

सम्मेलन-पत्रिका

[कला अङ्क]



(चित्र और आषाढ के अङ्कों से संयुक्त)

सम्पादक
रामप्रताप त्रिपाठी, शास्त्री

१८८० शकाब्द
हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग

मुद्रक
सम्मेलन मुद्रणालय, प्रयाग

अध्ययन के पृष्ठ

सत्यम्

| | सम्पादकीय | |
|---------------------------|--|-----|
| रामानन्द तिवारी | सत्यं, शिवं, सुन्दरम् का स्वरूप | ३ |
| भोलानाथ तिवारी | कला | १५ |
| भगवतशरण उपाध्याय | विश्व-कला की मंजिले | ३३ |
| प्रकाशचन्द्र गुप्त | कला और मौलिकता | ४७ |
| हरद्वारीलाल शर्मा | कला-मीमांसा के लिए ऐतिहासिक दृष्टिकोण | ५१ |
| शिवशंकर अवस्थी | कला और जीवन | ६० |
| विष्णुकुमार दबे | कला का रस-दर्शन | ६५ |
| सूर्यनारायण व्यास | कला और कलाकार | ६९ |
| रामशंकर भट्टाचार्य | स्कन्द पुराण में वर्णित कतिपय कलाएँ | ७१ |
| शान्तिकुमार नानूराम व्यास | रामायणकालीन कला : सिद्धान्त और साधन | ७९ |
| वासुदेवशरण अग्रवाल | संस्कृत साहित्य में चित्रकला सम्बन्धी शब्दावली | ९४ |
| ठाकुरदत्त मिश्र | संस्कृत नाटकों में चित्रकला | १०० |

शिवम्

| | | |
|----------------------|---|-----|
| ब्रजमोहन व्यास | राजस्थानी चित्रशैली | १२३ |
| शचीरानी गुट्टू | अर्वाचीन कला की पूर्ण पीठिका | १२६ |
| सतीशचन्द्र काला | आधुनिक भारतीय चित्रकला | १३१ |
| वाचस्पति गैरोला | भारतीय चित्रकला का सर्वेक्षण | १३४ |
| शम्भुनाथ मिश्र | भारत में चित्रकला का आन्दोलन | १४५ |
| रविशंकर रावल | चित्रकला का मर्म - | १४९ |
| केदार शर्मा | भारतीय चित्रकार और उनकी आध्यात्मिक चित्रकला | १५६ |
| वासुदेव उपाध्याय | भारतीय कला में नाग-प्रदर्शन | १५९ |
| रामलाल | कला का स्वरूप-चिन्तन | १६२ |
| नर्मदेश्वर चतुर्वेदी | प्रागैतिहासिक चित्रकला | १६८ |





कला के कल्पित माप-मान
वन गये स्थूल,
जन-जीवन से हो एक प्राण ।
मानव - स्वभाव ही
वन मानव आदर्श सुकर
करता अपूर्ण को पूर्ण
अमुन्दर को मुन्दर ।

विचार-वीथी

कला की दृष्टि से संसार भगवान् की लीला का मूर्त रूप है। इसके तत्त्व को जानने की चेष्टा करना अपने आपको चकमा देना है। इसके द्वारा भीतरी रहस्य को जान पाना संभव नहीं। रूप अपने माध्यम द्वारा अपनी प्रकृत अवस्था को नहीं प्रकट करता। इसमें आन्तरिक स्थिति को पकड़ने का सामर्थ्य नहीं। इसे माया कहकर झुठलाया जा सकता है, किन्तु इससे इस माया का रचयिता कभी क्षुब्ध नहीं होता। कारण, कला माया रूप है। इसकी व्याख्या इसके अतिरिक्त और कुछ नहीं कि यह वही है जैसा कि वह लगता है। यह अपनी छलना को भी नहीं छिपाती। यह अपनी परिभाषा का ही प्रत्याख्यान करती है और आख-मिचौनी का खेल नित्य परिवर्तन द्वारा खेला करती है।

—गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ठाकुर

शिल्पी की अनुसंधित्सु दृष्टि केवल बाह्य रूप से ही टकरा कर नहीं लौट आती, वह उसके भीतरी रहस्य का भी पता लगा लेना चाहती है। समस्त कला-साधको की दृष्टि अज्ञात, अज्ञेय और अगोचर से आँख मिलाने की दुर्निवार इच्छा लेकर साधना-पथ पर अग्रसर होती है। शिल्प के इस रहस्य को हृदयंगम करके जब कोई प्रतिभावान शिल्पी रचना करता है तो वह रस-सृष्टि करने का अधिकारी होता है। मानव शिल्पी के जीवन-काल में ऐसी घटना विरल होने पर भी समय-समय पर नहीं घटती ऐसी बात नहीं।

—कलागुरु अरुणोन्द्रनाथ ठाकुर

सभी शिल्पो का लक्ष्य एक है। कविता, मूर्ति, चित्र, नृत्य, गान सभी सर्जन के मूल आनन्द के छन्द को अपने-अपने छन्दों में पकड़ना चाहते हैं। इस दृष्टि से योग, साधना और शिल्प-साधना में समानता है। अध्यात्म-साधना में सृष्टि के सारे वैचित्र्य के अन्तराल में ऐक्य को ढूँढ़ना है— 'एक' की खोज की जाती है, जिसके जानने से सब कुछ को जाना जा सकता है। शिल्प भी ठीक उसी प्रकार 'विराट् एक' के दर्शन की अभिलाषा को लेकर चल रहा है।

×

×

×

शिल्पी वस्तु को गुण सहित देखता है। साधारण लोग वस्तु का रूप अन्यमनस्क मन से देखते हैं, इसलिए उसके गुणों की ओर विशेष ध्यान नहीं देते हैं—समान रूप में अन्तर मात्र को देखते हैं; अथवा रूप-गुण के सम्बन्ध को ठीक-ठीक नहीं जानने के कारण कभी स्थूल रूप के प्रति कभी विच्छिन्न गुण के प्रति अत्यधिक आकर्षित हो जाता है। शिल्पी जानता है कि वास्तव में, रूप और

गुण म अन्तर नहीं है, रूप का मार ही गुण है और गुण के वारण ही रूप है। शिल्पी के लिए किसी विशेष गुण से आकृष्ट होना ही मुख्य बात है। एकदम, एव क्षण में वस्तु के मार गुणों की धारणा किसी भी मनुष्य के लिए स्वाभाविक नहीं है। शिल्पी भी पहले बाहरी रूप में विचिता है, बाद में गुण की धारणा होती है। इम आवयण का कारण नहीं बताया जा सकता, भिन्न रचिहि लोक।

—शिल्पाचार्य नदलाल बसु

अपने समस्त अनुभवों के उपरान्त मैं यह कह सकता हूँ कि जीवन की पवित्रता मवने उड़ी और मच्चो बला है। जिमकी पृष्ठभूमि पवित्र नहीं है वह वास्तविक बला नहीं है।

—राष्ट्रपिता गांधी

साधारणतः कलाकार योगी नहीं होता। वह योग की किसी माधना का अवलम्बन नहीं करता। परन्तु पूव जन्मों के सम्भार उसके चित्त को एव विशेष दशा में झुकाते हैं। हमारे प्राचीन दार्द्रों में उसको योग-भ्रष्ट कहते हैं। यह ऐसा व्यक्ति है जो पिछले किसी जन्म में योग-मार्ग का अनुसरण करने वाला रहा होगा, परन्तु किन्हीं कारणों से पर्याप्त दूरी तक नहीं जा सका। अस्तु, कोई पूर्व जन्म के सिद्धान्त को माने या न माने यह तो मानना ही पडता है कि मच्चे बलाकार के चित्त की एक विशेष स्थिति होती है। वह दार्शनिक विवेचन करने नहीं बैठता, मभवत विज्ञान की बातों को बम ही जानता है। फिर भी जगत् के प्रतीयमान रूप के पीछे उसको किसी और ही सत्य की झन्क देस पडती है। वड्भवथ ने साधारण मनुष्य को मवथ में कहा है—

A primrose by the river's brim,

A yellow primrose is to him,

and it is nothing more

मरोवर के बीच कमल खिला हुआ है, कुछ चीडे-चीडे हरे-हरे पत्ते हैं, जिनका उपयोग स्यात् यही हो सकता है कि उनसे थाली का काम लिया जाय। बीच में एव फूल है जिमकी श्वेत या गुलाबी रंग की पखुडिया है और बस। यह चीज सबको देख पडती है। फोटोग्राफर इसका मादा और रगीन चित्र खींच सकता है, परन्तु बवि को उसके पीछे भी देख पडता है। एव कुतिया अपने बच्चे को दूध पिला रही है। इमको मव देखते हैं, परन्तु किसी-किसी को उसके पीछे वह जगद्वात्री आद्याशक्ति देख पडती है जो मातृ रूप में मारे विश्व का पालन करती है। बवि को, दूसरे सन्चे कलाकार को उसी के दशन होते हैं। मोर नाचता है, नतकी नाचती है, परन्तु उनके नाच को देखते हुए किसी किसी को उम नटराज की पदध्वनि सुनाई पडती है, जिसके डमरू में शब्दशास्त्र अनन्त ब्रह्मांड का सजन होता रहता है। वही व्यक्ति कलाकार है। मेरा ऐसा मत है कि पारि-भाषिक गब्द में योगी न होने हुए भी सच्चा बलाकार विवत का अतिक्रमण करके विचार और आनन्द की भूमिकाओं के बीच पेगे मारता रहता है। साधना के अभाव के कारण वह किसी

एक जगह टिक नहीं सकता, परन्तु थोड़ी देर के लिए उसको सत्य की जो आभा देख पड़ती है, जड़-चेतन के आवरण के पीछे अर्द्धनारीश्वर की जो झलक मिलती है, वह उसको इस जगत् के ऊपर उठा देती है, उसके जीवन को पवित्र और प्रकाशमय बना देती है।

ऐसे कलाकार के सामने भी वही कठिनाई है जो योगी के सामने होती है, अपनी अनुभूति दूसरों तक कैसे पहुंचाएँ? बिना पहुंचाये जी भी नहीं मानता। जब नशा चढ़ता है तो मुँह खुल ही जाता है। फारसी में एक सूफी ने कहा है “मन नहीं गोयम् अनलहक यार भी गोयद बगो” मैं अहम् ब्रह्मास्मि नहीं कहता। मेरा प्रियतम मुझको विवश करता है कि तू ऐसा कह।

यही दशा कलाकार की होती है। उसके ऊपर भी उसके माध्यम का बंधन है? यदि वह मूर्तिकार है तब तो बंधन बहुत ही स्थूल है। चित्रकार की तूलिका का मार्ग कुछ अधिक प्रशस्त है फिर भी माध्यम स्थूल है। सबसे ऊँची कला संगीत है। गायक शब्द से नहीं, स्वरों से काम लेता है, जो बहुत ही उपयुक्त है और सार्वभौम हैं। जहां तक कि गीत गाये जाते हैं वहां तक शुद्ध संगीत नहीं है, गाकर पढ़ी गयी पद्य रचना है। मैं संगीत के विषय को यही छोड़ता हूँ। गायन से नीचे, परन्तु और सब कलाओं से ऊपर, काव्य है। यों तो “वाक्यम् रसात्मकं काव्यम्” के अनुसार गद्य और पद्य दोनों ही काव्य हो सकते हैं। शंकराचार्य का वेदान्त भाष्य देखिए। पन्ना पर पन्ना उलटते जाइए। काव्य का आनन्द आता है। फिर भी गद्य की अपेक्षा पद्य में कवि को सुविधा होती है। छन्द, मात्रा, पढ़ने के ढंग से श्वास-प्रश्वास की क्रिया आदि से भाव के उद्बोध में सहायता मिलती है। फिर भी शब्द से कुछ काम लेना ही पड़ता है और शब्द सार्वभौम नहीं होते। एक भाषा में किसी शब्द का जो ध्वनितार्थ होता है वह प्रायः दूसरी भाषा में उसके पर्याय में नहीं मिलता। पतिपरायण स्त्रियां सर्वत्र होती हैं, परन्तु सहर्धर्मिणी का अर्थ किसी दूसरी भाषा में किस प्रकार व्यक्त किया जाय? दुर्गा सप्तशती के साथ जो अर्गलास्तोत्र पढ़ा जाता है, उसमें पत्नी के लिए जहां “मनोवृत्तानुसारिणी” कहा गया है वहीं उसे दुर्गा संसार सागरस्य तारिणी . . अपने तपोबल से पति को इस कठिन संसार सागर से पार करनेवाली . . कहा गया है। यह अर्थ सहर्धर्मिणी शब्द में हैं, परन्तु मेरी जानकारी में किसी दूसरी भाषा के किसी शब्द में नहीं मिलता। अपनी भाषा में भी यह अपने ढंग का निराला ही शब्द है। फिर एक ही शब्द समय-समय पर अपने अर्थ को बदलता रहता है। एक तो भाषा यों ही दुर्बल माध्यम है क्योंकि वह ऐसे अनुभवों को व्यक्त करने के लिए बनी नहीं जो दृश्य जगत् से भिन्न प्रकार के हों। यह सब कठिनाइयाँ हैं। इसलिए कवि को भी समाधि भाषा के समान ही उपाय से काम लेना पड़ता है। इसको रहस्यमयी भाषा या और जो कोई नाम उचित हो दिया जा सकता है।

विद्य कल्पवत्तियों के सघान पाये जाते हैं। समृद्धशाली घरों की दीवारों दपण की भाति स्वच्छ और चमकदार होती थी। उनमें सूक्ष्म-रेखा-विशारद कलाकार नाना-रस के चित्राकन किया करते थे। इनके अतिरिक्त काष्ठ, पल्लय, वस्त्र, शिलापट्ट, हाथीदात तथा चमड़े भी चित्राकण के आधार थे।

कला शब्द साहित्य और जन-जीवन से अमेद मग्ध रखता है। इसकी प्राचीनता, ऐतिहासिकता निर्विवाद है। प्राचीन काल में कला का मुख्य तात्पर्य तत्ववाद था। आध्यात्मिक पृष्ठभूमि पर ही कला का कल्पनात्मक विस्तार मनुष्य-समाज में प्रचलित हुआ है। आध्यात्मिक दृष्टि में कला महामाया का चिन्मय विलास उसकी सम्मूर्तन शक्ति मानी गयी है। आगमों और तन्त्रों में सवत्रकला का प्रयोग दार्शनिक अर्थ में हुआ है। शैवसिद्धान्त में काल, नियति, राग, विद्या और कला ये पांच माया के कचुक हैं।

भारतीय सस्कृति में कला का लक्ष्य कला नहीं बल्कि परमतत्त्व की प्राप्ति है। हमारी सस्कृति कला उसी को मानती है जो अपने आपमें सीमित रखकर परमतत्त्व की ओर उमुक्त कर देती है। भारतीय कलाकारों, कवियों, और सहृदय नागरिकों के कृतित्व और विचारों में कला का यही आदर्श बराबर काम करता रहा है। हमारे कलाकारों, कवियों सहृदयों की यह मान्यता रही है कि जिसको विश्रान्ति भोग में है वह कला नहीं, बल्कि बन्धन है, किन्तु जिसका लक्ष्य जिसका मकैत परमतत्त्व की ओर है वही कला कला है —

विश्रान्तिर्यस्य सम्भोगे सा कला न कला मता।

लीयते परमानन्दे ययात्मा सा परा कला ॥

कलाएँ कितनी प्राचीन हैं, इनका इतिवृत्त कहा से प्रारंभ होता है यह बहुत स्पष्ट है। ऋग्वेद में हमें कला के मूलस्रोत अनेक पथों से प्रवाहित होने हुए मिलते हैं। चित्रकला, वास्तुकला, काव्यकला आदि के उदाहरण वेदों में विशद रूप से मिलते हैं। चित्रकला का उद्भव यज्ञवेदियों की रेखाकृतियों से हुआ है। ऋग्वेद में वणलिपि और चित्रलिपि के स्पष्ट प्रमाण मिलते हैं। जिस प्रकार यज्ञों द्वारा वर्णलिपि चित्रलिपि का आविष्कार हुआ उसी प्रकार चित्रकला, वास्तुकला और स्वर-संगीत का भी उद्भव हुआ है, क्रमशः कलाएँ लोक जीवन से इतनी सबद्ध हुईं कि कला का अर्थ कौशल हा गया और विभिन्न ग्रयकारों ने अपनी रुचि, वक्तव्य सस्कार और वस्तु के अनुसार ६४, ७० या इससे भी अधिक भाग कर लिए।

चित्रकला

ललित कलाओं के अन्तगत चित्रकला भी ही महनीय तत्त्वों का सम्मिश्रण, सकुलन दिखायी पड़ता है। मानवीय चित्रों में विचारोत्तेजक तत्त्वों का अकन देखकर महान् विस्मय होता है। रंग और रेखाओं के माध्यम में अनिवचनीय विचारों का उद्घाटन भारतीय कलाकारों ने

चित्रकला द्वारा उद्घाटित किया है। यदि यह कहा जाय कि एक प्राचीन चित्र एक खण्डकाव्य है तो अत्युक्ति न होगा।

प्राचीन भारत में चित्रकला हमारे जीवन की अभिव्यक्ति बनी हुई थी। जन्म से लेकर मृत्युपर्यन्त हमारा समस्त जीवन चित्रकला से ओतप्रोत था। चित्रकला वस्तुतः जीवन की, अभिव्यक्ति है, भारतीय जीवन के हर पहलू को स्पर्श कर उसे सँवारने का प्रयत्न इस कला ने किया है, यही कारण है कि सभी कौशल और कुतूहलों की परिगणना कला के अन्तर्गत होने लगी। लोक जीवन के अतिरिक्त हमारा वाङ्मय भी चित्रकला से प्रभावित हुआ है। वेद, वेदांग, काव्य, कोश सभी में किसी न किसी रूप में चित्रकला अन्तर्निहित है। काव्य की गणना कला के अन्तर्गत ही है किन्तु हम देखते हैं कि ज्योतिष शास्त्र भी चित्रकला से पूर्ण प्रभावित है। अहिल चक्र, वेधशालाओं के चित्रों को छोड़ दें तब भी चित्रकला के सुन्दरतम नमूने ज्योतिष में उपलब्ध हैं। पक्षी शकुनविचार में पक्षी की आकृति बनाकर भविष्य बतलाया जाता है किन्तु चित्रकाव्यम्, चित्रसूत्रम् की भांति ज्योतिष में भी चित्रप्रश्नम् है जो एक स्वतंत्र ग्रंथ के रूप में हमें त्रिवेन्द्रम् में अपने मित्र ई० टी० जार्ज (पुंजार—केरल निवासी) के अनुग्रह से देखने को मिला है। यह भविष्यफल बतलाने वाला ग्रंथ है जो चित्रों के रूप में है। ताड़ के पत्ते में लोहे की लेखनी से इस पर चित्र खींचे गये हैं। ऐसे कुल सौ चित्र हैं जो एक-एक पत्ते पर खींचे गये हैं। इस ग्रंथ की लिपि मलयालम है किन्तु श्लोक संस्कृत में हैं। एक चित्र सरोवर का बना हुआ है, उसमें सुन्दर नव पंकज, कुमुदिनी, मत्स्य, मकर और सेवार के चित्र हैं। चित्र के नीचे एक श्लोक लिखा हुआ है—

नव पंकज कैरवाभिरामं
सर एतत्सरसोऽभिवीक्षते यः,
धनलाभ बले अतीव कार्न्ति
परमैश्वर्यमपि प्रयाति सोऽयम्।

उपनिषद् काल से गुप्त काल तक की कला पुस्तकों के अध्ययन से विदित होती है कि इस कालावधि में चार प्रकार के चित्र बनाये जाते थे :—

१. विद्धचित्र—जो दर्पण में पड़ी परछाई के समान वास्तविक अनुकृति। फारसी में इसे आवेहूब कहते हैं।
२. अविद्धचित्र—जिन्हें चित्रकार मनोगत भावों के आधार पर अपनी कल्पना से बनाते थे।
३. रसचित्र—जो भिन्न रसों की अभिव्यक्ति के लिए बनाये जाते थे।
४. धूलिचित्र—अल्पना, चौकपूरना, सांझी।

बौद्धकाल और गुप्त काल में चित्रकला इतनी उन्नत थी कि लोग अपने चित्र स्वयं बनाया करते थे। अजन्ता, इलोरा की गुफाएँ उस युग की चित्रकला के उत्तम नमूने हैं।

सगीत कला स, रे ग, म आदि सात स्वरो पर आधारित है। यही सात स्वर सामग है। सामगान में प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ और मन्द्र इन पाच स्वरो को मुख्य माना गया है। और कृष्ट तथा अतिस्वाय इन दो स्वरो को गौण। साम-सिद्धान्त के अनुसार मुख्य पाच स्वर क्रम से मध्यम, गान्धार, ऋषभ, पङ्क और निषाद है। किन्तु शैवगान में पङ्क, ऋषभ, गान्धार, मध्यम और पचम इन पाच स्वरो को मुख्य और धँवत तथा निषाद को गौण माना गया है। मुख्य और गौण-स्वरो को मिला देने से सात स्वर होते हैं। इन्ही के अन्तर्गत दो मध्यम स्वर माने जाते हैं जो अन्तर और काकली कहे जाते हैं। वीणा के साथ गान करते समय ऋषभ, धँवत और मध्यमस्वरो के विकृत-रूपो को मिला कर सगीत के बारह-स्वर-स्थान माने गये हैं और बाईस सूक्ष्म श्रुतिया तथा ६६ नाद के सूक्ष्मतर प्रभेद माने गये हैं।

हमारे शास्त्रकारो ने वाणी को स्वरमयी और शब्दमयी माना है तथा स्वर और शब्द को नाद के अधीन वेद, उपनिषद्, योग, दर्शन, व्याकरण आदि सभी शास्त्रों में नाद को अमित महत्त्व प्रदान किया गया है शब्दस्यपरिणामोऽयमित्याम्नायविदोविदु लिखकर इस जगत् को नाद का परिणाम माना गया है। सगीत मकरन्दकार नाद के आहत और अनाहत दो भेद मानते हैं। अनाहत नाद बिना आघात के उत्पन्न होता है इसे केवल योगीजन ही सुनते हैं, समझते हैं और उमी के द्वारा मोक्ष प्राप्त करते हैं। समस्त चराचर जगत् नाद से प्रभावित है। भगवान् कृष्ण की वशी समस्त चराचर को मुग्ध बना देती थी, वीणा सुनकर कुरग (हरिण) मोहित हो जाते हैं और हरिण की भाँति सर्प भी वीणा-स्वर सुनकर मुग्ध हो जाता है ऐसा हम पढते और सुनते आ रहे हैं। कौशाम्बी नरेश उदयन हस्तिकान्त वीणा बजाकर मदोन्मत्त गजराजो को वश में कर लिया करते थे यह तो अनुश्रुति की बात है कि तु कोल, किरात, भील आदि जगली जातियो के मनुष्यो को हम अब भी देखते हैं कि वे विचित्र ढग के वाजे बजाकर हिंसक पशुओं को मुग्ध बनाकर उनका शिकार किया करते हैं। सपेरे तुमडी बजाकर साप को पकडा करते हैं। सिद्धान्त की बात तो यह है कि ब्रह्माण्ड का कोई भी नाद चाहे वह सस्वर या नि स्वर, शब्दकृत या अनुकरण रहित, आहत या अनाहत कैसा भी हो निरथक नहीं होता है। सगीत शास्त्रकारो ने नाद के प्रति अबोध शिशुओ के प्रबल आकर्षण का बडा रोचक वर्णन किया है —

अज्ञात विपण्य स्वादो बाल पर्यङ्कमागत ।

रुदन् गीतामृत पीत्वा हर्षोत्कर्षं प्रपद्यते ।

—सगीत रत्नाकर

बोलाया शायितो बालो रुदन्नास्ते यदावब्रचित् ।

तदा गीतामृत पीत्वा हर्षोत्कर्षं प्रपद्यते ।

—सगीत पारिजात

बालोऽपि डोलाशयने शयालुराकर्ण्यं गीतरुदित जहाति ।

—सगीत सुधा

तात्पर्य यह कि एक अबोध बालक पालने में पड़ा रो रहा है किन्तु सुन्दर वात्सल्यमयी लोरियों सुनकर वह हँसने लग जाता है।

सचमुच नाद में अपार आकर्षण है इसीलिए कहा गया है कि अहोनादस्य माहात्म्यं कः प्रशंसितुमीशते।

संगीत को ब्रह्मानन्द-सहोदर माना गया है, यह कला अनादि और अन्तहीन है।

कामकला

सृष्टि की प्रजनन-क्रिया ही काम कला है। आगम ग्रंथों के अनुसार ब्रह्मा जब सृष्टि की अभिवृद्धि करने में असफल हुए तब उन्होंने शक्ति से सहयोग की प्रार्थना की। शक्ति ने स्फूर्ति बनकर "विन्दु" का रूप धारण किया। शिव ने तेजस् का रूप धारण कर उसमें प्रवेश किया। दो विन्दुओंके मिलजाने से नादतत्त्व (स्त्रीतत्व) उपन्न हुआ। नाद और विन्दु इन दोनों की संयुक्त अवस्था 'अर्द्धनारीश्वर' कहलायी। इसीको संयुक्त विन्दु भी कहते हैं। यही संयुक्त विन्दु-स्त्री और पुरुष के बीच आकर्षण का कारण हुआ करता है। इसलिए इसका नाम 'काम' पड़ा।

संयुक्त विन्दु के अतिरिक्त श्वेतविन्दु (पुरुष) और रक्तविन्दु (स्त्री) दो विन्दु और होते हैं। ये दोनों मिलकर 'कला' का सर्जन करते हैं। संयुक्त विन्दु श्वेत विन्दु और रक्तविन्दु इन तीनों से कामकला की उत्पत्ति मानी गयी है। भारतीय आगम कामकला को सृष्टि की नियामक शक्ति मानते हैं।

भारतीय स्थापत्यकला का उज्ज्वल अतीत

भारतीय स्थापत्य कला के अनुशीलन से प्रतीत होता है कि इस कला ने मानवता के समस्त प्रोज्ज्वल उपादानों को विकसित एवं व्यापक बनाने में बहुत बड़ा योग दिया है। इस कला का मूल आधार धर्म रहा है। अध्ययन से पता चलता है कि अतीत में धर्माश्रित कला का विकास अधिक हुआ है। यह धारणा प्राचीन मंदिरों, मूर्तियों, सिक्कों आदि के देखने से सत्य सिद्ध होती है। भारतीय स्थापत्य कला ने मानव में आध्यात्मिक प्रवृत्ति को जागृत करने का प्रशंसनीय आयास किया है। हमारे भारतीय शिल्पियों ने बहुत पहले ही यह अनुभव कर लिया था कि मानवीयभावों के जागरण के लिए रूप-शिल्प की महती आवश्यकता है। आत्मा को बलिष्ठ और समुन्नत बनाने के लिए यह रूप-शिल्प ही अमोघ साधन है।

स्थापत्य कला का मूल उद्देश्य

ऐसा प्रतीत होता है कि शिल्प का वही उद्देश्य रहा है जो धर्म का, क्योंकि मानव को मानवता के समस्त गुणों से परिपूर्ण बनाना धर्म का उद्देश्य है। प्रत्येक व्यक्ति धर्म के माध्यम से अभ्युदय और निःश्रेयस् प्राप्त करे—यही धर्म का मूल उद्देश्य प्रारंभ से ही रहा है। कहना न होगा कि मानवीय गुणों का सर्वांग विकास और मानवता के समस्त तत्वों का पुष्टीकरण कला के द्वारा आसानी

में हुआ करता है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि हमारी स्थापत्य कला लोकोत्तर जगत् का ही प्रतिनिधित्व करती है बल्कि भौतिक समृद्धियों के भी प्रेरक सूत्र उसमें निहित है। विवक्षित दृष्टि से स्थापत्य शिल्प का अध्ययन करने से यह घोष होता है कि प्रतिमाओं का आत्मस्थ-सौन्दर्य पार्थिवसौन्दर्य पर ही निर्भर है।

स्थापत्य कला को सूक्ष्मताओं को समझने के लिये शिल्पस्थापत्य, प्रतिमा-शास्त्र, उत्कीर्ण शिलालेख, मुद्राशास्त्र तथा इनमें सबधित अन्य उपादानों का अध्ययन आवश्यक है। इन उपादानों में इतिहास सस्कृति और सभ्यता के तात्त्विक और व्यावहारिक अध्ययन की आवश्यकता सर्वोपरि है। हमारे प्राचीन मंदिर, गृह, प्रतिमाएँ, मूप, स्तम्भ आदि जो आजकल अवशेष के रूप में सर्वत्र बिखरे पड़े हैं उन्हींमें हमारे प्राचीन इतिहास, सस्कृति और सभ्यता की अन्तःसलिला प्रवाहित हो रही है। उन्हीं में हमारे अतीत का अमर गौरव समाया हुआ है। इन अवशेषों को देखने और और इनका सूक्ष्म अध्ययन करने से यह अनुभव होता है कि इनका शिल्प उच्चतम कल्पनाओं पर आधारित है, इस शिल्प की अद्वितीयता का सबसे प्रबल प्रमाण यही है कि इसका और इस शिल्प की कल्पनाओं का प्रभाव मनुष्य पर तत्काल पड़ता है।

मूर्तिकला

धर्म से अनुप्राणित मूर्ति-शिल्प मुख्यतया हिन्दू, जैन और बौद्ध-इन तीन विभागों में विभक्त है। मूर्ति कला के इतिहास पर ध्यान देने से यह अनुमान होता है कि प्रारम्भ में जब हिन्दू जनता निराकार ब्रह्म की उपासना करती थी उस समय निराकार ब्रह्म चित्रित नहीं किया जाता था। यह भी संभव है कि उस युग में जो महापुरुष सासारिक बंधन त्यागकर विरक्त हो जाते थे शिल्पी लोग उनका भी मूर्ति-चित्रण नहीं करते थे।

ईसवी पूर्व की पिछली शताब्दियों में जब धार्मिक विकास और विचारों में परिवर्तन हुए और एकेश्वरवादी हिन्दू शिव और विष्णु को सत्-चित्-आनन्द-रूप ब्रह्म मानने लगे भगवद्गीता के सिद्धांतों का प्रचार बढ़ने लगा कि कृष्णस्तु भगवान् स्वयं तव शिव, विष्णु की प्रतिमाओं का निर्माण होने लगा, ब्राह्मणों की इस कला का प्रभाव जैनियों पर भी पड़ा। हिन्दुओं की प्रतिमा-पूजन पद्धति ने जैनियों को भी तीर्थंकरों की प्रतिमाओं के पूजन के लिए प्रेरित किया। शिव और विष्णु की प्रतिमाओं की भाँति महावीर स्वामी और पार्श्वनाथ की मूर्तियाँ भी बनने लगीं।

जैन धर्म का सिद्धांत है कि मुक्तात्मा सर्वदा ससार के क्षिप्र पर अवस्थित रहते हैं, उनकी व्यक्त आकृति नहीं होती। इस सिद्धांत के अनुसार ऐसी दिव्य सत्ताओं की पार्थिव प्रतिमूर्ति विवेक-ध्यानस्थ महात्मा के रूप में ऐसी बनायी जाने लगी जिसकी मुद्राओं से स्वर्गीय शान्ति, ससार से पूर्ण विरक्ति झलकती हो। जैन प्रतिमाओं का अस्तित्व इसलिए स्वीकार्य है कि उससे मुक्ति की कामना जागती है।

हिन्दुओं और जैनियों की प्रतिमाओं का सबसाधारण में पढ़ते हुए प्रभाव को देखकर बौद्धों ने भी बुद्ध की प्रतिमाओं का निर्माण स्वीकार किया। बौद्धों के निर्वाण का सिद्धांत जैनियों

से एकदम भिन्न होने के कारण उन्होंने बुद्धत्व और परिनिर्वाण के बीच भगवान् बुद्ध के जीवन की विभिन्न अवस्थाओं को चित्रित करना प्रारंभ किया। यही कारण है कि जैन-प्रतिमाओं की अपेक्षा बुद्ध प्रतिमाओं में अधिक विविधता और सजीवता पायी जाती है।

ऐतिहासिक, भौगोलिक, व्यावसायिक और सांस्कृतिक आधारों पर प्राचीन भारत का अन्तर्देशीय और अन्तर्राष्ट्रीय संबंध समझने के लिये भारतीय कला बहुत प्रामाणिक और महान् साधन है। भारत की सादृश्यवादी कला अतीत को समझने में हमारी बहुत बड़ी सहायिका सिद्ध हुई है। सिन्धु-सभ्यता से लेकर मध्यकाल तक की अन्तर्देशीय, अन्तर्राष्ट्रीय भारतीय व्यवस्था समझने में हमें हड़प्पा भरहुत, सांची अमरावती, नागार्जुनकुंड, अजंता और मथुरा में प्राप्त कलाकृतियां सहायक सिद्ध हो रही हैं। प्राचीनकाल के जलयानों, बाजारों, गाड़ी, बैल आदि के चित्र प्राचीन भारत के सार्थक रोचक चित्र प्रस्तुत करते हैं।

मुद्राओं में कला

भारत की प्राचीन मुद्राएँ केवल इतिहास का ही बोध नहीं करातीं उन पर अंकित संकेत-चिन्ह उस समय की कला की भी परिचायिका हैं। इनसे यह भी जाना जाता है, कि प्राचीन काल में धर्म और कला का अटूट संबंध रहा है। शब्द कल्पद्रुम में मुद्राओं की पांच प्रकार की लिपियों का उल्लेख है—१ मुद्रा (रहस्यमय) २ शिल्प (व्यापार संबंधी) ३ लेखनी-संभव (सुलेख) ४ गुण्डक (शीघ्रलिपि) तथा घृण (जो पढ़ी न जा सके) महावैयाकरण पाणिनि मुद्रा शास्त्र के विशेषज्ञ थे। उन्होंने अष्टाध्यायी के एक सूत्र 'संघाङ्गलक्षणेष्वाञ्ज्यभिज्जामण्' में यह बताया है कि संघों के अंक और लक्षण प्रकट करने के लिए अन्, यन्, इनमें अन्त होनेवाली संज्ञाओं में अञ् प्रत्यय लगता है।

शोधको के निश्चयानुसार सबसे पुरानी मुद्रा कार्षापण और निष्क है। वस्तुतः कार्षापण मुद्रा पुराण-मुद्रा का एक भेद ही है। पुराण मुद्राओं के संबंध में पुरातत्ववेत्ताओं का मत है कि इनका प्रचलन ईसा पूर्व ३००० वर्ष पहले रहा है। इन मुद्राओं में छत्र-चामर, सूर्य, घट के ऊपर षट्चिन्दु षट्कोण, गज, वृष, कुक्कुर, गोमुख, वृक्ष-स्कन्ध, षट्दल कमल, षडारचक्र, सप्तर्षि, द्विकोण्ट गोपुर, अष्टदल कमल, सुवर्णराशि, राजहंस, नदी पुष्पलता, कमण्डलु, मत्स्य, सवेदीवृक्ष, गरुड़, मयूर, कृष्णमृग, ध्वज, पताका, मंदिर, त्रिकोण के सुन्दर चित्र अंकित हैं। ये मुद्राएँ प्राङ्मौर्यकालीन हैं। गुप्तकालीन मुद्राओं में गरुड़ध्वज लक्ष्मी, कमलासना लक्ष्मी, पद्महस्ता लक्ष्मी, अम्बिका-लक्ष्मी, गरुड़, नदी के चित्र चित्रकला के उत्कृष्ट नमूने हैं।

यान्त्रिक कलाएँ

ललितकलाओं की भांति यंत्र कलाओं का आविष्कार और सार्वभौम प्रचलन प्राचीन भारत में पर्याप्त रहा है। ऋग्वेद में विमान का वर्णन, और उनके निर्माण की विधि का संकेत मिलता है—'जो आकाश में पक्षियों के उड़ने की स्थिति को जानता है वह समुद्र, आकाश की

नाव—विमान—को जानता है ?' विमान की रचना वि-पक्षी मान—सदृश—पक्षियों के सिद्धान पर हुई है। पचतत्र की एक कथा में लिखा है कि एक बड़ई विष्णु का नवली रूप धारण कर गरुड की आकृति के विमान पर चढकर किसी राजकुमारी के यहा जाया करता था। गय चिन्तामणि नामक ग्रथ में मयूर की आकृति के बने हुए विमान का वर्णन है। वाल्मीकि रामायण (मुन्दरकाण्ड ९ सग) में पुष्पकविमान का अद्भुत रोचक वर्णन है। भागवत में शाल्व राजा के विमान का वर्णन है जो भूमि, आकाश, जल और पहाड पर भी चलता था। भागवत में ही सबसे विशाल और भव्य विमान कर्दम ऋषि का बताया गया है। विमानों के निर्माता शिल्पियों का परिचय बौद्धकाल तक मिलता है।^१ घम्मपाद (बोधिराजकुमार वल्यु पृष्ठ ४१०) में एक शिल्पी का वर्णन लिखा है कि बोधि-राजकुमार ने एक महल बनवाया, बड़ा विचित्र महल था वह। बोधिराज ने सोचा कि यह शिल्पी यही और किसी का भी महल डमी प्रकार न बनादे इसलिये उसके हाथ कटा लेना चाहिए। राजा ने अपने विचार अपने मंत्री में बतलाया और मंत्री ने शिल्पी को बतला दिया। शिल्पी ने अपनी मारी सपत्ति चुपके से बेच दी और अपने बनाये हुए महल को अपने परिवारवालों को दिखाने का प्रार्थना पत्र भेजा। अनुमति मिल जाने पर वह सपरिवार महल में जाकर एक कोठरी में स्थित गारड यत्र पर सपरिवार आरूढ होकर नेपाल भाग गया।^२

भारद्वाज ऋषि प्रणीत ग्रथ अशुबोधिनी है; इसमें अनेक विद्याओं और कलाओं का वर्णन है। विमान अधिकरण में 'शक्तचुद्मोष्टी' मूत्र पर वृत्ति लिखते हुए बौद्धायन ऋषि ने लिखा है कि —

शक्त्युद्गमो भूतवाहो धूमयानदिशखोद्गम ।

अशुवाहस्तारामुखो मणिवाहो मरुत्सख ।

इत्यष्टकाधिकरणे वर्गाण्युक्तानि शास्त्रत ॥

अर्थान्—शक्त्युद्गम (विजली द्वारा चालित), भूतवाह (अग्नि, जल और वायु द्वारा चालित), धूमयान (भाप से चलने वाला), शिरबोद्गम (पचशिखी के तेल से चालित), अशुवाह (सूय किरणों से चालित) तारामुख (उल्कारस—चुम्बक से चालित), मणिवाह (सूय, चन्द्रकान्त मणियों से चालित) और मरुत्सखा (वायु द्वारा चालित)।

विमानों के अतिरिक्त तोप, बंदूक और बारूद बनाने की यत्र कलाओं के अनेक प्रमाण

१ वेदा यो बीना पदमतरिभेण पतता वेदनाव समुद्रिया —ऋग्वेद

२ पुत्रदारमस सकुनस्स कुच्छिम निसीदयित्वा वातपातेन निष्कनित्वा पलायि ।

मिलते हैं। शुक्रनीति में तोप और बंदूक के वर्णन लिखे हैं।^१ ऐसे भी मनुष्याकृति यंत्र बनते थे जो केवल चलते फिरते ही नहीं बल्कि बोलते भी थे। विक्रमादित्य के सिंहासन की पुतलियों की कथा तो सर्व ख्यात है। वाल्मीकि रामायण से ज्ञात है कि रावण ने एक नकली सीता बनायी थी जो राम का नाम लेकर रोया करती थी।^२

तार, टेलीफोन के आविष्कार का भी परिचय शुक्रनीति (अ० १ श्लोक ३६७) में मिलता है। उसमें लिखा है कि एक दिन में दस हजार कोश तक की बात जानी जाती थी—आयुतं क्रोशजां वार्ता हरेदेक दिनेनवै।

भोज प्रबंध में लिखा है कि राजा भोज के पास एक-काठ का घोड़ा था जो एक घड़ी में ग्यारह कोस जाता था और एक पंखा था जो बिना किसी मनुष्य की सहायता से स्वतः तीव्रगति से चला करता था^३। वैदिक याज्ञिकों ने ग्रहवेध के लिए तुरीय यंत्र की रचना और भूगोल तथा खगोल-का नकशा भी काठ के गोलों पर बनाया था। ऋतु-परिचय प्राप्त करने के लिए उष्णतामापक (थर्मामीटर) भारमापक (वैरामीटर) और समय-सूचक घटी-यंत्र का भी निर्माण वेद काल में हो चुका था।^४

प्राचीन शास्त्रों के अनुशीलन से ज्ञात होता है कि प्राचीन भारतीय कला, विज्ञान में अत्युन्नत थे, महायंत्रों के निर्माण की विधियां आज के राकेट, अणुबम आदि से कही अधिक प्रशस्त और हस्तामलक थीं, किन्तु उन्हें विनाश का कारण समझकर उस समय के समाज ने उनके निर्माण पर रोक लगा दी थी। हमारे वेदों का मत है कि परमात्म ज्ञान जान लेने पर संसार के समस्त सूक्ष्म-पदार्थ और नियम ज्ञात हो जाते हैं, यजुर्वेद के चालीसवे अध्याय में यह स्पष्ट कहा गया है

१. नालीकं किक्विधं रोयं बृहत्क्षुद्र विभेदतः, तिर्यगूर्ध्वयुतं छिद्रं नालं पंच वितस्तिकं मूला
ग्रयार्लक्ष्यभेदितिलविद्युतंसदा, यंत्राघातान्निर्कृद्घ्रावचूर्णधृकर्णमूलकम् सुकाष्ठापांगबुध्नं
मध्यांगुलिबिलान्तरम्, स्वान्तोऽग्निचूर्णं संधातृ शलाकासंयुतं दृढं लघुनालीकमप्यैतत् प्रधाय पत्तिमा-
दिभिः यथाग्रयां तुत्ववसारं यथा स्थूलविलान्तरम् यथादीर्घवृहद्गोलं दूरभेदितथा तथा, मूल
कीलतमाल्लक्ष्य समसंधानभाजियत् बृहन्नलिक संज्ञानात्काष्ठबुध्नविर्वाजितम्, प्रवाह्यं
शकटाद्यैस्तु संयुतं विजय प्रदम्।

—सुक्रनीति अ० ४

२. क्रोशन्ती रामरामेति मायया योजितां रथे।

तमेवमुक्तां रुदतीं सीतां मायामयीं च ताम्।

—लंकाकाण्ड सर्ग ८०

३. घटयैकया क्रोशदशैकमश्वः सुकृत्रिमोगच्छति चारु गत्या।

वार्युं ददाति व्यजनं सुपुष्कलं विनामनुष्येण चलत्यजस्रम्।

४. घटीयंत्रं यथा मर्त्याभ्रमन्ति मम मायया

—गरुड़पुराण



सत्यं

डॉ० रामानन्द तिवारी

सत्यं, शिवं, सुन्दरम् का स्वरूप*

सामान्य व्यवहार और साहित्य दोनों में ही सत्यं, शिवं, सुन्दरम् का प्रयोग बहुत व्यापक और अनिश्चित अर्थों में होता है। इन अनेक अर्थों का संकलन करने पर यह स्पष्ट हो सकता है कि हमारे इन प्रयोगों में एक के अर्थ का अन्तर्भाव दूसरे के अर्थ में अथवा एक के अर्थ का आरोपण दूसरे के अर्थ पर किस प्रकार होता है। एक प्रकार से इनके अर्थ की अनिश्चितता प्रयोग की व्यापकता के कारण ही है। अर्थों की स्पष्टता और निश्चितता के लिये उनका परिच्छेद आवश्यक है। इस परिच्छेद के द्वारा ही उनमें परस्पर विवेक संभव हो सकता है। इसी कारण तर्क शास्त्र में अवच्छेदकतावाद का विस्तार हुआ और दार्शनिक परिभाषाओं में इसका उपयोग होने लगा। विज्ञान और दर्शन का दृष्टिकोण अधिक तटस्थ होता है तथा उनमें तथ्य अथवा सत्य के जिन रूपों का निर्धारण होता है उन्हें प्रायः निरपेक्ष माना जाता है। मानवीय आकांक्षाओं की अपेक्षा उनका स्वरूप विधायक तत्त्व नहीं माना जाता। वैज्ञानिक सत्यों की यह निरपेक्षता तो स्पष्ट है। दार्शनिक सत्यों के भी अनेक निरपेक्ष रूप दर्शन के इतिहास में प्रकट हुए हैं। कुछ दर्शनों में मानवीय स्वभाव की आकांक्षाओं को भी सत्य का अंग मानकर सत्य की एक ऐसी व्यापक प्रतिष्ठा की गयी है, जिसमें मानवीय आकांक्षाओं का भी अन्तर्भाव हो गया है। वेदान्त के ब्रह्म, भक्ति सम्प्रदायों के परमेश्वर और पश्चिमी अध्यात्मवाद के चरम सत्य का रूप ऐसा ही है।

*भारतीय काव्य-शास्त्र और पश्चिमी सौन्दर्य शास्त्र दोनों में कला और काव्य के सौन्दर्य और आनन्द का विवेचन प्रायः व्यक्ति को उनका आश्रय मानकर किया गया है। दोनों की दृष्टि में कला और काव्य व्यक्तिगत अध्यवसाय हैं तथा व्यक्ति के आश्रय में ही उनके सौन्दर्य और आनन्द की अनुभूति होती है। हमारे मत में समात्मभाव मानवीय और सांस्कृतिक जीवन की मौलिक स्थिति है। समात्मभाव व्यक्तित्व के अनिश्चित बिन्दुओं का आत्मीयता और परस्पर भावसम्प्रेषण का चिन्मय भाव है। दम्पति और सुहृदों के सम्बन्ध में यह भाव हमारे व्यवहार में चरितार्थ होता है। अन्य सामाजिक सम्बन्धों में भी इसका विस्तार सम्भव है। समात्मभाव वेदान्त के निर्विकल्प कैवल्य तथा मनोवैज्ञानिक व्यक्तिवाद दोनों से भिन्न है। यह वेदान्त की जीवन्मुक्ति के अधिक निकट है, जिसमें कैवल्य और व्यक्तिवाद दोनों का सामंजस्य है। कैवल्य अनुभव की एक असाधारण और अनिर्वचनीय स्थिति है। वह समात्मभाव का

की अपेक्षा रूप का आग्रह अधिक दिखाई देता है। वस्तुतः विचार रूप का ही विधायक है। तत्त्व का ग्रहण मुख्यतः इन्द्रियो की संवेदना और चेतना की आन्तरिक अनुभूति से द्वारा होता है। विचार चेतना का रूप-प्रधान धर्म है। इसीलिए नव्य न्याय और आधुनिक पश्चिमी तक शास्त्र में इसकी रूपात्मकता का ही विस्तार अधिक हुआ है। सामान्य लौकिक विचार तथा दर्शन के तात्त्विक विचार दोनों में ही हम सत्य की इस रूपात्मकता के लक्षण देखते हैं। रूप और तत्त्व वस्तुतः अभिन्न हैं। किन्तु विचार अपने धर्म के अनुरूप इनका विश्लेषण और प्रत्याहार करता है। तत्त्व का निणय करते समय भी विचार अपने इस धर्म से विरत नहीं होता। विश्लेषण प्रत्याहार और परिच्छेद का प्रयोग वह तत्त्व में भी करता है।

तात्पर्य यह है कि तत्त्व के निर्धारण में भी वह रूप का आरोपण करता है। विचार की रूपात्मकता का इससे अधिक प्रमाण क्या हो सकता है? जर्मन मनीषी काट ने विचार को रूपात्मक तथा ज्ञेय जगत को बुद्धि का विधान माना था। दार्शनिक दृष्टि से चाहे कान्ट की स्थापना अपूर्ण और असंतोषजनक हो, किन्तु विचार के अनुसंधान की दृष्टि से वह विचार के अन्तर मम का उद्घाटन करती है। सामान्य व्यवहार में विचार के अतिरिक्त हमारी अन्य वासनाएं अथवा आकांक्षाएं तत्त्व की अधिक अभिलाषिणी होती हैं। किन्तु विचार की दृष्टि मुख्यतः अपने रूप पर ही रहती है। सिद्धांत की दृष्टि से यह रूप प्रत्ययों की एकरूपता और उनका पारस्परिक अविरोध प्रतीत होता है, किन्तु इस सिद्धांत के मूल में विश्लेषण, प्रत्याहार और परिच्छेद के धर्म अन्तर्निहित हैं। विचार की रूप-प्रधानता और तत्त्व-निरपेक्षता में ही यह स्पष्ट है कि विचार-की दृष्टि तटस्थ होती है। यह तटस्थता विचार का गुण मानी जाती है। तत्त्व और रूप के निर्धारण की दृष्टि से इसका उपयोग भी है किन्तु अनेक अमंगलकारी विचारों में विचार की इस निरपेक्षता का दुष्फल भी विदित होता है। फिर भी तटस्थ और निरपेक्ष भाव में अपने स्वरूप का अनुसंधान ही विचार का मुख्य धर्म प्रतीत होता है।

विचार बुद्धि का व्यापार होने के साथ-साथ चेतना की विषयमुखी तथा तटस्थ दृष्टि भी है। विश्लेषण, प्रत्याहार और परिच्छेदन के द्वारा वह सत्ता के रूपों का निर्धारण और विवेक करता है। चेतना की दृष्टि होने के कारण इसका रूप अपनी निर्दिष्ट मर्यादा की अपेक्षा अधिक व्यापक हो जाता है। इस व्यापकता की परिधि में जीवन और सस्कृति के वे रूप भी आ जाते हैं जो पूर्णतः विचार के अनुरूप नहीं। विश्लेषण, प्रत्याहार और परिच्छेद के द्वारा इनके स्वरूप का निर्धारण नहीं किया जा सकता। साथ ही केवल निर्धारण इनका, पूर्ण और वास्तविक स्वरूप नहीं है। निर्धारण विषय, वस्तु, व्यवस्था और प्रक्रिया का ही संभव है। विचार की व्यापक परिधि में आज्ञान पर भी जीवन और सस्कृति के इन रूपों का स्वरूप वैषयिक सत्ता, व्यवस्था और प्रक्रिया में समाप्त नहीं होता। इनका पूर्ण और वास्तविक रूप जीवन की सजीव और सक्रिय विधियों में ही साकार तथा सम्पन्न होता है। शिवम् और सुन्दरम् जीवन तथा सस्कृति के ऐसे ही रूप हैं जो पूर्णतः विचार का विषय न होते हुए भी विचार के व्यापारों से निर्धारित होते रहे हैं। विश्लेषण, प्रत्याहार और परिच्छेद के योग्य न होते हुए भी विचार उन्हें परिच्छेद करके

सत्यम् से विविक्त रूप में निर्धारित करने का प्रयत्न करता रहा है। शिवम् और सुन्दरम् के रूपों में परस्पर विवेक ही विचार का उद्योग रहा है। विचार का यह प्रयास एक ओर शिवम् और सुन्दरम् के स्वरूप निर्धारण का प्रयत्न करता है, किन्तु दूसरी ओर उन पर विचार के आकार का आरोपण भी करता है। विचार की रूपात्मकता जीवन और संस्कृति के इन सजीव और सम्पन्न रूपों को भी एक स्थिर और परिच्छिन्न आकार में बांधने का प्रयत्न करती है।

विचार चेतना की स्वाभाविक किन्तु आरम्भिक अथवा अपूर्ण गति है। उसके व्यापार सत्य के अनुसंधान की आवश्यक दिशाएँ हैं। किन्तु विचार की गति ही जीवन का अन्तिम लक्ष्य और पूर्णता नहीं। इसका प्रमाण स्वयं विचार का अतिचार है। अपने उस सीमित रूप में संतुष्ट न रहकर, जिसकी व्याख्या ऊपर की गयी है, विचार ने अनेक बार अपनी परिधि का असंगत विस्तार करके उसमें जीवन के उन रूपों का भी समाहार करने का प्रयत्न किया है जो इसके द्वारा ग्राह्य नहीं है। शिवम् और सुन्दरम् में आकार के साथ-साथ अनुभूति का तत्त्व भी है। इसीलिए विचार ने अपने व्यापार की सफलता के लिये अपने अभीष्ट सत्य की रूपात्मकता में तत्त्व की भी प्रतिष्ठा की। ऊपर रूपात्मक विचार की परिधि में शिवम् और सुन्दरम् के समावेश का संकेत किया गया है। इसमें विचार की परिधि का विस्तार अवश्य है। किन्तु विचार का स्वरूप वही है जो सर्वत्र मान्य और स्वयं विचार के अनुकूल है। यह विचार का सीमित रूप है जिसमें विचार बाह्य रूपों का निर्धारण करके अपने स्वरूप का अनुसंधान करता है। यह विचार का रूपात्मक स्वरूप है। किन्तु अपने तत्त्वतः व्यापक रूप में विचार अपनी परिधि का ही विस्तार नहीं करता वरन् इसके साथ-साथ उसमें तत्त्व की भी प्रतिष्ठा करता है। वस्तुतः विचार की यह प्रक्रिया विचार के मौलिक स्वरूप के अनुरूप नहीं है। इसीलिए जिन आध्यात्मिक दर्शनों में विचार ने इसका प्रयास किया है उनमें विचार तत्त्वदृष्टि से सत्य के व्यापक रूप का अनुसंधान और निर्धारण करने के स्थान पर स्वयं उसमें विलीन हो गया है। अद्वैतवेदान्त और ब्रैडले का अध्यात्मवाद इसके उत्तम उदाहरण हैं। इसका कारण यह है कि सत्ता और व्यवस्था के रूपों में विश्लेषण, प्रत्याहार और परिच्छेद वास्तविक अथवा काल्पनिक रूप में संभव भी हों, किन्तु चिन्मय क्षेत्र के तत्त्व में वे संभव नहीं। जर्मन दार्शनिक हीगल ने तो विचार का भी लक्षण यही बताया है कि वह सदा अपनी सीमाओं का अतिक्रमण करके एक असीम आकार की ओर संकेत करता रहता है। वस्तुतः यह विचार के मूल में मनुष्य की व्यापक चेतना की प्रेरणा है। विचार के प्रत्याहार के विपरीत विस्तार इसका लक्षण है और परिच्छेद के स्थान पर तादात्म्य इसका स्वरूप अथवा स्वभाव है।

यह सत्य का व्यापक रूप है। विचार इसका निर्धारण नहीं कर सकता। वह केवल इसकी ओर संकेत कर सकता है। वस्तुतः सत्य का यह व्यापक रूप विचार के पूर्णतः अनुरूप नहीं है। इसीलिए शंकराचार्य और ब्रैडले दोनों ने सत्य के इस व्यापक रूप में विचार का पर्यवसान और विलय माना है। विचार के रूप और व्यापक सत्य में उतना ही विरोध है जितना प्रत्याहार और विस्तार तथा परिच्छेद और तादात्म्य में है। सत्य का यह व्यापक रूप शिवम् और सुन्दरम्

के तत्त्व से निर्मित है। वह सत्य के सीमित रूप के समान स्वतंत्र और निरपेक्ष नहीं है। तटस्थ भाव से उसका निर्धारण पूणत सम्भव नहीं है और न इस निर्धारण में जीवन की आकाक्षा की पूर्णता है। वह इस अर्थ में निरपेक्ष और स्वतंत्र अवश्य है कि किसी व्यक्ति की कल्पना, कामना अथवा भावना पर उसका अस्तित्व अथवा स्वरूप निर्भर नहीं है। किन्तु मनुष्य की अन्ततम आकाक्षा और साधना का समाधान उसमें अवश्य है। जो सीमित सत्य विचार का लक्ष्य है वह मनुष्य की वेचल जिज्ञासा वृत्ति का समाधान है। सम्पूर्ण चेतना की आकाक्षाओं का अन्तिम लक्ष्य होने की दृष्टि से हम सत्य के इस व्यापक रूप को भी सत्य कह सकते हैं। किन्तु सत्य के ये दोनों रूप एक दूसरे से भिन्न हैं। यद्यपि इस भेद का भी निरूपण विचार के द्वारा ही होता है, किन्तु यह निरूपण सत्य के सीमित रूप की भाँति ही अपूर्ण है। सत्य का व्यापक रूप मनुष्य की समग्र, चेतना की आकाक्षा का समाधान है। अतः इस रूप की अनुभूति में ही भेद का निरूपण पूर्ण हो सकता है और इस पूर्णता में भेद और विचार दोनों का विलय हो जाता है।

सत्य के इस व्यापक रूप में शिवम् और सुन्दरम् का भी समाहार है। वस्तुतः सत्यम्, शिवम् और सुन्दरम् अन्तिम तत्त्व की पूर्णता के तीन पक्ष हैं जिनका विवेक किसी सीमा तक विचार ही करता है। विचार की दृष्टि से इनके भी रूप का कुछ निर्धारण सम्भव है, किन्तु वस्तुतः इनमें रूप की अपेक्षा तत्त्व की प्रधानता है। प्रत्याहार और परिच्छेद के स्थान पर विस्तार और तादात्म्य इनका लक्षण है। एक व्यापक अनुभूति इसका तत्त्व है। जिज्ञासा के स्थान पर ये समग्र चेतना के लक्ष्य हैं। मानो मनुष्य की समग्र चेतना इनमें उसी प्रकार अपने स्वरूप का अनुसंधान करती है, जिस प्रकार जिज्ञासा विचार में अपने रूप का अनुसंधान करती है। जिज्ञासा का फल अवगति है। यह अवगति रूपों के परिच्छेद के द्वारा होती है तथा इसमें विषय और विषयी का भेद रहता है। किन्तु जिस प्रकार विचार अपनी सीमाओं का अतिश्रमण करता रहता है उसी प्रकार अवगति के तटस्थ घट्ट में जिज्ञासा का पूर्ण सतीप नहीं होता। जाता बनकर जिज्ञासा अपने अपूर्ण और आशिक ज्ञान को भी अभिव्यक्त करनेके लिये आतुर हो उठता है। आर्बिमिडीज की भाँति कभी कभी उसकी यह आतुरता उन्माद की सीमा तक पहुँच जाती है। हमारे समस्त ज्ञान, विज्ञान, दर्शन, शास्त्र, साहित्य आदि सब इसी आतुरता के वरदान हैं। जिस प्रकार विचार स्वभाव से ही अपनी सीमा का अतिश्रमण करता है उसी प्रकार अवगति भी स्वभाव से ही अभिव्यक्ति में आत्मविस्तार खोजती है। इस अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में अवगति के सत्य में सौन्दर्य का आविर्भाव होता है। यह अभिव्यक्ति ही सुन्दरम् का स्वरूप है। समस्त साहित्य और कला इसी अभिव्यक्ति के बीज से उत्पन्न कल्पन है।

इस अभिव्यक्ति में मनुष्य की चेतना अपना प्रकाशन करती है। उसकी अनुभूति आत्म-विस्तार खोजती है। अभिव्यक्ति के लिये आवुल अनुभूति में आभरण का भाव उदित होता है। अनुभूति का अधिष्ठाता अपनी अनुभूति को वाटने और वितरित करने के लिये उत्सुक हो उठता है। यह विभाजन और वितरण अनुभूति को न्यून करने के स्थान पर उसे समृद्ध और सम्पन्न बनाता है। यह प्रकृति के विपरीत धर्म है। प्रकृति में विभाजन का फल न्यूनता है। अभिव्यक्ति दो चेतनावा

का परस्पर सम्वाद है। इस सम्वाद में व्यक्तित्व के परिच्छेद की सीमायें विलीन हो जाती हैं। कदाचित् चेतना में यह परिच्छेद कृत्रिम और सापेक्ष ही है। अभिव्यक्ति में इस परिच्छेद की सीमाओं का विलय होता है और व्यक्तित्व का विस्तार होता है। परिच्छेद के स्थान पर इस आत्म-विस्तार में तादात्म्य का भाव उदित होता है। यह तादात्म्य भी प्रकृति के विपरीत चेतना का ही धर्म है। यह तादात्म्य ही प्रेम का बीज है। अभिव्यक्ति सुन्दरम् का मूल स्वरूप है। कदाचित् इसीलिए मनुष्य के इतिहास में सौन्दर्य और प्रेम प्रायः अभिन्न रहे हैं। इस अभिव्यक्ति में आनन्द भी है। आनन्द चेतना के आत्म-विस्तार का फल है। अभिव्यक्ति के आत्म-विस्तार में तादात्म्य रस का संचार करता है। इसीलिए रस और आनन्द समानार्थक समझे जाते हैं। आन्तरिक अनुभूति में जो रस है, पारस्परिक अभिव्यक्ति में वही आनन्द है।

इस आनन्द का आभास अवगति में भी होता है। किन्तु सभी अवगतियों में इसका रूप स्फुट नहीं होता। अवगति चेतना का ग्रहणात्मक धर्म है। इस अवगति में सामान्यतः चेतना की दृष्टि तटस्थ रहती है। सत्य के अनेक रूप इस ग्रहण के विषय हैं। विषय और विषयी इस अवगति में पृथक् रहते हैं। अवगति में चेतना विषयों का प्रकाशन करती है। आलोक चेतना का स्वरूप और अवगति का धर्म है। आलोक भी आह्लाद का लक्षण है इसीलिए हर्ष में हमारी आंखें चमक उठती हैं और चेहरा खिल उठता है। किन्तु सामान्यतः हमारी अवगति उदासीन और तटस्थ ही होती है। कुछ असाधारणता और नवीनता होने पर ही अवगति में आह्लाद का उदय होता है। यह स्थिति विशेषतः जीवन और सृष्टि के आरंभ में ही होती है। बालक के जीवन में नवीन वस्तुओं की अवगति नित्य नये आह्लाद का कारण बनती है। आगे चलकर जीवन में यह असाधारणता और नवीनता कम होती जाती है। अतः अवगति साधारण सत्यों का उदासीन ग्रहण बन जाती है। प्रौढ़ चेतना में सत्य का यही रूप है जिसे हम शिवम् और सुन्दरम् से पृथक् कर के समझ सकते हैं।

अध्यात्मवादी दार्शनिकों के अनुसार हमारी साधारण अवगति में भी एक रचनात्मक तत्त्व है। आधुनिक मनोविज्ञान प्रत्यक्ष की क्रिया को भी रचनात्मक मानता है। किन्तु अवगति की यह रचनात्मक क्रिया इतनी साधारण और सहज है कि हमें अवगति में इसकी अवगति भी नहीं होती। नवीनता और सृजनात्मकता से रहित होने पर अवगति सत्य का केवल उदासीन ग्रहण रह जाती है। वैज्ञानिक अनुसंधानों तथा कलात्मक रचनाओं में नवीनता और सृजन का रूप उदय होते ही अवगति में अभिव्यक्ति का सौन्दर्य और आह्लाद स्फुटित हो उठता है। जीवन के आरम्भ में बालक की अवगति में हम अवगति और अभिव्यक्ति, आलोक और आह्लाद तथा सत्यम् और सुन्दरम् की एकात्मकता देखते हैं। सृष्टि के आरम्भ में कुछ दर्शनों में हमें इसी भाव का संकेत मिलता है। अद्वैत वेदान्त में भामतीकार ने चराचर विश्व को ब्रह्म का स्मित माना है। स्मित आह्लाद का लक्षण और उसकी अभिव्यक्ति है। शक्ति तंत्रों में शक्ति का विमर्श शिव की आत्मावगति तथा विश्व के उदय का आरम्भ है। इसीलिए विमर्श को अभिव्यक्ति भी मानते हैं। अवगति और अभिव्यक्ति की एकरूपता के कारण विमर्श की अवगति में अभिव्यक्ति

विक स्वरूप भी है। मोक्ष में मनुष्य इस स्वरूप को प्राप्त कर सकते हैं। किन्तु व्यवहार का जीवन परम सत्य के इस चिदानन्द स्वरूप के अनुभव से पूर्णतः शून्य नहीं है। लोक जीवन में आन्तरिक सम्बन्धों के एकात्मभाव में हमें उसका आभास मिलना है। वस्तुतः मोक्ष की अवस्था इसी आभास की पूर्णता है। जीवन्मुक्ति में मोक्ष और व्यवहार का पूरा समवय है। उपनिषदों में सामाजिक सम्बन्धों के एकात्मभाव में ब्रह्म की विवृति के स्पष्ट संकेत मिलते हैं। वेदान्त के सम्प्रदायों में सत्य के पारमार्थिक रूप को निरपेक्ष भाव में प्रतिष्ठित करने का आग्रह अधिक रहा है। अतः चिदानन्द स्वरूप सत्य के सामाजिक रूप का महत्त्व अपेक्षित सा रहा। इसका कारण दर्शन में तर्क की प्रधानता है। तर्क सत्य को निरपेक्ष भाव में ही निरूपित करता है। पूरा स्वतंत्र होने की दृष्टि में ब्रह्म पूर्णतः निरपेक्ष है। किन्तु चिदानन्दमय होने के कारण वह अनुभवस्वरूप है। अतः मनुष्य जीवन में ही उसका साक्षात्कार हो सकता है। साधना और जीवन में इतना अन्तर नहीं है जितना कि प्रायः मान लिया जाता है। साधना एक प्रकार की आध्यात्मिक शिक्षा है। किन्तु जिस प्रकार जीवन ही शिक्षा है इसी प्रकार जीवन की साधना का पूर्ण और सजीव रूप है। एकांत साधना में आध्यात्मिक साधना भी पूरा नहीं हो सकती है। जीवन्मुक्ति के व्यवहार में ही वह सफल और साकार होनी है। साधना और समाधि में जिस सत्य का क्षणिक आभास मिलता है वह जीवन के तदनुसृत व्यवहार में एक स्थायी विभूति बन जाता है। अध्यात्म का यही जीवित सत्य है।

अध्यात्म के इस जीवित सत्य में कला और काव्य का भी वास्तविक रूप स्फुटित होता है। विज्ञानों और दर्शनों में उदासीन और मानव-निरपेक्ष मानकर सत्य का निरूपण होता है। एक ओर उसका कारण तर्क का तटस्थ भाव है, दूसरी ओर उसका कारण हमारे लौकिक व्यवहार और अनुभव की अहंकार-मूलकता है। इस अहंकार के अनिवार्य अनुपग के कारण मानव सम्बन्ध का भाव अलक्षित रूप से विज्ञानों और दर्शनों में भी बना रहता है। मनोविज्ञान में व्यक्तित्व ही अध्ययन का विषय है? सामाजिक शास्त्रों में इसके सामाजिक रूप का विवेचन होता है। इस विवेचन में मनोविज्ञान का प्रभाव व्यक्ति के महत्त्व को बढ़ाकर समाज का महत्त्व कम कर देता है और अध्यात्मवादी दर्शनों का प्रभाव समाज के मूल्य को बढ़ाकर व्यक्ति का मूल्य कम कर देता है। समाज का कोई पृथक् अस्तित्व नहीं है। व्यक्ति ही जीवन और अनुभव का केन्द्र है। फिर भी अद्वैत वेदान्त, पश्चिमी अध्यात्मवाद और आधुनिक साम्यवाद में व्यक्ति के मूल्य का तिरस्कार करके एक सामाजिक तत्त्व में उसका अध्याहार हो गया है। दर्शन और समाज शास्त्र में इस अनर्थ का मूल कारण व्यक्तित्व के सीमित और अहंकारमूलक रूप से उत्पन्न होने वाले अनर्थ हैं। लोक जीवन और इतिहास में इन अनर्थों के असह्य उदाहरण मिल सकते हैं।

यह अहंकार चेतना का एक केंद्रित बिंदु है, जिसमें प्रकृति अपने परिच्छेद का आरोपण करती है। किन्तु यह परिच्छेद ही अहंकार का सबस्व नहीं है। चिन्मूलक होने के कारण उसमें विस्तार का बीज भी सन्निहित है। जीवन के व्यवहार में प्राकृतिक उपकरणों की ही प्रधानता रहती है। अतः सम्पत्ति, शान्त आदि व्यवहार के स्वाथमय रूपों में अहंकार का प्राकृतिक परिच्छेद ही साकार होता है। किन्तु जीवन के आन्तरिक और आत्मीय भावमन्बन्धों में अहंकार

के चिन्मय बीज का विस्तार सहज ही प्रकाशित होता है। दो चिद्विन्दुओं के संगम में अध्यात्म की रेखा मानो अनन्त का संकेत करती है। साधना की अन्तर्मुखता में प्रकृति के जिन परिच्छेदों का विलय होने पर ही अनन्त सत्य विभासित होता है, आत्मीय सम्बन्धों की एकात्मता में वे ही परिच्छेद सीमित अहंकार के अवच्छेदक न रहकर उसके चिन्मय बीज के विस्तार के निमित्त बन जाते हैं। इस विस्तार में चिद्विभूति के आनन्द की समृद्धि होती है। यह समृद्धि पारमार्थिक चिदानन्द का ही आभास और सोपान है। भावसम्बन्धों के इस एकात्मभाव में अनुभूति की तन्मयता में समाधि की भांति ही प्राकृतिक परिच्छेदों का विलय हो जाता है। किन्तु वस्तुतः इस विलय का अभिप्राय प्रकृति के उपकरणों का विनाश अथवा तिरस्कार नहीं है। इसका तात्पर्य पारमार्थिक सत्य के चिदानन्द स्वरूप की स्वतन्त्र विभूति का संकेत करना है। जीवन्मुक्ति के मार्ग से जीवन में अन्वित होने पर अध्यात्म की अनुभूति प्रकृति के परिच्छेदों को अपनी विभूति के व्यवहार का निमित्त बनाती है।

माता के वात्सल्य, दम्पति के प्रेम और सखाओं के अनुराग में हमें इस आत्मीय भाव-सम्बन्ध के उदाहरण मिलते हैं। दम्पति की उपमा का उपयोग तो उपनिषदों में तथा भक्ति काव्य और रहस्यवादी काव्य में बहुत मिलता है। किन्तु वस्तुतः यह भावसम्बन्ध चिदानन्द की अनुभूति की उपमाएँ ही नहीं हैं, वे सामाजिक तादात्म्य में उसके साक्षात्कार के वास्तविक उदाहरण भी हैं। अन्तर केवल इतना ही है कि लौकिक सम्बन्धों की एकात्मता में अपूर्णता की आशंका रहती है। प्रकृति का परिच्छेद बड़ा प्रबल और प्रभावशाली है। इन सम्बन्धों की तन्मयता में समाधि की भांति जिस अपरिच्छिन्न एकात्मकता का अनुभव होता है, वही परमार्थ सत्य का स्वरूपगत भाव है। जीवन और व्यवहार का सामान्य भाव बनकर यह कदाचित् भाव लोक की स्थायी विभूति बनता है। इसकी पूर्णता लोक जीवन में चाहे कितनी ही दुर्लभ हो किन्तु सत्य यह है कि यही भाव मानवीय जीवन में आनन्द का स्रोत और संस्कृति का आधार है। शैव धर्म और वेदान्त के मौलिक प्रभाव से भारतीय संस्कृति में इसी भाव की उदार प्रतिष्ठा हुई थी। आधुनिक सभ्यता में इसी भाव का उत्तरोत्तर अभाव होने के कारण जीवन नीरस और दुर्भर होता जा रहा है। आत्मीय सम्बन्ध और सामाजिक व्यवहार में इसी भाव की प्रतिष्ठा के द्वारा जीवन को सरस, सार्थक और आनन्दमय बनाया जा सकता है।

चिद्विन्दुओं के समागम का यही भाव रस का स्रोत तथा कला और काव्य का मूल स्वरूप है। इसमें व्यक्तित्व की केन्द्रियता और उसके अहं भाव का विलय नहीं हो जाता। सामान्य और विशेष, व्यक्तित्व और व्यापकता आदि की समस्याएँ हमारे विचार की पहेलियाँ हैं, जिन्हें उत्पन्न करके विचार स्वयं नहीं सुलझा सकता। वास्तविक अनुभव में ये समस्याएँ उतनी ही सरल हैं जितनी कि विचार में वे जटिल हो जाती हैं। सामाजिक भावसम्बन्धों में हम इसका साक्षात् अनुभव करते हैं कि स्नेह और सद्भाव की विभूति में हमारे व्यक्तित्व और अहंकार एक अपूर्व समृद्धि प्राप्त करते हैं। इस एकात्मभाव में ही आनन्द का स्रोत और जीवन की पूर्णता है। बालक के जीवन में आरम्भ से ही माता के स्तन और स्नेह के द्वारा यह रस का स्रोत प्रवाहित होता है।

इस दृष्टि से यह एकात्म भावना श्रोत्रे की व्यक्तिगत सहानुभूति से भी पूर्वतर है। मनुष्य की यह मौलिक सांस्कृतिक भावना है। व्यक्तिगत कलानुभूति, विज्ञान, दर्शन, व्यापार आदि में आघात होकर यह मरद हो जाती है। किन्तु अन्त में हम सब के मस्वारो को समाहित करके उसकी प्रतिष्ठा मनुष्य की आनन्दमयी सस्कृति का आधार बन सकती है। इसी प्रतिष्ठा के अभाव में आधुनिक सम्यता आढम्बरपूर्ण तथा आधुनिक जीवन नीरस हो रहा है।

कला

‘कला’ संस्कृत भाषा का शब्द है। भाषा विज्ञानवेत्ताओं की दृष्टि में ‘कला’ शब्द की व्युत्पत्ति संदिग्ध है^१, पर संस्कृत पंडितों ने इसकी व्युत्पत्ति कई तरह से दी है। कुछ लोग ‘कल’ शब्द का अर्थ ‘सुन्दर’, ‘कोमल’, ‘मधुर’ या ‘सुख लाने वाला’^२ मानकर ‘कला’ को उसके साथ संबद्ध करना चाहते हैं, तो कुछ इसे ‘कल्’ धातु (=शब्द करना, बजना, गिनना) से संबंधित मानते हैं। कुछ अन्य लोग इसे कड् धातु (=मदमस्त करना, प्रसन्न करना) से जोड़ने के पक्ष में हैं।^३ इसी प्रकार कुछ लोग इसे ‘कं’ अर्थात् ‘आनन्द’ का लानेवाला मानते हैं।^४

संस्कृत साहित्य में ‘कला’ शब्द का प्रयोग लगभग बीस अर्थों में हुआ है, जिनमें अधिक प्रमुख १/६ वां भाग, कोई छोटा भाग, चंद्रमा का १/६ वां भाग, समय का एक भाग, मूल का व्याज (कोई अंश), राशि के ३०वें भाग का ६०वां भाग, किसी भी काम के करने में अपेक्षित चातुर्य, कपट तथा नौका आदि हैं। प्रस्तुत प्रसंग में किसी भी काम के करने में अपेक्षित चातुर्य अर्थ ही हमारे लिए सबसे निकट है। मैकडानेल तथा मोनियर विलियम्स के ऐतिहासिक सिद्धांतों पर बने कोषों से यह स्पष्ट है कि कला का यह अर्थ बहुत बाद का है। इसके पुराने प्रयोग ऋग्वेद^५, शतपथ ब्राह्मण, षड्विंश ब्राह्मण, सांख्यायन ब्राह्मण, तैत्तिरीयआरण्यक, तथा अथर्ववेद आदि में है, पर इन किन्हीं में भी कार्यकौशल, शिल्प या हुनर आदि के अर्थ में इसका प्रयोग नहीं है। इस अर्थ

१. मोनियर-विलियम्स ने अपने प्रसिद्ध संस्कृत कोष (Sanskrit English Dictionary, Oxford, 1899) में कला” की व्युत्पत्ति को संदिग्ध माना है। दे. उक्त कोष में ‘कला’ शब्द।

२. कं (सुखम्) लाति इति कलम्। ‘कल’ और ‘कला’ शब्द का सान्निध्य है।— साहित्य-तरंग, सद्गुरुशरण अवस्थी, इलाहाबाद, १९५६ ई०, पृ० २।

३. अमरकोषः, सं० पं० शिवदत्त, बंबई, १९४४ ई० पृ० ७२ तथा ४३१।

४. कं आनन्दं लाति इति कला—समीक्षाशास्त्र, सीताराम चतुर्वेदी, काशी, सं० २०१०, पृ० २०६।

५. कला शब्द का प्राचीनतम प्रयोग ऋग्वेद में है। इसके द्रव्ये मंडल में एक मंत्रांश है —

- ९ दशन-वसनागराग (दात, वस्त्र तथा शरीर के अंगों को रंगना या कलापूर्ण ढंग में सजाना)
- १० मणि-भूमिका-कर्म (ऋतु के अनुकूल घर सजाना)
- ११ शयन-रचना (विस्तर लगाना)
- १२ उदकवाद्य (जलतरंग बजाना)
- १३ उदकघात (जल क्रीडा या पिचकारी चलाना)
- १४ चित्रयोग (अवस्था परिवर्तन (वृद्ध को युवा) करना)
- १५ माल्य-ग्रथ-विकल्प (माला गूथना)
- १६ केशशेखरापीड-योजना (बालों में फूल गूथना या मुकुट बनाना)
- १७ नेपथ्ययोग (देश-काल के अनुसार कपड़े या गहने धारण करना)
- १८ कर्ण पत्र-भंग (पत्ते या फूल आदि से कर्णफूल बनाना)
- १९ गन्धयुक्ति (सुगन्धित पदार्थ बनाना)
- २० भूषण-भोजन (आभूषण पहनना)
- २१ इन्द्रजाल
- २२ कौचुमार योग (कुरूप को सुन्दर करना)
- २३ हस्तलाघव (हाथ की फुर्ती)
- २४ चित्रशब्दापूपभक्ष्य—विकार त्रिया (सूपकर्म)
- २५ पानक-रस-रागासव-योजन (पेय बनाना)
- २६ सूचीकर्म (सीना)
- २७ सूत्रकर्म (बेल बूटे बनाना या रफू करना)
- २८ प्रहेलिका (पहेली बूझना)
- २९ प्रतिमाला (अत्याक्षरी की योग्यता रखना)
- ३० दुर्वाचयोग (कठिन पदों या शब्दों का अर्थ निकालना)
- ३१ पुस्तक वाचन (ठीक ढंग से पुस्तक पढ़ना)
- ३२ नाटिकास्यायिका-दर्शन (नाटक देखना, उसका रसास्वादन करना)
- ३३ काव्य-समस्यापूर्ति
- ३४ पट्टिका-वेत्र-बाण विकल्प (नेवाड या बेंत आदि से चारपाई बुनना)
- ३५ तुककर्म (चर्खा या तकली से सूत कातना)
- ३६ तक्षण (बढ़ई या सगतराश का काम)
- ३७ वास्तुविद्या
- ३८ रौप्य-रत्नपरीक्षा (धातु तथा रत्न पहचानना)
- ३९ धातुवाद (कच्ची धातु को स्वस्थ करना या मिली धातु को अलग-अलग करना)
- ४० मणिरागज्ञान (रत्नों के रंग जानना)
- ४१ आकर ज्ञान (खानों की विद्या)

४२. वृक्षाणुर्वेद योग (उपवन लगाने की कला)
४३. मेष-कुक्कुट-लावक-युद्ध-विधि (इन्हें लड़ाने की कला)
४४. शुक-सारिका-प्रलापन (तोते मैने को पढ़ाना)
४५. उत्सादन (मालिश करना या हाथ पैर आदि दबाना)
४६. केशमार्जन कौशल (बालों को साफ रखना)
४७. अक्षर-मुष्टिका-कथन (करपलई)
४८. म्लेच्छित-कला-विकल्प (विदेशी भाषा समझना)
४९. देश भाषा ज्ञान (देशी बोलियों को समझना)
५०. पुष्प-शक्तिका-निमित्त-ज्ञान (प्राकृतिक लक्षणों के आधार पर भविष्यवाणी करना)
५१. यंत्र-मातृका (यंत्र निर्माण)
५२. धारण-मातृका (स्मरणशक्ति बढ़ाना)
५३. सम्पाठ्य (दूसरों को कुछ पढ़ते सुनकर उसी प्रकार दुहरा देना)
५४. मानसी काव्य क्रिया (आशुकवि होना)
५५. क्रिया विकल्प (किसी वस्तु की क्रिया के प्रभाव को पलटना)
५६. छलिक योग (ऐयारी करना)
५७. अभिधानकोष, छन्दों ज्ञान (शब्द और छंदों का ज्ञान रखना)
५८. वस्त्रगोपन (फटे वस्त्रों को इस प्रकार पहनना कि फटा अंश दिखाई न पड़े)
५९. द्यूत
६०. आकर्षण-क्रीड़ा (खींचने-फेंकने वाले सारे खेल)
६१. बालक्रीड़ा कर्म (लड़का खिलाना)
६२. वैनायिकी विद्या ज्ञान (विनय तथा शिष्टाचार)
६३. वैजपिकी विद्या ज्ञान (दूसरों पर विजय पाना)
६४. व्यायामिकी विद्याज्ञान (व्यायामकला)

इसी प्रकार कुछ जैन ग्रंथों में ६४ या कहीं-कहीं ७२ कलाओं के नाम दिये गये हैं। प्रबंध-कोष में भी कलाएँ ७२ दी गयी हैं। ललित विस्तार में पुरुषकला के रूप में ८६ नाम गिनाये गये, है यद्यपि कामकला के रूप में ६४ नाम भी हैं। प्रसिद्ध कश्मीरी पंडित क्षेमेन्द्र ने कलाओं पर एक स्वतंत्र पुस्तक लिखी थी, जिसका नाम 'कला विलास' है। अगर किसी भारतीय ग्रंथ में सबसे अधिक कलाएँ दी गयी हैं तो इसी में। इसमें ६४ तो जनोपयोगी कलाएँ दी गयी हैं, जिनमें ३२ धर्म-अर्थ-काम-मोक्ष अर्थात् चार पुरुषार्थों की प्राप्ति की और ३२ मात्सर्य-शील-प्रभाव-मान की हैं। इनके अतिरिक्त ६४ कलाएँ सोनारों की सोना चुराने की, ६४ कलाएँ वेश्या की मोहित करके पैसा ऐंठने आदि की, १० भेषज कलाएँ, १६ कायस्थों की कलाएँ, जिनमें लिखने के कौशल से लोगों को धोखा देने की बात प्रमुख है, तथा गणकों की कलाओं एवं सौ सार-कलाओं की चर्चा है।

इन सारी चीजों पर ध्यान देने पर यह स्पष्ट हुए बिना नहीं रहता कि हमारे यहाँ कला उन सांगी जानकारियों या क्रियाओं को कहते रहे ह जिनमें थोड़ी भी चतुराई की आवश्यकता हो। साथ ही यह भी स्पष्ट है कि हमारे यहाँ कला में सामान्यतः उपयोगी और ललित दोनों कलाएँ आती रही हैं। पर ललित कला को लेकर थोड़ा विवाद है। ललित कला में वास्तु, मूर्ति, चित्र, मगीते और काव्य ये पांच कलाएँ रखी जाती हैं। भारतीय ग्रन्थों में दी गयी सूचियों में वास्तु, मूर्ति, चित्र और संगीत का स्थान तो है पर इसमें काव्य का भी स्थान है? इस प्रश्न को लेकर विद्वानों ने प्रायः यह कहा है कि भारतीय दृष्टि से काव्य का कला में स्थान नहीं है। इस दृष्टि में उल्लेख्य नाम शुक्ल जी^१, प्रसाद जी^२, वाजपेयी जी, मिश्र जी^३, तथा गुलाबराय^४ आदि के हैं। इन लोगों के अनुसार भारतीय दृष्टि से विद्या और उपविद्या ज्ञान के दो अलग क्षेत्र ह। इनमें काव्य का स्थान

१ शुक्ल जी कहते हैं —

‘सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। हमारे यहाँ काव्य की गिनती चौंसठ कलाओं में नहीं की गयी है।’ चिंतामणि, भाग २, काशी, २०१०, पृ० १८०

२ प्रसाद जी कहते हैं —

इससे प्रकट हो जाता है कि काव्य और कला भिन्न वग की वस्तु हैं। काव्य और कला तथा अन्य निघण्टु, इलाहाबाद, २००१, पृ० १२।

३ नददुलारे जी कहते हैं —

कला शब्द का भारतीय व्यवहार पाश्चात्य व्यवहार से भिन्न है। यहाँ कला केवल छंद रचना के अर्थ में व्यवहृत हुई है, इसीलिए काव्य नहीं, समस्यापूर्ति की गणना कला में की गयी। वही, प्राक्कथन, पृ० १६

४ रामदहिन मिश्र कहते हैं —

काव्य और कला दो भिन्न वस्तुएँ हैं।

प्राचीन काल में काव्य की कला में गणना होने का कारण अनूठापन था। समस्या पूर्ति भी एक प्रकार का काव्य कौशल ही था, जिससे यह भी कलाओं में पँठ गयी। सारांश यह कि सहृदयों के मर्नाविनोदाय जो कवि का रचना-कौशल था, वह कलाओं में गिन लिया गया। इस प्रकार काव्य-कला नहीं हो सकता।

—काव्य वर्णन, पटना, १९५१, पृ० २७ (काव्यशास्त्र की भूमिका)

५ वास्तव में काव्य हमारे यहाँ कलाओं के अतर्गत नहीं है। (सिद्धांत और अध्ययन, पृ० ५८-९)।

विद्या में है, जबकि कला का उपविद्या में। इस प्रकार दोनों दो भिन्न वर्गों के अंतर्गत आती है। इन लोगों का यह भी कहना है कि कलाओं की विभिन्न सूचियों में जो 'काव्य-व्याकरण' 'काव्य-व्याकरण विधि' 'काव्य-समस्यापूरण', 'क्रिया कल्प', 'काव्य', या 'अलंकार' आदि के नाम आये हैं, वे तत्त्वतः काव्य से संबद्ध न होकर उक्ति, चमत्कार, अनूठापन, आदि से संबद्ध हैं। इस प्रकार की पद्य रचना का उद्देश्य केवल मनोविनोद है, रस-निष्पत्ति नहीं जो कि काव्य का लक्ष्य है।

इन आधुनिक विद्वानों के मतों के अतिरिक्त प्राचीन लोगों के मतों से भी इस प्रकार के निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं। भर्तृहरि के प्रसिद्ध श्लोकांश—

साहित्य संगीत कला विहीनः

में साहित्य का कला से अलग उल्लेख इसी बात की ओर संकेत करता है। 'भामह' और 'दण्डी' में भी इसके संकेत हैं।

मैं व्यक्तिगत रूप से कला में काव्य के स्थान न होने की बात को 'भारतीय पद्धति' या 'भारतीय दृष्टिकोण' नाम देना उचित नहीं समझता। भारत में कुछ लोगों का यह दृष्टिकोण था, पर साथ ही यह मानने के लिए भी आधार है कि भारतीय दृष्टि से भी काव्य कलाओं के अंतर्गत है। और कुछ लोग कदाचित् इसे भी मानते थे।

इस संबंध में पहली बात तो मुझे यह कहनी है कि उपर्युक्त विद्वानों के अनुसार चित्र और संगीत का स्थान कला में है। भारतीय ग्रंथों में प्राप्त विभिन्न सूचियों में इन दोनों को सम्मिलित किया गया है। यदि यह ठीक है तो भारतीय दृष्टि से ही चित्र-संगीत कला और काव्य में कोई मौलिक अंतर नहीं है। काव्य की आत्मा रस है। ७वीं सदी में लिखे गये ग्रंथ 'विष्णु धर्मोत्तर' में काव्य तथा संगीत चित्र आदि का एक ही दृष्टिकोण से वर्णन हुआ है। इसमें काव्य की भांति ही संगीत के स्वरों और चित्र के रंगों से रसों का संबंध स्थापित किया गया है। साथ ही शास्त्रीय संगीतज्ञों में यह बात सामान्यतः प्रचलित है और ठीक भी है कि संगीत से रसों की निष्पत्ति हो सकती है। यह अवश्य है कि काव्य जितनी सफल अभिव्यक्ति नहीं हो सकती, पर यह तो मात्र का भेद हुआ, मौलिक नहीं। अतएव भारतीय दृष्टि से इन तीनों (चित्र, संगीत, काव्य) की आत्मा एक है, फिर दो को कला मानने और एक को न मानने का प्रश्न ही नहीं उठता।

दूसरी ज्ञातव्य बात यह है कि इन विद्वानों के अनुसार कलाओं की विभिन्न सूचियों में जो 'काव्य-व्याकरण' 'काव्य-व्याकरण-विधि', 'काव्य-समस्यापूरण' 'क्रियाकल्प' या 'काव्य' आदि नाम आये हैं, वे तत्त्वतः शब्द से संबद्ध न होकर उक्ति-चमत्कार, तथा अनूठेपन आदि से संबद्ध हैं। इसका अर्थ यह है कि इनका मात्राध्यय मनोविनोद है, रस-निष्पत्ति नहीं। यहां एक प्रश्न यह उठता है कि जहाँ सूचियों में केवल 'काव्य' शब्द आया है, वहां यह मानने के लिए क्या आधार

१. वैचक्षण्यं कलासु च (काव्यालंकार १. २) ।

२. नृत्यगीत प्रभृतयः कलाः कामार्थं संश्रयाः (काव्यादर्श ३. १६२) ।

है कि वहाँ काव्य का अथ शुद्ध काव्य या रसकाव्य न होकर चमत्कारकाव्य है। इसमें दो राय नहीं हो सकती कि कौशल की दृष्टि में चमत्कार काव्य का प्रायोग इस रूप में कलाओं के साथ अधिका होता रहा होगा पर शुद्ध काव्य या रस काव्य का इसमें कोई स्थान न रहा होगा, यह बात भी समय में नहीं आती।

इन दोनों आधारों पर यह कहना अनुचित न होगा कि आचार्य शुक्ल तथा प्रमाद जी आदि द्वारा कही गयी बातें अधिक में अधिक किमी एक वर्ग की कही जा सकती है। कलाओं की विभिन्न सूचियाँ एव कला तथा काव्य सबधी प्राचीन भारतीय साहित्य पर तात्त्विक दृष्टि से विचार करने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है कि भारतीय दृष्टि से भी कला में यदि काव्य को स्थान दे दिया जाय तो सैद्धांतिक विरोध जैसी कोई चीज नहीं आती, जैसा कि प्रायः हिन्दी के विद्वानों का ख्याल है। इस प्रकार भारतीय दृष्टि से सामान्य अर्थ में तो कला किसी भी कार्य-विषयक चौशल है पर विशिष्ट अर्थ में वह वही है जैसा कि आजकल (ललित और उपयोगी) प्रायः समझा जाता है।

कला का यूरोपीय दृष्टिकोण भी यही है। वहाँ कला के लिए प्रचलित शब्द 'आर्ट' का मध्य पुरानी फ्रेंच आर्ट और लैटिन आर्टेम या आर्स से जोड़ा जाता है। इसके मूल में आर्ट (Ar) धातु

१ डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी कलाओं के सम्बन्ध में लिखते हुए लिखते हैं—“ऐसा लगता है कि ६४ की सख्या के अदर प्राचीन अनुश्रुति में साधारणतः वे ही कलाएँ रही होंगी जो वात्सायन की सूची में हैं। कला का साधारण अर्थ उसमें स्त्री-प्रसादन और वशीकरण हैं और उद्देश्य विनोद, तथा रसानुभूति” (साहित्य और कला (गाजियाबाद, प्रथम संस्करण में संग्रहित 'काव्यकला' शीर्षक निबन्ध, पृ० २६-७) यहाँ 'रसानुभूति' शब्द ध्यान देने योग्य है। इसका आशय यह है कि द्विवेदी जी की दृष्टि में भी ६४ कलाओं में का 'काव्य' दोनों प्रकार का होता था- विनोद करने वाला तथा रसानुभूति फरानेवाला।]

इसी प्रसंग में वे आगे भी कहते हैं—“इस प्रकार सहृदय के चित्त जो कविता तमय कर मके, वह अवश्य ही वात्सायन की स्त्री प्रसादिनी और वशीकारिणी कला में स्थान प्राप्त करेगी। वस्तुतः जिन दिनों काव्य को कला कहा गया था, उन दिनों उसके इन्हीं दो गुणों का प्रधान लक्ष्य किया गया था (१) उक्ति वैचित्र्य और (२) सहृदय-हृदय-रजन।” (वही पृ० ३४)। यहाँ भी 'सहृदय के चित्त जो कविता तमय कर सके' तथा 'सहृदय-हृदय रजन' ध्यान देने योग्य है।

२ श्लोमेट्र के 'कला विलास' को छोड़कर और जितनी भी कलाओं की सूचियाँ प्राचीन भारतीय साहित्य में मिली हैं, सभी में काव्य को किसी न किसी रूप में स्थान मिला है।

३ 'कला के दोषों के उदाहरण में रस के ही दोषों को बतला कर दण्डों ने भी कला और काव्य के सबध की एक अत्यन्त स्वोच्छृति दी है। सिद्धांत और अध्ययन, गुलाबराय, दिल्ली, १९५५, पृ० ५८।

४ भयभूति रचित उत्तररामचरित नाटक के प्रथम श्लोक—

है जिसका अर्थ बनाना, पैदा करना या फिट करना होता है। संस्कृत धातु ईर् (जाना, फेंकना डालना, काम में लाना) भी इस अर् से संबद्ध मानी जाती है। लैटिन में 'आर्स' का वही अर्थ था जो संस्कृत में 'कला' या 'शिल्प' का सामान्य अर्थ था, अर्थात् शारीरिक या मानसिक कौशल जिसका प्रयोग किसी कृत्रिम निर्माण में किया जाय। यहाँ तीन बातें ध्यान देने की हैं। एक तो यह कि कला प्राकृतिक कर्तृत्व में नहीं कृत्रिम में है, इस रूप में यह प्रकृति-विरोधी (as opposed to nature) है। और दूसरे यह कि यह विज्ञान से भिन्न है। विज्ञान में ज्ञान का प्राधान्य है और कला में करने का या कर्तृत्व का। तीसरी बात यह कि केवल वही क्रिया जिसमें कौशल लगे कला है। इसका अर्थ यह कि कौशल विहीन क्रिया या भोंड़े ढंग से करने में कला नहीं है।

अंग्रेजी में कला शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम १३वीं सदी के प्रथम चरण में हुआ है पर वहाँ इसका अर्थ शुद्ध 'कौशल' मात्र है। लगभग ४०० वर्ष बाद १७वीं सदी में कला का वहाँ वास्तु, मूर्ति, चित्र काव्य, संगीत, नृत्य तथा भाषण आदि के लिए भी प्रयोग होने लगा।

यों तो किसी भी वस्तु या शब्द को परिभाषा में बांधना कठिन है पर कला को इस दृष्टि से विद्वानों ने सबसे कठिन माना है^१ इस कठिनाई के बावजूद भी जिसने भी इस विषय पर लेखनी उठाई है, प्रायः सभी ने ज्ञात या अज्ञात रूप से इसकी परिभाषा दी है। पर एक विशेषण इन सभी परिभाषाओं में है। दी है सबने 'कला' की परिभाषा पर हो गया है वह 'ललित कला' की। यह कमी या अच्छाई निरपवादरूप से प्रायः सभी परिभाषाओं में है। यहाँ कुछ परिभाषाएँ देखी जा सकती हैं। प्लेटो कला को सत्य की अनुकृति की अनुकृति मानते हैं।^२ अरस्तू उसे अनुकरण कहते हैं^३ क्रोचे के लिए कला बाह्य प्रभाव (impression) की अभिव्यक्ति (expression) है।^४ हीगल के लिये वह आधिभौतिकसत्ता को व्यक्त करने का माध्यम है।^५ टालस्टाय के लिए अपने में वह भावों को क्रिया, रेखा, रंग, ध्वनि, या शब्द द्वारा इस प्रकार अभिव्यक्त करना कि उसे देखने

इदं कविभ्यः पूर्वोभ्यो नमोवाकं प्रशास्महे।

विन्देम देवतां वाचममृतामात्मनः कलाम्

से भी इसी बात का संकेत मिलता है।

१. Although this is a universal human activity, art is one of the hardest things in the world to define. आक्सफोर्ड जूनियर इनसाइक्लोपीडिया, लंदन, १९५४, भाग १२, पृ० २४।

२. द मीकिंग ऑव् लिटरेचर, स्काट जेम्स, लंदन, १९३६, पृ० ३७-४६।

३. अरस्तू का काव्य शास्त्र, श्री नगेन्द्र, इलाहाबाद, १९५७, पृ० ६।

४. Aesthtic, Croce, London, 1953. १९५३, पृ० १३।

५. आलोचना, ९, पृ० १३८।

या मुनने वाले में भी वही भाव जग जाये कला है' टैगोर के अनुसार कला में मनुष्य अपनी अभिव्यक्ति करता है, रस्किन के अनुसार प्रत्येक महान् कला ईश्वरीयकृति के प्रति मानव के आह्लाद की अभिव्यक्ति है, गोथे के अनुसार किमी भी कला की सबसे बड़ी समस्या यह रहती है कि वह किम प्रकार महान् सत्य की प्रतिकृति प्रस्तुत करे तथा फ्रायड के अनुसार कला दमित-वासनाओं का उभरा हुआ रूप है।^१ सस्कृत लेखकों के मत उल्लेख्य हैं। क्षेमराज ने शिव-सूत्र-विमार्शिनी कला के सवध में 'कलयति स्व स्वरूपा घेशेन तत्तद् वस्तु परिच्छिनति इति कला व्यापार लिखा है। इस पर टिप्पणी है 'कलयति स्वरूप आवेशयति वस्तुनि वा तत्र-तत्र प्रमातरि कलनमेव कला।' प्रसाद जी इसका अनुवाद करते हैं—'नव-नव स्वरूप प्रथोल्लेखशालिनी सवित् वस्तुओं में या प्रमाता में स्व को, आत्मा को परिमित रूप में प्रकट करती है इसी त्रम का नाम कला है।' भोजराज अपने तत्त्वप्रकाश में कहते हैं—'व्यजयति वर्तृशक्ति कलेति तेनेह कथिता सा'। इसी पर आधारित प्रसाद जी का भी मत है। ईश्वर की कर्तृत्व शक्ति का सकुचित रूप जो हमको बोध के लिए मिलता है, वही कला है। गुप्त जी अभिव्यक्ति की कुशल शक्ति को कला मानते हैं^४। जैने द्रकुमार के शब्दों में कला शब्द मनुष्य ने बनाया इसलिए कि उसके द्वारा वह अपने भीतर अनुभूत किसी सत्य को प्रकट करना चाहता था।^५

इस प्रकार के सैकड़ों मत विश्व साहित्य में व्यक्त किये गये हैं। जैसा कि ऊपर सकेत किया जा चुका है इन परिभाषाओं में प्रायः सभी ललित कला की ओर अधिक उन्मुख हैं कला की ओर नहीं। तत्त्वतः अपने व्यापकतम रूप में 'कला' मानव की कर्तृत्व शक्ति का किसी भी मानसिक तथा शारीरिक उपयोगी या आनन्ददायी या दोनों से युक्त वस्तु के निर्माण के लिए किया गया कौशलयुक्त प्रयोग है। इसीलिए हमारी सामान्य से सामान्य क्रिया भी किसी अंश तक कला की अपेक्षा रखती है। इस प्रकार कला का क्षेत्र अत्यंत व्यापक है। उसके अनंत और असंख्य भेद या रूप हो सकते हैं। खाने, चलने, बात करने, चोरी करने और झूठ बोलने की कला से लेकर चित्र, संगीत और काव्यकला तक। यह तो रहा इसका व्यापक रूप। सकीण, सीमित या सकुचित दृष्टि में 'कला' शब्द का प्रयोग केवल ललित कला के लिए भी होता है। आलोचना, साहित्य, या स दर्य शास्त्र के प्रसंग में प्रायः 'कला' शब्द का प्रयोग इसी सकुचित अर्थ में होता है। दार्शनिकों, कवियों तथा आलोचकों ने इसीलिए कला की परिभाषा देते समय अपना ध्यान प्रायः इस सीमित अर्थ पर ही केन्द्रित रखा है। इस दृष्टि में 'कला' शिवत्व की उपलब्धि के लिए सत्य की सौन्दर्य-

१ What is art, Tolstoy London, 1946 १९४६, पृ० १२३।

२ शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धांत, गोविंद त्रिगुणायत, दिल्ली, प्रथम संस्करण, पृ० ३४-३६।

३ काव्य और कला तथा अर्थ निबन्ध, प्रसाद, प्रयाग, २००१, पृ० १५।

४ वही।

५ साकेत, सर्ग ५।

६ साहित्य का श्रेय और प्रेय, जैने द्रकुमार, दिल्ली, १९५३, पृ० ३४।

मंयी अभिव्यक्ति है।' इस सीमित अर्थ में प्रयुक्त 'कला' शब्द का ही विशेष महत्व है। इसे लेकर पहला प्रश्न उठता है कि कला क्या है ? इस संबंध में अधिकतर विद्वान् एकमत हैं। उनके अनुसार कला अभिव्यक्ति है। अभिव्यक्ति कहां होती है, इस बात को लेकर थोड़ा सा मतभेद अवश्य है। क्रोचे के अनुसार यह अभिव्यक्ति बाहर न होकर मनुष्य के मन में ही होती है। इसी-लिए बाहर दिखाई पड़ने वाली वस्तु, मूर्ति, चित्र, संगीत तथा काव्य आदि कलाओं की वह यथार्थ कला की प्रतिकृति मात्र मानता है। अन्य विद्वान् कला के इस बाह्य मूर्त रूप को ही कला अर्थात् अभिव्यक्ति मानते हैं। वस्तुतः यह प्रश्न मनोविज्ञान का है। कला की एक अमूर्त अभिव्यक्ति मानस में होती है और इसमें भी संदेह नहीं कि रंग, स्वर, शब्द आदि द्वारा अभिव्यक्त कला जिसका रसास्वादन दूसरे भी कर पाते हैं, उसकी प्रतिकृति ही है। पर प्रत्यक्षतः या व्यवहारतः यह तथाकथित प्रतिकृति ही सब कुछ नहीं तो बहुत कुछ है अतएव तात्त्विक दृष्टि से आन्तरिक अभिव्यक्ति को स्वीकार करते हुए भी बाह्य अभिव्यक्ति को क्रोचे की भांति महत्व न देना उचित नहीं कहा जा सकता। इसका आशय यह है कि ये दोनों ही अभिव्यक्तियाँ कला हैं। तात्त्विक दृष्टि से पहली और व्यावहारिक दृष्टि से दूसरी। इसका उत्तर पाते ही प्रश्न उठता है कि अभिव्यक्ति किसकी होती है। स्पष्ट ही अनुभूतियों के कारण उठे भावों की होती है ? भावों को उठाने में दो का योग है। एक तो बाह्य जगत् के रूप संस्कार का जिनके आधार पर भाव उठेंगे, दूसरे प्रतिभा जिसके कारण रूप संस्कार भावों को जगाने में समर्थ होंगे। इन अनुभूतियों की अभिव्यक्ति को ही लोगों ने आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति या सत्य की अभिव्यक्ति भी कहा है।

कला को लेकर तीसरा प्रश्न है ? अभिव्यक्ति किसलिए होगी ? दूसरे शब्दों में कला का लक्ष्य या प्रयोजन क्या है ? इस प्रश्न के प्रसंग में अनेक प्रकार के उत्तर दिये गये हैं। कोई अपने को प्रकट कर देना ही ध्येय मानता है तो कोई अनुकरण करना। इसी प्रकार कोई कलार्थ, कोई विरेचनार्थ^१, कोई जीवनार्थ^२, कोई प्रचारार्थ^३, कोई यशार्थ, कोई सेवार्थ, कोई आनन्दार्थ,

१. 'कला कला के लिए' आंदोलन जर्मनी से आरंभ होकर फ्रांस में होता इंग्लैंड, अमेरिका आदि में फैल गया। इसके प्रमुख समर्थक फ्लबर्ट, गातियर, गानकोर्ट, बुदालियर, वाल्टर पेटर, आस्कर वाइल्ड तथा पो आदि हैं। दे० A History of Esthetics, Gilbert & Kuhn, London, 1556 पृ० ४८५—५०१।

२. अरस्तू।

३. रस्किन, टालस्टाय।

४. कुछ अंशों में नाज़ी तथा रूसी दृष्टिकोण। दे० Art and Social Life—G. V. Plekhanov के १—६ अध्याय।

यों तो यह दृष्टिकोण सभी स्थान पर कुछ वर्ग के लोगों में मिलता है पर कभी रूस में तथा कभी जर्मनी में भी इसे प्राधान्य दिया गया था। दे० Art and Social Life, G. V. Plekhanov, Bombay, 1953 के अध्याय १—६ तथा ८।

और कोई विनोदार्थ। इमो प्रकार के और भी 'अर्थ' हैं या चुने जा सकते हैं। पर यदि प्राचीन काल में आज तक की ममार की मारी कृत्तियो पर दृष्टि गली जाय तो यह स्पष्ट हुए बिना न रहेगा कि इनमें कोई भी ऐसा 'अर्थ' नहीं है जिसके आधार पर किसी न किसी कलाकृति की रचना न हुई हो। इमका अर्थ है कि यदि शुद्ध सैदातिक बात छोड़ दी जाय तो व्यावहारिक दृष्टि से इनमें से किसी भी एक या एक से अधिक के लिए कला की रचना हो सकती है और होती रही है। ये बातें कलाकार के युग, उसके व्यक्तित्व तथा उसकी परिस्थिति आदि पर निर्भर करती हैं। इमको लेकर पश्चिम में झगडा रहा है और उमके अनुकरण पर आज भारत में भी है। पर अपने यहां प्राचीन काल में प्रायः इन सभी बातों का समवय मिलता है। काव्यप्रवाणकार का प्रसिद्ध श्लोक —

काव्य यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये।

सद्यः परनिर्वृतये कान्तासम्मिलततपोपवेशयुजे।

प्रमाण है जिसमें यश, मन, व्यवहार, विद्वकल्याण, आनन्द तथा उपदेश को काव्य का प्रवाजन माना गया है। स्वस्थ दृष्टिकोण स्वरूप यही कहना उचित है कि जिन दो वादों (कला कला के लिए, कला जीवन के लिए) को लेकर अधिक विवाद रहा है उन दोनों का समन्वय आवश्यक है। एक के बिना कला में मादय की कमी होगी और दूसरे के बिना कवित्व की। और कला अपनी सीमित अर्थ (ललित कला) में जैसा कि कहा जा चुका है शिवत्व की उपलब्धि के लिए सत्य की सादयमयी अभिव्यक्ति ही है।

कला पर विचार करते समय कला के विभाजन या कलाओं के वर्गीकरण का भी प्रश्न उठता है। इस प्रश्न को लेकर विचारकों के दो सप्रदाय हैं। एक सप्रदाय के लोग कला को अविभाज्य मानते हैं। इनके अनुसार कलाओं के वर्गीकरण का प्रश्न ही नहीं उठता। इस प्रकार के चिंतकों में प्रमुख नाम इटली के प्रसिद्ध विद्वान् क्रोचे का लिया जा सकता है। क्रोचे तात्त्विक दृष्टि में 'कला के विभाजन' या 'कलाओं' के रूप में उनके वर्गीकरण को असंगत तथा बेहूदगी (arbitrary) मानते हैं। वे तो आवेग में यहा तक कहते हैं कि 'कलाओं के वर्गीकरण से सबद ससार की सारी पुस्तकों को यदि जला दिया जाय तो कोई हानि न होगी।' इस सप्रदाय के अन्य लोगों में डी० डब्ल्यू० प्राल का नाम लिया जा सकता है। ठीक इस रूप में तो नहीं पर उपयोगी और ललित

१ any attempt at an aesthetic classification of the art is absurd. If they be without limits, they are not exactly determinable, and consequently cannot philosophically be classified. All the Books dealing with classifications and systems of the arts could be burned without any loss whatever. B Croce, Aesthetic, London, 1953, पृ० ११४।

२ any classification fails in the end for the simple reason that beauties are not things and therefore do not fall into classification of

कला को लेकर महादेवीजी ने भी कला के क्षेत्र में इस अत्यधिक प्रचलित वर्गीकरण को वैज्ञानिक नहीं माना है।

दूसरे संप्रदाय के लोगों का कलाओं के वर्गीकरण में विश्वास है, क्योंकि उन्होंने विभाजन किये हैं। इस दृष्टि से विशेष कार्य यूरोप में ही हुआ है पर उस पर आने के पूर्व भारतीय दृष्टिकोण का सिहावलोकन भी अप्रासंगिक न होगा। भारत में किसी भी विषय को लेकर उसके वैज्ञानिक और तर्कपूर्ण विभाजन तथा वर्गीकरण के आधार पर भेदोपभेद करने की प्रवृत्ति कितनी अधिक रही है कहने की आवश्यकता नहीं। भारतीय अलंकार शास्त्र, छंदशास्त्र, व्याकरण तथा दर्शन से परिचित प्रत्येक व्यक्ति जानता है कि वर्गीकरण तथा भेदोपभेद करने के क्षेत्र में भारत का मुकाबिला किसी अन्य राष्ट्र से नहीं। ऐसी स्थिति में यह सर्वथा स्वाभाविक था कि कला के क्षेत्र में भी भारतीय मनीषा अपनी प्रचलित परंपरा के अनुसार इस दिशा में सोचती-समझती और कुछ करती। पर इस प्रकार के किसी ठोस और दो-टुक वर्गीकरण के उल्लेख हमें भारतीय साहित्य में मिलते नहीं। प्रसाद जी तथा कुछ अन्य लोगों ने संकेत किये हैं कि अपने यहाँ 'विद्या' और 'उपविद्या' का अलग क्षेत्र था। विद्या हृदय के समीप थी, उसमें कला का स्थान था। उपविद्याएँ विज्ञान के समीप थी। कलाओं का स्थान उपविद्याओं में ही था।^१ क्योंकि इनमें हृदय पक्ष प्रबल न होकर बुद्धि पक्ष प्रबल होता है। दूसरे शब्दों में इनमें कौशल का प्राधान्य रहता है। कला का यह भी एक प्रकार का वर्गीकरण ही हुआ।^२ यद्यपि, जैसा कि पीछे कहा जा चुका है इसकी नीव सुध्यात आधार पर नहीं खड़ी है। भारतीय दृष्टिकोण से भी चित्र और संगीत आदि कलाओं की आत्मा काव्य की ही भाँति 'रस' है। और उस आत्मा के अतिरिक्त यदि कौशल की अपेक्षा मूर्ति, चित्र आदि के लिए है तो काव्य के लिए भी है। इस प्रकार विद्या है तो दोनों (काव्य तथा अन्य कलाएँ) और उपविद्या है तो दोनों। इस प्रसंग में एक बात और ज्ञातव्य है। विज्ञान और कला दोनों के पूरक हैं। हर कला के लिए विज्ञान की और विज्ञान को कार्य रूप में परिणत करने के लिए कला की आवश्यकता होती है। ऐसी स्थिति में उपविद्या विद्या को लेकर केवल आधिक्य का ही प्रश्न उठ सकता है और उस आधिक्य की दृष्टि से भी तथाकथित विद्या 'काव्य' और तथाकथित उपविद्या संगीत, चित्र आदि में विशेष अंतर नहीं है।

things.—D. W. Prall, Aesthetic judgment, New York, दूसरा संस्करण, पृ० १९३।

१. उपयोग की कला और सौंदर्य की कला को लेकर बहुत से विवाद संभव होते रहे, परंतु ये भेद मूलतः एक दूसरे से बहुत दूरी पर नहीं ठहरते।—महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, प्रयाग, १९४४, पृ० ९।

२. काव्य मीमांसा में भी यह मत है।

३. आज की दृष्टि से ललित कलाओं में जिन पाँच कलाओं का स्थान है उनमें विद्या-उपविद्या वाले सिद्धांत के अनुसार 'काव्य' विद्या में है तथा शेष ४ उपविद्या में।

कुछ लोग कभी-कभी भारत में ६४ कलाओं के नाम के आधार पर यह सोचते हैं कि भारत में कला के ६४ वर्ग या भेद किये गये हैं। वस्तुतः इस प्रकार की धारणा नितात भ्रामक है।^१ पीछे सूची दी गयी है। उस पर एक दृष्टि दौड़ाने से स्पष्ट हो जाता है कि वह वर्गीकरण न होकर परिगणन है। और इस प्रकार की परिगणना करनी हो तो कई हजार नाम गिनाये जा सकते हैं। अपने यहाँ भी कलाओं की गणना में केवल ६४ ही नहीं वरन् १६, ३२, ८४, ८६, १०० आदि कई सख्याओं के उल्लेख मिलते हैं।^२ तदनुसृत सूचियाँ भी प्रस्तुत की गयी हैं। यदि इन मभी को जोड़ दिया जाय तो इनकी सख्या कई सौ होगी।

वेदों के साथ ४ उपवेदों का उल्लेख मिलता है। इनमें कला के क्षेत्र में आने वाले केवल दो ही हैं। एक तो है अथर्ववेद का उपवेद 'स्थापत्यवेद' और दूसरा सामवेद का उपवेद गाथव-वेद। इनमें स्थापत्य पर 'मानसार' नामक ग्रन्थ प्रसिद्ध है तथा संगीत पर सारंगदेव का 'संगीत-रत्नाकर,' दामोदर का 'संगीत दण' और शुभकर का 'संगीत दामोदर'। इस तथ्य से प्रत्यक्षत तो कला के वर्गीकरण पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता पर भारत में प्रचलित और प्रसिद्ध कई सौ कलाओं में केवल इन दो को वेदों से संबद्ध मानने में यह आशय निकाला जा सकता है कि अपने यहाँ इन दो को वदाचित् प्राचीनता, उपयोगिता और लालित्य के आधार पर बहुत पहले से अधिक महत्त्व दिया गया है। इस आधार पर इन्हें प्रमुख कलाओं के रूप में मानना अथवा न होगा। शेष कलाएँ, इनकी तुलना में गौण या अप्रमुख ठहरती हैं।

मोनियर विलियम्स ने अपने संस्कृत शोध में भारतीय दृष्टिकोण से कला के दो भेदों का संकेत किया है—

१ वाह्यकला (External or practical art) जैसे बढईगिरी, सोनारी, वास्तुकला इत्यादि।

२ आन्तरिक कला (Secret art) जैसे चुवन, आलिंगन आदि।

यह कहना कठिन है कि विद्वान् लेखक ने किस आधार पर या किस भारतीय आचार्य के अनुसार ये भेद दिये हैं, क्योंकि उसने संकेत नहीं किया है। इस वर्गीकरण के आधार पर दो ही बातें कही जा सकती हैं। एक तो यह कि भारतीय दृष्टि से कला अनन्य है, तभी तो चुवन और आलिंगन को भी कला माना गया है और इस दृष्टि से न केवल हर निर्माण अपितु जीवन के छोटे से छोटे और बड़े से बड़े हर व्यापार के दृग् को कला कहा जा सकता है। दूसरे यह कि, इस वर्गी-

१ इसी आधार पर कुछ लोगो ने यहाँ तक अनुमान लगाया है कि प्राचीन भारत में इन ६४ कलाओं या शिल्पों का विस्तृत विवेचन करने वाला ६४ स्वतंत्र पुरतक भी था। दे० Indian Wisdom, M. Williams, London, 1893, पृ० १८५।

२ इस विषय में पीछे कुछ विस्तार से सूचना दी जा चुकी है।

३ Sanskrit English Dictionary, पृ० १०७३

करण का आधार कदाचित् कला का गोपनीय और अगोपनीय होना है। वस्तुतः यह कोई आधार नहीं है और न इस प्रकार के आधारों पर किये गये वर्गीकरण का कोई महत्त्व ही है।

निष्कर्ष स्वरूप कहा जा सकता है कि भारतीय साहित्य में मिलने वाले ये संकेत वास्तव में वर्गीकरण नहीं है। लगता है कि अपने-यहाँ कलाओं का समय, पात्र और आवश्यकता के अनुसार गणना तो अवश्य की गयी पर वर्गीकरण नहीं किया गया। संभव है कलाओं का तात्त्विक वर्गीकरण असंभव मानकर उसे छोड़ दिया गया हो। वर्गीकरण की ओर उनका ध्यान न गया हो, यह बात गले से नहीं उतरती।

अब कलाओं के वर्गीकरण के संबन्ध में यूरोपीय मत विचारणीय है। यूरोपीय साहित्य इस दृष्टि से बहुत भरापूरा है। स्पष्ट या अस्पष्ट रूप से कला का वर्गीकरण करने वालों या इस ओर संकेत करने वाले विचारकों की संख्या वहाँ ४० से ऊपर है, जिनमें प्रमुख रूप से उल्लेख्य नाम अरस्तू, कांट, हीगेल, गुन, स्पेन्सर, ब्राउन, लैंग, ग्रास, लेस्सिंग, शैस्लर, हार्टमैन तथा बाल्ड्विन आदि के हैं। 'किस प्रकार यूरोप में कलाओं के वर्गीकरण का प्रयास प्रारंभ हुआ और कैसे कैसे लोग प्राचीन वर्गीकरणों को अमान्य ठहराते हुए नये दृष्टिकोण से नए वर्गीकरण देते गये', यह अपने आपमें एक स्वतंत्र लेख का विषय है। यहाँ इस रूप में ऐतिहासिक अध्ययन प्रस्तुत करना संभव नहीं है, अतएव संक्षेप में केवल प्रमुख वर्गीकरण का सिंहावलोकन ही किया जा सकेगा।

यूरोप में कला के संबन्ध में विचार करने का प्रारंभ यूनान से हुआ। प्लेटो ने दार्शनिक दृष्टि से कला को सत्य की प्रतिकृति को प्रतिकृति मान कर ही उसके समाज-सापेक्ष महत्त्व पर प्रश्नवाचक चिह्न लगाया था। साथ ही उसने काव्य को संगीत के अंतर्गत मानने का संकेत देकर कला के विभाजन या कलाओं के वर्गीकरण का श्रीगणेश कर दिया था। आगे चलकर उसके शिष्य अरस्तू ने कला पर और गहराई से विचार किया। अरस्तू के लेखन में ललितकला और उपयोगीकला जैसी पारिभाषिक शब्दावली का तो प्रयोग नहीं है पर उनके 'भाषण शास्त्र' (तेखनेस रितीरिकेस) में इस बात के स्पष्ट संकेत हैं कि उनके समय तक उपयोगी कला और ललित कला रूप में कला के दो रूप माने जाने लगे थे। कुछ लोग इन दोनों का भेदीकरण ५वीं सदी ई० पू० में भी मानने के पक्ष में है।^१ प्रो० टफ्ट्स के अनुसार अरस्तू की दृष्टि में कलाओं के भेदों के वर्ग ठीक आज जैसे नहीं थे। अनुकरण पर आधारित कला को ही वे ललित में स्थान देते थे। इसीलिए उनकी ललित कला की मूची में वास्तुकला को स्थान नहीं था।^२ मेरा विश्वास है कि अरस्तू की यह धारणा विशेष महत्त्वपूर्ण है और इसके प्रकाश में हीगेल का वर्गीकरण सुधार की

१. History of Aesthetic. B. Bosanquet, London, 1892, पृ० ३८।

२. Dictionary of Philosophy and Psychology, Baldwin, New York, 1940, vol. I, पृ० १८६।

इन पाँच ललित कलाओं की जो श्रेणीबद्धता है उन्में अस्वीकार नहीं किया जा सकता पर प्रश्न तो यह है कि इस अत्यंत प्रचलित वर्गीकरण (ललित कला, उपयोगी कला) को क्या तात्त्विक माना जा सकता है। उपयोगी चीजें भी ललित बनाई जाती हैं। चाहे वह कपडा हो या जूता, मिठाई हो या टेबुल लैप। दूसरी ओर लालित्यप्रधान कलाएँ (काव्य, चित्रादि) भी क्या अनुपयोगी होती हैं? शायद नहीं। और इतना ही क्यों। क्या जिस कला में उपयोग का नितान्त अभाव हो और जिसमें केवल ललितता ही हो तथा जिसके निर्माण का मात्र ध्येय मनोरजन हो उन्में क्या ललित कला में स्थान दिया जायगा। यदि हाँ तो आतिशबाजी क्या ललित कला में स्थान पावेगी? शायद नहीं। इतना ही नहीं विद्व वे ईतिहास में ऐसे भी उदाहरण हैं, जिनमें कुछ वस्तुएँ कभी उपयोगी कला में थी पर अब वे ललित में स्थान पा गयी हैं।^१ इसका आशय यह है कि व्यावहारिक दृष्टि से ठीक होने पर भी उपयोगी और ललित रूप में कला का विभाजन तात्त्विक या वैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। अन्य वर्गीकरणों में तो कोई ऐसा भी नहीं है जिसे यदि तात्त्विक नहीं तो व्यावहारिक भी कहा जा सके। ऐसी स्थिति में तात्त्विक दृष्टि से कलाओं के वर्गीकरण को असम्भव ही कहा जायगा। शोचे ने ठीक ही कहा था कि पुस्तकालय में अपनी सुविधा के लिए पुस्तकों को वर्गीकृत किया जा सकता है, उसकी उपयोगिता है पर उस रूप में कोई समझे कि ज्ञान को वर्गीकृत कर दिया गया तो वह गलती पर है, यही बात कला के बारे में भी सत्य है।

^१ Art as Experience—J Dewey, New York, 9th impression, पृ० २६।

विश्व-कला की मंज़िलें

पिछले छह हजार वर्षों से रसिक-मतिमान मानव निरंतर लिखता, कोरता, उभारता और ढालता गया है। इसी लिखने व कोरने, उभारने और ढालने की लाक्षणिक संज्ञा कला है। यह छह हजार वर्षों की प्रगति सभ्यता और इतिहास के मान में है, परन्तु कला की प्रारंभिक सीमा तो अत्यन्त धूमिल सुदूर अतीत के धुंध में छिपी है। स्पेन की अल्तामाइरा, दक्षिणी फ्रांस और भारतीय मिर्जापुर की गुफाओं की चित्रित दीवारें तो आज से प्रायः २५ हजार वर्ष पहले की हैं। उनका समय ई० पू० १० हजार से ३० हजार वर्षों के बीच कही भी रक्खा जा सकता है। और यह काल-गणना मात्र उस नव-पाषाणकालीन मानव की है जिसके बहुत पूर्व ही पूर्व-पाषाणकालीन मानव आखेट के लिये अपने हरबे-हथियारों की मूठ अपने अवकाश के समय जानी-अनजानी आकृतियों से सजाने लगा था। मौन नेत्रों से परखी परिस्थितियाँ अनुराग, भय, आस्था और कल्पना के सांनिध्य से पत्थर, हड्डी और हाथीदांत के बने भोंडे अस्त्रों की मूठ पर रेखाओं के उत्खचन से प्रभासित होते चले गये थे। ऐसा सर्वत्र हुआ था, मिस्र में, दजला-फरात की घाटी में, क्रीट में, भारत और चीन में। कला के ढके स्वरूप का यह पहला अनवगुंठन था।

उसका दूसरा रूपायन ईसा से प्रायः चार हजार वर्ष पहले शुरू हुआ जब उत्तर या नव-प्रस्तरयुगीन मानव पत्थर के हथियारों का काल-मान लांघ कांसे के युग में पदार्पण कर चुका था, और जब तक उसने खानों को खोद कर धातु-खनिज निकाल लिये थे, तांबे और टिन को मिलाकर कांसा बनाना सीख लिया था, जिस कांसे के व्यवहार के कारण ही वह काल कांस्य-युग कहलाया। वह मानव कब का बनैले जन्तुओं को पालकर घरेलू बना चुका था, कब का ताराओं-नक्षत्रों की गति को लख, फलों और अन्नों के वर्षवर्ती आवागमन को बूझ अपना मानसिक पंचांग निर्मित कर चुका था, कृषि-कर्म आरंभ कर चुका था, बैलगाड़ी—मानव का पहला परिवहन और यातायात-साधन—निर्मित कर हाट-बाजारों की व्यवस्था कर चुका था, वर्तन-भांड बना चुका था, दूर पहले कब का अग्नि की खोज कर चुका था। वही पहला निर्बंध प्रोमेथियस था जिसने भिन्न-भिन्न जातियों में भिन्न-भिन्न रूप से सूर्य की कोख से अंगार छीन लेने के प्रयत्न किये थे—मिस्र में, ईराक में, चीन में, पीछे यूनान में।

और तभी कला की इस दूसरी मंज़िल से प्रारंभ होकर उसकी प्रगति का जो तांता लगा वह कभी न टूटा और आज भी अपने लंबे डग मारता इतिहास के युगों पर चलता जा रहा है।

इन डगों में तूलिका, छेनी और करनी के अनन्त-अनन्त अद्भुत मूतन उभरते और अमर होते चले गये हैं। मानव की मानवता और जीवन में अडिग और अमाधारण आस्था काल्पनिक अमृत को, नैसर्गिक यथातथ्य को, अनिर्मित भविष्य को स्थापित करनी चली गयी है और हमारी कला को सम्पदा परिणामत अक्षय होती गयी है।

मिस्र पर नील नद के आचल में फैली सिक्ता-भूमि पर विज्ञान की पहली किरण चमकी जिसने मानव की दुर्बल देह को ऐसे राग से लेपा जो विज्ञान होने भी कला के आवरण में ढक कर सहस्राब्दियों सुरक्षित रहा और "ममियो" को ढकने वाले पत्थर और मोने के तावूत विविध चित्रमय अक्षरों से उमग उठे जिनकी बाया-भूमि पर चित्रण के प्रमूढ सिले। पिरामिडों, लुक्सर आदि के मंदिरों में फिर तो देवताओं और राजाओं की, रानियों और देवियों की भावहीन पर भयकारिणी मूर्तियां बनीं। प्रायः तभी ह्यागहो की घाटी में चीन की भूमि पर कलावन्त कमर कम कर बैठा और उसने अपनी माथी से जो धातु के विदाल हडे और बतन ढाले वे सम्यता के अनूठे देव-भांड बन गये। तबतक मानव ने उमका-सा कुछ न सिरजा था।

मिन्धु की उपत्यका में तब भारत ने सत्य कला की पहली साम ली थी—उसकी मुहरो का वैभव तब कला की भूमि में जो उठा तो दजला-फरात की घाटियों तक पर, दक्षिणी ईरान के एलाम आदि के आकाश पर वितान बनता, छा गया था। हडप्पा और मोहनजोदड़ों के भूगर्भ से निकले कला के प्रतीक आकलन के इतिहास पर अपने गहरे पद-चिह्न छोड़ गये हैं। वासे की तन्वगी नतकी, नतनगील पदविहीन प्रस्तरीय घड, पुजीभूत बल का अप्रतिम मान मुद्रागत वृषभ, उस सुंदर प्राचीन सम्यता के ससार में बेजोड है। वह मुहर जिस पर पशुओं के बीच त्रिशूल-शीपधारी मानव पल्यी मारकर बैठा है वह सभवतः पाशुपत धम का पहला रूप प्रस्तुत करता है, ससार के पहले प्रचलित शैव धर्म का प्रथम रूप।

तभी दजला और फरात नदिया की निचली घाटी कलात्मक सक्रियता से सहसा संचल हो उठती है और सुमेर तथा बाबुल की छाया में अनेकानेक नगर—ऊर, उरुक्, कीश, शिरपुरला सिस्प्यक आदि—देवताओं और राजाओं की अपनी अभिराम आकृतियों से ऐश्वर्यवान हो उठते हैं। उनकी जग्गुरत की ठोस काया अपने देवताओं की मूर्तियां धारण करती है और जल-प्रलय के विध्वंस के बावजूद उनका मनु, जिउसुद्, जीवों के जोड़े नाव पर सुरक्षित करता है। ऊर की कन्नो में चाहे कमी रक्त-मासल प्राणी जिन्दा दफना दिये गये हो पर वही से नारी के प्रसाधन में प्रयुक्त होने वाले पिनो से लेकर सुनहरे रथों और वीणा के तारों तक की जो संपदा मिली है वह कला की उन मजिलों की याद दिलाती है जो मनुष्य अबतक पूरों कर चुका था। और सुमेर की वह लिपि-कला स्वयं कुछ कम महत्व की नहीं जो असीरी-इब्रानी के माध्यम से फिनीशो अक्षरों का आविष्कार कर आज भी धरा पर लिपि के क्षेत्र में प्रभुत्व कर रही है। चित्र-लिपियों का आरम्भ मिस्र में ही हुआ था, जैसे चीन (और भारत) में भी, और दोनों ने अपनी-अपनी भूमि पर चित्र-लेखन की दिशा में पहले पल मारे। मिस्र में तो अक्षर के रूप में मानव-पशु-पक्षी-गिरि-गुहा सभी कुछ समेटे हुए थे और अक्षर में भिन्न-भिन्न जन प्राणियों और प्राकृतिक आकृतियों का उन्होंने आलेखन किया

था। चीन में चित्र-लिपि आज भी विचारों का चित्रान्वयन करती जा रही है और मध्यकालीन सदियों में तो उसने ईरानी चित्रों के हाशियों को खूब ही सजाया, मध्य-एशियाई लेख-चित्रण को भी उसने अपने संयोग और प्रभाव से युगों कला की महत्ता प्रदान की।

तब यूनान के ऊपर दोरिय ग्रीकों अथवा आर्यों का अभी आक्रमण न हुआ था जब उसके दक्षिण-पश्चिमी मिकीनी नगर से लघु एशिया के इतिहास प्रसिद्ध नगर त्राय तक पर उस सभ्यता का वैभव फैला था जिसकी बुनियाद यूनान के दक्षिण सागर में क्रीट नामके द्वीप में पड़ी थी। उसी क्रीटीय सभ्यता का केन्द्र क्नोसस् का नगर था जहां निमोस् राजाओं के महल आज खोद निकाले गये हैं। उन्ही निनोस् राजाओं के नाम पर उस क्रीटीय अथवा मिकीनी सभ्यता का नाम मिनोअन भी पड़ा। और क्नोसस् में तो मिनोस् के महलों की दीवारों पर जो मंदिर और मृदुल चित्र अंकित हैं उनकी अभिरामता अप्रतिम है। ईसा से प्रायः दो हजार वर्ष पहले उन महलों के वे चित्र राग-रेखा से अपनी कमनीय काया सिरज चुके थे। उसी सभ्यता की कला की बेलें फिर लघु एशिया के उस त्राय नगर में लगीं जिसका विध्वंस ग्रीक हेलेन के पेरिस द्वारा अपहरण के बाद मेनेलास, एकिलीज आदि वीरों ने किया था, जो अंधकवि होमर के मुँह में "ईलियद" की कहानी बन गयी। उस त्राय नगर की छहरिया काया को इधर हाल जो श्लीमन ने खोद निकाला है तो उस काल के अनेकानेक कला-प्रतीकों के बीच वहां के प्राचीन वास्तु का भी सहज दर्शन हुआ है।

त्राय के निकटवर्ती पर्वत तारस के इस पार तुर्की और ईराक की भूमि है जहा कभी खत्तियों ने अरमनी पहाड़ों से उत्तर कर नील की घाटी तक अपने आक्रमणों का क्रम बांध दिया था। उन्हीं की छाया में बाबुली-खल्दी सभ्यताओं के प्रसार में असुरों का वह साम्राज्य उठा जो शक्ति का पर्याय बना और जिसकी शक्ति उनकी राजधानी असुर और निनेवे में केन्द्रित हुई। अपनी शक्ति की ही भाँति असुरों ने अपनी वास्तुकला का भी साका चलाया। हमारे देश के साहित्य में भी मय-दानव अथवा असुर की वास्तुसंबंधी प्रशस्त कला बार-बार ध्वनित हुई है। स्वयं युधिष्ठिर के महलों का दर्पणवत् छद्म निर्माण, महाभारत के अनुसार, असुर मय ने ही किया था, और महाभारत का समय निःसंदेह असुर-सम्राट् सारगोन तथा असुर नजीरपाल के कालमान में प्रायः निकट ही है। असुर शिल्पियों के बनाये मंदिर और महल अपने भग्नावशेषों द्वारा ईराक की कला और खुरसावाद की खोदाइयों से आज भी अपने गौरव की घोषणा कर रहे हैं। उनके महलों के द्वार पर सिंहों, विशेषतः पंखधारी वृषभों की जो विशाल मूर्तियां हैं उनका सा स्थापत्य कला में प्राचीन सभ्यता में आज कुछ भी संचित अथवा उपलब्ध नहीं? आज वे अपनी विशालकाया द्वारा अर्जित शक्ति के दंभ को लंदन के ब्रिटिश म्यूजियम और शिकागो के ओरियन्टल म्यूजियम में जीवित रक्खे हुए हैं। कुछ आश्चर्य नहीं कि प्राचीन इतिहासकारों के अनुसार, असुर कलावन्तों और वास्तु-विशारदों की माँग तत्कालीन राजघरानों में सर्वत्र हो गयी हों।

छठी शताब्दी ई० पू० के आरंभ में एक ऐसा युग आया जब आर्यों के दुर्दांत कबीलों ने समूचे ईरान पर अधिकार कर लिया और निनेवे के असुर साम्राज्य तथा बाबुल के खल्दी साम्राज्य को तोड़ डाला। कभी असुरों का आधिपत्य मिस्र और पश्चिमी एशिया से लेकर ईरान और बलख

तक पर रहा था, अब ईरानी आयों का साम्राज्य आम्स दरिया के काठे से दजला-फरात फिलिस्तीन और नील नद के काठे तक फैला। इधर भारत के पजाब और सिंध पर भी उनका अधिकार जमा। मिस्र में सिन्ध तक कला के प्रतीक एक गृहलाला में बध गये और उनके समान अभिप्राय देशों की सीमाएँ लाँघ कर रूपायन में अन्वित होने लगे। फराऊनों, बाबुली और असुर सम्राटों और ईरानी दाराओं के स्तम्भ, जिनकी सहस्राद्रियों से पश्चिम में अटूट निर्माण-परम्परा चली आती थी, भारतीय मौर्य-स्तम्भों के आदर्श और अनुकार्य बने। ईरान के वृषभ-मंडित प्रस्तर-स्तम्भ अपनी असाधारण अनुपम पालिश लिये हुए कला के प्रागण में उतरे और मूर्तन के क्षेत्र में उन्होंने अपना नया साका चलाया। उसी वृषभ आदि पशु प्रतीकों को शीर्षस्थ कर भारतीय वास्तु अगली सदी में डग मारता गया, और सूसा तथा एकवताना के दाराओं के महलोंको पाटलिपुत्र के मौर्यों के महल शिल्प की वृत्तिमत्ता में पीछे छोड़ गये।

अभी ईसवी सन् शताब्दिया शुरू भी न हुई थी कि शुगो का वैभव कला के माध्यम से भरहुत और साची के स्तूपों और उनकी रेलियों पर उतरा जहा कलावन्तों ने पत्थर को मूर्तिकार की भाँति सहज साधा और अनत-अनत अभिराम रूप उससे सिरजा। अमरावती के सगमरमर के रूप - विधान अभी युगों के उतार से सरक भी न पाये थे कि ईसा की प्रारम्भिक सदियों में मथुरा के जैन-बौद्ध स्तूपों की वेदिकाएँ कला की सुपुमा से सज उठी, सारनाथ का वनात शिल्पियों की छेनी से मुखर हो उठा। और तभी तक्षशिला की भूमि पर यूनानी कलावन्तों ने भारतीय कथा-वार्ता में अपनी शैली का राजडाल बुद्ध की पहली मूर्त कोरी और इस प्रकार गाधार-शैली का आरम्भ किया। उस शैली ने भारतीय कला में नये प्राण फूँके, नयी स्फूर्ति डाली, नव जीवन पनपाया। पर उसके स्पष्ट विदेशी आभास को गुप्तकालीन देशी कलाकारों ने अपनी राष्ट्रीय चेतना से धो डाला—उत्तरासग और अतर्वासक तथा सघाटी की परतें मिट गयीं, मूर्तों ने विदेशी वाना छोड़ भारतीय वामन की दम-नवम धारण की और गुप्तकालीन मर्यादा, सौन्दर्य और सुरुचि पत्थर में, मूर्तिकारों में, ढले पीतल, ताँबे और कासे में अनुप्राणित हुईं। ईसवी सन् की ५ सदिया काल के स्तर से सरक गईं।

चीन की कला का प्रसार बड़ा है, भारत की ही भाँति। ईसा से तेईस सदिया पहले ही चीन में उसके स्वर्णयुग का प्रादुर्भाव हुआ था। हेसीया, शांग-यिग, चाउ और चिन शासन अपनी कला-कारिता के वैभव लिये एक के बाद एक कालक्रम से उतर गये, और तब आये हान और तांग, और सुग, युआन, मिंग और च्चुग। ई० पू० छठी सदी में ही वनफूशस और लाओत्से ने जनता के जीवन में आचार की सुरुचि और रहस्य का आवर्षण भरा था। उनका प्रभाव चित्र-कला पर भी पड़े वगैर न रहा और रगों की मधुरिमा, तरुओ-टहनिया तक की नज्जाकत, पशु-पक्षियों की चुहल और काया की अभिराम कमनीयता बिना द्रुश के ही लिखे जाने लगे, फिर आकृति में सूक्ष्मता का जो भिन्नत उभार हुआ वह रगों के मृदुल और मधुर उपयोग में रहस्य का सूचक और साधक दोनों हुआ। फिर शीघ्र जो द्रुश का आविष्कार हुआ तो चित्र कला और चित्र-लिपि दोनों अपनी सजावट की चोटी पर चढ़े। हान-युग के बीच बौद्ध धर्म का भारत से चीन में प्रचार हुआ

और कला को एक नई संपदा मिली, आलेखन से मूर्तन की ओर चीनी कलावन्तों ने तब एक डग मारा। विविधता और अनंतता फिर चीनी चिन्तन और आलेखन की सुरुचि और सूक्ष्मता में समायी। चीनी कला के इतिहास में तब स्वर्ण-युग का प्रादुर्भाव हुआ, और प्रशान्त महासागर से कास्पियन सागर तक, भारत की सीमाओं तक, चीनी कला का साम्राज्य फैला। भारत की कला-शृंखला की कड़ियां बामियान-खुत्तन- तुर्किस्तान-तुफ़ान-तारीम तक फैली हुई थीं और सर्वत्र अजन्ता चित्र दीवारों पर लिखे जाने लगे थे। उसी राह हान कालीन चीनियों के काफिले अभिराम आकृतियों से भरे अपने रेशमी किमखाब लिये पश्चिमी बाजारों की ओर जाया करते थे और अब वे अपनी लौटती राह उन चित्रों को ले आये जिनकी प्रभा से अजन्ता से तुफ़ान तक की दीवारें आलोकित थीं। चीन के उत्तर-पश्चिमी प्रान्त कानसू में धीरे-धीरे पहाड़ की खड़ी दीवारों को काट कर ४६९ गुफाएँ बन गयीं जिनकी दीवारों पर अजन्ता और बाघ का वैभव, पद्मपाणि के अमर रूप उतर पड़े। यह कानसू चीन की महान दीवार के दोनों ओर बसा था जहाँ से वे क्रूरवर्मा हूण उठे थे। जिन्होंने भारत के उस गुप्त साम्राज्य और उस सुनहरे युग का अन्त कर दिया था, जिसने अजन्ता के अनंत चित्र सिरजे थे।

जापान में चीन के धर्मप्रवण कलाकारों ने पांचवी सदी ईसवी में ही भारतीय प्रतीकों का अपनी कला-शैली के माध्यम से प्रचार किया था, और उस देश की तब की राजधानी नारा के चारों ओर नई कला ने सांस ली थी। चीनियों की सुरुचि और सूक्ष्मता को जापान में नया क्षेत्र नई दिशा मिली और उसका विकास नये प्रतिमान के माध्यम से जापान के द्वीपों में हुआ। कोरिया और मंगोलिया की भूमि पर पहले ही चीनी कला की बेलें लग चुकी थीं। और अब उसके लता-प्रतान उनकी जमीन को सर्वथा ढक कर नये कुसुमों से लद चले थे।

भारत की कला की एक धारा जल के मार्ग से पूर्वी समुद्र की ओर भी बह गई थी, ब्रह्मा स्याम की ओर, कम्बुज की ओर, और वहाँ एक से एक विशाल मंदिर खड़े हो गये थे, एक से एक मूर्तियां वहाँ प्राणों से स्पंदित होने लगीं थी। इधर उसी समुद्र में दक्षिण-पूर्व की ओर द्वीपों का वह समूह था जिसे आज हिन्देशिया कहते हैं और जहाँ जावा और सुमात्रा में, बाली और बोर्नियो में, भारतीय कला ने असाधारण ऐश्वर्य की अंगड़ाई ली थी। ई० सन् की प्रारंभिक सदियों से बारहवी-तेरहवी सदियों तक कला का यह निर्वध विकास चलता रहा था और अंगकोरथाम और अंगकोरवाट से लेकर प्रम्बलम् और वोरोवूदूर तक तक्षण की कला ने अपना अमर शरीर पाया था। भारतीय और चीनी कलाकारिता और सांस्कृतिक वैभव का एक राज यह भी रहा है कि जहाँ मिस्र और सुमेर, बाबुल और निनेवे, क्रीट और ग्रीस मिट गये वहाँ भारत और चीन आज भी जिन्दा हैं, आज भी उनकी संस्कृति की अटूट शृंखला बनी हुई है।

ग्रीस की यूनानी कला का प्रारंभ ई०पू० सातवीं सदी से दृष्टिगोचर होने लगता है। तबतक क्रीट और ईलियन सागर की कला कब की मिट चुकी थी, हां, फिनीशी लोग निश्चय कार्थेज, तीर और सोदोम के नगरों से और इत्रुस्की कबीले अपने केन्द्रों से उस सभ्यता की कुछ बची खची निधियां भूमध्यसागर के तट पर जहाँ तहाँ सम्हाल रहे थे। यूनान अब धीरे-धीरे कला के प्रांगण में उतरा

और लघु एगिया ने यूनान के अंतिम पश्चिमी छोरों तक उसकी नई सभ्यता का वितान फैला, अतिका से स्पार्टा तक। एथेंस यूनानी नगरों की राजनीति, दर्शन, वक्तृता और कला का केन्द्र बना, और कला की साधना में उसने उतना चित्रण को नहीं जितना मूर्तन को अपनी अभिव्यजना का माध्यम बनाया, यद्यपि उसके भाड़ों पर चित्रित आकृतियों की कमी नहीं। सगमरमर की आकृतियाँ स्थूल में सूक्ष्म और सुरभि की ओर धीरे धीरे विकसित हो चली और धीरे धीरे धीरे जनजीवन उनमें छुंकर चला। उन्होंने अपने जीउम आदि देवताओं को उनकी ओलिम्पिक ऊचाड्यों में अपनी घरा पर उतार लिया और देव परिवार को अपने राग-द्वेष से, अपने ही पारिवारिक जीवन में ढाला। कल्पना की पृष्ठभूमि में उठकर नग्न जीवन की मासलता ग्रीक कलावन्तों की मिरजी मूर्तों में कमी कोरी आकृतियों का सौंदर्य शुद्ध सौंदर्य की आस्था से ऐसा चमका जैसा आकृति की सीमाओं में वह पहले कभी न चमका था। यूनानी कला का पहला सफल और महान रूप ओलिम्पिक खेलाडियों के मूर्तन में चरितार्थ हुआ और उसकी परिणति फीदियस की कृतियों में हुई। एथेंस में एनोपोलिस के शिखर पर जो अथीना का मंदिर है उसका शीर्ष पर जो चारों ओर दौडती हुई उभरी आकृतियाँ हैं उनकी प्राणवान गति फीदियस की ही प्रेरणा से सपन हुई थी, वेने फोल्कलेइतस् और मीरन ने जिन कम्नीय वायाओं का कला में निर्माण किया था वे स्वयं कुछ कम अप्रतिम नहीं थी। उसी प्रकार ई० पू० चौथी मदी में प्राकमीतीलिज ने जिस शैली का आरम्भ किया वह फीदियस के १०० वर्ष बाद ही जिस परिणति की पहुँची थी, अपोलो की कम्नीय मूर्तियाँ और अफोदीती की अभिराम आकृतियाँ उसीकी प्रतीक हैं। पोप के नगर वातिकन में अपोलो वेल्विदियर और पेरिस के लुन्न में मेलोम् की वीनस की जो मूर्तियाँ सुरक्षित हैं उस परिवार के कलावन्तों के कृतित्व की अजस्र घोषणा करती हैं।

छठी सदी ई० से भारत में इतने नव-मृज्ज के नहीं जितने व्याख्या के युग चले। हूणों ने अपने आक्रमण में गुप्तों की मौलिकता का नाश कर दिया और अब जो पाये हुए का सरक्षण तब न हो सका तब कलाकारों ने चित्रित का चरण करना शुरू किया और भोडी अनुकृतियों का नया ऋम चला। काविक अभिमृष्टि में भाव का लोप कर उसे अलकरण की प्रचुरता से दशनीय बनाना कला की अभिव्यजना में प्रधान हुआ फिर भी एलोरा और एलिफेंटा की गफाओं में अनेक मूर्तियाँ बनी जो सराहनीय थी। धीरे-धीरे मूर्तियों के निर्माण का, चित्रों के सूक्ष्म आलेखन का स्थान, मंदिरों के वास्तु ने लिया और उडीमा, मध्यदेश, दकन और दक्षिणापथ में नागर, वेमर तथा द्राविड शैली के महान् देवालय खड़े हो गये—भुवनेश्वर, खजुराहो, हम्पी, हल्लेविड, वाची, तजोर, मदुरा, और रामेद्वरम् के गगनचुबी मंदिर अपने गोपुरम् के साथ आकषण के केन्द्र बने। बारहवीं सदी में उनका भी अधिकतर ह्रास शुरू हुआ जब ईस्लाम ने उनपर अपनी क्रूर चोट की, यद्यपि तभी के कर्नाटक और दिलवाडा के मंदिर आज भी अपने प्रतीकों से श्रद्ध हैं।

यूनानी परम्परा के समानान्तर ही कुछ काल रोमन कला चली, पर उसका वस्तुतः प्रसार यूनानी कला के पयवसान के बाद ही हुआ। रोमन साहित्य की भाँति ही उसकी कला का स्वर्णयुग भी ओगस्तम् के शासन-काल में ही हुआ। और उसका माध्यम भी अधिकतर मूर्तन ही

था, रागरेखांकन नहीं, यद्यपि चित्रण का अलंकरण में सर्वथा अभाव भी तब नहीं था। इसी कारण अनेक बार रोमन कला यूनानी कला का उपसंहार अथवा प्रसार मात्र लगती है एक विशेष अन्तर यूनानी और रोमन कलाओं में यह है कि जहाँ यूनानी कला जीवन, विषय अथवा शरीर की व्यंजना इष्ट मानती थी रोमन कला साम्राज्य के प्रचार का माध्यम बनी। इसी कारण उसमें सम्राटों, सेनापतियों, विजेताओं आदि की मूर्तियों का बाहुल्य है। हां, रोम की वास्तु-कला निश्चय ही पुराविदों के घने आकर्षण की वस्तु है। उसकी सड़कें, नहरें, स्नानागार, कोलो-स्सियम आदि इमारतें अपने महत्त्व में बन्दनीय थी।

उसी काल, जब सम्राट ओगुस्तस् अपने यश का विस्तार कर रहा था, महात्मा ईसा ने धरा पर स्वर्ग उतार लाने की घोषणा की और यद्यपि उन्हें अपनी उस निर्दोष घोषणा का मूल्य अपने रक्त से चुकाना पड़ा, उनके ईसाई धर्म ने मानव जीवन और उसके इतिहास पर अपना असाधारण प्रभाव डाला। उसके गिरजों की दीवारों पर मध्यकाल में चित्र लिखे और मूर्तियां उभारी जाने लगी। स्वयं गिरजों के निर्माण में रोमनस्क, गोथिक आदि अनेक शैलियों का प्रयोग हुआ। आज जो अधिकतर गिरजे ससार में खड़े हैं वे गोथिक शैली के ही हैं। उस मध्यकालीन ईसाई चित्रण की एक विशिष्ट शैली बिजान्तीनी नाम से प्रसिद्ध हुई जो विशेषतः रूसी गिरजों में फली फूली। गिरजों का चित्रण-अलंकरण दूर के भारतीय बौद्ध प्रभावों के परिणामस्वरूप प्रारंभ हुआ। जिस प्रकार बौद्ध धर्म की पोथियों के प्रचार के लिये चीनियों ने मुद्रणयंत्र का निर्माण किया था उसी प्रकार उसी मुद्रण कला का उपयोग पुनर्जागरण और धर्मसुधारान्दोलनों में यूरोप में किया गया, और वैसे ही उसी चीनी आधार से भित्ति-चित्रों का प्रचार भी यूरोप में हुआ। जैसे बौद्ध धर्म और संघ ने ईसाई धर्म संघ और मठों के संगठन में सहायता की थी वैसे ही उसके दरी-विहारों—अजन्ता, तुनहुआंग आदि—से भित्तिचित्रण, मूर्तन आदि की कला का भी पश्चिमी एशिया और यूरोप के गिरजों में अनुकरण हुआ।

उधर सातवीं सदी में अरब में हजरत मुहम्मद ने जो एक नये ज्ञान और उसके उत्साह का बीजारोपण किया था उसने सारे एशिया और पूर्वी यूरोप को हिला दिया। उसने सांस्कृतिक कला का तो निश्चय ह्रास किया परन्तु वास्तुशिल्प और ग्रंथालंकरण में उसने खासी उन्नति की। अरबेस्क शैली में ऊंची से ऊंची मस्जिदें बनी जिनके द्वार पर सूफी अक्षरों में सुन्दर अर्थयुक्त कढ़ाई हुई। पश्चात् गुबजनुमा विशाल मस्जिदों, दरवाजे, मेहराबों, लाटों की एक महान् शैली का इस्लामी नाम सरासानी पड़ा। इस शैली की इमारतों का निर्माण स्पेन से बंगाल तक और रूस-मंगोलिया से मिस्र तक हुआ। ग्रंथों के हाशिये तैयार करने में चीनी लिपि की ही भांति सूफी अक्षर भी उपयुक्त हुए।

यूरोप में वैसे तो मध्यकाल में बेनिस, रोम, फ्लोरेन्स आदि चित्रण-मूर्तन कला के अनेक केन्द्र थे, परन्तु उनमें विशेष प्रवीण फ्लोरेन्स ही था। पुनर्जागरण-युग में तो उसका बोलबाला हुआ ही, उसके पहले मध्यकाल में भी वहाँ उन कलावन्तों का साका चला जो उन्नीसवीं सदी में प्राक्-रफीली संज्ञा से यशान्वित हुए। वस्तुतः आधुनिक चित्रण-शैली (प्रास्पैक्टिवयुक्त) का

समारम्भ भी इटली और फ्लोरेन्स से ही माना जाता है। उस दिशा में उस काल फ्लोरेन्स के बला-चार्यों—गियोत्तो और आजेलिको से लिप्पी और द्योतिचेली तक—ने अचरज के प्रयत्न किये। उनके प्रधान आकर्षण तब गिरजाघर थे। उनकी रंगों में प्रवीणता प्रायः पाच सदियों बाद विशेष उल्लेखनीय हुई।

कुछ ही काल बाद टेम्पेरा और बरोक शैली के चित्रों को छोड़ एक नय प्रकार के तैल-चित्रों का आविष्कार हुआ। अबतक तेल का उपयोग चित्र-फलक पर नहीं होता था जिससे चित्र की भूमि घूष या गर्मी से फट जाया करती थी। अब फान आईक-मेमलिक, और अन्य डच तथा जर्मन कलाचार्यों ने तैल-चित्रण का आविष्कार कर डाला और चित्र-बला में एक भ्रान्ति हो गयी।

इधर इटली में एक नये युग का भोर हो रहा था और वही भोर यूरोप के इतिहास में वतमान काल का आरम्भकर्ता हुआ। तुर्कों ने १४५३ ई० में कुस्तुतुनिया जीत ली जिससे इस्लाम के पूर्वी यूरोप में प्रवल हो जाने के कारण चीन और भारत जाने वाली राहें बन्द हो गयीं, उधर वा सारा व्यवसाय ही बन्द हो गया। तब चीन और भारत जाने के लिये पच्छिम से समुद्री राह खूदी जाने लगी। फलस्वरूप अमेरिका, चीन और भारत यूरोप की प्रभाव-परिधि में आये कुस्तुतुनिया पर तुर्कों के अधिकार का एक महान् परिणाम यह हुआ कि वहाँ के ग्रीक पंडित अपना यूनानी ज्ञान-भंडार लिये रोम भागे और रोम तथा पश्चिमी यूरोप में उनके ज्ञान को अपनाने के लिये एक लहर उठ पडी। परिणामस्वरूप जो नई चेतना, नई जागरूकता और प्रयत्नात्मिका-मेधा का उदय हुआ तो मानव और मानवीय की सत्ता यूरोप की धरा पर प्रतिष्ठित हुई और मूला हुआ ग्रीको का दृष्टिकोण अपनी समूची ज्ञान-संपदा के साथ खोजियों की दृष्टि में आया। ज्ञान का एक पुनर्जन्म, विस्मृति का एक नया अमिशन, सुषुप्ति का एक पुनर्जागरण हुआ और फलतः वह यग ही पुनर्जागरण-काल कहलाया। साहित्य के साथ ही साथ, वस्तुतः उससे कहीं बढ़कर कला के क्षेत्र में, पुनर्जागरण हुआ और इटली, विशेषकर फ्लोरेन्स उस पुनर्जागरण के आन्दोलन में अग्रणी हुआ। द्योतिचेली का उल्लेख ऊपर हो चुका है। उसी प्रकार में एक से एक महान् कलावन्त फ्लोरेन्स और रोम में, वेनिस में तब हुए जिन्होंने अवगुणित कुठित कला को नई भावुज सगात्मक ललचायी दृष्टि से देखा, सहज स्वाभाविक दृष्टि से और कला जैसे निरावरण है। अनवगुणित कला अपने पोर-पोर खोले उनके सामने जा खडी हुई। रफेल, लियोनादो दा विंची, माइकेल एंजेलो, तितियन आदि उसी नवजागरण के शैलीकार थे, चित्रण और मूर्त में फ्लोरेन्स और वेनिस के। रफेल की मदोना और सन्तो की आकृतियां तो गिरजाघरों की दीवारों पर उसकी शैली की अमरगाथा बहती ही हैं, माइकेल एंजेलो के शक्तिम मूर्तों में सजीवता के आदर्श बन गये, मासल जीवन के प्रतीक। आदम और दाऊद की आकृतियां जो माइकेल ने लिखी और कोरी ससार के कलावन्तों को एक चुनौती हैं। वैसे ही लियोनादो दा विंची का 'अतिमभोज' ईसाई परिवार के चित्रों में अपना सानी नहीं रखता, और न उसके चट्टानों की कुमारी का ही सफल प्रतिद्वन्दी कोई कलाकार हुआ। फिर उसकी 'मोना लीजा' तो नारी की वह रहस्यमयी आकृति है जो आज प्रायः ५०० वर्ष से लुव्र के सप्रहालय में दर्शकों को पुकार-पुकार कर अपनी ओर खींचती रही है और

किसी ने अबतक नहीं जाना है कि उसका अर्द्धस्फुट-हास व्यंग्य का है, विनय का, या अनुराग का। तितितियिन के चित्रण में जो मानव की मांसलता है वह देवों की अन्तर्धान आकृति को भला कहाँ प्राप्य थी ? "बाकुस और अरियाद्ने" का वासनामय यूनानी सौन्दर्य-पूरित-रूप वस्तुतः राग और रेखा का विषय न था, शुद्ध साक्यवीय मूर्तन का था, और तितितियिन ने उसका राज जाना जिससे उसने रंग और रेखा से उन देवताओं को बाध कर भी कलाकार ने उसका सुडौलपन चित्रफलक की चिपटी भूमि पर भी उभार दिया।

वेनिस में पुनर्जागरणकाल के पहले से ही चित्रकला में अपनी निजी शैली का उद्घाटन किया था और अन्यत्र के अनेकानेक इतालीय कलाकारों ने उस दिशा में अपने ज्ञान की खिड़कियाँ खोल उधर से प्रकाश पाया था—मानतेग्ना, फ्रांसिया, कोरेगियो, बेलिनी, गियोगियोने, सभी ने। वेनिस के उस असाधारण नैसर्गिक सागरवर्ती अभिराम नगर में जिन कलावन्तों ने अपने वैभव का विकास किया था उनमें प्रधान थे तितितियिन, तितोरेत्तों, लोत्तो, मोरोनी और पाल वेरोनीज।

इटली यद्यपि सबसे पहले और सबसे अधिक मात्रा में पुनर्जागरण की परिधि में आया परन्तु न तो उस नये दृष्टिकोण और न सहज चित्र-सौन्दर्य की ही यों न कोई सीमा बांध सकी। स्पेन, फ्लैडर्स, हालैंड, फ्रान्स, इंग्लैंड सर्वत्र कलाकारों की तूलिका सहसा मज उठी थी और चित्रों की अभिनव संपदा नित्य सिरजी जाने लगी थी। पुनर्जागरण के साथ ही साथ धार्मिक सुधारवाद का भी यूरोप में नारा बुलन्द हुआ था। वस्तुतः इटली में जो प्रेरणा पुनर्जागरण ने दी प्रायः यही प्रेरणा शेष यूरोप में धर्म-सुधारवाद अथवा उसकी प्रतिक्रिया ने दी। अल्वर्ट डचूरर और होल्बेन ने सुधार आन्दोलन की कला में विशेष अभिरुचि दिखाई। होल्बेन ने तो साथ ही जिस सुन्दर आकृति-चित्रण का विकास किया वह साधारण न था। 'मिलान कि डचेज' और इंग्लैंड के राजा 'आंठवे हेनरी' के उसने जो चित्र बनाये वे आकृति-चित्रण के अभिराम नमूने हैं। इस आकृति चित्रण की भावभंगी को डच और फ्लैडर्स के चित्रकारों ने भरपूर पुष्ट किया। रूबेन्स और वान डाइक उस दिशा में बेजोड़ हुए। रूबेन्स का "क्रुस से अवतरण" और 'मुस्कराती नारी की हैट' जितना ही आकर्षक है उतना ही बन्दनीय। वान डाइक का प्रसिद्ध चित्र 'लार्ड जान और बरनार्ड स्टूअर्ट' है। प्रायः तभी डच जनतंत्र में कुछ कलाकारों ने जो साधना की वह चित्रण के इतिहास में अमर हो गयी। उस क्षेत्र के अग्रणी थे फ्रान्स हाल्स, रेम्ब्रांट और जानवर्मियर। फ्रान्स हाल्स ने जो अपना 'हँसता घुड़सवार' निर्मित किया वह सहज ही 'मोनालीजा' का पार्श्ववर्ती हुआ क्योंकि उसने भी मुस्कराहट के रहस्य में एक मात्रा जोड़ी। रेम्ब्रांट के कन्वस तो अत्यन्त ही महत्त्वपूर्ण हैं, उनके संयोजन की मौलिकता असाधारण है। जहाँ फ्रान्स हाल्स गतिमानता और सक्रियता को प्रश्रय देता है वहाँ रेम्ब्रांट चिन्तन की सौम्यता को, उसकी गरिमा और गहराई को। वर्मियर भी आकृति के चित्रण में बेजोड़ है। 'नययुवती का मस्तक' 'निःसंदेह मस्तक के अध्ययन के रूप में अच्छा आदर्श है।

पुनर्जागरण के युग, प्रायः १५वीं सदी, से ही स्पेन की कला में भी धूप और छाया का व्यसन

लहराने लगा था। वहा भी पुनर्जागरण अथवा सुधारवाद की प्रतिप्रिया के रूप में बला विषय का प्रतिपादन करने लगी। एल ग्रेको, वेलास्केज, और मुरिलो ने अत्यन्तसुन्दर और गतिमान चित्रों का निर्माण किया। एलग्रेको के दृष्टिकोण और प्रतिभा के कारण ही उसका यह 'ग्रीक' छद्म नाम पड गया था। उसका 'काउन्ट आरगोज की अत्यप्रिया' नामक चित्र स्पेनी चित्रों में अमाधारण स्थान रखता है। वेलास्केज ने तो उम देश में अपने नाम की एक शैली ही चला दी और उसके चित्र—'ब्रेडा का आत्मसमर्पण' और 'रानी की महेलिया' जिन अवन-प्रवीणता में अंकित हुए हैं उसका बखान नहीं हो सकता। मुरिलो उगी बग का स्पेनी चित्रकार था। उसने तरबूज खाने वाले नामक अपना चित्र लिपकर उम दिशा में बलाकारों के लिये एक मानदंड रख दिया।

वर्तमान युग में फ्रांस, विशेषकर पेरिस, ससार के बलावन्तों का मक्का बन गया है। वह स्थिति उसकी प्रायः पिछले डेढ़ सौ वर्षों से रही है और इन डेढ़ सौ वर्षों में ससार के विविध देशों से जाकर कलाकारों ने पेरिस के मँलूना में बहुत कुछ सीखा है और अनेक बार तो वे इसी कारण पेरिस के अधिवासी बन गये हैं। पेरिस का महत्व रोमैण्टिक प्रभाववादी चित्र शैली में आरम्भ हुआ जिसका आरम्भिता वास्तो था। उमके पहले फ्राम में भी अयत्र की ही भांति "शालीन शैली" का ही प्रभुत्व रहा था जिनका विकास और विस्तार बूखे, शार्दे आदि ने किया था। वस्तुतः उस युग की नीव डालने वाला प्रधानतः ल नार्ट था और उसी परंपरा में वास्तो, शार्दे, बूखे, फ्रागोनार और ग्रज आदि ने अपने चित्र बनाये थे।

आठारहवीं सदी में इंग्लंड में होगथ का बालवाला हुआ जिसने विषय-चित्रण में बड़ी प्रतिभा और साहम दिखाया। लुई चौदहवें के दरबार से लौटकर जब चार्ल्स द्वितीय ने इंग्लैंड में पदापण किया तब वहा उसने फ्रान्सीसी दरबार की सारी वासना-प्रवृत्ति को निरगल छोड दिया और उमके इस कार्य में उसकी बहन हेनरिएटा ने धना सहयोग दिया। वासना और विलास का जो तब वहा पूवगामी प्यूरिटन शासन का प्रतिप्रिया स्वरूप अनियंत्रित धारा बही उसका केन्द्र स्वयं इंग्लैंड का राजा बह चार्ल्स द्वितीय था जिनके पिता ने अपनी जनविरोधी निरकुशता के कारण कुछ ही दिनों पूव प्राणदंड पाया था। बाल्पनिक युवक के नाम से वस्तुतः चार्ल्स द्वितीय की वासना का ही होगथ ने अपने चित्रों में अंकन किया और उन चित्रों की सिरोज की सिरोज उसने प्रस्तुत की। प्रायः उन्ही दिनों बिल न ने प्राकृतिक दृश्यो (लैंडस्केप) के आधुनिक अंकन की नीव डाली। और तभी रेनाल्ड्स ने आकृति-चित्रण की परिणति की ओर मिसेज सिडन्स का शालीन शैली में चित्रण कर बह प्रमिद्ध वाक्य लिखा जो उस शैली के इतिहास में अमर हो गया है—'देवि, तुम्हारे वस्त्र के हाशिये पर यह दस्तखत कर म भी अमर हो चला।' यह रेनाल्ड्स बही सर जोशुआ था जिसकी मेज के इद गिद बक, पिट, में डिथ आदि बैठ करते थे और जहा प्रसिद्ध डॉ० जानसन अपनी सूक्तिया कहा करता था। इंग्लैंड में उन दिनों आकृति चित्रण के अनेक मतिमान कलावन्त हुए जिनमें प्रधान गैसबगे, रोमनी, रीबन, हॉप्पर और लारेंस थे।

फ्रान्सीसी राज्यनाति ने कला की भी कायापलट कर दी। उस काल अनेक ऐसे चित्र-

कार हुए जिन्होंने विषय को अपने चित्रणों में प्रधानता दी। दावी, लब्रू, ग्रो, आंग्रे और गोया उनमें प्रधान थे। गोया तो शुद्ध शान्तिवादी था, और उसने नेपोलियन के अपने भाई जोजेफ़ को स्पेन का बादशाह बनाकर भेजने का घोर प्रतिवाद किया था। गोया बाद में स्पेन से जाकर पेरिस में बस गया था। इंग्लैण्ड और फ्रान्स दोनों देशों में १८-१९ वीं सदी में जो मानव भिन्न शुद्ध प्राकृतिक लैण्डस्केप चित्रण का प्रादुर्भाव हुआ था, उसके संघटयिता अनेक थे। उनमें से कुछ निम्नलिखित हैं—क्लोद, मोरलैड, टर्नर, गर्ते, कॉक्स, डिविट, बोनिगटन, क्रोम और कीटमैन। इस दिशा में पहला कदम रखने वाला पूसे था।

साहित्य और कला दोनों में १९वीं सदी के मध्य एक आन्दोलन चला जिसे रोसेटी, मिल और होल्मना हंट ने आरंभ किया था। उनके कार्य में मैडाक्स ब्राउन और बर्न-जोन्स ने भी घना योग दिया। इनकी शैली को पूर्व-रफीली कहते हैं क्योंकि इसमें रफेल के पूर्वगामी इतालीय कलाचार्यों के प्रति आकर्षण की भावना थी। कला में उन्ही की रागात्मक घनता प्राप्त करना इनका उद्देश्य था। इन्होंने अपने अंकनों में प्रकृति का बड़ा आस्थावान् चित्रण किया। आकृतियों का सौंदर्य और रागात्मक अंकन ही उनका उद्देश्य था।

१९वीं सदी के मध्य इंग्लैड में जो रानी विक्टोरिया का युग शुरू हुआ उसकी कला के अग्रणी लैण्डसियर, लेटन, प्लाइंटर, स्टीवैस, मूर, वाट्स आदि थे। इन्होंने भी अपनी रचनाओं में विषय को अधिक महत्व दिया। लैण्डसियर ने एक बड़े शिकारी कुत्ते के पास एक छोटे पिल्ले को बिठा कर अपने चित्र का नाम दिया “धृष्टता” (इंपुडेस)। इसी प्रकार वाट्स ने ग्लोब के ऊपर तंत्रीधारी गायक को बिठाकर चित्र को “आशा” कहा। तंत्री के एकमात्र बचे तार में ही गायक की सारी आशा उसने समाहित कर दी। इस काल के चित्रों ने कहानी कही, सादी, अत्यन्त साधारण कहानी, दैनन्दिन जीवन की कहानी।

तभी फ्रान्स में उस रोमांटिक आन्दोलन का आरंभ हो चला था जिसके सूत्रधार देलाक्रोआ, गेरिकोल, कोरो, मिले और बरबिजों शैली के चित्रकार थे। बरबिजों उस गांव का नाम था जो फ्रान्स के राजाओं के आवास फौतेनब्लो के निकट के जंगल में था, जहां पेरिस से हटकर अनेक चित्रकार रहने लगे थे। इस आन्दोलन ने तत्कालीन चित्र-कला पर बड़ा प्रभाव डाला। उसे उसने प्राचीन ग्रीक माडलों से मुक्त कर दिया और वह अपने नये आजाद स्थानीय रोमांचक रागात्मक काव्यमय अलंकरणों से सज उठी। बारबिजों-शैली का प्रधान चित्रकार रूसो था।

इस रोमांचक आन्दोलन से भी अधिक प्रभावित फ्रान्स के चित्रकारों को यथार्थवाद और प्रभाववाद ने किया। फोटोग्राफी के आविष्कार ने यथार्थवाद को प्रश्रय देकर चित्र में रंग-साजी को महत्व दिया था, और प्रभाववाद उसी यथार्थवाद का परिणाम था। यथार्थवाद का प्रवर्तक फ्रेंच कला में महान् साहसी कूर्बे था। मिले ने उन्ही दिनों कृषि संबंधी अपने चित्र बनाये, इससे पुराणपंथी कलालोचकों ने उसे जनवादी चित्रकार कहकर गाली दी, और कूर्बे तथा मिले के चित्र “खतरनाक” एलान किये गये। कूर्बे फ्रांस के आधुनिक चित्रकारों में पहला था जिसने प्राचीन यूनानी-रोमन परंपरा के प्रतिबंधों से मुक्त होकर खुली हवा में सास ली और कला के क्षेत्र

में यथार्थवाद का बीजारोपण किया। स्विसलर और माने पर उसका सीधा प्रभाव पड़ा। वूँ उस कम्यून की ओर से लड़ा था जिसने पेरिस में समाजवाद की स्थापना के लिये गली-गली में पूजीवाद का विरोध किया था। कला में प्रभाववादी आन्दोलन के अग्रणी माने, देगा, रेन्वा, मोने, सिसले, हिवसलर और पिसारो थे। इस प्रकार के चित्रण में रंग और प्रकाश वा प्राधान्य हुआ और माने ने तो यहाँ तक कहा कि चित्र वा प्रधान पुरुष कोई अन्य नहीं होता, उसका प्रधान पुरुष केवल प्रकाश है। इस प्रकार एक नये प्रभाववादी चित्रण का जो अब समारम्भ हुआ उसमें चित्र वा समूचा बल्लेवर एक नजर में देखा जाने लगा, डिटेल् में उसे देखने की परम्परा जाती रही। इस प्रकार के चित्रों में फोकस सर्वत्र होता था, किसी विशिष्ट स्थल पर नहीं। इस शैली में धीरे-धीरे रंगों का इस तरह प्रयोग किया जाने लगा जैसे वे रंगीन प्रकाश की किरण हों और उसकी यह विशिष्ट शैली "विन्दुवाद" (प्व्वाइटलिस्म) कहलायी। इसका प्रधान साधक सुरा था। प्रभाववाद का आरम्भ पेरिस के उन चित्रकारों के विद्रोह से हुआ था जिनके चित्र फ्रेंच अकादमी ने अपनी प्रदर्शनी में प्रदर्शित करने से इन्कार कर दिया था। परिणामस्वरूप नैपोलियन तृतीय के आदेश से एक नया सैलून बना जहाँ इन विद्रोहियों ने अपने चित्र प्रदर्शित किये और जहाँ कला में प्रभाववादी शैली का आरम्भ हुआ।

मूतन के क्षेत्र में १९वीं सदी के उस चरण में रोवें, मेदत्रोविच, मिल्म, इस्टाइन और अन्य मूर्तिकारों ने कुछ अचरज की सजीव मूर्तें कीं। मेदत्रोविच ने यूगोस्लाविया में जन साधारण की प्रवृत्तियाँ मूर्तों की और इस्टाइन ने तो ५० नेह्रू का भी पिछले दिनों में एक बन्ट तैयार किया। एरिक गिल और डब्लिन ने भी मूतन कला के क्षेत्र में इस काल पर्याप्त यश कमाया।

भारतीय कलाक्षेत्र से यद्यपि अजन्ता आदि की परंपरा उठ गयी परन्तु कला का सवथा लोप न हुआ। गुजरात और सीराष्ट्र में लकड़ी और कागज पर कला के प्रयोग चलते रहे और जैन निमंत्रणपत्रों ने शैलीगत रूढ़िभूत चित्रण का आदर्श कायम रखा। धीरे-धीरे राजस्थानी-रागिनी चित्रों का राजपुताने में आरम्भ और प्रसार हुआ और तभी चित्रकला के देशी क्षेत्र में उस मुगल कलम की बेल लगी जो वस्तुतः अकन में सुईकारी थी। ईरान में प्रयालकार में चित्रों का प्रयोग होता था और हाशिये चीनी लिपि-चित्रण से प्रभावित बनते थे। उस आधार से उठकर मुगल कलम ने भारत में सूक्ष्म मृदुल, और सुरचिपूर्ण अकन की चोटी छू ली। साथ ही देश में इस्लाम के प्रभाव से जो हिन्दू कारीगरों द्वारा अचरज की इमारतें बनी थी उनके बीच फतहपुर मीकरी की इमारतें, दिल्ली आगरे के किले, जामा मस्जिद और ताजमहल जैसे शिल्प के अभिराम नमूने खड़े हुए। शीघ्र लखनऊ के इमामबाड़े ने भी स्थापत्य के क्षेत्र में अपूर्व मर्यादा पाई। उधर मुगल साम्राज्य के सध्याकाल जो दिल्ली-आगरे के टूटे कलावन्त पहाड़ी राजधानियों में पहुँचे तो वहाँ उन्होंने अनेक पहाड़ी शैलियों का विकास किया। इसी प्रकार अवध, पटने आदि की कलमों का भी विकास हुआ, दक्कनी कलम तो कव की सजीव थी। यूरोपियन चित्रकला का प्रभाव उन्ही दिनों भारत पर अकल्याणकर पड़ने लगा था। उस सकर शैली के प्रधान चित्रकार केरल के रवि वर्मा थे। देश के देवी देवताओं की पवित्र काया में धिनीनी यरोपीय आत्मा घुसकर बैठी।

जापानी और चीनी चित्रों का प्रभाव भी संसार की कला के केन्द्र पेरिस के चित्रकारों पर पड़े बगैर न रहा। किसी देश की कला अपनी जनता के सामाजिक जीवन और दर्शन से इतनी घनी संपृक्त नहीं रही जितनी चीनी कला रही है। चीनी चित्रों की प्रतीकता और रंगों की मृदुलता वारवार सराही गयी है और जापानी चित्रकारों होकुसाई, हारूनोवू तथा उतामारो के चित्रों ने तो अनेक बार पश्चिमी चित्रों के मन हर लिये थे। जापानी चित्र-छापों की एक अन्तर्राष्ट्रीय प्रदर्शनी लंदन में १८६२ में हुई। उसने पश्चिम का रुख जापान और चीन की ओर बरबस फेरा। पर उससे भी कहीं गहरा प्रभाव फ्रान्स के चित्रकारों पर पेरिस की सड़क रुद रिवोली की उस जापानी दुकान के चित्रों का पड़ा जिसका स्वामी सोये था और जिसका नाम ला पोते शिन्वा था। वहां होकुसाई और हिरोशिगे के चित्र बिकते थे और माने, देगा, मोने, हिवसलर जहां नित्य उन चित्रों को देखने पहुंचा करते थे। हिवसलर ने तो अपने चित्रों में अलंकरण के रूप में उस जापानी-चीनी प्रभाव को स्पष्ट कर दिया।

पिछली सदी के प्रायः आखिरी चरण और वर्तमान सदी के पिछले ५० वर्षों में पेरिस में सर्वथा नई शैलियों का आरंभ और अवसान हुआ। उनमें से अनेक आज भी जीवित हैं। साधारणतः उनकी संज्ञा उत्तर-प्रभाववाद है क्योंकि प्रभाववादी शैली के पश्चात् ही उनका विकास हुआ। उनमें प्रधान घनवाद, भविष्यवाद, दादावाद, अतियथार्थवाद आदि हैं। इनके स्रष्टाओं में मुख्य सेजान, फ्रान, गाग, गोंगे, मतीस, जर्ज ब्राक, पिकासो आदि हैं। भविष्यवाद को छोड़ शेष इन सारी शैलियों का आरंभ पेरिस में ही हुआ। बहुत प्राचीन काल में यूनानी अफलातून ने चित्रण में वृत्तों, गोलाधों और कोणों के महत्व की ओर संकेत किया था। सेजान आदि उत्तर प्रभाववादियों और घनवादियों ने पिंड का आमूल विश्लेषण करना आरंभ किया जिससे उन्होंने अपने चित्रणों में कोण, रवा, अणु आदि के सान्निध्य में रेखाएँ अंकित की। शुद्ध घनवाद से पहले जो उत्तरप्रभाववाद की लहर उठी उसके सशक्तवाहक गोंगे और फ्रानगाग भी थे। लूत्रे भी उसी वर्ग का चित्तेरा था। गोंगे ने तो स्पष्ट घोषणा की कि पश्चिम की कला अपनी शक्ति खो चुकी है और उसमें नवीनता या उत्कर्ष की संभावना नहीं, नई प्रेरणा के लिये हमें अब पूर्व की ओर देखना होगा। और उसने ताहीती आदि द्वीपों से आग्नेय जातियों, हबिशियों आदि के चित्र बनाना शुरू किया जिनका प्रभाव निःसंदेह पेरिस के चित्रों पर घना पड़ा। फ्रानगाग हालैंड से पेरिस चला आया था। वह महान् मानवतावादी था और उसने ऐलान भी कर दिया था कि मैं 'मानवता' मानवता और केवल मानवता का चित्रण करूंगा। किया भी उसने ऐसा ही। उसके चित्रों में मानव के साथ प्रकृति की घनी संवेदना है, उसकी प्रकृति अपनी सहानुभूति के साथ इतनी सजग और सजीव है कि उसके चित्रों में वह अनुपम हो गयी है।

पहले महासमर के बाद इटली को कुंठा से मुक्त करने के लिये वहां के कुछ आशावादियों ने भविष्यवाद का नारा उठाया जो कला और साहित्य दोनों क्षेत्रों में चला। मोरिनेत्ती उनका नेता था, और उसने शक्ति, गति और आशा को अपने नारे बनाये। उसका कहना था कि भविष्य हमारा है और हमारी कला अत्यन्त गतिशील होगी। इस दृष्टि से उसने और उसके अनुयायी

चित्तेरो ने चित्र की रेखाओ में गति का स्पन्दन डाला। निम्नदेह चित्रारोपित रागरेखाओ में गति की सभावना अनित्य ही होगी फिर भी उसका आभास मिरजा जा सकता है और बल्ला ने अपने चित्र "महिला और उसका कुत्ता" में महिला के अधोवस्त्र, कुत्ते के पैरो और जजीरो की अनन्त रेखाये बनाकर गति का वह आभास अपेक्षाकृत सफलतापूर्वक उत्पन्न भी कर दिया। स्वाभाविक ही यह शैली चित्राकन में विशेष महत्त्व नहीं प्राप्त कर सकी।

घनवाद के प्रधान निर्माताओ में जाज ब्राक और पिकासो माने जाते हैं। पिकासो तो पिछली आधी सदी के भीतर अनेकानेक शैलियों की अभिसृष्टि करता गया है और आज भी करता जा रहा है। मतीस भी घनवादी है और पिकासो के साथ वह उस सन्धिकाल का प्रतीक है जिसके द्वारा अतियथायवाद घनवाद की पृष्ठभूमि में, दादावाद के भाग में, अपने वर्तमान निजत्व को प्राप्त कर सका। अतियथायवाद के नायको में प्रधान पाल बली, छागल और दाली हैं। रूसी मोवियत कलाकारों के सांख्यिक्य से यूरोपिय कला अतियथार्थवाद के आगे भी एक कदम बढ़ी है और सामाजिक यथायवाद ने कला की शैलियों में अपना स्थान विशेष आदर का बना लिया है। पिकासो भी उसके उन्नायको में है और उसका चित्र "गेरनिका" उम दिशा में इतने महत्त्व का बन पड़ा है कि कुछ आलोचको की राय में तो वैसा चित्र पिछली कई सदियों में नहीं बन पाया।

पिछले युगों की भारतीय कला की प्रगति की कहानी वस्तुतः पुनर्जागरण की है। हुंवेल् और अवनी द्रनाथ टैगोर ने अजन्ता के भित्ति-चित्रों की ओर नन्दलाल वसु आदि उदीयमान बंगाल के चित्तेरो का ध्यान खींचा और बंगाल में अजन्ता शैली का पुनर्निर्माण हुआ। यह राष्ट्रीय जागरण गुजरात और सीराष्ट्र पर भी छा गया जहाँ रावल आदि की प्रेरणा से चित्रण-कला ने नये ढंग भरे। इधर हाल में बंगाल और गुजरात में लोककला का भी विकास हुआ है और उस दिशा में यामिनी राय ने सफल तूलिका फेरी है।

दक्षिण पर पश्चिमी कला-प्रवृत्तियों का पहले जो प्रभाव पड़ा था वह नितांत अशिव था। उमका दूसरा प्रभाव, जो आज भी पड़ता जा रहा है, विशेष कल्याणकर सिद्ध हुआ है। अवनी द्रनाथ टैगोर के भाई गगने द्रनाथ ने उस प्रेरणा को पकड़ा था, पर उस दिशा में वे कुछ विशेष कर नहीं पाये। परन्तु शांतिनिकेतन के रामकिंकर वैज और मकबूल फिदा हुसेन आदि ने जिस पाश्चात्य शैली की देग में साधना की है वह निम्नदेह स्तुत्य है।

कला और मौलिकता

प्रत्येक उत्कृष्ट कलाकार अपनी कला में कुछ नये मौलिक तत्व प्रदान करता है। यदि उसकी कला-कृति में कोई मौलिक तत्व नहीं है, तो उसे निम्न कोटि का शिल्पी समझा जायगा। मौलिक तत्व रूप-गत और वस्तु-गत, दोनों प्रकार के होंगे। अपने विचारों में, भावों और अनुभूत सत्य में वह कुछ-न-कुछ नवीनता प्रगट करता है; अपने छंद, ताल, लय में भी उसका कुछ मौलिक होता है, जो पहले नहीं अनुभव हुआ था।

कला अतीत की उपलब्धियों का अनुकरण मात्र ही नहीं होती; कला की परम्परा में विकास के नये मौलिक तत्व वह जोड़ती है साथ ही कला अतीत की महान परम्परा को सहेज कर आगे बढ़ती है। अतीत की उपलब्धियों को त्याग कर कलाकार एक पग भी आगे नहीं बढ़ सकता। उसे सहस्रों वर्ष की तपस्या और साधना का फल अयास ही मिल जाता है। उसे भाषा, छन्द आदि कला की लम्बी, अखंड परम्परा के तत्व उत्तराधिकार के रूप में मिलते हैं। इनमें नये गुण मात्र वह प्रगट करता है। भाषा को वह एक बार फिर शुरू से नहीं गढ़ता; पुराने छंदों में वह जोड़-तोड़ करता है, उनमें नया संगीत वह भरता है। रेखाओं से वह नये चित्र सजाता है, रंगों के सर्वथा अपूर्व मेल वह दिखाता है।

मौलिकता और परम्परा कला के दो अभिन्न पक्ष हैं। आज की कला में यह दोनों ही एक-प्राण होकर प्रगट होते हैं। जिस प्रकार संपूर्ण मानवता में दो व्यक्ति एक समान नहीं होते, किन्तु अनेक प्रकार से एक समान भी वे अवश्य ही होते हैं, उसी प्रकार कला में भी यह दो विरोधी तत्व एक होते हैं। संपूर्ण मानवता के विकास का उत्तराधिर सहेज कर नवीन पीढ़ियाँ इतिहास के पथ पर अग्रसर होती हैं, साथ ही अपनी विशिष्ट देन भी वह इतिहास को देती है।

कलाकार अपनी परम्परा से टूट कर सर्वथा अलग कदापि नहीं हो सकता, यह असंभव है। प्रयोगवादी कलाकार भी भाषा, छंदों, ध्वनियों, रेखाओं, रंगों, आकृतियों के प्रचलित रूपों को सर्वथा ठुकरा नहीं सकता। मौलिकता का गर्व बहुत सीमित अर्थों में ही वह कर सकता है। यदि प्रत्येक नये पीढ़ी को इतिहास का आरम्भ करना पड़े, तो इतिहास ही कभी न बन सके।

कला की उत्पत्ति जीवन का शृंगार करने की लालसा से होती है। आदिम युगों का शिल्पी जीवन के व्यापारों की अनुकृति कला में उतारता था, साथ ही जीवन को अपनी कला से प्रभावित करने की लालसा भी वह रखता था। अपनी गुफाओं की दीवारों पर वह आखेट के चित्र बनाता

आतंकित करते हैं, जो वस्तु-गत तत्वों की उपेक्षा करते हैं, जो सामाजिक सत्य और अनुभव में दूर हैं, जो कला को आत्म रति में उलझाते हैं, मौलिकता के नाम पर उनका सिक्का अधिक दिन नहीं चल सकता।

कला का वास्तविक महत्त्व समझने के लिए समय की दूरी अपेक्षित है। अपने काल की कला को अक्सर हम पूर्वग्रहों से आत्रान्त होकर देखते हैं। प्रतिद्वन्द्वियों को हम उनका पावना नहीं दे पाते, मित्रों को हम उनके पावने से भी अधिक दे डालते हैं। आज हिन्दी का पाठक अनेक बहुसौ और वाद-विवादों से उद्वेलित और उद्विग्न है। अन्ततः सामान्य पाठक अथवा कला-प्रेमी की रुचि ही इन महत्त्वपूर्ण प्रश्नों का निर्णय करती है। विश्व के महान् कलाकारों में गणना उन्हीं की होती है, जो अपनी कला के सस्पर्श से सामान्य जनता का हृदय उद्वेलित करने में समर्थ हुए हैं। ऐसे कलाकार जो सामान्य पाठक अथवा श्रोता का मर्म नहीं छू पाते, जिनकी कला एक सीमित वर्ग का ही हृदय-हार बनती है, अन्ततः ऐसे कलाकारों की गणना इतिहास द्वितीय श्रेणी के कलाकारों में करता है। अपने ही नेत्रों में अपना आकार वे चाहे जितना बड़ा लें, इतिहास निममता से अपना निर्णय अन्त में देता है।

डॉक्टर हरिद्वारीलाल शर्मा

कला-मीमांसा के लिये ऐतिहासिक दृष्टिकोण

कला के सम्बन्ध में चार ओर से प्रश्न पूछे जा सकते हैं। १. कलाकार के मानस में 'गर्भ' की भाँति पलकर उसकी 'कृति' किसी समय सुन्दर वस्तु के रूप में प्रकट होती है। यह 'वस्तु' भवन, चित्र, मूर्ति, राग, काव्य या कविता का रूप धारण कर सकती है या किसी नृत्य या नाटक का। शिलाखण्ड, काष्ठ, मिट्टी, रंग, रेखा, स्वर, शब्द या अंगहार-या कोई भी पार्थिव पदार्थ कलाकार के मनोभावों का स्वरूप ग्रहण कर सकते हैं। कलाकार अपने विलक्षण कौशल से 'पार्थिव' में अपार्थिव भावों का सृजन करता है, जड़ में चेतना का आलोक भरता है, उसमें जीवन का स्पन्दन, गति और उल्लास लाता है। जहाँ लय, मान आदि नहीं हैं वहाँ अपने विन्यास कौशल द्वारा इन गुणों और प्रभावों को उत्पन्न करता है। कला-सृजन की यह प्रक्रिया विलक्षण है। यह कैसे सम्पन्न होती है? कलाकार के अन्तर में व्यक्त हुआ 'सौन्दर्य' कैसे उदय होता और पलता है? किन विशेष परिस्थितियों में अमूर्त अनुभूति मूर्त और मुखर हो उठती है? 'अरूप' रूप कैसे धारण करता है और क्यों धारण करता है? कलाकार की सृजनात्मक प्रतिभा का क्या स्वरूप है? वह किस शक्ति के द्वारा सौन्दर्य का अवगाहन करता है और किस कौशल से उसे व्यक्त करता है? कला-सृजन के लिये कौन सी प्रेरणा है? संक्षेप में, कला-सृजन मनन के लिये योग्य विषय है और कला-मीमांसा का अंग है।

२. कला-कृति का महत्त्व रसिक और प्रेक्षक के लिये है जो किसी आन्तरिक प्रेरणा से प्रेरित होकर उस 'कृति' के द्वारा सौन्दर्य और रस का अनुभव करता है। इस 'प्रेरणा' का मूल और स्वरूप क्या है? रस की अनुभूति का विश्लेषण कीजिये और बताइये कि इसमें कौन तत्त्व सम्मिलित है? 'रस' कहाँ से आता है? क्या रसिक के अन्तरात्मा से, उसकी प्राकृत प्रवृत्तियों से? या, उसका स्रोत सुन्दर वस्तु का 'सौन्दर्य' गुण है? इत्यादि अनगिनत प्रश्न हैं जो रसिक के दृष्टिकोण से उपस्थित होते हैं।

३. सौन्दर्य गुण स्वयं क्या है? शिलाखण्ड में भावों की अभिव्यक्ति, जैसे किसी पत्थर की मूर्ति में विजय, उल्लास, समर्पण, निराशा, प्रेम, आह्लाद आदि का साक्षात्कार, यह कैसे सम्भव हुआ? रूप और विन्यास का क्या अर्थ है? विन्यास से उत्पन्न होने वाले संगति, आरोह-अवरोह, समानुपात, सन्तुलन आदि अनेक गुण हैं। इनका क्या अर्थ और प्रयोजन है; और सौन्दर्य की अनुभूति उत्पन्न करने में इनका क्या कार्य और स्थान है? रूप, शोभा, कान्ति, लावण्य—ये

सौन्दर्य की विशिष्ट दशाएँ हैं। इस विशिष्टता का क्या स्वरूप है? अग और अगी में क्या सम्बन्ध रहता है? सम्पूणता, अन्विति, औचित्य, इत्यादि से क्या अभिप्राय है? ये प्रश्न कला-मीमामा के लिये महत्वपूर्ण हैं।

४ परन्तु ऊपर दिये गये तीनों दृष्टिकोण महत्वपूर्ण होते हुए भी सकुचित हैं, क्योंकि वे कला-सृजन, रमास्वादन और कृति को केवल 'व्यक्तिगत' घटना समझते हैं। कलाकार जिम अनुभूति को पार्थिव माध्यम के द्वारा सौन्दर्य का वैभव और प्रभाव प्रदान करता है, उस अनुभूति का सम्बन्ध कलाकार के व्यक्तित्व से तो है ही, साथ ही, वह देश-काल-परिस्थितियों को भी उपज है। कलाकार का स्वयं व्यक्तित्व इनके द्वारा पूण और परिपक्व हुआ है। कलाकार अपने सवेदन-शील स्वभाव, प्रखर चेतना और सृजनो-मुखी प्रतिभा के बल से जन-जीवन के तल में लहराती हुई युग-चेतना तक पहुँचता है, और अपने व्यक्तित्व की गहराइयों में उसको पलने देता है। वह समाज और जीवन की दैनिक घटनाओं के ऊपरी रूप को न देखकर उनके मूल में अन्तर्हित चेतन और अर्द्ध-चेतन शक्तियों के शीटा-विलास को अपनी पैनी आँखों से देखता है। वह इतिहास के उस अन्तराल में प्रवेश करता है जहाँ अनादि और अनन्त चेतना और जीवन-शक्ति घटनात्मक 'इतिहास' का सृजन करती हुई विकास और विनाश, उत्थान और पतन, विस्तार और सकोच, जय और पराजय, शान्ति और युद्ध, निर्माण और ध्वंस, की पद-गति से रनझुन करती हुई, श्वासोच्छ्वास भरती हुई, सदैव अज्ञात की ओर बढ़ती चली जाती है। कलाकार इतिहास के इस महाप्रयाण के साथ श्वास लेता है, और विष्व-चेतना को अपनी चेतना बना लेता है। वस्तुतः कला-सृजन की घटना, जैसे ताजमहल का निर्माण, रामायण की रचना या मूर्ति, चित्र, राग या नृत्य आदि के आविष्कार इत्यादि इतिहास की महत्वपूर्ण घटनाएँ हैं। कलाकार की दृष्टि से भी कला का विवेचन इतिहास के इस अग को स्पष्ट जाने बिना सम्भव नहीं है। अनेक कलाओं द्वारा अभिव्यक्त भाव और अनुभूतियाँ इतिहास के अनन्त प्रवाह में रख कर ही समझी जा सकती हैं।

रसिक की अभिरुचि, उसका पर्याप्त मानसिक विकास, बौद्धिक क्षमता और सी-दय के अवगाहन और हृदयगम करने के लिये आवश्यक हैं। सस्कृति, शिक्षा, धार्मिक और नैतिक विश्वास तथा निष्ठाएँ, सामाजिक विकास का स्तर, यहाँ तक कि राजनीतिक और आर्थिक व्यवस्था— इन सब का प्रभाव रसिक में अभिरुचि उत्पन्न करने में हाथ रखता है। न केवल रसानुभूति की क्षमता इनके प्रभाव पर निर्भर है, अपितु इस अनुभूति का स्वरूप भी। तभी तो मध्यकालीन धार्मिक कला-कृतियाँ आज निष्प्रभाव जान पड़ती हैं और उनका पुनः सृजन अब असम्भव है जब तक कि इतिहास की स्वयं गति ही न बदल जाय। रसानुभूति की क्षमता और अभिरुचि इतिहास के साथ चलती हैं। रसिक का 'मन' इतिहास की सृष्टि है। इसलिए रम-मीमामा के लिये इतिहास की चेतन और अचेतन शक्तियों को समझना आवश्यक है।

इतिहास कलाकार को प्रेरणा और भावों की सामग्री ही नहीं देता, वह उसे अभिव्यक्ति के लिये उपकरण, अवसर, मार्ग और साधन भी प्रदान करता है। किसी युग की सम्यता कला

को अपना सम्पूर्ण वैभव, कौशल का विकास, राजनीति के द्वारा सुरक्षा, सम्पन्न समाज का संरक्षण, जनता की रुचि, खनिजों और विविध यंत्रों का संग्रह, शिल्पों का विकास, बिक्री के लिये बाजार भी, न जाने कितने साधन—उपलब्ध करती है। वास्तव में, कला की किसी भी विशेष कृति में, जैसे ताजमहल, अनेक देशों और अनेक युगों का इतिहास सिमट कर अभिव्यक्त हो उठता है। इतिहास के धागे में कला-कृतियां “सूत्रे मणिगणा इव” पिरोई हुई हैं। कला-मीमांसा के लिये ऐतिहासिक दृष्टिकोण वाञ्छनीय ही नहीं, अनिवार्य भी है।

— २ —

इतिहास के विकास-क्रम में कला का उदय कब और किन परिस्थितियों में हुआ ? इस प्रश्न का महत्त्व कई गुना है। एक, ऐतिहासिक विकास के कई पार्श्व होते हैं, जैसे धर्म, नीति, समाज, संस्कृति, सभ्यता, विज्ञान, कौशल, उद्योग, राजनीति आदि। यदि हम निश्चित कर सकें कि कला का आविर्भाव विकास-क्रम में किस देशकाल में हुआ तो हम इन पार्श्वों के साथ इसका सम्बन्ध निरूपित कर सकते हैं। कला ने इनको क्या प्रेरणा दी और इनसे क्या ग्रहण किया तथा किस प्रकार अपनी स्वाभाविक सामर्थ्य से इनको प्रभावित किया ? इत्यादि प्रश्नों के उत्तर से इनका परस्पर स्वरूप स्पष्ट होता है। कला के ऐतिहासिक कर्तव्य और प्रभाव का परिचय मिलता है तथा भावी विकास की योजना के लिये दिशा का दर्शन होता है। दो, कला के आविर्भाव के देशकाल को समझ लेने से हम रसानुभूति के मूल-स्वरूप का उद्घाटन कर सकते हैं, और इस अनुभूति में कौन-कौन तत्व विकास-क्रम में, और क्यों घुलमिल गये हैं, ऐसे कि आज उनको अलग करना कठिन है—यह भी जाना जा सकता है। तीन, जिस मूल-प्रवृत्ति से कला का जन्म हुआ आज उसकी क्या अवस्था है ? क्या उसके परिष्कार, पुष्टि और अभिव्यक्ति के लिये पर्याप्त अवसर मिल रहा है ? क्या इसके दमन से भयंकर परिणाम हो सकता है ? यदि हाँ, तो हमें सौन्दर्य की अभिरुचि के लिये संस्कार, और इसकी तुष्टि और पुष्टि के लिये उचित मार्गों की आवश्यकता है। चार, प्रत्येक देश और जाति ने अनेक युगों में अपनी सम्पूर्ण प्रतिभा और सामर्थ्य से, वैभव और शक्ति से, स्वकीय अनुभूतियों को कलात्मक अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया है। तभी तो कला की असंख्य अभिव्यक्तियों में इतनी विचित्रता है। कला के स्तर पर सुदूर संस्कृतियों में, व्यापार की भांति ही, आदान-प्रदान भी हुआ। ‘सौन्दर्य’ में इन विविध तत्त्वों का मिश्रण एक रोचक विषय तो है ही, साथ ही यह कला के स्वरूप को स्पष्ट करने में भी सहायक होता है। पांच, प्रारम्भ से ही कला का एक कार्य मनो-विनोद रहा है। यद्यपि इसके गम्भीर उद्देश्यों को भी स्वीकार किया गया है, जैसे आध्यात्मिक शान्ति का अनुभव, रुचि का विकास आदि। परन्तु रसास्वादन द्वारा मन का विनोद इसका व्यापक उद्देश्य प्रतीत होता है। विनोद की सबसे प्रथम और बड़ी आवश्यकता है बन्धनों से मुक्ति। यद्यपि धर्म और नीति इस विनोद की प्रवृत्ति को मर्यादित और संस्कृत करने का सतत प्रयत्न करते आये हैं, परन्तु विनोद की आवश्यकता इसे मुक्त, अन्तराल देने के प्रयत्न में लगी रही है। इसका अर्थ है कि सौन्दर्य के सृजन और रस के आस्वादन में जन-रुचि की

सर्वाधिक अभिव्यक्ति होती है। इसलिए कला किसी युग और देश के सांस्कृतिक विकास को नापने के लिये उत्तम मानदण्ड है।

मगति और सन्तुलन, लयात्मक आरोह-अवरोह तथा अगा वा समानुपातिक विन्यास आदि सौंदर्य के ऐसे गुण हैं कि ये प्रत्येक व्यवस्था और निर्माण में व्याप्त रहते हैं। ये हमारे दैनिक स्वभाव और रुचि के अंग बन गये हैं। सौन्दर्य की इस व्यापकता के बल पर हम अनुमान करते हैं कि कला का उदय मनुष्य की 'आदिम' अवस्था में उसके स्वभाव की किसी मूल-प्रवृत्ति से हुआ। यह विनोद, श्रीडा-विलास, निर्माण और आत्माभिव्यक्ति, अनुकरण आदि किमी भी एक या कई प्रवृत्तियों में मिलकर उदित हो सकती है। 'आदिम' का नाम लेते ही हम किसी घृणित और भयकर अवस्था की कल्पना करने लगते हैं। इतिहास जो वहे, कला की दृष्टि में आदिम अवस्था ही अनुभूति के लिये, और इसके द्वारा सौन्दर्य-मृजन के लिये उ मुक्त और उबर अवकाश प्रदान करती है। आज भी आदिम कला में हम ओज और गति का अनुभव करते हैं, इसका मूल कारण उसका स्वच्छद वातावरण ही है जो सस्कृति, धर्म और नीति की सीमाओं को स्वीकार नहीं करता।

कला और धर्म में से कौन पहले आया—स्यात्, इसका निर्णय न हो सके। सम्भवतः ये दोनों 'आदिम' अवस्था में कुछ अन्तर से प्रकट हुए, कला सौंदर्य, रूप-मम्पदा को लेकर उ मुक्त विनोद में इठलाती हुई, और धर्म मर्यादा और विधि-निषेध का माप-दण्ड हाथ में लिये अकडता हुआ। स्यात्, अपने शिशु काल में ही धर्म ने कला को वरण किया, क्योंकि आदि काल से आज तक अमक्ष्य मंदिर, स्तूप, मस्जिद, गिर्जों के रूप में, चित्रकारी, सगीत, नृत्य और साहित्य के रूप में, इन दोनों के परिणय में ये सृष्टियाँ होती रही हैं। धर्म कला के आकषक गुणों के बिना स्यात् नीरस और निर्जीव होकर अब तक मिट गया होता। धर्म ने कला को गौरव प्रदान किया, और कला ने धर्म को अपना सौन्दर्य और अभिव्यक्ति के लिये साधन।

इसका यह तात्पर्य नहीं कि कला ने धर्म की मर्यादा और दमन-दण्ड को सदैव स्वीकार किया हो। कला ने, आज के स्त्री-आंदोलन से भी पूर्व, अपनी स्वतंत्रता की रक्षा की, और, धार्मिक क्षेत्र से बाहर भी केवल स्वच्छन्द हाम-विलास, मनोविनोद, निबन्ध रस-नीडा और उन्मुक्त आत्माभिव्यक्ति के क्षेत्रों में अपने सौन्दर्य से जन-मन को आप्लावित किया है। यह राज-प्रासादों में रही है और, इसने राज-शक्ति का उपभोग किया है। धनिकों का वह वैभव इसे पसाद है जो सगीत, स्थापत्य, चित्र आदि के रूप में इसे अभिव्यक्ति के लिये साधन और अवसर प्रदान करता है। परन्तु इसे प्रतिभावान् दरिद्र भी अप्रिय नहीं है। लोक-गीतों और लोक-नृत्यों में, प्रत्येक जन-पव पर, पढे और वे पढे, मूर्ख और विद्वान्, धनी और निर्धन, सभी के लिये कला अपना विलक्षण सौन्दर्य प्रस्तुत करती है। युगों के इतिहास में कला का यह जन-मन-रजन काय महत्त्व रखाता है।

ऐसा नहीं है कि धर्म ने केवल मर्यादा ही कला को प्रदान की हो। जिन युगों में धर्म जन-जीवन का केन्द्र रहा, तब इसने कलाभिव्यक्ति के लिये प्रबल प्रेरणा डमे दी। सारी जन-शक्ति और राज शक्ति ने मिलकर चट्टानों को खोद कर गुफाएँ बनाईं, सदियों के अथक प्रयत्नों द्वारा

चित्रण किया; नूतन संगीतों और साहित्यों का निर्माण हुआ। परन्तु धर्म ने इससे भी अधिक किया: कला का कलेवर 'रूप और 'भोग' से निष्पन्न होता है। 'भोग' से हमारा तात्पर्य पार्थिव माध्यम से है जिसमें कलाकार 'विन्यास' के द्वारा 'रूप' का आविष्कार करता है। रूप और भोग द्वारा घटित कला का शरीर जब तक किसी मनोभाव या आध्यात्मिक अनुभूति को अभिव्यक्त नहीं करता तब तक वह प्राणहीन, स्पन्दन रहित, निरात्म-सा रहता है। कला को जन-जीवन से हर्ष, विषाद, गर्व, प्रीति, विनोद आदि असंख्य 'भाव' अभिव्यक्ति के लिये मिले, किन्तु धर्म ने इसे अध्यात्म लोक की अखिल ज्योति, गम्भीर अनुभूति और अचिन्त्य भावों का प्रसाद प्रदान किया जिससे इसे गाम्भीर्य, गौरव, पवित्रता, सनातन, अजर और अमर जीवन का लाभ हुआ? केवल बुद्ध धर्म को ही लीजिये। बुद्ध के त्याग और वैराग्य, निर्मल ज्ञान और आत्म-विजय, करुणा और निर्वाण की अनुभूति, आदि उदात्त आध्यात्मिक भावों ने अनेकों देशों की कला में उस महाप्राण और अनन्त आलोक का संचार किया है कि आज तक कला की वे अभिव्यक्तियां उनके द्वारा प्राणन कर रही हैं। इसी प्रकार जैन, हिन्दू, इस्लाम और ईसाई आदि धर्मों ने कला को अपनी 'आत्मा' समर्पित की, और, कला ने उस 'आत्मा' की ज्योति को, उसके जीवन, रहस्य, अनन्त और अजर प्रसाद को अनगिन निर्माणों द्वारा यूरोप, एशिया, अफ्रीका के देशों में बखेर दिया।

कला और धर्म का यह सम्बन्ध चिर काल से चला आया है, और, आज शिथिल होने पर भी टूटा नहीं है। इस ऐतिहासिक सम्बन्ध को स्पष्ट किये बिना इन दोनों का स्वरूप-निरूपण पूरा नहीं हो सकता।

— ३ —

धर्म ने जब अपने क्षेत्र और मर्यादा को लांघना शुरू किया, तो विज्ञान ने उसे टोका और रोका। इतना ही नहीं, विश्व और जीवन को समझने के लिये विज्ञान ने एक नया दृष्टिकोण प्रस्तुत किया, नये विधान बनाये, धर्म की मान्यताओं में सन्देह उत्पन्न कर दिया, उसके क्षेत्र को 'व्यक्ति' तक सीमित किया, और, अन्त में गवेषणा और प्रमाण के नूतन और प्रबल बौद्धिक मार्गों और यंत्रों का आविष्कार किया? विज्ञान 'सत्य' की खोज में निकला। धर्म ने विश्व के जिस 'मंगल मय' रूप को प्रस्तुत किया था, विज्ञान ने उसे अप्रमाणित, विश्वास के अयोग्य, पारलौकिक सिद्ध किया। इतना ही नहीं, विज्ञान ने नीति को भी अनावश्यक नियमों का जाल घोषित किया। हम यहां विज्ञान के इन प्रयत्नों की सफलता या प्रामाणिकता पर विचार न करेंगे। परन्तु विज्ञान का उदय, वह भी धर्म के अनन्तर, एक ऐतिहासिक घटना है। इसने 'मंगल' के स्वरूप और आधार को बदला, और, 'सत्य' और 'मंगल' में सामञ्जस्य उत्पन्न किया—“सत्य ही मंगल है”, यह विज्ञान का सिह-नाद है।

कला पर विज्ञान के आविर्भाव का क्या प्रभाव हुआ? एक, धर्म के शिथिल और सीमित हो जाने पर कला ने इसका साथ छोड़ दिया। दो, विज्ञान ने कला से कहा कि यदि तुम्हारा सौन्दर्य सत्य और यथार्थ नहीं है तो तुम्हारा भी धर्म की भांति तिरस्कार होगा, और तुम्हें जीवन के लिये

अवकाश ही न मिलेगा। और, यदि तुम 'यथाथ' में विचरोमी तो विज्ञान तुम्हें अपने सारे साधन अभिव्यक्ति के लिये प्रदान करेगा। कला ने इस कथन पर विज्ञान को वरण किया, और अपने विकास और विस्तार के लिये इसी पृथ्वी पर, इसी लोक और इसी जीवन में, यहाँ और अभी होने वाली घटनाओं में, पर्याप्त अवकाश प्राप्त किया। तीन, इससे भी बटकर, विज्ञान ने अपनी सम्पूर्ण ज्ञान-सम्पदा और आविष्कारों के माधन कला को सौंप दिये और कला ने भी विज्ञान के माध्यम से अपने वैभव का सभी देशों में थोड़े ही काल में अमृतपूर्व विस्तार किया। चार, विज्ञान का सम्यता के विकास पर बहुत प्रभाव पड़ा। यातायात के माधन, परस्पर सम्पर्क के अवसर इतने फैले कि देश, राष्ट्र, जाति, वंश और धर्म आदि के बंधन ढीले पड़ने लगे, सीमाएँ गलने लगी, और, 'मानवता' का एक अद्भुत रूप चमक उठा। यह निस्सीम और उपाधिहीन 'मानवता' विज्ञान की देन है। कला इस पर रोज उठी है, और, एक ओर कला ने मानवता को सौन्दर्य प्रदान किया है तो मानवता ने अपना आलोक, आत्मा, गरिमा और गाम्भीर्य आदि देकर इसकी अभिव्यक्ति को उदात्त बना दिया है। धर्म का साथ छोड़ने से 'कला' के अवसरों और गौरव में कोई कमी नहीं हुई। पाच, विज्ञान के प्रभाव को केवल 'बौद्धिक' ही समझना ठीक नहीं। विज्ञान ने आवेग और भावना के उन द्वारों को टक्कर लगा कर खोल दिया है जो बीती हुई धर्म-प्रधान सामाजिक और राजनीतिक व्यवस्था में युगो तक बन्द पड़े रहे। स्वतन्त्रता, समानता, राष्ट्रीयता, और, अन्ततः विश्व-बन्धुत्व और अन्तर्राष्ट्रीयता, केवल 'विचार' ही नहीं है, अपितु ये भावनाओं से भरे विस्फोटक द्रव्य हैं जिन्होंने व्यक्तिगत और जन-जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में और सभी स्तरों पर नास्तिया उत्पन्न कर दी है। कला के लिये आज क्षितिजों ने अपनी सीमाएँ खोल दी हैं। छह, जिस प्रकार धर्म ने 'दिव्य' भावना से कला को प्राणित किया था, उसी प्रकार 'मानवता' आज कला का प्राण है, और 'दिव्य-मगल' से भी अनोखा न्याय पर अश्रित 'मानव-मगल' हमारे सामने है। सात, विज्ञान ने आविष्कार और गवेषणा को अग्रसर किया है। कला के क्षेत्र में इसका प्रभाव यह हुआ है कि अनेक दिशाओं से 'सौन्दर्य' और 'रसानुभूति' को समझने के लिये प्रयत्न उठ सके हुए हैं। समीक्षा के लिये नये मानदण्ड, रचि विश्लेषण के लिये नूतन दृष्टिकोण स्पष्ट होने लगे हैं। फलतः कला में नित नये 'रूपों' का प्रयोग हो रहा है, इसके विभिन्न अंगों का उद्घाटन और पुष्टिकरण चल रहा है। कलासृजन के लिये इतना महान्, विविध और निश्चित प्रयत्न जितना युगों में नहीं हुआ उतना पिछले थोड़े काल में हुआ है।

इस प्रकार विज्ञान ने कला को अभिव्यक्ति के लिये उपकरण, विस्तार के लिये दिशाएँ, प्रयोग के नये क्षेत्र, नवीन रूपों के विकास के लिये आवश्यक साहस और स्वतन्त्रता, अभिव्यक्त करने के लिये मानवता और मगल की भावना, आदि देकर नये युग का द्वार खोल दिया है। कला के पार्श्व और अग्यन्तर विज्ञान के इस ऐतिहासिक प्रभाव को न जाने हुए विशद नहीं किये जा सकते।

प्रत्येक व्यवस्था और रुचि तथा भावों की प्रत्येक अभिव्यक्ति के स्तर को उत्तरोत्तर ऊंचा उठाना रहा है। कला का शुद्ध स्वभाव 'भोग', 'रूप' और 'अभिव्यक्ति' के माध्यम से गोचर मूर्तियों का सृजन और आस्वादन है। यह सृजन और आस्वादन, ऊंचे और नीचे, कई स्तरों पर सम्भव है। ये तीनों शक्तियां संस्कृत और असंस्कृत, सभ्य और असभ्य तथा नैतिक और अनैतिक का भेद उपस्थित करती हैं, और, प्रत्येक कृति, अभिव्यक्ति तथा निर्मित के लिये मानदण्डों का आविष्कार करती हैं। कला का अपना मानदण्ड केवल एक ही है: सुन्दर और असुन्दर का भेद। यह भेद केवल 'भोग' अथवा 'माध्यम'; रूप-विन्यास और अभिव्यक्ति के प्रकार पर निर्भर है। परन्तु कला समाज में पलती है जहाँ संस्कृति आदि दूसरे प्रभाव रहते हैं। फलतः एक ओर कला अपनी स्वतंत्र सत्ता के लिए अपने मान और मूल्य का बल पकड़े अग्रसर होती रही है और दूसरी ओर समाज अपनी रुचि के मान और मूल्यों को कला के ऊपर लादता रहा है। इतिहास में ऐसे युग मिलेंगे जब एक या दूसरी शक्ति की विजय रही। कला की सब से उत्कृष्ट सृष्टियां उस काल में हुई हैं जब दोनों ओर से सामञ्जस्य सम्भव हो सका। प्रत्येक युग की कला के अध्ययन में हमें यह जानना आवश्यक है कि वह अपने स्वकीय रूप और मूल्यों को, अन्य मूल्यों का निर्धारण करने वाली शक्तियों के विरुद्ध, कहाँ तक अपना सकी है और वे 'बाह्य' और 'अतिरिक्त' मूल्य सौन्दर्य के मूल्यांकन में किस सीमा तक प्रविष्ट हो गये हैं।

सच पूछिये तो मूल्यों में परस्पर विरोध नहीं है। केवल उस दशा को छोड़कर जब एक दूसरे को दबा देता है, अपने स्वाभाविक सामञ्जस्य की स्थिति में एक मूल्य दूसरे के गुण-प्रभाव को बढ़ाता ही है। संस्कृति को लीजिये : इसका अर्थ है हमारी रुचियों का संस्कार। संस्कृत रुचि का प्रभाव सौन्दर्य को भी संस्कृत बनाता है, और, सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के लिए नये मार्ग और उपकरण, विन्यास के लिए नूतन विधान आदि अपनाने के लिए कलाकार को प्रेरित करता है। हमें संस्कृति की पूरी मीमांसा करना यहां इष्ट नहीं है; परन्तु हम इतना सामान्यतया मानते हैं कि संस्कृति के द्वारा एक ओर रुचि और मूल प्रवृत्तियों का परिष्कार और परिमार्जन होता है, दूसरी ओर मानसिक तथा आध्यात्मिक शक्तियों का विकास। यह विकास कला-सृजन और रसास्वादन के लिए नई शक्ति, नये अन्तराल और नई स्फूर्ति प्रदान करता है। कला के स्वरूप का उत्तरोत्तर निखार संस्कृति के प्रभाव द्वारा ही सम्भव हुआ है। दूसरी ओर, सौन्दर्य में संगति, सामञ्जस्य, सन्तुलन आदि गुण रहते हैं जिनके प्रभाव से कलात्मक अभिरुचि स्वयं 'संस्कृति' के स्तर को उन्नत और परिष्कृत करने में सहायक होती है। ज्यों-ज्यों सौन्दर्य के इन गुणों का प्रभाव प्रखर होता है त्यों-त्यों केवल संस्कृति ही नहीं, विज्ञान, धर्म, दर्शन, साहित्य तथा समाज के सभी पार्श्वों में और स्तरों में यह प्रभाव व्यापक होता चला जाता है। विज्ञान आदि की किसी भी उत्कृष्ट कृति में सौन्दर्य पुष्प में गन्ध की भाँति समाया रहता है। वस्तुतः कला और संस्कृति का मेल और अन्योन्य उपकारक सम्बन्ध मौलिक और परस्पर पूरक प्रतीत होता है।

सभ्यता और नीति के साथ भी कला का वही सम्बन्ध है। सीमित अर्थ में सभ्यता

परिस्थिति के अनुकूल, मयत, जन-स्वीकृत, उचित सामाजिक व्यवहार का नाम है। सौन्दर्य की अभिव्यक्ति सामान्यतः इन नियमों का उल्लंघन नहीं करती अर्थात् असम्य नहीं होती। सम्यता भी सौन्दर्य को अभिरुचि का मान करती है, इसके विकास के लिए अवसर और उपकरण प्रदान करती है। नीति मनुष्य के लिए उसके आचरण में 'कल्याण' का मार्ग और आदर्श उपस्थित करती है। क्या 'सुन्दर' में अकल्याण हो सकता है? क्या मनुष्य कला के सृजन और आस्वादन में अनुचित साधनों, विधाओं और आदर्शों को अपना सकता है? इस प्रश्न का पूरा उत्तर तो यहाँ सम्भव नहीं, पर इतिहास साक्षी है कि कला और नीति के आदर्शों में, कुछ युगों में, अवश्य संघर्ष रहा है। मनुष्य की पूर्ण प्रकृति को समझ रख कर तो हम यही कह सकते हैं कि 'अनुचित सौन्दर्य' और 'असुन्दर कल्याण' दोनों अस्थायी अवस्थाएँ हो सकती हैं, परन्तु विकास का अग्रगामी पद सौन्दर्य और कल्याण का अवश्य ही वही और कभी सामञ्जस्य करा देगा।

- १ -

हमने कला और इतिहास के सम्बन्ध का निरूपण किया, और, इतिहास की उन शक्तियों और प्रभावों का निरीक्षण किया जिनके द्वारा वह आगे बढ़ता है। कला इतिहास का स्वयं एक शक्तिशाली प्रभाव है। यह प्रभाव आदिम जीवन की आवश्यकताओं में उदय होता है, तथा निर्माण, विनोद, अभिव्यक्ति की मूल प्रवृत्तियों पर आश्रित होने के कारण व्यापक और अजर है। आदिम जीवन समाप्त हुआ, परन्तु कला जीवित है। धर्म ने अपनी आत्मा, वैभव, शक्ति और स्फूर्ति, कला को प्रदान किये, कला ने विनिमय में इसे सौन्दर्य और रस का वरदान दिया। धर्म ने सौन्दर्य को गौरव दिया, और सौन्दर्य ने धर्म को प्रबल आकषण। धर्म का प्रभाव आज परिस्थितिवश शिथिल है, परन्तु कला-सृजन का क्षेत्र विस्तृत हो रहा है। स्वयम्बरा कला ने विज्ञान को वरण किया, और विज्ञान ने अपनी सम्पूर्ण विभूति इसे सौंप दी। विज्ञान ने चाहा कि कला यथार्थ और प्रमाण के बन्धनों में बँधी रहे। परन्तु हुआ यह कि विज्ञान स्वयं अपने विकास के क्रम से 'यथार्थ' के सीमान्त पर पहुँच गया, और प्रमाणों के द्वारा ऐसे 'रहस्य' से जा टकराया जिसकी सिद्धि इनके द्वारा सम्भव नहीं। कला विज्ञान के द्वारा निर्धारित 'यथार्थ' की सीमाओं में बहुत काल तक बिचरी, किन्तु जब विज्ञान स्वयं 'रहस्य' के घुमावूट देश में पहुँच गया तब तो कला को नूतन स्फूर्ति मिली। जिस क्षण विज्ञान ने 'सम्भावनाओं' को स्वीकार किया, कलाकार की कल्पना ने भी उठान के लिये परेँ खोल दी। ज्ञान के अभूतपूर्व विस्तार ने कल्पना के लिए अनन्त अन्तराल खोल दिये, और कला-सृजन के लिए असंख्य अवसर।

दूररी ओर जीवन का भी विस्तार हुआ। आकाश और समुद्र, पर्वत, नदी, भूगर्भ, नक्षत्र-मण्डल, संक्षेप में, प्रकृति के सूक्ष्मतम, दूरतम और विशालतम पहलुओं का उद्घाटन हुआ। शक्तिशाली यंत्रों ने अनेक गुप्त रहस्यों को स्पष्ट किया, किन्तु साथ ही अनन्त प्रश्नों को उत्पन्न कर दिया। इधर व्यक्तिगत और सामूहिक जीवन के गम्भीर तलों को विज्ञान ने उघाड़ा। मानवता का एक अद्भुत और निरपेक्ष स्वरूप प्रस्तुत किया, रुद्धिगत मान्यताओं को नष्ट कर नूतन

युगानुरूप विचारों को स्पष्ट किया। जो हम अपने सीमित देश, समाज, यहां तक कि संसार के विषय में सोचने के लिए चिर अभ्यस्त हो गये थे, वे आज हम विज्ञान के विकास-क्रम से ही निस्सीम देश और काल के प्रवाह में अपने को देखते हैं। संक्षेप में, विज्ञान ने जीवन के रहस्यों को बढ़ा दिया है, और आज हम आदिम मनुष्य की भांति अपने को अचिन्त्य भावों से घिरा पाते हैं। प्रश्न यह है कि इस परिस्थिति में कला की क्या दिशा होगी और क्या दशा ?

कला का प्रधान साधन कल्पना है। कल्पना 'यथार्थ' पर बहुत दिन नहीं टिक सकती। उसे प्रकाश नहीं, धूम, समीप नहीं, दूर, अधिक अनुकूल बैठता है। सम्भव है कला, वैज्ञानिक विकास का अनुसरण करती हुई, रहस्यों के धूमावृत लोक में चली जाय; कलाकार और रसिक के व्यक्तिगत और सामाजिक जीवन से दूर जाकर 'रस' का सृजन करने के बजाय केवल 'आश्चर्य' का सृजन करने लगे। यह इस समय कला की प्रगति है। परन्तु इसमें भय है, कि रस और सौन्दर्य का मानव-स्रोत कही तिरोहित न हो जाय, आध्यात्मिक भावों और हृदय की भावनाओं का स्थान कही विज्ञान की समस्याएं न ग्रहण कर लें। स्यात्, इस प्रकार विज्ञान कला का जीवनान्त न कर दे। परन्तु आशा यही है कि विज्ञान, धर्म की ही भांति, स्वयं अपने चरमान्त पर पहुंच कर नष्ट हो जाय, और मनुष्य जीवित रहे। और जीवित रह जाय कला भी।

कला और जीवन

स्यूल और सूक्ष्म, जीवन के दो पक्ष होने हैं। सयुज तथा सग्या रूप में वतमान इन दोनों की समशीलता जीवन की सर्वांगीणता का आधार मानी गयी है। सूक्ष्म यदि जीवन का रम-भार है तो स्यूल उसका स्वर्ण-घट। दोनों में किसी एक के आदर अथवा तिरस्कार का अतिवाद जीवन के अस्वास्थ्य का परिचायक है। स्यूल की सप्राणता का मूल्य सुपरिष्कृत सूक्ष्म की मधुर तथा सार्वजनीन निर्मिति में ही चुनता है। अनादि काल से जीवन के स्यूल और सूक्ष्म की बुभुक्षा, मृष्टि के मर्वोपरि जीव मनुष्य को स्वभावतः तदनुबूत खाद्य सामग्री के जुटाने की दुर्दम प्रेरणा से आकुल करती आई है। इसीलिए जहाँ उसने घट, शय्या, गृह आदि सामान्य उपयोग वाले पदार्थों का निर्माण करके स्यूल की कामना को सम्मानित किया वही घट के कलेवर में उटती हुई तितली का उत्खनन, शय्या के पावों में मुशोभन काल-वर्म और गृह को शिल्प-सम्पत्ति से आभूषित करना भी नहीं भूख सका। सूक्ष्म की अभीप्सा को अपनी दैनन्दिन व्यस्तता में चाह कर भी उपेक्षित रखने में समर्थ नहीं हुआ। सूक्ष्म का वह अवाद्य सन्देश मनुष्य की वाणी में, मन में, उँगलियों में मधु वन कर मचल पड़ा। मनुष्य की इस उलित लीला के परिणामस्वरूप मलज्ज लेता और रुचिर रंगों के अन्तराल में अनन्त रूपसे रमणिया उद्बुद्ध होती हुई जान पड़ी। मन ने भावुकता में आकण्ठ मग्न होकर माना—अरे यही तो कला है। बुद्धि को मूच पड़ा—सूक्ष्म की अदम्य लालसा को तृप्त करने के लिए किसी कठोर प्रयोजनीयता एवं हंतुकता से परे मनुष्य द्वारा सघटित रूप-रचना का बहुरंगी आयाम ही तो कला की परिभाषा है।

दैत्य वस्तु को उदरम्य होकर तृप्त होता है और देवता दशन करके अथवा गन्ध लेकर। जीवन का स्यूल ही दैत्य है और सूक्ष्म ही देवता। दोनों का साहचर्य नैसर्गिक है, आहार्य नहीं। 'देवादच वा असुराश्च प्रजापतेपतेर्द्रव्या पुत्रा आसन्।' जीवनरूपी प्रजापति को अपने दोनों अंग प्रिय हैं। एक की भी निवृत्ता उसका निजी ह्याम है। सृष्टि की सम्पूर्ण अपरूप सघनता पर जीवन की स्वयत्ता का दावा है और उसके मौष्टक, मौजुमार्थ, माधुरी और मनोहर वियास पर सूक्ष्मता का सतक शासन।

सम्पूर्ण शिल्प-नैपुण्य, समग्र कला-विशाल के बीच जो कुछ श्रेष्ठ और पावन है वह सूक्ष्म का अपना ही अभिनव सस्करण है। 'आत्म सस्त्रुतिर्वाव शिल्पानि।' आत्म कामना ही प्रियता का परम लक्षण माना गया है। ममार्ग की समग्र प्रयोजनहीन शोभा सामग्री में अपने का ही उपभोग

करता हुआ जीवन का सूक्ष्म, स्थूलता के बीच वैसे ही प्रोल्लसित होकर समाज की सहानुभूति को संचित कर लेता है जैसे काँटों और हरित पत्रों के बीच प्रफुल्ल पाटल।

आज चारों ओर कठोर प्रयोजनीयता का जो हो-हल्ला, सूक्ष्म के सिंहासन को हिलाये दे रहा है, लगता है उसके पीछे कोई बड़ी भारी भूल काम कर रही है। हमें धरती चाहिए, धन चाहिए, यन्त्र चाहिए—सब ठीक है। किन्तु पहले यह सब हो ले फिर सूक्ष्म को भी देखा जायगा—स्थूलता के भ्रान्त हिमायतियों का यह चाहना ठीक नहीं। एक राजा को कहीं से एक सुन्दर पक्षी प्राप्त हुआ। अनुचरों को आज्ञा हुई कि इसके रहने के लिए उचित व्यवस्था की जाय। मनोज्ञ उद्यान का निर्माण होने लगा। शिल्पी पिंजड़े की रचना के लिए स्वर्ण और मणियों को कसौटी पर चढ़ाने लगे। यथासमय सब सम्भार प्रस्तुत हो गये। पक्षी को बड़े आडम्बर के साथ पिंजड़े में रखा गया किन्तु वह न तो हिलता था और न डोलता। उसके वे मधुर विराव, स्मृति के विषय बन गये थे। राजा को सूचित किया गया। उसने देखा सज्जा सामग्री के सन्धान में लगे हुए अनुचरों ने पक्षी के दाना-पानी की ओर ध्यान ही नहीं दिया और वह पक्षी कभी का मर चुका है।

किन्तु हम जीवन की सूक्ष्मता के मनोहर पक्षी को असमय में ही मरने से बचाने के लिए कटिबद्ध हैं। स्थूलता के आग्रह की सीमा का भी हमें भान है। और इसीलिए जब हम स्थूल उपयोगिता के एकान्त हो-हल्ले को शंका की दृष्टि से देखते हैं तो इसमें कोई पक्षपात की बात नहीं।

कला, जीवन के सूक्ष्म का दाना-पानी है। उसकी अवहेलना जीवन के एक विशेष पक्ष को आँख मूंद कर अस्वीकार करना है। जीना चाहिए, इसलिए जैसे भी हो हमें जीना होगा, ऐसी बात नहीं है। जीवन की समस्या का समाधान बीजरूप में वहीं अन्तर्हित है। जीने की मौलिक प्रेरणा हमें उसी में से प्राप्त होती है। कला हमारे चित्र में शक्ति रूप से, मन में भाव रूप से और वाह्य जगत् में भूत रूप से वर्तमान होकर जीवन को कभी भी कृपण और एकाङ्गी नहीं होने देती।

जब-जब मैं दावतों में मेज पर भोजन की सामग्री के साथ रक्खे हुए गुलदस्ते को देखता हूँ तो लग आता है कि अन्ततः भोजन के साथ इस पुष्प-स्तबक का क्या मेल है? किन्तु दूसरे ही क्षण यह जान कर मुझे आश्चर्य चकित होना पड़ा है किस प्रकार अनजाने ही मनुष्य अपने भीतर पैठे हुए देवता को नैवेद्य समर्पित करने में पश्चात्पद नहीं रहा।

जीवन के सूक्ष्म को भाता है व्यक्तित्व की कारा से चिरन्तन मोक्ष; विश्व के दूरन्देशी रूप रसादिमय अणु-रेणुओं की निर्द्वन्द्व लीला के साथ अमर साहित्य (सहभाव)। क्यों? किस लिए? समाधि मग्न महानटेश्वर के व्युत्थित चित्त की वहिर्विसरणशील अनन्त अनन्त वृत्तियाँ ही अगणित जीवन हैं। समाधिज अद्वैतता एवं आत्म प्रसार के सुख-संस्कार, व्युत्थित चित्त के वृत्ति रूप जीवन में रह-रह कर जागस्क हो उठते हैं। और तब सृष्टि संस्था के साथ उन संस्कारों से उत्प्रेरित जीवन के सूक्ष्म की एकान्त सम्मिलनाकांक्षा कोई अनहोनी, निरी आगन्तुक बात नहीं। हमें सुख की अभिलाषा है। किन्तु अभाव की पूर्ति वाला खोटा सुख लेकर क्या होगा? वह तो सदोष सिक्के की भांति अन्धों में ही चल सकता है। जान-बूझ कर अन्धा बनने में हमें कोई लाभ

किन्तु किन्तु महसा वे खिन हो उठे। उपभोक्ता से रहित यह निसर्ग सम्पत्ति। और तभी उनके समक्ष एक इन्द्रगोप वपु, कमनीय किशोर प्रकट हो गया। घुटे हुए अजन से निर्घोत उसकी वजरागी आँखों से भोलापन टपका पड़ रहा था। गभुवारे बेश-विन्यास से ईपत् आ-टादित उमके ललाटस्थल को देखकर मेघाडम्बर मे आत्रात अष्टमी के चन्द्रमा का भ्रम होता था। स्मिति और गम्भीरता के एकान्त सामञ्जस्य भूमि उसके अवर, उप बाल की अरुण आभा ले कर रगे हुए से जान पड़ते थे। स्वर्ण चम्पक के अकुर के समान उसका एक-एक अंग पुष्ट और सम विभक्त था। उसके तेजस्वी नख स्वर्ण तर की वभी न म्लान होने वाली रत्नकलिका के समान प्रतीत होते थे। उमका वान्त कलेवर अमृत से धुठे हुए कर्पूर खण्ड द्वारा ढाला जाकर अनुराग के रक्तिम रम में नहाया हुआ सा दिखाई दे रहा था। यही जीवन था।

विधाता ठगे उमे देखते रह गये। दूसरे क्षण प्रकृतिस्य होकर उन्होंने आज्ञा दी— 'वत्स जाओ, अपनी सत्ता से असहाय सृष्टि को सनाय करो।' भोला जीवन चल पडा। किन्तु कुछ मोच कर विधाता ने कहा—'ठहरो।' और एक अनिन्द्य सुदरी शक्ति को उसके हृदय देश में स्थापित करते हुए चेतावनी दी—'देखो यह बला है, आपत्ति में सम्पत्ति में सर्वदा यह तुम्हारी महायता वगैगी। जाने या अनजाने कभी भी इसकी अवमानना न होने देना।' और तब विधाता निश्चिन्त हो गये। जीवन उतर पडा वमं क्षेत्र में। तब से आजतक जीवन के हाथों कला को कितना आदर-मत्कार, कितनी उपेक्षा और अवमानना सहनी पडी है, इसके उपालम्भ का लेखा बला के निवट खोजने पर भी न मिलेगा। क्योंकि वह जानती है विधाता ने जीवन को उसके हाथों मौप रक्खा है। जीवन उसे अपदार्य समझ कर अस्वीकार भी कर दे किन्तु बला अपने भोले और चंचल जीवन के असहाय एकाकी छोटे भी तो कैसे ?

कला का रस-दर्शन*

यूरोप के प्रसिद्ध कला-विवेचक : स्व० : हेनरिक वातस्कून के मतानुसार “मानव जब दैवी निगूढ़ता के साथ आत्मपरीक्षण करता है, तब उसे अपने उन मूल्यवान् एवं धन्य प्रतीत होने वाले क्षणों में अनुभव होता है कि वह एक क्षुद्र प्राणी है क्योंकि उसी समय दैवी अनंतता की उसे सृजन द्वारा अभिव्यक्ति होती है। और उसका उत्तर देने के लिये वह जो प्रयत्न करता है, उसी को हम कला का सत्य स्वरूप कह सकते हैं।” इसी प्रकार अन्य एक कला-विवेचक के मतानुसार “स्थूल अथवा काल्पनिक सूक्ष्म सौन्दर्य विषयक अपनी अनुभूति अथवा अपने अन्तर दर्शन य हृदयस्थ कल्पना को मानव जब सृजन द्वारा व्यक्त या मूर्त स्वरूप प्रदान करता है तब वही कला कहलाने लगती है।”

मानव की यह अभिव्यक्ति स्थूल या सूक्ष्म सौन्दर्य का चित्रण अंकित करती है और इसी के द्वारा यह उच्चतर भावना एवं संस्थिति का निरूपण करने के लिए यत्नशील होता है। अन्त में उस भावना का उच्च कक्षा वाला रूप अनन्त में जाकर विराम पाता है। अर्थात् जब अनन्त की निगूढ़ता का आविर्भाव उसमें प्रवेश करता है, तब उसे आह्लाद और शान्ति की अनुभूति होती है। और जब वह अनुभूति व्यक्त होती है, उस समय स्रवेकुंगन विचारक के ये शब्द सत्य सिद्ध हो जाते हैं कि “मैंने अपने आपको परमेश्वर के समान बना लिया है, क्योंकि मैंने भी शाश्वसता का अनुभव किया है।” क्षुद्र मानव प्राणी की सृजन शक्ति या उसके अव्यक्त कल्पना संवेदन का यदि कोई अंतिम स्वरूप हो सकता है तो वह यही है। मानव की यह लालसा उस कल्पना की तरंग या उर्मि के आविष्कार की ही पूर्णानुभूति है।

मानव क्षुद्र प्राणी होते हुए भी उसमें विविध शक्तियां प्रस्तुत होती ही हैं। और उन

* (कला के विषय में पौराण्य एवं पाश्चात्य कला मर्मज्ञों के केवल दृष्टिकोण में ही विभिन्नता नहीं वरन् दोनों के विवेचन एवं मर्मज्ञान के व्यक्तीकरण में भी भिन्नता दिखाई देती है। इसी कारण नवीन कला विलासी के लिए यथार्थ कला निर्णय करना कठिन हो जाता है। ऐसी दशा में कला के वास्तविक रस-दर्शन पर विचार प्रकट करना तो और भी दुष्कर कार्य कहा जा सकता है। फिर भी उभय पक्ष के मतों के समीकरण की दृष्टि से पर्यालोचन किया जाने पर बहुत कुछ समस्या हल हो सकती है।—सम्पादक)

शक्तियों का दशको ने अनत निगूढता के कतव्य परिभ्रमणरूप वर्तुल में से जो दर्शन किया है, उसी को वे अपनी कल्पना शक्ति द्वारा अपने ढग से व्यक्त करने के लिए उद्यत होते हैं। उनका यह प्रयत्न ही "सत्य शिव सुन्दरम्" का वैयक्तिकरूप और इन तीनों सहित सच्चिदानन्द का निरूपण है। इस प्रकार मानव की व्यक्त एव अव्यक्त भावनाओं का यह अन्तिम दर्शन है। और इन्हीं तरह उसकी व्यक्त शक्तियों का अन्तिम दर्शन उसके सृजन, जीवन और सर्वनाश का नाम है।

फलतः जब मानव के इस दर्शन ने मूल स्वरूप धारण करना आरम्भ किया, तो उसमें से जगत् का नियन्त्रण करने वाले तीन सर्वाधिष्ठ देवताओं की आकृति निर्मित हुई। और उनके नाम ब्रह्मा, विष्णु एव रद्र हुए। किन्तु मानव का कल्पना सवेदन यही आकर रुका नहीं, वरन् उसे इसमें भी अपूर्णता ही प्रतीत हुई। क्योंकि उसे अभी पूर्णानुभूति करानेवाला दर्शन प्राप्त करना था। और अन्त में वह उसे प्राप्त ही भी गया। उसे सच्चिदानन्द स्वरूप की झलक दिखाई दी और उसे उसने आकृति द्वारा मूल स्वरूप प्रदान करने का प्रयत्न किया। वह प्रयास ही महादेव का सर्वशक्ति सम्पन्न स्थितप्रज्ञ रूप है। अर्थात् मानव के निजानन्द की पूर्णानुभूति का यही अन्तिम स्वरूप कहा जा सकता है।

मानव का यह प्रयत्न कला की अनुभूति, दर्शन और सृजन की क्रमिक गति का बोध कराता है। इस पर से यह सिद्ध होता है कि आतद्दर्शन जब किसी आकृति द्वारा व्यक्त होता है, तब कला अपने स्थूल या सूक्ष्म रूप में प्रकट होती है। जिस आकृति द्वारा कल्पना या भावना व्यक्त होती है, उमका उद्भव जीवन की वास्तविकता में से ही होता है। वह कला कृति कितनी ही काल्पनिक क्यों न हो, फिर भी उसका निरूपण कलाकार की भावना और तरंगों से रजित मानव या प्रकृति के किसी अंग का प्रतिबिम्ब तो व्यक्त करता ही है। वह प्रतिबिम्ब यथाय भी हो सकता है और भावना तरंग से रंगा हुआ पूर्ण काल्पनिक भी। किन्तु इन दोनों प्रकार की अभिव्यक्तियों के लिए वास्तविकता का तलस्पर्शी अनुभव तो होना ही चाहिए।

हमारे त्रिमूर्ति के कल्पना समृद्ध निरूपण में यथायता का अभाव किसी प्रकार भी सिद्ध नहीं किया जा सकता। कल्पना कितनी ही समृद्ध क्यों न हो, फिर भी उसमें वास्तविकता ही कला दर्शन के रसानन्द की सवाहक बनती है। अर्थात् इस सकेत द्वारा कला अव्यक्त को व्यक्त करती है, अमृत को मूर्त बनाती है। कला का यह वाहन है। और रंग-रेखा एव प्रकाश, छाया उमके अलंकार हैं।

पूणतः अलङ्कृत कलादर्शन के लिए देश काल या स्थान और समय की मर्यादा नहीं होती। वरन् "उस कृति में तो ऐसी महान् शक्ति होती है जो हजारों वा देश काल की मर्यादा के बिना ही हिला सकती है। बशीभूत कर सकती है, उसके जीवन की शक्ति एव कलान्ति को भुला सकती है। साथ ही वह आनन्द और प्रकाश एव स्फूर्ति भी प्रदान कर सकती है।" इस प्रकार कला की इस शक्ति के लिए देश काल की मर्यादा ही नहीं सकती, वह तो मानव के साथ ही उत्पन्न हुई है। और "जिस प्रकार मानव देह में आँख, नाक, कान, या भूख प्यास आदि अंग रूप होते हैं,

उसी प्रकार कला भी उसका एक अंग ही है।” यद्यपि कला देश काल अथवा सम्प्रदाय तक मर्यादित नहीं है, तथापि सर्वप्रथम तो वह देश या सम्प्रदाय की ही मानी जायगी। उसकी अपनी छटा, ताल एवं संवेदना ही उसे अनूठी वैयक्तिकता प्रदान करती है। इस प्रकार वह अन्य देश या सम्प्रदाय की कला से भिन्न हो जाती है। फिर भी कला के इस स्वरूप का अन्य देश या सम्प्रदाय की कला के साथ संबंध तो होता ही है। और इसी दृष्टि से उसका मूल्यांकन भी किया जाना चाहिए। कला के प्रत्येक साम्प्रदायिक स्वरूप के अंतर्गीर उसका उर्ध्वगामी स्वरूप भी होता ही है। और इसीलिए वह सर्वमान्य एवं सर्वभोग्य बन पाती है।

कोई भी उपासक कला कृति के अंगोपांग को भिन्न-भिन्न नहीं मान सकता। उसे तो कला कृति का निरीक्षण और परीक्षण सम्पूर्ण रूप में ही करना पड़ता है। हां, उसका रस सन्देश अवश्य प्रत्येक को, अपनी दृष्टि या परिस्थिति के अनुसार विभन्न रूप में मिल सकेगा। इस प्रकार कला शाश्वर है, चिरजीवी है। कला की यही विशेषता है कि उसका आधुनिक आविष्कृत कला-दर्शन अपने पश्चात् आने वाले कला-दर्शन की छाया तले विस्मृत नहीं हो जाता। क्योंकि उसका स्वाद तो उसके भक्तों को समय मर्यादा की बाधा के बिना भी प्राप्त होता ही रहता है। यह भी संभव है कि वर्षों के पटल में विस्मृत हो जाने वाली उसकी आवश्यकता वर्षों पश्चात् जाग्रत हो और लोक जीवन में नयी ही भावना उत्पन्न कर दे।

इस प्रकार कला की संसिद्धि विज्ञान सिद्धि से भिन्न हो जाती है। अर्थात् विज्ञान की सिद्धि नित्य नई खोज के कारण जहा बदलती रहती है, वही कला की सिद्धि वास्तविकता का बहुविजन्य निरूपण होने से अपना वैयक्तिक उर्मि उद्वेलित स्वरूप प्रकट करती हुई भी काल के झंझावात में चिरस्थायी रहती है। यही कला की मुख्य शक्ति एवं विशिष्टता है। और इस विशिष्टता का कारण यह है कि सृजन क्रम का अंतिम ध्येय आनन्द है और कला उस क्रम का एक अंग है।

श्री देवीप्रसाद राय चौधुरी जैसे प्रसिद्ध कलाकार का कथन है कि “यह अनुभूति केवल कला सर्जक तक ही मर्यादित नहीं है, वरन् जिसके पास इसे समझने योग्य ग्रहण शक्ति है, वे भी इसे प्राप्त कर सकते हैं।” इसी प्रकार उनके मतानुसार कला और कला रसिक का सम्बन्ध “लोह चुम्बक और लोहकार के समान होता है।”

कला का कार्य क्षेत्र और दृष्टि और भी विस्तृत हो सकती है। अर्थात् कला की सफलता जन समाज में सुषुप्त आनन्द, सौन्दर्य एवं सृजन की भावना को जागृत कर रसास्वाद कराने में ही होनी चाहिए। सर्जक की विचारधारा उसकी आकृति, रंग एवं रेखा द्वारा लोक समूह तक पहुंचनी चाहिए।

संभव है कि विशेष अज्ञान, अशिक्षा अथवा अभागे वातावरण में लोक समूह की शक्ति विकसित न हो सकी हो। किन्तु उसमें शक्ति विषयक अपक्व भावना तो होती ही है। इसीलिए सर्जक, उपदेशक या चिंतक का सृजन या संशोधन अपने तक ही मर्यादित न रहते हुए दूसरों के आत्म विकास के लिए भी उपयोगी सिद्ध होना चाहिए।

जीवन की समस्याओं में से वास्तविकता को ग्रहण कर उसके सौन्दर्य का दर्शन कराने

में ही दशक की सफलता है, जिस प्रकार की कला विकसित होकर पुष्परूप धारण करती हुई भोक्ता को रसास्वाद कराती है। किन्तु इस स्वाद की रमणम्यता दर्शक के माध्यम पर आधार रखती है। श्री यामिनीराय के चित्र जिस ग्राम बगाल की ठेठ भाषा एवं विचारधारा और रजन-कला को व्यक्त करते हैं, वे अत्यंत दर्पक को भी उतनी ही रसानुभूति करा सकते हैं। ठीक इसी प्रकार कला के आदर्श प्रतीक रूप अजता, एलोरा के भित्ति चित्र एवं भूतकाल का अन्य शिल्प भी सौन्दर्य की सुपुत्र भावना को जाग्रत तो करता ही है। लोकोपभोग की यह सिद्धि कला की सवमाय सफलता है।

किन्तु इसके साथ हमें यह भी न भूल जाना चाहिए कि कला का आदर वैयक्तिक वैशिष्ट्य अथवा दृष्टिकोण पर आधार रखता है। इसके अतिरिक्त कलाकार का कौशल्य भी कला के रसानन्द का मुख्य साधन होता है। श्री राय चौधुरी के मतानुसार "वह कौशल्य ही उमकी भाषा है, जीवनतत्त्व है।"

कला के द्वारा विशाल जनसमुदाय आह्लादक वातावरण का रसास्वादन और आनन्द प्राप्त करता है। वह केवल आनन्द-प्रमोद का ही साधन नहीं होती, वरन् जीवन की महज अभिव्यक्ति भी उमका प्रधान अंग होती है। हेनलोक एलिस तो कहता है कि "सभी कलाएँ प्रकृति के नमानुरूप होती हैं, अतएव जो वास्तविकता लिए हुए न हो वह कला ही नहीं कही जा सकती।"

हमारे ममग्र जीवन में कला की अनुभूति एवं उमके आविष्कार इतने तीव्र और वेगवान होने चाहिए कि प्रो० हर्वट रीड के शब्दों में हम यह वहने लग जाय "अब कला कृतियों की हमें आवश्यकता नहीं, वरन् स्वयं कला की ही चाह है, क्योंकि कला ही हमारे जीवन का मुख्य अंग है।"

कला और कलाकार

कला, आत्मा के आविर्भाव का नाम है। यह जीवन का अनुपम और अमूल्य अंग है। कुछ लोग जीवन को प्रभुप्रदत्त उपहार समझने में सार्थकता अनुभव करते हैं, और कुछ लोग जीवन को एक भार समझ उसे वहन करते हैं। इस विभेद-भावना में भी कारण कला ही है। प्रथम प्रकार में कला का सत्कार है, और दूसरे में कला का तिरस्कार। जीवन ही क्यों, समस्त सृष्टि के निर्माण में ही कला प्रमुख है। जीवन के अर्थ है—प्रगति, एवं प्रवृत्ति की गाथा, तथा कर्म का इतिवृत्त। जिस जीवन में कला का विकास न हो, वह भारभूत हो जाता है। जीवन में यदि कला न हो तो मानव की सात्विकता, और पशु की पाशविकता में कौन सा अंतर रह जाएगा? कला जीवन में अपूर्णता, एवं वेग प्रदान करती है, और कला-विहीन जीवन नीरस हो जाता है। जीवन में प्रगति लाना कला का धर्म है। कला के द्वारा ही जग की समस्त लीला की झांकी होती है। जीवन के रस से अभिषिचित हो कला प्रभावती बन जाती है। कलाकार जीवन की घटना का बिहारी होता है। वह उसी में सजीव कला का दर्शन कर पाता है। जिस प्रकार कला का विस्तार-विकास होता जाता है, उसी प्रकार जीवन का मूल्य विदित होता है। देश की प्रगति, और मानवता के मूल कारणों का रहस्य ही कला में निहित है। इसी कारण कला की निर्मलता, और पवित्रता का प्रभाव भी निर्मल और पावन होगा। उसी में विशुद्ध कला का आविर्भाव भी होगा। कला-हीन जीवन वेग विरहित हो जाता है। कला-साधक की सतत साधना में जीवन की सार्थकता है। कलाकार इसीलिए साधक है। वह आत्मलीन होने के कारण आत्मदर्शी होता है। कला को किसी कीमत पर उतार-चढ़ाव की कसौटी पर रखनेवाला, कलाकार नहीं, कला-व्यवसायी है। कलाकारों के वर्ग में ऐसे कितने होंगे, जो इस कसौटी पर खरे उतरेंगे? कला की उपासना में जिन्होंने जीवन-यापन कर दिया है, उन्होंने सिद्धि भी सुलभ की है। और कला-प्रेरणा भी जागृत की है। महान टोरिक का उदाहरण प्रत्यक्ष है। वह वैभव, विलासिता के वातावरण को छोड़ सुदूर एकांत हिम-उपत्यका की वनराजी में साधक की जीवनी बिता स्वयं कलामय बन गया, फिर भी उसकी कला का सौरभ सारी जगती में, विस्तृत होता रहा। किसी भी महान् कला-साधक ने बाजार में अपनी कला की दूकान नहीं लगाई। एकांत में साधना की जीवनी ही पसंद की है। वह स्वयं एक महान् सृष्टा है। उसकी सृष्टि का स्वतंत्र आत्मनिर्भर सम्राट् है। चाहे उसे एकान्त में वन-जीवन व्यतीत कर कंद-मूल-फलों पर निर्भर रहना पड़े, धन का दारिद्र्य

ही भोगना पड़े, किंतु वह अपने कला-सा म्राज्य में आत्मानन्द के साथ ही रहता है। अजता, एलोरा वाग की एकांत कला इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है। सदियों के वीत जाने पर भी किसी अपरिचित कलाकार की इन अमर रचनाओं के समक्ष लाखों के मस्तक आदर से अवनत हुए हैं। और इन जड़ गुहाओं की भित्तियों पर बने चित्रों ने लाखों लोगों को जीवनानन्द, और प्रेरणा प्रेरित की है। कौन जानता है कि इन कोमल-कलाओं को अकित करनेवाली कूचि, कितन कोमल हाथों में रहकर यह सजीव-सृजन कर गयी, पर कौन सा मस्तक होगा जो इन अज्ञानों की स्मृति में अवनत न हो गया हो !

परन्तु जब कला किसी वाद-विकार से ग्रस्त हो जाती है, तब उसकी उदात्त भावना मर्यादा में मिमिद जाती है। यथाथ-अकन ने आज उसके शील एव सात्विकता का अचल उतार दिया है। कला नग्न बनने लगी है। उसका दशन भी लज्जाशील आंखों के लिए दुर्भाग्य का वियप बन गया है। तथ्याकन पश्चिम की देन ही नहीं है। कला की स्वाभाविकता में उसके आरंभ से ही समाविष्ट रहा है। किंतु शील और मर्यादा की इस मानभूमि में उसका अचल नहीं उतरा है। अतीत काल के कला शिल्पियों ने एकांत गुहाओं में भी उसकी मर्यादा का मान रखा है। किंतु आज का वास्तव-वाद उसके चीर-हरण को विवश बना रहा है। जहां अतीत में 'अनिर्वचनीय पर कलनम्' का आदश रहा हो, वहाँ किसी कलेवर का 'यथाथ', नग्न-रूप, कैसे ग्रहण कर सकता था ? भावना के भ्रष्ट हो जाने पर पवित्रता को सात्विक-स्वरूप कैसे सुलभ हो सकता है ? जिसके देश की 'अजता' के समक्ष आदर का मस्तक भी अवनत होता रहा हो, उसके आधुनिक तथ्यों पर यदि किसी की आंखें लज्जा से ऊपर न उठ सके तो यह अतर किसका आभारी रहेगा ? काश, कलाकार, यह अतर 'अजता' से तोल पाता। कलाकार का धर्म है रसात्मा के अतर में रहनेवाली प्रभुता का साक्षात्कार करवाना। कला का रूप सात्विक होता है। उसमें मिथ्या की मलिनता या पाप की छाया का स्पर्श नहीं होता। हिम शैल-शिखर से निःसृत भगवती भागीरथी की तरह ही कला का पट विशाल, एव विमल है। कला की आराधना स्थूल की पूजा नहीं। वह आत्म दशन या ब्रह्मसाक्षात्कार है। कलाकार तत्वावेपी, तत्परिचितक, तथा तत्त्वदर्शी है। और अगम्य का शोधक। कवि, काव्य-कला द्वारा वाणी और अर्थ के अगोचर भेदों के दशन करवाता है, गायक शब्द-ब्रह्म की साधना द्वारा रसिकता, और सौन्दर्य को श्रुतिगम्य करवाता है। चित्रकार रंग और रेखा-द्वारा अद्भुतता के अमर रेखा चित्र अकित करता है। शिल्प, स्थूल से चेतनता के रूप को माकार करता है। अपनी आत्मा को कवि अक्षरों में अवतरित करता है, वह काव्य बनता है। गायक अपनी आत्मा को स्वर में सधान करता है। जीवन में प्रवाहित होनेवाला कलाकार जीवन के जाल को नहीं नापता, किंतु लहरों में लहर लेता है। कलाकार के जीवन में तृप्ति नहीं होती। इस अतृप्ति में ही कला, और कलाकार का आत्म-विकास है।

श्री रामशंकर भट्टाचार्य

स्कन्द पुराण में वर्णित कतिपय कलाएँ

मनुष्य जीवन में कामरूप तृतीय पुरुषार्थ का उच्च स्थान है। यद्यपि इस शब्द का प्राचीन अर्थ आज लुप्तप्राय हो गया है, तथापि यदि हम इस शब्द के प्राचीन अर्थ को जानकर इस विद्या का अनुशीलन करें तो हम अवश्यमेव लाभान्वित होंगे। गीता का 'धर्माविरुद्धो भूतेषु कामोस्मि' वाक्य ही इस पुरुषार्थ की महनीयता का प्रत्यक्ष ज्ञापक है।

कलाशास्त्र कामशास्त्र के ही अन्तर्गत एक विद्या है। कलाविद्या सचमुच कामशास्त्र-जलधि से उद्भूत अमृत है, जिसके पान से हम इस त्रितापदग्ध जगत् में भी कथंचित् हार्दिक आनन्द प्राप्त कर सकते हैं।

आचार्य वात्स्यायन का ग्रन्थ वर्तमान काल में एकमात्र उपलब्ध आर्ष ग्रन्थ है, जिसमें इस विद्या पर विशिष्ट विचार देखने को मिलता है। आचार्य ने कलाओं को कामतन्त्र की अङ्ग विद्याओं की तरह माना है। इति चतुः षष्टि रंगविद्याः कामसूत्रस्य अवयवित्यं—१।३।१६।

कला का लक्षण करना कुछ दुरूह अवश्य है, पर कामसूत्र में कलाओं की जो सूची मिलती है, उससे कलास्वरूप पर कुछ न कुछ स्पष्ट ज्ञान मिल जाता है। इस सूची में तक्षकर्म, वास्तुविद्या आदि भी परिगणित हैं, जो शिल्पशास्त्र का मुख्य विषय है। वस्तुतः कला और शिल्प के विभाजक तत्त्व का निर्णय कठिन है, यद्यपि इन दोनों की पृथक्-पृथक् उक्ति भी मिलती है। वाक्यपदीय में 'सा सर्वविद्याशिल्पानां कलानां चोपबन्धनी' (१।१२६) कहा गया है, जहाँ विद्या-शिल्प-कला को पृथक् गिना गया है, यद्यपि विद्या में ही ये दो भी आ सकते हैं।

इस निबन्ध में इस विवाद में न पड़कर प्रसिद्ध कलाओं में कुछ विशिष्ट कला पर स्कन्दपुराणोक्त सामग्री का संकलन किया गया है। यह संकलन बहुत अपूर्ण है। वस्तुतः यहाँ निदर्शनमात्र प्रस्तुत किया गया है, जिससे अभिज्ञ पाठक और अधिक स्थलों का अन्वेषण कर इस विषय में पूर्ण विचार कर सकते हैं।

अति बृहत् स्कन्द पुराण में कही भी कला का लक्षण नहीं मिलता, यद्यपि कई बार कला शब्द का प्रयोग मिलता है। 'कलाकलापकुशला' यह विशेषण स्त्री के लिये आया है (४।६७।३९)। सभी कलाएं विश्वकर्मा में निहित हैं—यह वाक्य भी आया है (४।८६ अ०)। केवल एक बार 'चतुःषष्टिकला' का उल्लेख ही आया है (५।३।२१।४), यद्यपि कही भी कलाओं की गणना नहीं मिलती। कलावैदग्ध्य ३।१।१८।२२ में कथित है।

वाद्ययन्त्र — नानाविध वाद्ययन्त्रों का नाम यत्र तत्र मिलता है, विशेष कर म्त्रियों के प्रसंग में। कुमारी कर्तुव वीणा—वेणु-मृदङ्गवाहन ५।२।४५।८५-८७ में है। सवाद्य मगीत ४।६७।३८ में कथित है। घोषवती वीणा ३।१।५।१३६ में कथित है। चतुर्विधे वाद्य का उल्लेख ४।९।८।१६ में है। पञ्चवाद्य १।१।२।५।३९ में मिलता है। यहा कौन कौन पाच वाद्य इष्ट हैं, यह मैं नहीं जानता। ४३ श्लोक में रास भेरी पाटह आणक गोमुख का नाम आया है। क्या ये पाच इष्ट हैं? वगीवादन का उल्लेख भी मिलता है (३।२।३।७६)।

नृत्य — गीत की तरह इसका उल्लेख भी शिवपूजन के माय सर्वत्र आया है। भरतमुनि शिक्षा पण्डित रचित गीतनृत्य का उल्लेख भी मिलता है (२।२।१।७।६८-६९)। लास्यरूप-नृत्यभेद का उल्लेख ५।२।४५।८५।८७, ४।६७।३८ है। विपरीत नृत्य ५।३।१।५।१२ में कथित है, जिसका लक्षण देखना चाहिए। ४।१।१२ में हल्लीसक शब्द आया है, जो नृत्य विशेष है। रामानन्द स्वामी ने इसकी टीका में इसके लक्षणान्दि दिये हैं। नृत्यादि में सर्वाधिन गान्धर्वविद्या ४।६७।४० में उल्लिखित है। नृत्य-गीत-वाद्यात्मक तोयत्रिक का उल्लेख भी आया है ४।६०।१२१, ४।६७।३६ एक स्थल पर 'प्रनृत्य' शब्द भी है (१।२।३।४।२९)। पता नहीं यह कोई नृत्यविशेष है या नृत्य ही है। त्रिविध नतन का उल्लेख मिलता है (३।२।३।७५)।

नाट्य — नाटय प्रसंग में सूत्रधार के पञ्चविधत्व का विचित्र उल्लेख मिलता है— 'एवोह पञ्चधा जातो नाट्ये सूत्रधरो यथा' (२।४।३।१६)। सूत्रधार के ये पाच रूप कौन कौन ह, यह विचाय है। नाटयाचाय तुम्बुरु का नाम ३।१।२।८।७६ में आया है। नाटयाय कोविदा नतकी ४।६७।३४ में कथित है।

क्रीडा — नानाविध क्रीडाओं का नाम इस पुराण में मिलता है। इस पर हम पूयक् लेख लिखना चाहते हैं, अत यहा सामान्य विवरण दिया जा रहा है।

क्रीडाकन्दुक का उल्लेख ४।६५।२७, ३४ तथा १।१।२।३८ में है। रासक्रीडा भी ४।३।२४ में कथित है। क्रीडा में सर्वन्धित क्रीडावापी का उल्लेख ४।६७।१६१ में है। वगाधरोहन क्रीडा का नाम ४।४५।११ में मिलता है। कुमार कार्तिकेय की वासुकि क्रीडा १।१।२।७।१०७—१०८ में वर्णित है। पशुक्रीडा (परस्पर युद्धयमान पशु) का उल्लेख २।४।१०।३२ में है।

कामकला — कामतन्त्र का शब्द उल्लेख में है। कामिनीकामकेलिज्ञ रूप विशेषण भी एक राजा का दिया गया है (४।८।२।८)। मदनवृक्ष एक वृक्ष का नाम है। उसके विशेषण में 'कामियों का मदन' कहा गया है (४।१।१९)। एक स्थल पर कन्दर्प के कुछ स्थान और स्त्री प्रशसा का रचिर वर्णन आया है।

१ एकस्यपुत्र बह्वीभि स्त्रीभि सह क्रीडन नारीणा मण्डलीनृत्य बन्धो वा। तदुवतम्
—नारीणा मण्डलीनृत्य वधे हल्लीसक विदु। एपैव रासक्रीडा। तल्लक्षणमिदम्—पृथ सुवृत्त
मसृण वितस्तिमात्रोन्नत को विनिस्वयज्ञकुम्। आरुम्य पदन्याम् इतरेतर तु हस्तभ्रमोज्य खलु
रासगोष्ठी।

कामिनीनां कटाक्षेषु केशपाशेषु चैव हि ।
जघन स्तननाभौ तु दोर्मूलेऽधरपल्लवे ॥
वसन्ते कोकिलालापे ज्योत्स्नायां जलदागमे ।
कामार्थे च मया दत्तौ सबलौ मधुमाधवौ ।
स्त्रियोऽमृतमयाधन्याः संसारे सारकारणम् ।
रतेश्चैव निधानानि सन्तानार्थं विनिर्मिताः ॥

(५।२।१३।१२-१४) । यहां कामिनियों के कटाक्ष, केश आदि स्थानों में कामदेव रहते हैं, यह कहा गया है। इसके बाद के श्लोकों में कहा गया है कि स्त्रियों से जगत् वशीकृत है; स्त्री में आसक्त मनुष्यों की बुद्धि नष्ट हो जाती है; दैत्यों का नाश स्त्रियों के कारण ही हुआ; स्त्री ही देवों का भयाश्रय है; स्त्रैण व्यक्ति विपन्न होता है (५।२।१३।१५-१८) । कामिनीमोहनार्थं शाम्बरी मन्त्रविद्या का नाम मिलता है (३।२।३६।४१) । यहां तक वन के विशेषण में 'परस्त्री सुरतोचित' पद भी आया है। (३।४।९।५८) । कामप्रमोदिनी एक कन्या का नाम रखा गया है (५।३।१६।१२४) ।

द्यूतविनोद :—इसको भी कला में गिना जाता है। इसका शब्दतः उल्लेख १।३।३०।३० में है। द्यूतक्रीडा पर एक असाधारण उल्लेख काशीखण्ड में आया है जहां द्यूतक्रीडा को जगद्-व्यापार के साथ रूपक के रूप में दिखाया गया है :—

देव देव तव क्रीडाखिलं ब्रह्माण्डगोलकम् ।
मासा द्वादश ये नाथ ते सारिफलके गुहा ॥
कृष्ण कृष्णोतराया वै तथथश्चास्ताश्च सारिका ।
द्विपञ्च दशमासेया त्वक्षयुग्मं तथाऽयने ।
सृष्टिप्रयलसंज्ञौ द्वौ ग्लहौ जय-पराजयौ ।
देवी जये भवैत्सृष्टिरसृष्टिर्धूजटेर्जये ।
भवतोः खेलसमयो या सा सृष्टरुदाहृता ।
इत्थं क्रीडैव सकलमेतद् ब्रह्माण्डमीशयोः ॥

(काशीखण्ड ८८।५-८) । यहां अक्षक्रीडासंबन्धी इन विषयों का उल्लेख है—सारि-फलक, अक्षयुग्म, कृष्णश्वेत सारिका, जय-पराजय, खेलसमय । इस वर्णन की चारुता देखते ही वनतो है ।

द्यूतसंबन्धी यह सुभाषित स्मरणीय है—'द्यूतक्रीडा महादेवि दृश्यते विविधात्र च । भवेद् द्वाभ्यां च दूते हि रमणाच्च महत्सुखम्' (१।१।३४।६१) ।

वाक्यविलास :—चमत्कृतिजनक भणिति भी कला में गिनी जाती है। इस पुराण में एक स्थान पर महाराष्ट्ररमणी से संबन्धित वाग्विलास का उल्लेख आया है—'सुकुमल महाराष्ट्री वाग् विलास मनोहरम्' (४।२।११) । त्रिविध वाक्य का उल्लेख १।२।३४।६७ में आया है।

घटीयन्त्र—२।२।२०।१२, १।३।१५।४,

पादपर्यन्त माला (प्रपदीना माला)—२।२।३०।३६

माला-माल्य —इन दोनों का भेद इन प्रकार दिखाया गया है—‘माला मा प्रपदीना तु माल्य कण्ठोर लम्बितम्’ (२।२।३०।१४०)—पादपर्यन्त लम्बमान को माला और कण्ठ-देश से उत्पर्यन्त लम्बमान को माल्य कहा जाता है।

प्रसंगत इस पुराण में वर्णित अथ कुठ कलापूर्ण वर्णनों का स्थल निर्देश भी किया जा रहा है।

विध्यपर्वत वर्णन—४।१ अ० इस वर्णन की चारुता देवत ही बननी है।

वन वर्णन—२।८।१।२५ में कुठ श्लोक

आश्रमवर्णन—१।३।३१ अ०

यद्यपि कला से इन वर्णनों का साक्षात् सवध नहीं है, तथापि गौण रूप में इन विवरणा में कलामय दृष्टि की मत्ता है, यह स्वीकार्य ही होगा।

नायिका रूप —पुरीवर्णन की तरह नायिकों के रचिर वर्णन भी अनेक स्थानों पर आये हैं, जिनके अध्ययन में भी कलासवधी अनेक तथ्यों का ज्ञान हो जाता है। यहा एक विशिष्ट म्याः का उद्धरण दिया जा रहा है—

दक्षिणदिन् को सूर्य की नायिका मानकर एक असाधारण रूपकारमक वर्णन किया गया है। यथा—

लवङ्गलामृगमद चन्द्रचन्दन चचिताम् ।
ताम्बूलोराग रवनीर्षी द्राक्षास्तवक-मुस्तनीम् ।
लवलीवल्लिदोर्लली कङ्गोलीपरतवाङ्गुलिम
मलयानि श्वासा क्षीरोदकवराम्बराम्
त्रिकूट स्वर्णरत्नाङ्गो सुवेलोद्विनितम्बिनोम
कावेरीगीतमीजङ्घा चोलचोलाशुकातृताम्
सह्यदूर्ध्वरवक्षोजा काञ्चीकाञ्चीविभूषणाम्

(४।२।७-१०)। इस वर्णन में विलासिनी का स्पष्ट चित्रण उपलब्ध होता है।

इस प्रकार नायिका वर्णन इस पुराण में सहस्रश मिलता है। कितना ही अच्छा हा कि कोई अधिकारी विद्वान् इन वर्णनों का अध्ययन कर भारतीय प्राचीन कला का स्पष्टीकरण करे, जिसे एक लुप्त विद्या का उद्धार हो जाय।

रामायणकालीन कला : सिद्धान्त और साधन

रामायणकालीन आर्य कलात्मक अभिरुचि-सम्पन्न लोग थे। सभ्यता और संस्कृति के परिचायक कला-कौशलों में वे निपुण थे। उनके दैनन्दिन जीवन की घटनाओं से उनकी कला-प्रियता परिलक्षित होती है। सौन्दर्य-चेतना उनके रग-रग में व्याप्त थी। सुन्दरता के पारखी तो वे थे ही, स्वयं अपने सौन्दर्य की अभिवृद्धि करने में भी वे सचेष्ट रहते थे। बालकाण्ड के छठे सर्ग में वाल्मीकि ने अयोध्या के नागरिकों का जो वर्णन किया है, वह इस बात का सूचक है कि वे कितने सुसंस्कृत, कलाभिज्ञ, सौन्दर्य-प्रिय एवं सहृदय नर-नारी थे। तत्कालीन नगर उस युग के कला-केन्द्र ही थे, जहां राजाओं की छत्रछाया में सौन्दर्य-अभिव्यंजक कलाएं पुष्पित एवं पल्लवित होती थीं। वनचर वानर और नर-भक्षी राक्षस भी कला और सहृदयता की दृष्टि से पर्याप्त समुन्नत थे। समस्त रामायण का एक कविर्मनीषी के हाथों जिस प्रकार सृजन एवं प्रकाशन हुआ है, और अन्ततः जिस प्रकार उसका कथानक शनैः-शनैः रसाभिव्यक्ति की चरम सीमा तक पहुंचा दिया गया है, उसके कारण सारा महाकाव्य एक उत्कृष्ट साहित्यिक चमत्कार एवं सौन्दर्य-मूलक चेतना से अनुप्राणित हो उठा है। जिन घटनाओं और चरित्रों की आदि-कवि ने सृष्टि की है, वे उसके अपने कला वैशिष्ट्य एवं अपनी भावप्रवणता से ओतप्रोत हैं। लव-कुश के मुख से रामायण-गान का श्रवण करनेवाले ऋषि-मुनि शास्त्रीय अर्थ में सहृदय पुरुष थे—उनका मस्तिष्क इतना संवेदनशील एवं सहानुभूतिपरक था, उनकी अभिरुचि इतनी परिमार्जित एवं कलात्मक थी कि वे अपनी श्रवणगोचर अनुभूतियों से एकाकार हो जाते थे।

सौन्दर्य-प्रसाधनों के रूप में पुष्पों का प्रचुर प्रयोग, केशों का आकर्षक शृंगार, अंगराग, प्रलेपन तथा चित्र-विचित्र वस्त्रों का व्यवहार, पैरों में अलक्तक-रस तथा मस्तक पर तिलक का प्रयोग, स्त्रियों के कपोलों पर पत्रावली का अंकन, राज-प्रासादों, गृहों, रथों, और पशुओं का अलंकरण, नगरों और उद्यानों की कलापूर्ण रचना, तथा चित्रकला, संगीत, नृत्य, स्थापत्य आदि ललित कलाओं का परिशीलन—ये सब परिष्कृत जन-रुचि एवं कला-भावना के व्यापक प्रसार की ओर इंगित करते हैं।

कला का स्वरूप

वैदिक युग की सरल एवं प्रारम्भिक कलात्मक प्रवृत्तियां रामायण-काल में आकर असदिग्ध रूप से एक उच्चतर स्तर तक पहुंच गयीं। खगोल-विज्ञान और रेखा-गणित-जैसे शुष्क शास्त्रों

को प्रोत्साहित करनेवाला वैदिक धर्म कला की उन्नति में सहायक नहीं था। निस्सन्देह वह भी देव-पूजा का प्रतिपादक था, पर यह पूजा मन्दिरों में प्रतिष्ठित मूर्तियों की न होकर सीधे-सादे मण्डपों में स्थापित यज्ञाग्नि की होती थी। उपनिषदों का अध्यात्मवाद एवं रहस्यवाद तो कला की प्रगति में बाधक ही सिद्ध हुआ। उन्होंने कला को भौतिक और वैपथिक मानकर उसे मानव-जीवन की आध्यात्मिक लक्ष्य-सिद्धि में एक महान् विघ्न समझा। किन्तु रामायण-महाभारत-काल में उपनिषदों का कठोर बुद्धिवाद भक्ति की भाव-प्रवण धारा से परिष्कृत हो गया और इस प्रकार मानव की अन्तरात्मा से प्रवाहित होनेवाली रसानुभूतियों ने ही कला की अभिव्यक्ति, कला के सर्जन को प्रेरित एवं प्रोत्साहित किया।

कला कोई सस्ता विनोद या मनोरंजन का साधन न मानी जाकर एक सात्विक अनुष्ठान समझी जाती थी, जिसके सेवन के लिए पर्याप्त माधना एवं एकाग्रता अपेक्षित थी। कलाकारों द्वारा अपनी इष्ट-प्राप्ति के लिए भक्ति और योग के साधन-द्वय का आश्रय लिया जाता था। इनका प्रयोग वे साधारण भक्तों की ही भांति करते थे। भक्ति के द्वारा कलाकार अपने आदर्श के प्रति सर्वातीभावैव आत्मनिवेदन करता तथा योग द्वारा उसके तादात्म्य स्थापित करता, उसके दुरूह पदों को हृदयगम करता और उन्हें मूर्तरूप देने की पृष्ठभूमि का निर्माण करता। तूलिका या लेखनी उठाने से पूर्व कलाकार या कवि, इन्हीं योग और भक्ति का सम्बल लेकर प्रतिपाद्य विषय से तदाकार होता और उसका अन्तर्दृष्टियों के समक्ष एक स्पष्ट रूप अंकित कर लेता था।

साहित्य-साधना में योग का अवलम्बन किस प्रकार लिया जाता था, इसका उदाहरण रामायण-रचना के प्रसंग में मिलता है। जब वाल्मीकि राम-चरित का संक्षिप्त रूप में नारद से श्रवण कर चुके, तब वह उसे विस्तार से जानने का उद्योग करने लगे। एतदर्थ वह 'पूर्वाभिमुख कुशो पर बैठ गये और विधिवत् आचमन करके योग (समाधि) द्वारा राम आदि के चरित्रों का ध्यान करने लगे। राम, लक्ष्मण, सीता, राज्य-सहित राजा दशरथ तथा उनकी कौसल्या आदि स्त्रियों से सम्बन्ध रखनेवाली जितनी बातें थी—हँसना, बोलना और चलना आदि जितनी चेष्टाएँ हुई—उन सबका उन्होंने अपने योग के प्रभाव से भली भांति साक्षात्कार किया। सत्य-प्रतिज्ञ राम ने सीता और लक्ष्मण के साथ वन में विचरते समय जो-जो लीलाएँ की थी, वे सब उनकी दृष्टि में आ गयीं। योग का आश्रय लेनेवाले उन धर्मात्मा महर्षि ने पूर्व काल की सभी घटनाओं को हाथ पर रखे हुए आवली की तरह प्रत्यक्ष देखा। मनोहर राम-चरित का इस प्रकार यथार्थ रूप से निरीक्षण करके महर्षि वाल्मीकि उसे महाकाव्य का रूप देने को उद्यत हुए, (१।३।२-७)।

यहाँ पर यह दर्शनीय है कि कला का अकन आरम्भ करने से पूर्व कला-कृति का निर्माण सम्पूर्ण हो जाता है। वाल्मीकि का स्थान उन कलाकारों में शीपस्थानीय था जो चित्रित की जाने वाली वस्तु की एक भी रेखा अपनी तूलिका से तब तक नहीं खींचते जब तक उन्होंने उसे अपने कल्पना-चक्षुओं से न देख लिया हो। किसी कला-कृति को साकाररूप प्रदान करने के पीछे एक परम जागरूक इच्छा-शक्ति का प्रभाव होता है, जो तत्सम्बन्धी प्रत्येक प्रकार की विशिष्ट प्रेरणा, सहज बोध, अथवा आभास को नष्ट न होने देती थी।

कला की साधना में प्रयुक्त यह यौगिक प्रक्रिया एक मानसिक व्यायाम या धार्मिक अनुशासन मात्र नहीं थी, यह तो किसी भी कार्य को प्रारम्भ करने से पूर्व की जानेवाली व्यावहारिक तैयारी थी। उदाहरणार्थ, लंका में सीता की खोज करते समय हनुमान् ने पहले देवताओं की स्तुति की, एक मुहूर्तभर ध्यान किया, मन से सम्पूर्ण अशोकवाटिका में भ्रमण किया और सीता को पा लिया। इसके बाद ही वह सशरीर परकोटे को लांघकर, धनुष से छूटे हुए बाण के समान, वाटिका में प्रविष्ट हुए।^१ भारत में सदा से यह मान्यता प्रचलित रही है कि एकाग्र और ध्यानस्थ चित्त के लिए, कर्मेन्द्रियों के प्रयोग के बिना ही, समस्त ज्ञान प्रत्यक्ष हो जाता है। सभी आविष्कारकों, कलाकारों और गणितज्ञों के लिए यह एक व्यक्तिगत अनुभव की चीज है।

रामायण में कला के अर्थ में 'शिल्प' शब्द का अनेक बार प्रयोग हुआ है। उसके अन्तर्गत गीत, नृत्य, वाद्य, चित्रकर्म आदि ललित कलाएं समाहित थी। कला का अनुशीलन मनोरंजन तथा व्यवसाय दोनों दृष्टियों से किया जाता था। व्यवसायिक कलाकार को 'शिल्पकार' कहते थे। राम वैहारिकाणां शिल्पानां ज्ञाता^२ थे, अर्थात् मनोरंजन के उपयोग में आनेवाले संगीत, वाद्य, चित्रकारी आदि शिल्पों के जानकार थे।

वाल्मीकि ने चित्र-कला, वास्तु-कला, संगीत, रंगमंच, नृत्य और स्थापत्यकला के विषय की पर्याप्त सामग्री प्रस्तुत की है। वास्तव में रामायण का प्रत्येक भाग भारतीय कला के इतिहास के अध्येता के लिए बहुमूल्य है।^३

चित्र-कला

परम्परानुसार चित्र-कला प्राचीन भारत में अनुशीलन की जानेवाली कलाओं के अन्तर्गत थी और रामायण में उसका स्थल-स्थल पर उल्लेख हुआ है। जिन चित्रों का वाल्मीकि ने वर्णन किया है, वे अपने-आप में कोई स्वतन्त्र कला-कृतियां नहीं थी। उनका उपयोग प्रायः दीवारों, कक्षों, रथों और भवनों के अलंकरण के रूप में ही अधिक हुआ है। रावण के पुष्पक-विमान में स्वर्ण-खचित चित्रकारी की गयी थी। (काँचनचित्रांगम्), ६।१२।२४। उसकी भूमि पर पर्वत माला चित्रित की गयी थी, पर्वतों पर वृक्षावली सुशोभित थी, वृक्ष पुष्पों वाले बनाये गये थे तथा

१. स मुहूर्तमिव ध्यात्वा . . . स गत्वा मनसा पूर्वमशोकवनिकां शुभाम्। उत्तरं चिन्तयामास वानरो मास्तात्मजः ॥५।१३।५६, ५९, स मुहूर्तमिव ध्यात्वा मनसा चाधिगम्यताम्। अवप्लुतो महातेजाः प्राकारं तस्य वेश्मनः ॥५।१४।१। इसी प्रकार जब दशरथ ने ऋष्यशृंग से प्रार्थना की कि आप मेरे कुल को बढ़ानेवाले कर्म का अनुष्ठान करे, तब ऋष्यशृंग ने थोड़ी देर तक ध्यान लगाकर अपने कर्तव्य का निश्चय किया था—“मेधावी तु ततो ध्यात्वा” (१।१५।१)।

२. जार्ज सी० एम० वर्डबुड—‘दि इंडस्ट्रियल आर्ट्स आफ इंडिया’ भाग १, पृष्ठ २५।

पुष्पां को केंसर और पखुडियो से युक्त बनाया गया था।^१ उत्तरकाण्ड में बताया गया है कि उसमें दृष्टि और मन को सुख प्रदान करनेवाले अनेक प्रकार के आश्चर्यजनक दृश्य थे, उसकी दीवारों पर बेल-बूटे (भक्ति-चित्र) बने हुए थे, जिनसे उसकी विचित्र शोभा हो रही थी।^२ रावण के राज-महल के वर्णन में चित्रशाला का भी उल्लेख हुआ है। वस्तुतः साहित्य में चित्रशाला का प्रथम उल्लेख वाल्मीकि रामायण में ही हुआ है। वाल्मीकि ने चित्रशालाओं का जो बहुवचन में प्रयोग किया है। (चित्रशालागृहाणि), उनसे अनेक प्रकार की चित्रशालाओं का संकेत मिलता है, यथा राजमहलों में स्थित चित्रशाला, निजी चित्रशाला तथा नगर के मध्य स्थित सार्वजनिक चित्रशाला। कैंकेयी का राजप्रासाद चित्र-गृहों से सुशोभित था (२।१०।१३)। जिस शिविका या पालकी में बाली का शव श्मशान-भूमि में ले जाया गया था, वह पक्षियों, वृक्षों तथा अद्भुत पदातियों के चित्रों से चित्रित थी। चतुर-शिल्पियों ने उस पालकी को बहुत सुन्दर बनाने का प्रयत्न किया था— उसमें सिद्धों के विमान-जैसी जालियाँ और झरोखे बने थे। उसका प्रत्येक भाग बड़ा सुघट बनाया गया था, काण्ड के क्रीडा-पर्वत की भाँति वह विशाल और रमणीय थी (४।२५।२२-४)। रावण का शव भी ऐसी पालकी में ले जाया गया था जिसमें सुन्दर पुष्प चित्रित किये गये थे।^३ हाथियों के मस्तक^४ तथा रमणियों के कपोलों^५ पर सुन्दर चित्रकारी की जाती थी। योद्धाओं की पताकाओं पर तरह-तरह की आकृतियाँ अंकित रहती थीं। घूम्राक्ष के रथ में मृगों और सिंहों के मुख बने हुए थे (मृगसिंहमुखैर्बन्धतम्, ६।५।१२८)। इन्द्रजित् का रथ स्वर्ण-विभूषित तथा अर्धचन्द्रों और मृगों से समलकृत था। रावण के रथ में पिशाच-वदन चित्रित थे। राम के प्रासाद में भक्ति-चित्र उज्ज्वलीय थे (सूक्तौर्भक्तिभिः, २।१५।३५)। लका नगरी के तोरण बेल-बूटों से सुशोभित थे। (लतापवितविराजितं, ५।२।१८)।

तक्षण-कला

अशोक के भव्य पाषाण-स्तम्भों और उनके अलकरणों से यह निश्चित जान पड़ता है कि उनके पहले शताब्दियों तक पाषाण-शिल्प एव लक्षणकला का व्यापक अभ्यास किया जाता रहा होगा। इसका समर्थन रामायण से होता है, जिसमें पाषाण एव धातु-निर्मित कला-कृतियों के अनेक उल्लेख मिलते हैं। तक्षणकला और स्थापत्य-कला का आन्योन्याश्रित सम्बन्ध था। वाल्मीकि के समय तक मूर्तियों का निर्माण होने लगा था। तन्वगी, पृथुश्रोणी तथा चन्द्रमुखी

१ महोक्ता पर्वतराजिपूर्णा शैला कृता वृक्षवितानपूर्णा । वृक्षा कृता पुष्पवितान-पूर्णा पुष्प कृत केंसरपत्रपूर्णम् ॥५।७।९

२ सवा दृष्टिमन-सुखम् । बह्वाश्चर्यं भक्तिचित्र ब्रह्मणा परिनमितम् ॥७।१५।३८

३ पताकाभिश्च चित्राभिः सुमनोभिश्च चित्रिताम् ॥६।११।१०९

४ गवाक्षिता इवामान्ति गजा परमभक्तिभिः । ३।१५।१५

५ सपत्ररेखाणि सरोचनानि वधूमुखानीव नदीमुखानि ॥४।३०।५५

सीता की तुलना कवि ने मय-निर्मित किसी अद्भुत सुवर्ण-मूर्ति से की है। यह तो सुविदित ही है कि राम ने यज्ञ-दीक्षा के निमित्त सीता की एक सोने की प्रतिमा निर्मित करवाई थी (यज्ञे यज्ञे च पत्न्यर्थं जानकीं काँचनीं भवत्, ७।९।१७)। यह प्रतिमा अवश्य ही वास्तविक एवं सजीव रही होगी, क्योंकि उसका शिल्पकार सीता का समकालीन था। चित्रकूट के मार्ग में भरत की सेना के लिए जो विश्राम-स्थल बने थे, वे इन्द्रनील मणि की प्रतिमाओं से खचित थे (२।८।१८)। रावण का शयनागार हाथीदांत सोने, चांदी, मणि, मुक्ता और प्रवाल की मूर्तियों से सुसज्जित था।^१ राम के प्रासाद के शिखर पर मोती-मूंगे के तोरण तथा सुवर्ण-प्रतिमाएं बनी थीं (काँचन-प्रतिमैकाग्रं मणिविद्रुमतोरणम्, २।१५।३२)। सोने की कारीगरी में शिल्पियों को बड़ी दक्षता प्राप्त थी। हेम-विभूषित रथों के अनेक उल्लेख मिलते हैं।

रावण के सुविख्यात पुष्पक-विमान को तत्कालीन कला-कौशल का सर्वोत्कृष्ट नमूना माना जा सकता है। वास्तु-सौन्दर्य की दृष्टि से वह बेजोड़ था। रत्नों की प्रभा से देदीप्यमान एवं हेम-पद्मों से विभूषित उस विमान-श्रेष्ठ में वैदूर्यमणि, चांदी और मूंगे के पक्षी बनाये गये थे, तरह-तरह के रत्नों से सर्पों की रचना की गयी थी और सुन्दर घोड़े निर्मित थे।^३ उसके खम्भे मणि-मय, सीधे, चिकने और ऊंचे थे, उनमें मोती, हीरे, मूंगे, चांदी और सोने का काम किया हुआ था, उन्हें 'ईहामृग' (विचित्र जन्तु अथवा शिल्पकार की स्वेच्छानुसार विचित्र प्राणी) अलंकृत कर रहे थे।^१ विश्वकर्माने उसमें सोने की सीढ़ियां बनायी थी, सोने और स्फटिक की जालियां और खिड़कियां लगाई थीं तथा इन्द्रनील और महानील मणियों की वेदियां रची थी।^५ उसका फर्श मूंगों, महामूल्य मणियों और अनुपम मोतियों से जड़ा था।^६ विमान में सुन्दर मुखवाले अद्भुत पक्षी

१. तनुमध्या पृथुश्रोणी शरदिन्दुशुभानना । हेमबिम्बिनिभा सौम्या मायेव मयनिर्मिता ।
६।१२।१४ ।

२. स्फाटिकैरावृततलां दन्तान्तरितरूपिकाम् । मुक्तावज्रप्रवालैश्च रूप्यचामीकरैरपि ॥
५।९।२३ ।

३. रत्नप्रभाभिश्च विघूर्णमानम् । ५।७।११, हेमयज्ञविभूषितम् । ६।१२।२५, कृताश्च वैदूर्यमया विहंगा रूप्यप्रवालैश्च तथा विहंगाः । चित्राश्च नानावसुभिर्भुजंगा जात्यानुरूपास्तुरगा शुभांगाः ॥ ५।७।१२ ।

४. ईहामृगसमायुक्तैः कार्तस्वरहिरण्यैः । सुकृतैराचितं स्तम्भैः प्रदीप्तमिव च श्रिया ॥ ५।९।१३

५. हेमसोपानयुक्तं च चाहप्रवरवेदिकम् ॥ जालवातायनैर्युक्तं काँचनैः स्फाटिकैरपि ।
इन्द्रनीलमहानीलमणिप्रवरवेदिकम् ॥ ५।९।१५-६

६. विद्रुमेण विचित्रेण मणिभिश्च महाधनैः । निस्तुलाभिश्च मुक्ताभिस्तलेनाभिविराजितम् ॥ ५।९।१७

बनाये गये थे, भूगो और सुवर्ण-पुष्पो से जड़े उनके पक्ष जय लीलापूर्वक सिकोड़े और मोड़े जाते तब जान पड़ता था मानो वे साक्षात् कामदेव के ही पक्ष हों। 'कमलयुक्त सरोवर का आभाम देकर कमलासन पर बैठी लक्ष्मी की एक सुन्दर मूर्ति भी बनायी गयी थी, जिसके हाथ में कमल शोभित थे और जिसके दोनों ओर सूडों में केसर कमल लिए हाथी अंकित किये गये थे।' पुष्प-निर्माता ने ऐसे कुण्डलधारी और बड़े पेटवाले निशाचर भी निर्मित किये थे, जो निमान को आकाश में डोते हुए प्रतीत हो रहे थे।' स्तम्भों पर अंकित श्रेष्ठ नारियों के चित्रों से वह जैसे जगमगा रहा था और उनके नीचे बनी हंसों की पातों से लगता था मानो वे उसे उटा लिए जा रहे हों—

नारो प्रवैकैरिव दीप्यमानम् ।

हसप्रवैकैरिव बाह्यमानम् ॥५।७।७

सगीत

एक शास्त्रीय कला के रूप में सगीत की प्रगति पर भी वाल्मीकि-रामायण से पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। वाल्मीकि ने अपनी कृति को 'गीत' की शास्त्रीय सज्ञा प्रदान की है (१।४।७)। इससे उनका अभिप्राय अपनी रचना को पाठ्य ही नहीं, गेय भी मनवाना इष्ट था। रामायण अपने युग की एक अद्भुत सगीत-प्रधान काव्य-कृति थी—उहो शारीर-स्थानो से निकलनेवाली ध्वनियों से समवेत, श्रेष्ठ छन्द में प्रणीत, विचित्र पद और अर्थ से युक्त तथा द्रुत-मध्य-विलम्बित इन तीनों प्रमाणों (गतियों) से समन्वित। आयु और पुष्टि प्रदान करनेवाला तथा सजके वान और मन को मोहनेवाला समकालीन वह गीतिमय महाकाव्य रसिक समकालीन मडलियों में भर-पूर समादृत हुआ, उसका गीति-माधुर्य आश्रमों के सरल मुनि-समाज तथा नगरो के रसज्ञ पौर-समाज दोनों को समान रूप से आप्यायित करता था।'

किसी काव्य-रचना को मनोरम गीति-रूप प्रदान करने के लिए कतिपय आवश्यक नियम होते थे। वाल्मीकि ने इनका प्रसंगत उल्लेख करके भारतीय सगीत की काव्य पर निभरता को भी स्वीकार कर लिया है। उनके अनुसार सगीत—प्रधान काव्य में शब्दावली 'पाठ्ये

१ प्रवालजाम्बूनदपुष्पपक्षा सलीलमावर्जितजिह्वपक्षा । कामस्य साक्षादिव भाति पक्षा कृता विहगा मुमुक्षा सुपक्षा ॥५।७।१३

२ नियुज्यमानाश्च गजा सुहस्ता सकेसराश्चोत्पलपत्रहस्ता । बभूव देवी च कृता सुहस्ता लक्ष्मीस्तथा पद्मिनि पद्महस्ता ॥५।७।१४

३ वहति य कुण्डलशोभितानना महाशना व्योमचरा निशाचरा ॥५।८।७

४ अपूर्वा पाठ्यजाति च गेयेन समलकृताम् । प्रमाणंबहुभिर्बद्धा त त्रीलयसमन्विताम् ॥ ७।९।२-३, विचित्रपदमयंवत् ॥१।४।१

५ तुलना कोजिए—अभिगीतमिद गीत सवगीतियु कोचिदो । आयुष्य पुष्टिजनन सर्वश्रुतिमनोहरम् ॥१।४।२७-८, ह्लादयत्सर्वगात्राणि मनासि हृदयानि च ॥१।४।३३

गेये व मधुरम्, पढ़ने और गाने दोनों के अनुरूप मधुर होनी चाहिए, अर्थात् वह ऐसी लचीली, अक्लिष्ट और प्रांजल होनी चाहिए कि पाठ और गान दोनों के अनुरूप उसे ढाला जा सके। काव्य का संगीत ध्वनि और ताल के अनुसार होना चाहिए, ऐसा कि सातों जातियों या स्वर-समूहों में उसे बांधा जा सके। एक गीतिमय काव्य की रचना में तत्पुरुष आदि समासों, दीर्घ, गुण आदि सन्धियों तथा प्रकृति-पर्यय के सम्बन्ध का यथायोग्य निर्वाह होना चाहिए, उसमें समता (पतत्-प्रकर्ष आदि दोषों का अभाव), पदों में माधुर्य तथा अर्थ में प्रसाद-गुण की अधिकता होनी चाहिए। वह वीणा बजाकर स्वर और ताल के साथ गाने योग्य तथा शृंगार, करुण, हास्य रौद्र, भयानक, वीर आदि सभी रसों से ओतप्रोत होना चाहिए (१।२।४)।

रामायण के अध्ययन से उस युग में प्रचलित संगीत के स्वर, वर्ण और ताल, इन तीनों रूपों का विशद परिचय मिलता है। स्वर-संगीत में आलाप-प्रधान स्वरों के नियन्त्रण को महत्व दिया जाता है। लव-कुश को स्वर-ज्ञान से सम्पन्न (स्वर-सम्पन्नौ) बताकर वाल्मीकि ने स्वर-संगीत के प्रचलन की ओर इंगित किया है। गीतियों की गणना इसी संगीत के अन्तर्गत की जाती थी। संगीत के इस रूप में एक या अनेक स्वरों में विभिन्न ध्वनि उत्पन्न करने के हेतु वाणी या वाद्य का उतार चढ़ाव किया जाता है। इस संगीत का प्रथम दर्शन ऋग्वेद के उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित स्वरों से युक्त मन्त्रों में होता है, जिसका सामवेदियों के हाथों बड़ा विकास हुआ। रामायण-काल में ये सामवेदी उन्नत स्थिति पर पहुँचे हुए थे। दशरथ की अन्त्येष्टि के अवसर पर साम-गान करने वाले विद्वान् शास्त्रीय पद्धति के अनुसार साम-श्रुतियों को गायन कर रहे थे।^१ दशरथ के अश्वमेध यज्ञ में पुरोहितगण मन्त्रों का शास्त्रीय उच्चारण से स्निग्ध और मधुर गान कर रहे थे।^२ उत्तर-काण्ड में रावण को साम-स्त्रोतों से शंकर की स्तुति करते दिखाया गया है।^३ साम-गान की पद्धति के प्रचार से यह सूचित होता है कि प्राचीन काल से ही जनसामान्य की शास्त्रीय संगीत के प्रति प्रशिक्षित अभिरुचि थी। स्वर-संगीत में सात स्वर स्वस्थानों से निकलने वाले तार, मध्य और मन्द्र आलापों में अभिव्यक्त होते हैं। जहाँ स्वरों की पूर्णता होती है, उसे 'मूर्च्छना' कहते हैं। कालान्तर में यह स्वर-संगीत विभिन्न प्रकार की जटिल राग-रागिनियों में परिणत हो गया, पर रामायण में किसी प्रकार की राग-रागिनी का उल्लेख नहीं है।

संगीत का दूसरा प्रकार वर्ण-संगीत था, जिसमें वर्णों की ध्वनि का प्राधान्य रहता है। यह संगीत मूलतः वर्ण-माला के लघु और दीर्घ अक्षरों में विद्यमान मात्रा, ध्वनि और उच्चारण-काल के भेद-त्रय पर आधारित है। वर्ण संगीत का सबसे प्रारम्भिक रूप रामायण का अनुष्टुप् छन्द है, जिसके जनक स्वयं महर्षि वाल्मीकि थे। अनुष्टुप् छन्द एक यमक-तालयुक्त पद्य है,

१. जगुश्च ते यथाशास्त्रं तत्र सामानि सामगाः ॥२।७६।१८

२. ऋष्यशृंगादयो मन्त्रैः शिक्षाक्षरसमन्वितैः। गीतिभिर्मधुरैः स्निग्धैर्मन्त्राह्वानै-
र्यथार्हतः ॥१।१४।८-९

३. तुष्टाव वृषभध्वजम्। सामभिर्विविधैः स्तोत्रैः प्रणम्य स दशाननः ॥७।१६।३३

राजमहलो में द्वारयुक्त अनेक कक्ष्याए होती थी। दशरथ का राजभवन पाच कक्ष्याआ वाला था। इनमें मे तीन कक्ष्याआ के भीतर राम रथ पर चढकर चले गए, फिर दो कक्ष्याओ तक पैदल गए।^१ दशरथ अपने प्रामाद के ऊपरी तल्ले मे रहते थे। राम उनके दशनाथ प्रासाद के ऊपरी भाग में चढे थे (प्रसादमाहरोह २।३।३१-२)। इसी प्रकार वसिष्ठ भी प्रासाद पर अधि-रोहण करके ही राजा दशरथ मे मिले थे (प्रसादमधिग्रहम् २।५।२२)। युवराज राम का भवन दशरथ के राज-भवन से अलग था, पर उसका सन्निवेश भी बहुत-कुछ राज-भवन के ढग पर ही था।^२ उसमें तीन कक्ष्याए थी। राम के भवन में वसिष्ठ का रथ तीसरी कक्ष्या के भीतर तक चला गया था।^३ प्रथम कक्ष्या अथवा बाह्य कक्षा में सबसे आगे प्रधान द्वार था, बीचवाली या मध्य कक्ष्या में राजा के प्रीति-पात्रों, अश्वगजों आदि के लिए स्थान थे। तीसरी कक्ष्या राम-सीता का निजी प्रास-गृह था, जिसे 'प्रविविक्त कक्ष्या' कहा गया है (२।१६।१)। यहा बूढे स्त्र्यध्यक्ष नामक प्रतीहार हाथ में वेत्र-दण्ड लिये हुए तैनात थे और अनुरक्त युवक शस्त्र धारण किये हुए उसकी रक्षा में नियुक्त थे।^४ कौसल्या के महल में सात कक्ष्याए थी। पाच कक्ष्याओ के बाद अन्त पुर आता था, जिसमें दो कक्ष्याए और होती थी। वन से लौटकर सुमन्त्र को कौसल्या के महल में दशरथ से मिलने के लिए सात कक्ष्याए पार करनी पडी थी—कक्ष्या सप्ताभिचक्राम महाजन-समाकुला (२।५७।१७)। इसी प्रकार सुग्रीव के राजमहल में लक्ष्मण सात कक्ष्याए पार करने के बाद विस्तीर्ण अन्त पुर में पहुँचे थे।^५ सु-दरकाण्ड (सर्ग ६-७) में रावण के राज-भवन का भी विस्तृत वर्णन है। उस समस्त राज-कुल को 'आलय' कहा गया है। उस आलय के मध्य भाग में रावण का भवन था। उसमें कई प्रासाद थे। रावण की निजी महाशाला भी सोपान से युक्त थी। उसने महानिवेशन मे शृगार-क्ललोल के सभी साधन समुपलब्ध थे। उसके ऊपर कई ताल ऊँची बर्फ के समान सफेद अटारी थी, जिस पर से उसने बानरी सेना का निरीक्षण किया था।^६ अशोक-वाटिका स्थित रावण का चैत्य-प्रासाद गोलाकार और बहुत ऊँचा था। वह कैलास के समान

१ स कक्ष्या धन्विभिर्गुप्तास्तिस्त्रोऽतिक्रम्य वाजिभिः । पदातिरपरे कक्ष्ये द्वे जगाम नरोत्तम ॥२।१७।२०

२ राजभवनप्रस्थात् तस्माद्रामनिवेशनात् ॥२।५।१५

३ स रामभवन प्राप्य पाण्डुराच्छधनप्रभम् । तिल कक्ष्या रथेनेव विवेश मुनिसत्तम ॥ २।५।५

४ अत्र काषायिणो वृद्धावेत्रपाणीन्स्वलकृतान् । ददश विच्छिताद्वारि स्त्र्यध्य-क्षासुसमाहितान् ॥२।१६।३

५ स सप्तकक्ष्या धर्मात्मा यानासनसभावृता ॥ ददश सुमहद्गुप्त ददशान्त पुर महत् ॥४।३३।१९

६ आहरोह तत श्रीमान् प्रासाद हिमपाण्डुरम् । बहुतालसमुत्सेद्य रावणोऽथ दिव्-क्षया ॥६।२६।५

श्वेतवर्ण का था। उसमें हजार खम्भे थे, मूंगे की सीढ़ियां थीं तथा तपाए हुए सोने की वेदियां बनाई गई थीं। वह निर्मल प्रासाद अपनी शोभा से देदीप्यमान हो रहा था और दर्शक के नेत्रों को अपनी ओर खींच लेता था। बहुत ऊंचा होने के कारण वह मानो आकाश को छू रहा था (५।१५।१६-८)। इस चैत्य-प्रासाद से हनुमान् ने एक सुवर्ण-खचित सौ घुमावोंवाला खम्भा उखाड़कर राक्षसों को भयभीत करने के लिए हवा में जोरों से घुमाया था।^१ उत्तरकाण्ड में वर्णित कुम्भकर्ण का महल एक योजन चौड़ा और दो योजन लम्बा था। उसमें स्फटिक और सोने के खम्भे, पत्तों की सीढ़ियां और हाथी दांत के तोरण तथा हीरों और स्फटिकों के चौतरे बने थे। वह बड़ा, मनोहर, सबके लिए सुखदायी और सब ऋतुओं में रहने लायक ऐसा था मानो मेरु की कन्दरा हो (७।१३।३-६)।

धर्माचरण और कर्मकाण्ड के निमित्त निर्मित भवन भी कलापूर्ण होते थे। इस प्रकार के भवनों में यज्ञ-शाला, अग्नि-शाला, देवायतन और चैत्यों के नाम उल्लेखनीय हैं। यज्ञ-शालाएं प्रायः अस्थायी रूप से बनाई जाती थी, पर कभी-कभी वे ईंटों की भी बनी होती थीं। दशरथ के अश्वमेध यज्ञ में १८-१८ ईंटों से छह गरुडाकार त्रिगुण वेदियां बनाई गई थीं (१।१४।१८-९)। शुक्लसूत्रों में भी गरुडाकार वेदी बनाने का विधान है। उस समय के देवालय कैसे बनाए जाते थे, इसका कोई संकेत नहीं मिलता। यज्ञीय यूपों का शिल्पिगण कुशलता से निर्माण करते थे—उनके आठ पहलू (अष्टास्रय) होते थे (१।१४।२६)। ब्राह्मण-ग्रन्थों के समय से ही भारतीय स्थापत्य में अठपहलू यज्ञीय यूपों का निर्माण होता जा रहा है।

यद्यपि रामायण में स्थापत्य की अनेक श्रेष्ठ कला-कृतियों का वर्णन मिलता है, तथापि समृद्ध कवि-कल्पना में लिपटा होने के कारण उसे यह पता नहीं चलता कि इन भवनों में कैसी निर्माण-सामग्री प्रयुक्त होती थी। कवि सर्वत्र मणि-जटित वातायनों, सोपानों और शिखरों, स्फटिक के फसों तथा स्वर्णरजत की दीवारों की प्रशंसा में बह गया है। वस्तुतः सोने-चांदी का इतना प्रचुर उपयोग किया जाता था अथवा नहीं, यह आज निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता, पर पुरातत्व-विषयक खुदाई से प्रमाणित होता है कि स्वर्णकार और मणिकार की कलाओं में प्राचीन भारतीयों ने बहुत उन्नति कर ली थी। केवल दो-तीन स्थलों में अन्य निर्माण-सामग्री का उल्लेख हुआ है। भवनों और वेदियों के निर्माण में ईंटों (इष्टका) तथा सुधा या चूने के उपयोग की ओर संकेत किया जा चुका है।

पश्चात्य कला-समीक्षक फर्गुसन का मत है कि भारत में अशोक से पहले केवल लकड़ी के मकान बनते थे। अब यह मत मोहंजोदड़ों की खुदाई और वैदिक साहित्य के आधार पर पूर्ण-तया धराशायी हो चुका है।^२ अशोक-पूर्व रचित रामायण भी फर्गुसन की मान्यता का खंडन करती

१. प्रासादस्य महास्तस्य स्तम्भं हेमपरिष्कृतम्। उत्पाटयित्वा वेगेन हनुमान्मारु-
तात्मजः। ततस्तं भ्रामयामास शतधारं महाबलः॥५।१३।१७-८।

२. देखिए, प्रसन्नकुमार आचार्य का 'दि एस्पेक्ट एण्ड ओरिएण्टेशन इन हिन्दू आर्कि-
टेक्चर' शीर्षक लेख (इण्डियन कल्चर, जनवरी १९३५)।

है। पत्थर घडने की कला, टक और दात्र-जैसे पत्थर छेदने के औजारों का व्यवहार, खुदाई का व्यापक प्रचलन तथा आग लगाकर चट्टानों को फोडने का ज्ञान, यह सिद्ध करते हैं कि विभिन्न निर्माण-कार्यों में पत्थरों का उपयोग होता था।^१ दशरथ के अश्वमेध-समारोह में हजारों ईंटों में राजोचित निवास-स्थान बनाए गए थे।^२ चिनकूट जाने का माग बनाते समय भरत के कारीगरों ने समुधाकुट्टिमत्तल, जमीन की सतह को कूटे पत्थरों से पाटकर मजबूत बनाया था (२।८०।१३)। वालकाण्ड के आरम्भ में तथा राम के यौवराज्याभिषेक की घड़ी में कवि ने अयोध्या-नगरी के वर्णन में जिन अनेक तल्लोवाली गगनचुम्बी अट्टालिकावाओ, रत्नजटित भवनो, तोरणो, हर्म्यो, देवतायतनो, शिखरो, विमानो आदि का उल्लेख किया है, वे निश्चय ही घास-फूस-मिट्टी की शोषडिया या कुटिया नहीं रही होंगी, विशेषकर जबकि इनके लिए कवि ने भिन्न शब्दों का प्रयोग किया है। निकूटगिरि पर जवस्थित लका का दुर्भेद्य दुर्ग भी लकडी की इमारत नहीं रहा होगा। हा, यह सवथा सम्भव है कि लकापुरी के अधिकांश भवन काष्ठ-निमित्त थे, तभी हनुमान् उनमें आग लगा देने में सहज ही सफल हो गए, पर वहा पत्थरों के मकानों का अभाव नहीं था। ५। ४१।१९ में शिला-गृहो का स्पष्ट उल्लेख हुआ है। लका के प्राकार पर बैठे हनुमान् ने वहा से एक वडा पत्थर निकालकर नीचे शत्रुओं पर फेंका था।^३

भवन-निर्माण की तरह उद्यान-निर्माण की कला भी वही समुन्नत थी, जैसा कि रावण की अशोकवाटिका के वर्णन से ज्ञात होता है। इस वाटिका के चारों ओर एक परकोटा था। वह सुनहरे और रुपहरे वृक्षों से भरी थी। उसमें सब और तरह-तरह के पक्षी बोल रहे थे, मृग आदि मस्त हुए विचर रहे थे। घूमते-घूमते हनुमान् को वहा भणि, चादी और सोने की भूमिया दिखाई दी। उस वाटिका में अनेक आकारों की बावलिया थी, जिनमें स्वच्छ जल भरा था और मणियों की सीढिया बनी थी। उनके आसपास बालू की जगह मोती और मूंगे फैलाए गए थे, उनके तले स्फटिक के थे तथा तीर पर उगे हुए सुनहले वृक्षों से वे अत्यन्त सुशोभित थी। उनमें कमल खिले थे तथा हंस और सारस मनोहर बोली बोल रहे थे। वहा एक मेघ के समान ऊंचा और विचित्र शिखरवाला पर्वत भी था, जिसमें जगह-जगह पत्थरों की गुफाएँ थी और जिससे एक नदी गिर रही थी। हनुमान् ने एक कृत्रिम तालाब भी देखा, जो शीतल जल में भरा था, उसमें मणियों की सीढिया बनी थी और किनारे पर मोतियों की रेत थी। साल, अशोक, भव्य चम्पक, उद्दालन, नागवृक्ष, चन्दन और कपि-मुख जाति के आम्र-वृक्ष सर्वत्र सुशोभित थे। सभी फल-फल देनेवाले

१ २।८०।६-८, १२, ५।१।२०

२ इष्टका बहुसाहस्री शोघ्रमानीयतामिति। उपकार्या क्रियता च राज्ञो बहुगुणा-
पिता। १।१।१३।९

३ तत (तोरणविटकस्यो हनुमान्) पाश्वर्गतिविपुला ददर्श महती शिलाम्। तरसा
ता समुत्पाद्य चिक्षेप जववदलो ॥५।४४।६, १०-११

थे और उनके नीचे सोने की वेदियां थीं। वहां अनेक खुले मैदान, पहाड़ी झरने, बैठने के लिए आसन तथा अनेक तलवाले गृह थे। दिव्य गन्ध और रसों से युक्त वह वाटिका देवताओं के नन्दन-वन या कुवेर के चैत्ररथ के समान रमणीय जान पड़ती थी, (५।१४-५)।

नन्दनं विबुधोद्धानं चित्रं चैत्ररथं यथा ।

अतिवृतमिवाचिन्त्यं दिव्यं रम्यश्रिया युतम् ॥५।१५।११-२

संस्कृत-साहित्य में चित्रकला सम्बन्धी शब्दावली

संस्कृत-साहित्य शिल्प और कलाओं सम्बन्धी शब्दावली की दृष्टि से बहुत समृद्ध है। साहित्यिक ग्रन्थों से छानकर एक पृथक् कोश के निर्माण की आवश्यकता है। इससे दो लाभ होंगे, एक तो संस्कृत के उन पारिभाषिक शब्दों का ठीक मत्याकन हो सकेगा और साहित्य पढते हुए उन अर्थों पर विशेष ध्यान दिया जा सकेगा। दूसरे हिन्दी भाषा को जिन अनेक शब्दों की इस समय आवश्यकता है वे इस भंडार में से सरलता से प्राप्त किये जा सकेंगे। इस प्रकार शब्दावली के सग्रह का कुछ काय श्री आनन्दकुमार स्वामी ने आरम्भ किया था। श्री शिवराम मूर्ति (वर्तमान मरक्षक राष्ट्रीय सग्रहालय, नयी दिल्ली) ने भी चित्रकला सम्बन्धी शब्दावली विषय पर कालिदास, माघ, भारवि, वाण, श्रीहर्ष आदि के ग्रन्थों को आधार बनाकर लगभग बीस लेख लिखे थे, जिनमें पर्याप्त सख्या में शब्दों का चयन किया गया था। उसी पद्धति पर कार्य को अग्रसर करने का एक सकल्प हमें अभीष्ट है। इस समय तो यहाँ केवल कुछ शब्दों की चर्चा की जा रही है।

चित्रकला को चित्रकम या आलेख्य भी कहा गया है। जिस तरह आज हम ललित कला में और स्थूल शिल्प या उद्योग-धन्धों में भेद करते हैं, और बगाल में तो इसके लिए चारुशिल्प और कारुशिल्प—ये दो शब्द ही चरु गये हैं, वैसे ही ज्ञात होता है कि गुप्त-युग में यह भेद लोगों की दृष्टि में आ गया था। पाणिनीय अष्टाध्यायी में शिल्प व्यापक शब्द था जो कला के दोनों भेदों के लिए प्रयुक्त होता था। वहाँ सगीत के जानने वाले गायक को भी शिल्पी कहा गया है। पालि-साहित्य में भी यही स्थिति थी किन्तु ज्ञान-ज्ञान ललित कलाओं का पद ऊँचा उठता गया। गुप्त-युग में कालिदास ने ललितकला शब्द का प्रयोग रघुवश में किया है (गृहिणी सचिव सखी मिय प्रिय शिष्या ललिते कला विधी दा६८)।

चित्रवीथी का मालविकाग्निमित्र में चित्रशाला (अक १) रघुवश में चित्रवत् सख और तिलक भजरी में चित्रशालिका (पृ० २९) कहा गया है। उत्तर रामचरित में उसके लिए अभिलिखित वीथिका शब्द आया है (अक १)। इस वीथिका में पूरी रामायणी कथा के चित्र लिखे गये थे और वे इतने तथ्यात्मक प्रतीत होते थे कि राम ने एक बार सीता को यह कहकर सावधान किया—अयि, चित्रमेतत् (हे सीते! यह तुम चित्र देख रही हो—जीवित दृश्य यह नहीं है)। चित्र-दशन मनोविनोद वा अति उत्कृष्ट साधन माना जाता था। सुसंस्कृत रुचि के व्यक्ति चित्र

देखकर और चित्र लिखकर अपने आपको आनन्दित करते थे। राजा के बहुमुखी विनोदों में आलेख्य-विनोदों की भी गणना थी। तिलक मंजरी में—

कदाचिदंगना लोल इति निपुणचित्रकारैश्चित्रपटेषु आरोप्य सादरमुपायनी कृतानि
रूपातिशयशालिनीनामवनिपालकन्यकानां प्रति बिम्बकानि परित्यक्तान्यकर्मादिवसमालोकयत
(पृ० १८) यहाँ निपुण चित्रकार, चित्रपट और प्रतिबिम्ब—ये तीनों पारिभाषिक शब्द हैं जिसे फारसी में शबीह चित्र कहते हैं उसे ही यहाँ प्रतिबिम्ब कहा गया है। प्रतिबिम्ब चित्रों के लिए प्रतिकृतिचित्र, सादृश्यचित्र, प्रतिच्छन्दक चित्र भी कहा जाता था। इसी के लिए एक बड़ा टकशाली शब्द विद्धचित्र भी चलता था। विद्ध का शब्दार्थ विधा हुआ है। चित्र में इसका तात्पर्य होगा वह शबीह जो हू-बहू लग गया हो। जिसे आजकल शबीह लगना कहते हैं वही विद्ध चित्र का संकेत है।

निपुण चित्रकार का अभिप्राय चित्रकर्म में अत्यन्त निष्णात या कुशल चित्रकार से है जिसे आजकल अंग्रेजी में मास्टर पेन्टर कहते हैं। मालविकाग्निमित्र में इसके लिए चित्राचार्य शब्द भी आया है (अंक १)।

धनपाल ने तिलकमंजरी में चित्रविधोपाध्याय— इस सार्थक शब्द का प्रयोग किया है (पृ० १७७)। जैसा नाम से प्रकट है ये लोग चित्रकर्म का अभ्यास करनेवाले जिज्ञासुओं को इस कला का उपदेश देते थे। चित्रकार के समान चित्रकर शब्द भी प्रयोग में आता था (तिलकमंजरी पृ० १७९)। मेदनी कोष में चित्रकर का पर्याय वर्णाट शब्द भी है—अर्थात् जो विविध रंगों की मेल मिलावट का जानकार हो। नानार्थार्णव संक्षेप कोश में रंगाजीव शब्द भी उसी अर्थ में आया है (३।५२०) और शिल्पी के बनाये हुए चित्र को कारुज कहा गया है। इससे ज्ञात होता है कि सब प्रकार के शिल्प-कर्म में चित्रों का कितना महत्वपूर्ण स्थान था। चित्रकार की कूची तूलिका कहलाती थी। नानार्थार्णव संक्षेप कोश में चित्रतूलिका को लेखनी भी कहा गया है (२।१५७२)। रंग की बत्ती, वर्तिका कही जाती थी। वर्तिका के प्रयोग की कुशलता के लिये वर्तिका-निपुणता शब्द आया है।

चित्र कई प्रकार के माध्यम पर बनाये जाते थे जैसे—पटचित्र, फलकचित्र, भित्तिचित्र। इनमें प्राचीन काल के भित्तिचित्र ही अब तक कुछ बचे हैं। अधिकांश पटचित्र और फलकचित्र नष्ट हो गये। विनयपिटक (३।३६) में लेप्य चित्र शब्द भी आया है। यह उन चित्रों के लिए है जो चूने से लिपी-पुती भीत पर बनाये जाते थे। महाउम्मगजातक में एक ऐसे विशाल भूमिगृह का उल्लेख है जिसकी इष्टिका निर्मित भित्तियों पर पहले सुन्दर सफेद पलस्तर किया गया (सुधा-कम्म) और फिर उस पर निपुण चित्रकारों ने अनेक प्रकार के चित्र लिखे। उसकी छत लकड़ी की थी। उस पर भी एक विशेष प्रकार की मिट्टी से, जिसे उल्लोक मृत्तिका कहा गया है, एक लेप चढ़ाया गया। उस लेप को किसी विशेष मसाले से धवलित बनाकर (स्वेतकम्म) चित्रों के योग्य बनाया गया। इस प्रकार जमीन बांधकर और घुटाई करके छत में अनेक प्रकार के खिले हुए कमल-पुष्पों के फुल्ले लिखे गये। अजन्तागुफा संख्या २ और १७ में इस प्रकार के मंडलाकृति पुष्पालंकरण पाये जाते हैं।

चित्रों के लिए इस देश में प्रायः रगीन मिट्टी और रगीन पत्थर को कूटकर बनाये हुए रंग काम में लाये जाते थे। नागानन्द नाटक में इन रंगों का सुन्दर वर्णन आया है—

नायक—वयस्य जाने तामेवास्या शिलायामालिस्य, तथा चित्रगतयात्मानं विनोदयामीति । तदित एव गिरितटान् मन शिलाशकलान्यादायागच्छ ।

चिद्रूपक—यद्भवान् आज्ञापयति । भो वयस्य, त्वमेको वर्णक आज्ञप्त, मया पुनरिहं व सुलभा पञ्चरागिणो वर्णा अनीता इति आलित्तु भवान् ।

ना० (अनुवाद) मित्र मन होता है कि इसी शिलापट्ट पर उसका चित्र बनाकर उसे चित्र देखकर ही मन बहलाऊँ। तो यही चट्टान में कुछ मैन्सिल के टुकड़े ले आओ।

वि० (अनुवाद) जो आज्ञा। मित्र, तुमने एक ही रंग कहा था पर मैं पांच रंगों के पत्थर ले आया हूँ जो यही सुलभ थे। तो तुम इनसे चित्र लिखो।

ये मौलिक रंग या शुद्धवर्ण नील, पीत, लोहित, शुक्ल, कृष्ण—पांच थे। इन्हें मिलाकर और अनेक प्रकार की रंगतें तैयार की जाती थी जिन्हें मिश्रवर्ण कहते थे। रंगों की भाति-भाति की इस मिलावट को वाणभट्ट ने अपनी श्लेषात्मक शैली में वर्ण सकर कहा है (चित्रवमसु वर्णमकरा, कादम्बरी अनुच्छेद २) वाण ने बड़े कौशल से एक स्थान पर कादम्बरी-भवन के वर्णन में वहाँ की प्रतिहारी स्त्रियों का वर्णन करते हुए लिखा है—

प्रियङ्गु वनायमान रोचनातिरक भक्तिभि, नीलायमान कृष्णागुरुपत्रभङ्गं, लोहितायमान कर्णपूराशोकपल्लवं, धवलायमान चदनरसविलेपनं, हरितायमान श्रीशकुमुमाभरणं (कादम्बरी अनु० १९०) ।

यहाँ स्पष्ट ही प्रियगुवनायमान अर्थात् पीत, नील, लोहित, धवल, हरित—इन पांच शुद्धवर्णों का उल्लेख आया है। इन्हें ही नागानन्द में 'पञ्चरागिणो वर्णा' कहा गया है।

चित्र लिखने के लिये पहली प्रक्रिया आजकल टिपाई कही जाती है अर्थात् किसी एक रंग में रेखाद्वारा चित्रकार चित्र का आकार टीपता है। टिपाई की रेखा आकारजनिकारेखा भी कही जाती थी। यह टिपाई लाल वाले रंग से की जाती है। साहित्य में दोनों का उल्लेख आता है। जैसा बालिदास ने लिखा है—यक्ष गुरु के रंग से पत्थर पर यक्षिणी का चित्र लिखता था — त्वामालिस्य प्रणयकुपिता घातुरागं शिलायाम् (मैघदूत २।४२)। घातुराग का अर्थ मल्लिनाथ ने गैरिकादिभि किया है। किन्तु यहाँ केवल लाल रंग के पत्थर से ही कवि का अभिप्राय है। मध्यप्रदेश में आज भी लालरंग के चटे-बटो को घाऊ पत्थर कहते हैं जो घातु का ही अपभ्रंश रूप है। अजन्ता के भित्तिचित्रों का वर्णन करते हुए श्रीमती हार्दधम ने लिखा है कि धवलित भूमि तैय्यार हो जाने पर चित्रकार लालरेखा से चित्र की पहली टिपाई करते थे। काले रंग की टिपाई का उल्लेख कादम्बरी में आया है जहाँ नवयौवन में च द्रापीड की भीनती हुई श्मश्रुराजि रेखा या ममो को रूपालेख्यो मीलन कालाजनवर्तिका कहा गया है (कादम्बरी अनुच्छेद २५३) ।

यहाँ आलेख्य चित्र के लिए है और रूपालेख्य प्रकृति चित्र या आकार-चित्र के लिए

है। कालांजनवर्तिक या काले काजल की बत्ती से इस प्रकार के रूप की टिपाई और खुलाई की जाती थी।

चित्रों की आकार-रेखा बनाने के लिए एक युक्ति और है जिसे खाका झाड़ना कहते हैं। अर्थात् चित्र का खाका किसी कागज पर एक बार बना लिया जाता है। उसे ही कांटे या सुई से महीन अत्यन्त महीन छेदों से बींध दिया जाता है। फिर बारीक छने हुए काजल को उन छेदों पर फेंककर खाके का चित्र नीचे की भूमि पर उतार लेते हैं। मुगल, राजस्थानी और हिमाचल चित्रकला के चित्रकारों के इस प्रकार के खाके आज भी सहस्रो की संख्या में उपलब्ध हैं। जिस समय, कागज का प्रचार नहीं हुआ था उस समय इस प्रकार के खाके भूर्जपत्र, ताड़पत्र या अन्य पत्रों पर बनाये जाते थे। बाण ने कादम्बरी में 'अंजन रजोलेखा श्यामलाम्' इस पंक्ति में इस युक्ति का उल्लेख किया है मोहान्धकारस्य अपयानपदवीमिव अंजनरजोलेखा श्यामलां रोमराजि उदरेण तनीयसीं बिभ्राणम्' (का० अनु० १४२)। यहां स्पष्ट अंजनरज या काजल की गर्द झाड़कर उत्पन्न की हुई तनीयसी अर्थात् बारीक श्यामलरेखा का वर्णन आया है।

चित्र के गुणों का विश्लेषण करते हुए एक सुन्दर लेख भास के दूत वाक्य में आता है— 'द्रौपदी के शाम्बरकर्षण चित्रपट' यह उस चित्रपट का सुन्दर नाम है। उसे देखकर दुर्योधन के यह उद्गार होते हैं:—

अहो अस्य वर्णाढ्यता,

अहो भावोपपन्नता,

अहो युक्तलेखता।

अर्थात् इस चित्र के डहडहे रंगों की कैसी शोभा है, इसमें कैसे अनूठे भाव भरे हुए हैं, इसकी रेखाओं की कैसी सच्ची टिपाई। रेखा, वर्ण और भाव-सचमुच ये ही तीन अच्छे चित्र के प्राण होते हैं। उसी चित्र को देखकर कृष्ण ने संक्षेप में कहा—'अहो दर्शनीयोऽयं चित्रपटः' इस एक छोटे वाक्य से मानो सब कुछ कह डाला। अच्छे चित्र को देखकर पारखी के मुख से यही निकलता है—वाह क्या देखने योग्य चित्र है। अर्थात् अच्छे चित्र को देखकर नेत्र ललक कर उसकी ओर जाते हैं और मानो अपने होने का पूरा फल प्राप्त कर लेते हैं। भावों की अभिव्यक्ति ही उत्कृष्ट चित्र की विशेषता होती है। चित्र केवल यन्त्राकृति सादृश्य नहीं है। वह मनसाकृत होता है। अर्थात् चित्रकार वस्तु या व्यक्ति के रूप को अपने ध्यान में लाता है और मन में आये हुए उस ध्यान को आलेख्य द्वारा चित्र में उतारता है। जैसा जागानन्द ने कहा है 'संकल्प स्थापितं पुरः' (नागा० अंक २) अर्थात् चित्रकार अपने संकल्प को ही मानो चित्र द्वारा सामने रख देता है। सच पूछा जाय तो भाव का ही भूत रूप चित्र है। भाव ही जब मूर्त रूप में आता है तभी उत्तम चित्र या शिल्प गत मूर्ति अस्तित्व में आती है। कोरा सादृश्य विजड़ित और शोभाहीन होता है। रूपका वह सादृश्य जब भाव के दर्पण में प्रतिबिम्बित होकर बाहर आता है तभी वह प्राणवन्त बन जाता है; मानों पृथिवी की जड़ वस्तु में द्युलोक के पंख लग गये हों। कालिदास ने चित्रकला के इस महान् सत्य को ही इस प्रकार अभिव्यक्त किया है—मत्सादृश्यं विरहतनु वा भाव गम्यं लिखन्ती (मेघदूत

२।२२)। चित्र में लिखी हुई स्त्री मूर्ति के लिए चित्र-पुत्रिका शब्द आया है (हर्ष चरित, निर्णय सागर पृ० १६५, तिलक मजरी पृ० १६२)। इसे ही लेख्यपुत्रिका भी कहा गया है (उदय सुन्दरी कथा पृ० ९६)।

गुप्त-युग के चित्रों में फूल पत्तियों के अलकरण बनाने की व्यापक प्रथा थी उन्हें पत्रभग, पत्र पत्रलता, पत्रावली, पत्रागुलि कहा जाता था। कादम्बरी से ज्ञात होता है कि पत्रलताओं को अशुभ और अनिष्ट के निवारण में सहायक और रक्षा का कारण माना जाता था। रानी विलासवती जब गर्भवती थी तो उनके आवास में विशेष रूप से सफेद मभूत से पञ्चपत्रलता के अलकरण चारों ओर लिख दिये गये थे—मूर्ति लिखित पत्रलता कृत रक्षापरिक्षेप (कादम्बरी अनु० ६१)।

राज प्रासादों में एव भवनों में चित्रशालाएँ होती थी जो गृहपति और गृहपत्नी के आवास का विशेष स्थान समझा जाता था। चित्रशाला की भित्तियों पर अनेक प्रकार के चित्र रुचिभेद से बनाये जाते थे। वाण ने इन्हें दशितविश्वरूपाचित्रभिन्त कहा है (कादम्बरी अनु० ४४) अर्थात् उज्जयिनी के महाभवना की चित्रशालिकाओं में लिखे हुए चित्रों को देखकर ऐसा ज्ञात होता था मानो विश्व के सब विविध रूप उनमें आ गये हों। उस समय उज्जयिनी के सूत्र व्यापार और विद्या के सबध में देश और विदेश में दूर-दूर तक फैले हुए थे। इसीलिये वहाँ के नागरिक अनेक देशों की भाषाएँ सीखते थे (शिक्षिता शेषदेशभाषेण) और अपनी-अपनी आवश्यकताओं के अनुसार कई लिपियाँ सीखते थे—सर्वलिपिज्ञेन। अतएव स्वाभाविक था कि मध्य एशिया से लेकर यवद्वीप, मलयद्वीप आदि द्वीपान्तरो के एव रोम, यवनपुर और अन्तारवी से लेकर चीन देश तक जीवनसवधी दृश्यों में उज्जयिनी की सब भुवनो में विख्यात करोडपति, पद्मपति नागरिकों को (सकलभुवनतयात यशस कोटिसारेण प्रकटित कनकराशिना जनेन) कवि के मन पर इस तथ्य की इतनी गहरी छाप पड़ी कि उन्होंने कई बार इसका उल्लेख किया है। कादम्बरी के कन्या-अन्तपुर का वर्णन करते हुए भी यह लिखा है कि चित्रकर्म में मानो सारा त्रिभुवन सपुञ्जित हो गया था (चित्रकर्मच्छलेनावलोकन कुतूहल सम्पुञ्जितेन त्रिभुवनेन, अनु० १९१)। उज्जयिनी के राजकुल के वर्णन में भी लिखा है कि त्रिभुवन की सब विचित्रता चित्रों में प्रवट की जाती थी (चित्रलेखादशितविचित्रसकल त्रिभुवनाकारम्, अनु० ८५)। इसके अतिरिक्त महापुराणों के जीवन सवधी दृश्यों के चित्र भी लिखे जाते थे उन्हें सच्चरित् चित्र कहा जाता था (कादम्बरी अनु० १०५)। इन चित्रगृहों में प्रकृति सवधी चित्र भी बनाये जाते थे जैसा वाण ने एक स्थल पर कहा है—आलेख्य गृहैरिव दह्ववर्णचित्रपत्र शकुनिशतसशोभिन्तं, (अनु० १३१)।

संस्कृत साहित्य में इस प्रकार के उल्लेख भरे हुए हैं जिनमें चित्रकर्म में निपुण नायक नायिका मन बहलाने के लिए एक दूसरे का चित्र लिखते हैं। ये विशेष चित्र प्रतिकृति या सादृश्य चित्र कहलाते थे। इन्हें ही रूपालेख्य भी कहा जाता था। वेयूरक कादम्बरी की विरहावस्था का वर्णन करते हुए चन्द्रापीड से कहता है कि वहाँ हेमकूट के कन्यान्तपुर में जो चित्रकला का अभ्यास किया जाता है उसमें आपकी ही आकृति के चित्र बनाये जाते हैं (त्वदाकारभयाश्चित्रक लान्यास, अनु० २४१)।

प्राचीन भारत में कपड़े और लकड़ी के फलक पर चित्र लिखने की प्रथा थी। मेदिनी कोश में पट और चित्रपट को पर्याय माना है। कामदेवपट, लक्ष्मीपट आदि के रूप में देवताओं के ध्यानपट बनाये जाते थे। कपड़े पर बनाये हुए लम्बे पटों को कुंडलित पट कहा जाता था (उदय सुन्दरी कथा पृ० ५१) जिन्हें इच्छानुसार फैलाया (प्रसारित या उद्वेलित) किया जा सकता था (सर्व कुंडलितपट उद्वेल्य)। ऐसे कुंडलित पटों को सुरक्षा के लिए रेशमी वस्त्र के बने खोल या गिलाफ में रक्खा जाता था (प्रकृष्ट चीन कर्पटप्रसेविकाया सयत्नमाकृष्य चित्रपटम्, तिलक मंजरी, १६५।)।

स्कन्दपुराण के काशी खण्ड में एक ऐसे चित्रपट का वर्णन आया है, जिसमें समस्त काशी-पुरी के विन्यास और मन्दिर चित्रलिखित दिखलाये गये थे। काशी के विद्वान् पंडित हरिस्वामी की कन्या कर्णाट देश की राजकुमारी कलावती के रूप में जन्म लेती है। काशी का वह चित्रपट देखकर उसे पूर्व जन्म के संस्कारों की स्मृति आ जाती है। इसी प्रकार धनपालकृत तिलक मंजरी (११वीं शती) में एक चित्रपट का लम्बा वर्णन आया है। गन्धर्वक नामक एक युवक चित्रकार अतिसुन्दर दिव्य चित्रपट तैयार करता है। उसके विशिष्ट सौन्दर्य (सर्वातिशायिचास्त्व) की प्रशंसा राजकुमार से की जाती है तो वह अपनी प्रतिहारी से पूछता है—'भद्रे किमत्रलिखितम्।' वह उस पट को खोलकर फैला देती है (विस्तारिते पुरस्तात् तत्) और तब राजकुमार एक सुन्दरी कन्या का चित्र उसमें देखता है (कन्यका रूपधारिणी चित्रपुत्रिका)। राजकुमार उसके सौन्दर्य से आकृष्ट होकर उसके नख-शिख रूप को कई बार देखता है (मुहुः मुहुः कृतारोहावरोहया दृष्ट्या तां व्यभावयत्)। चित्रकार ने प्रयत्न पूर्वक वह दिव्य कुमारी का रूप लिखा था फिर भी उसने शालीनतावश राजकुमार से उसके गुण-दोषों के विषय में पूछा—कुमार अस्ति किंचिद्दर्शन रूपमत्र चित्रपटेरूपम्। उद्भूतरूपः कोऽपि दोषो वा नातिमात्रं प्रतिमाति अद्याप्यनुपजातपरिणतिश्चित्र विद्यायां शिक्षणीयोऽहमखिलकलाशास्त्र पारगेण महाभागेन। राजकुमार चित्र से अति प्रभावित थे। उन्होंने कहा—सम्यगभिलिखिता। आपने चित्र में आकृति का अभिलेखन सुन्दर ढंग से किया है, इसमें रंगों का संयोग भी उचित रूप से हुआ है (यथोचितं स्थापित वर्ण-समुदायाः) एवं चित्र में ऊँचे नीचे भागों की खोदाई अत्यन्त स्फुट रूप में स्पष्ट की गयी है (प्रकाशितव्यक्तनिम्नोन्नत विभागाः)। इसमें लिखे हुए पक्षी और मृग साक्षात् संचेतन से जान पड़ते हैं। आकाश में पूर्ण चन्द्रमा की शोभा भी अद्वितीय है। बहुत क्या इस चित्रपट में सभी कुछ सुन्दर बन पड़ा है (किं बहुना यद्यदवलोक्यते तत्तत्सर्वमपि रूपमस्य चित्रपटस्य चास्ता प्रकर्षहेतु, तिलक मंजरी, १६६)।

इस वर्णन में जिसे निम्नोन्नत विभाग कहा है उसे ही विष्णुधर्मोत्तर की शब्दावली में वर्तना अंग्रेजी शोडिंग कहा जाता था। पालि में इसे ही उज्जोतन कहा जाता था।

इस प्रकार संस्कृत, पालि, प्राकृत साहित्य के छानने से चित्रकला सम्बन्धी और भी कितने ही शब्दों का उद्धार किया जा सकता है।

श्री ठाकुरदत्त मिश्र

संस्कृत नाटको में चित्रकला

संस्कृत नाटको में चित्रकला के अनेक अत्यन्त उत्कृष्ट आदर्श निहित हैं। भास, वालिदास भवभूति, हर्ष तथा अन्यान्य नाट्यकारो ने अपनी-अपनी अमर कृतियों में किसी न किसी प्रसंग में इस कला के आदर्श प्रस्तुत किये हैं। कहीं पर विरह से व्याकुल नायक या नायिका ने धैर्य प्राप्त करने की आशा से अपने प्रेमपात्र का चित्र अंकित किया है, कहीं पर किमी राजा या धनाधिप ने मनोविनोद के लिए किसी कुशल चित्रकार से किमी घटना विशेष के चित्र अंकित करवाये हैं और कहीं पर किसी नायक या नायिका के विद्रूपक या सखी ने अपने सखा या सखी के मनो-विनोद के लिए उसके प्रेम-पात्र का चित्र अंकित किया है। इन समस्त चित्रों के वर्णनो से ज्ञात होना है कि प्राचीन काल में हमारे देश में चित्रकला का बहुत अधिक आदर था और प्रतिष्ठित परिवारो के लोग इस कला के ज्ञाताओ को केवल प्रोत्साहन ही नहीं देते थे, वरन् वे स्वयं भी इसमें पारदर्शिता प्राप्त करने की चेष्टा किया करते थे।

महाकवि कालिदास के तीनों नाटको—'मालविकाग्निमित्रम्', 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' तथा 'विश्वामोर्वशीयम्' में चित्रकला का उल्लेख आया है। इनमें से 'मालविकाग्निमित्रम्' की नायिका मालविका का चित्र एक चित्रकार ने अंकित किया था, जिसे देखकर ही नाटक के नायक अग्नि-मित्र का मालविका की ओर आकर्षण हुआ था और घटनाचक्र से वह आकर्षण क्रमशः आगन्तिक के रूप में परिणत हो उठा था। 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' के नायक दुष्यन्त स्वयं एक अत्यन्त ही कुशल चित्रकार थे और अपनी प्रियतमा शाकुन्तला का चित्र उन्होंने उस समय अंकित किया था, जिस समय कि उनकी विरह-कातरता पराकाष्ठा को पहुँच गयी थी। 'विश्वामोर्वशीयम्' के नायक प्रतिष्ठान पुर के राजा विश्वामित्र चित्रकार तो थे, किन्तु विरह की वेदना से व्याकुल होने के कारण अपनी प्रियसी उर्वशी का चित्र अंकित करने में उन्हें सफलता नहीं प्राप्त हो सकी।

'मालविकाग्निमित्रम्' की नायिका मालविका उक्त नाटक के नायक विदिशा के राजा अग्निमित्र की राजमहिषी धारिणी के साथ उनकी एक सेविका के रूप में रहा करती थी और वह उन्हें अत्यन्त ही प्रिय थी। रानी ने किमी कुशल चित्रकार से अपना एक नवीन चित्र अंकित करवाया था। उनके चित्र के साथ उसी फलक पर उनकी कुछ चुनी हुई सखियों तथा सेविकाओं के भी चित्र अंकित थे। मालविका का चित्र रानी के चित्र के विलकुल समीप था। एक दिन रानी चित्रशाला में बैठे-बैठे अपना वही चित्र ध्यानपूर्वक देख रही थी, इनने में राजा वहाँ पहुँच गये और उस

नवीन सेविका मालविका का चित्र देखकर उसके विषय में रानी से पूछा। रानी ने राजा के उस प्रश्न को टाल देने का उद्योग किया। किन्तु राजा ने फिर उसे दोहराया। तब राजकुमारी वसु-लक्ष्मी ने बताया कि इसका नाम मालविका है।

मालविका ने अपनी अमरकृति में इस प्रसंग को रानी की दो चेरियां—बकुलावलिका और कौमुदिका के वार्तालाप का आश्रय लेकर व्यक्त किया है। वह वार्तालाप इस प्रकार है—

बकुलावलिका—सुणादु ! चित्तसालं गदा देवी जदा पञ्चग वणराअं चित्तलेहं आआरिअस्स पत्ती अन्ती चिट्ठदि, तंहि अन्तरे भट्टा उवट्ठदो।

(सुनो ! चित्रशाला में जाकर जिस समय महारानी चित्रकला के आचार्य के द्वारा अंकित किया गया नवीन चित्र देख रही थीं, उसी समय महाराज वहाँ पहुँच गये।

कौमुदिका—तदो तदो । (तब तब ?)

बकुलावलिका—उवराआणन्तरं एक्कासणोवविट्ठेण भट्टिणा चित्तगदाए देवीए परिअणमज्झगदं आसणदारिअं देखिअ देवी पुच्छिदा ।

(शिष्टाचार के बाद महाराज महारानी के ही आसन पर बैठ गये और चित्र में अंकित महारानी की परिचारिकाओं में से जो उनके बिल्कुल समीप चित्रित थी; उसके विषय में वे पूछ बैठे।)

कौमुदिका—किंत्ति (क्या) ?

बकुलावलिका—अपुव्वा इअं दारिआ देवीए आसण लिहिदा किंणामहे एत्ति ।

(इस अपूर्व सुन्दरी बालिका का, जिसका चित्र आपके समीप अंकित है, क्या नाम है ?)

कौमुदिका—आकिदिविसेसे आअरो पदं करेदि । तदो तदो ?

(रमणीय आकृति को देखकर स्वतः स्नेह का भाव आ जाता है। तब तब ?)

बकुलावलिका—तदो अवहीरिअ वणणो भट्टासंकिदो देवीं पुणोवि अणुबन्धितुं पउत्तो । तदो कुमारिए वसुलच्छीए आअक्खिदं—अज्ज ! एसा मालविएत्ति ।

(महारानी ने इस प्रश्न को टालने की चेष्टा की, इससे महाराज को सन्देह हुआ और उन्होंने फिर इस प्रश्न को दोहराया। तब कुमारी वसुमती ने कहा—आर्य, यह मालविका है।)

इस प्रकार मालविका के चित्र का अवलोकन करने के उपरान्त राजा के मन में उसे प्रत्यक्ष देखने की आकांक्षा उत्पन्न हुई। इधर मालविका जैसी एक अनुपम सुन्दरी नवयुवती को राजा के दृष्टिपथ तक पहुँचने देना रानी की दृष्टि में अवाञ्छनीय था। इसलिए उन्होंने संगीतशाला में उसके रहने की व्यवस्था कर दी थी और गणदास नामक संगीत तथा नृत्य कला के आचार्य को उसे एक विशेष प्रकार का नृत्य सिखाने का आदेश कर दिया था। भगवान् ने मालविका को अपार रूपराशि के समान ही विलक्षण बुद्धि तथा मेधा की भी अधिकारिणी बनाया था; इससे

वह गुरु के द्वारा दी गयी शिक्षा को बडी ही सफलता के साथ ग्रहण कर रही थी। अल्पकाल में ही उसने नृत्य कला का अच्छा अभ्यास कर लिया।

राजा की संगीतशाला में हरदत्त नामक एक अन्य आचार्य भी थे। एक दिन गणदास और हरदत्त में कुछ विवाद हो गया और वे दोनों ही यह सिद्ध करने का प्रयत्न करने लगे कि कला के ज्ञान की दृष्टि से एक दूसरे से श्रेष्ठ है। इस विवाद के निराकरण के लिए राजा ने यह युक्ति निकाली कि दोनों ही आचार्य अपने किसी चुने हुए शिष्य या शिष्या की कला के प्रदर्शन का आयोजन करें। वह प्रदर्शन ही दोनों आचार्यों की योग्यता का प्रमाण होगा। बात यह है कि आचार्य वही योग्य माना जाता है, जिनके शिष्य भी योग्य हो। गणदास को अपनी शिष्या मालविका की योग्यता का पूरा भरोसा था, इसलिए उन्होंने राजा की यह बात मान ली और शीघ्र ही उसकी कला के प्रदर्शन का आयोजन कर दिया। इस प्रकार राजा की कामना पूरी हुई। मालविका को रूपमाधुरी का अपने नेत्रों से पान करने का अवसर उन्हें मिल गया। तब उसके सौन्दर्य की प्रशंसा करते हुए उन्होंने अपने विद्वपक से कहा—

चित्रगतायामस्या फातिविसवादशकि मे हृदयम्।

सम्प्रति शिथिलसमाधि मये येनेयमा लिखिता॥

अर्थात्—पहले मेरे हृदय में यह सन्देह उत्पन्न हुआ था कि चित्रकार ने अपनी कला-कुशलता के द्वारा इसके सौन्दर्य में वृद्धि कर दी है—चित्र को देखने पर यह जितनी सुन्दरी मालूम पड़ रही है, वास्तव में उतना सौन्दर्य इसमें न होगा। किन्तु अब मुझे ऐसा लग रहा है कि इस सुन्दरी का चित्र अकित करने में चित्रकार को सफरता नहीं मिली, इसके वास्तविक सौन्दर्य को व्यक्त करने में वह समर्थ नहीं हो सका।

'चित्रमोर्वशीयम्' के नायक प्रतिष्ठानपुर के राजा महाराज विक्रमादित्य ने, जो विशेष रूप से पुरुवा के नाम से विख्यात थे, देवराज की सभा की मुख्यतम अप्सरा उर्वशी की आकाश मार्ग में वंशी नाम के दानव के आक्रमण से जिस दिन रक्षा की थी, उसी दिन उनके मन में उसके प्रति आसक्ति का भाव उत्पन्न हुआ था और उसे प्राप्त करने के लिए वे क्रमशः अधीर हो उठे। एक दिन अपने प्रासाद के प्रमदवन में बैठे-बैठे एक आह भरकर विद्वपक से उन्होंने कहा—

एष कुसुमितास्वपि सखे नोपवनलतासु नम्रविटपासु।

चक्षुर्धन्नाति धृति तद्रूपालोकदुर्ललितम्॥

तदुपायश्चिन्त्यता यथा सफलप्रार्थनो भवेयम्।

अर्थात्—हे मित्र मेरे मन को उर्वशी की रूपराशि का अवलोकन करने का प्रबल आग्रह है। इसलिए उद्यान के खिले हुए फूलों के कारण शोभा और सौरभ से युक्त हो उठी लताओं पर भी, जिनकी शाखाएँ झुक गई हैं, मेरी दृष्टि स्थिर नहीं हो पाती—उर्वशी को ही देखने के लिए वह लालायित है। इसलिए कोई ऐसा उपाय सोचिए, जिससे वि मेरी कामना पूरी हो।

राजा ने इस कथन के उत्तर में विद्वपक ने कहा—

भो, चिन्तितो मए दुल्लहप्पणदूणी समाअमोवाओ।

अर्थात्—अजी, मैंने दुर्लभ प्रणयिनी के समागम का उपाय सोच लिया।

उत्सुकता का भाव प्रदर्शित करते हुए राजा ने वह उपाय जानने की इच्छा प्रकट की।

तब विदूषक ने कहा—

सिक्खिअ-समाअम अरिणिं णिहं सेवदु भवं। अहवा तथ्यभोदीए उब्बसीए पडिकिदिं
आलिहिअ ओलोअन्तो चिट्ठ।

अर्थात्—आप स्वप्न में समागम कराने वाली निद्रा का सेवन कीजिए, अथवा उर्वशी महोदया का चित्र अंकित करके उसका अवलोकन करते रहिए।

इन दोनों ही विषयों में अपने आपको असमर्थ सिद्ध करते हुए राजा ने खिन्नतापूर्ण स्वर में कहा—

हृदयमिषुभिः कामस्यान्तः सशल्यमिदं सदा
कथमुपलभे निद्रां स्वप्ने समागमकारिणीम्।
न च सुवदनामालेख्येऽपि प्रियामसमाप्य तां
मम नयनोरुद्धाष्यत्वं सखे न भविष्यति ॥

अर्थात्—हे मित्र, कामदेव के बाण के आघात के कारण मेरे हृदय का अन्तस्तल क्षत-विक्षत हो उठा है, इसलिए स्वप्न में प्रियतमा का समागम कराने वाली निद्रा मुझे कैसे प्राप्त हो सके। उस सुन्दरी का चित्र अंकित करना भी मेरे लिए सम्भव नहीं है। बात यह है कि फलक पर तूलिका चलाना आरम्भ करते हुए नेत्र आँसुओं से रुद्ध हो उठते हैं। इससे तूलिका को रख देने के लिए बाध्य होना पड़ता है।

‘अभिज्ञानशाकुन्तलम्’ के नायक हस्तिनापुर के राजा दुष्यन्त में अपने पूर्वज पुरूरवा की-सी अधीरता नहीं थी। ऐसी परिस्थिति में भी, जबकि उनकी विरह-कातरता पराकाष्ठा को पहुँच गया थी, अपनी प्रणयिनी शकुन्तला का ही चित्र अंकित करके ही वे नहीं शान्त हुए, वरन् उस वातावरण का भी उन्होंने सफलतापूर्वक चित्रण किया था, जिसमें पहले पहल शकुन्तला का और उनका मिलन हुआ था।

गान्धर्व-विधि के अनुसार शकुन्तला के साथ विवाह करने तथा कुछ काल तक उसके साथ सुखपूर्वक वास करने के उपरान्त महाराज दुष्यन्त जब अपनी राजधानी को चलने लगे, तब उन्होंने अभिज्ञान के रूप में उसकी ऊँगली में अपने नामकी मुद्रा से युक्त अँगूठी पहनायी और उसे यह आश्वासन दिया :—

एकैकमत्र दिवसे दिवसे मदीयं
नामाक्षरं गणय गच्छति यावदन्तम्।
तावत्प्रिये ! मदवरोधगृहप्रवेशं
नेता जनस्तव समीपमुपैष्यतीति ॥

अर्थात्—हे प्रिये, इस अँगूठी पर अंकित मेरे नाम के एक-एक अक्षर प्रतिदिन गिन लिया करना। तुम्हारी यह गणना समाप्त होते-होते मेरे यहाँ से कोई आ जायगा और तुम्हें मेरे अन्त पुर में ले जायगा।

राजा के आश्रम से जाने के बाद शकुन्तला उन्हीं के ध्यान में तन्मय थी। सयोग से उसी समय क्रोध के मूर्तिमान अवतार दुर्वासानृपि वह। पहुँचे और आतिथ्य-सत्कार के लिए तनिक देर तक प्रतीक्षा करने के बाद शकुन्तला को अभिशाप देते हुए उन्होंने कहा—

विचिन्तयन्ती यमन यमानसा
तपोधन वेत्सि न मामुपस्थितम्।
स्मरिष्यति त्वा न स बोधितोऽपि सन्
कया प्रमत्त प्रथम कृतामिव॥

अर्थात्—एकान्न मन से जिस पुरुष-विशेष का चिन्तन करते रहने के कारण अतिथि के रूप में आये हुए मुझ तपोधन की खबर तुम्हें नहीं है, वह स्मरण दिलाने पर भी तुम्हें स्मरण न करेगा। वह पुरुष तुम्हें उसी प्रकार भूल जायगा, जिस प्रकार कि नशे में चूर रहने वाले व्यक्ति को यह स्मरण नहीं रह जाता कि उसने कब किससे कौन सी बात कही है।

इस प्रकार शकुन्तला को अभिशाप देकर महर्षि दुर्वास आश्रम से चल पड़े। सयोग से उनकी यह अभिशाप-वाणी प्रियवदा तथा अनसूया के कानों में पड़ गयी। प्रियवदा दौड़कर महर्षि के पास गयी भी—और अनुनय, विनय के द्वारा उसने उन्हें बहुत कुछ शान्त किया। तब उन्होंने कहा कि राजा अभिज्ञान का दर्शन जब करेंगे, तभी उनके शाप का अन्त होगा।

प्रियवदा और अनसूया ने इस अप्रिय घटना की सूचना देकर सखी का मन दुःखी करना उचित नहीं समझा। जब वह स्वामी के गृह के लिए यात्रा करने लगी, तब उन दोनों ने उससे यह अवश्य कह दिया कि उसे अभिज्ञान के रूप में स्वामी से जो अँगूठी प्राप्त है उसकी वह सावधानी के साथ रक्षा करे। किन्तु महर्षि के शाप का फल तो शकुन्तला को भोगना ही था। इससे मार्ग में शचीतीर्थ की वेदना करते समय अँगूठी उँगली से निकलकर गंगा जी के जल में गिर पड़ी और राजभवन में जाने पर शकुन्तला को दुष्यन्त का तिरस्कार सहन करना पड़ा। अन्त में धीवर के हाथ से वह अँगूठी प्राप्त होने पर उन्हें सारी बातें स्मरण हो आयी और वे विरह तथा पश्चात्ताप की वेदना से व्याकुल हो उठे।

शान्ति प्राप्त करने की आशा से राजा ने एक फलक पर शकुन्तला का एक चित्र अंकित किया था। एक दिन विरह से अत्यन्त ही व्याकुल होकर वे उद्यान के एक माधवी-लता मण्डल में अपने विद्वपक माढव्य के साथ बैठे हुए थे और चतुरिका नाम की दासी को उन्होंने यह आज्ञा दी थी कि वह चित्रफलक लेकर लतामण्डप में पहुँचे। चतुरिका ने स्वामी की इस आज्ञा का पालन किया। लतामण्डप में पहुँचकर चित्रफलक को राजा की ओर बढ़ाते हुए उसने कहा—“इह चित्तगदा भट्टिणी—ये चित्र में अंकित स्वामिनी है।

उस चित्र का अवलोकन करने के उपरान्त राजा की कला-कुशलता की प्रशंसा करते हुए माढव्य ने कहा—

साहू वअस्स ! महुरावत्थाणदंसणिज्जो भावाणुप्पवेसो । कूवलदि विअ मे दिट्ठी
णिण्णुण्ण अप्पदेसेसु ।

अर्थात्—वाह मित्र, यह तो आपने बहुत ही उत्तम चित्र अंकित किया है। शरीर का जो अङ्ग जहाँ पर जिस प्रकार ऊँचा या नीचा होता है वहाँ पर आपने वैसी ही ऊँचाई या निम्नता रखी है। भावों का भी आपने इस प्रकार समावेश किया है, मानो शकुन्तला के हृदय के भाव फूटकर निकलते आ रहे हैं। उनके कारण चित्र की ऊँची-नीची जगहों पर मेरी दृष्टि जम ही नहीं पाती।

शकुन्तला की माता मेनका के द्वारा भेजी गयी सानुमती नाम की एक अप्सरा राजा की शारीरिक तथा मानसिक अवस्था का ज्ञान प्राप्त करने के लिए उनके पास आई थी और तिरस्क-रिणी विद्या के प्रभाव से अदृश्य रूप में वह उस लता-मण्डप में ही थी। शकुन्तला का चित्र देखकर राजा की कला-कुशलता की प्रशंसा किये बिना उससे भी न रहा गया। उसने चकित भाव से कहा—

अम्मो ! एसा राएसिणो णिउणदा ! जाणे सही अग्गदो मे वट्टदि त्ति ।

अर्थात्—वाह, राजर्षि चित्रकला में कितने कुशल हैं ! मुझे ऐसा लगता है, मानो मेरी सखी मेरे सामने खड़ी है।

किन्तु राजा को उस चित्र से सन्तोष नहीं था। उन्होंने माढव्य से कहा—

यद् यत्साधु न चित्रे स्यात्क्रियते तत्तदन्यथा ।

तथापि तस्या लावण्यं रेखया किंचिदन्वितम् ॥

अर्थात्—चित्र में जो-जो उत्तम नहीं है उसका सुधार फिर से किया जाता है। तो भी बड़े प्रयत्न से उस सुन्दरी का थोड़ा बहुत लावण्य रेखा के द्वारा मैंने व्यक्त किया है।

उस चित्र में कुछ सुधार करने के विचार से राजा ने चतुरिका को यह आदेश दिया कि वह रंग और तूलिका ले आवे। स्वयं चित्रफलक को हाथ में लिये-लिये विह्वल भाव से उन्होंने कहा—

साक्षात्प्रियामुपगतामपहाय पूर्व

चित्रार्पितां पुनरिमां बहु मन्यमानः ।

स्रोतोवहां पथि निकामजलामतीत्य

जातः सखे ! प्रणयवान् मृगतृष्णिकायाम् ॥

अर्थात्—हे मित्र, मेरी प्रिया जब स्वयं आई थी, तब तो मैंने उन्हें दुत्कार दिया, अब चित्र में अंकित करके उनका आदर कर रहा हूँ। मार्ग में स्वच्छ जलवाली नदी मिली थी। उसे मैंने छोड़ दिया। अब मैं मृगमरीचिका की ओर अनुरागपूर्ण दृष्टि लगाये हुए हूँ।

माटव्य ने कहा—भो अवर किं एत्य लिहिदव्व ?

अर्थात्—अजी, इस फलक पर और क्या अकित करना है ?

राजा ने कहा—

कार्या संकतलीन हस मियुना स्रोतो वहा मालिनी
पादास्तामभितो नियण्ण हरिणा गौरी गुरो पावना ।
शाखालम्बितवल्कलस्य च तरोर्निर्मातुमिच्छाम्यथ
शृगे कृष्णमृगस्य वामनयन कण्डूयमाना मृगीम् ॥

अर्थात्—हिमालय-पवत के पाद-देश में बहती हुई मालिनी नदी अकित करनी है। उस नदी के तट पर हस का एक जोड़ा सुखपूर्वक बैठे होगा, आस-पास हरिण बैठे होंगे। एक वृक्ष अकित करना चाहता है। जिसकी शाखाओं पर वल्कल टेंगे होंगे और उमके नीचे एक मृगी होगी, जो कृष्ण मृग की सींग में अपनी बाईं आस खुजला रही होगी।

क्षण भर के मौन के बाद फिर कहा—मित्र माटव्य,

कृन् न कर्णापितव्रन्घन सखे !
शिरीयमागण्डविलम्बिकेसरम् ।
न वा शरच्चद्रमरीचिकोमल
मृणालसूत्र रचित स्तनान्तरे ॥

अर्थात्—हे मित्र, अपनी प्रिया के इस चित्र में कानो में मैंने शिरीष के ऐसे पुष्पो के वृत्त नहीं लगाये, जिसके केसर कपोलो पर पड रहे हो। स्तनो के मध्य में शरद-ऋतु के चन्द्रमा की किरणो की-सी शोभा धारण करने वाले कमल के कोमल तन्तुओ की माला भी नहीं अकित की।

चित्र में एक भ्रमर और भ्रमरी का भी चित्र अकित था। भ्रमर मानो शकुन्तला के अधर पल्लव पर बैठने के विचार से तोत्र गति से उस ओर बढ़ता जा रहा हो। उसे रोकने का प्रयत्न करते हुए राजा ने कहा—

अयि नो कुसुमलताप्रियातिथे ! किमत्रपरिपतनटोदमनुभवसि ?
एवा कुसुमनियण्णा तृपितापि सती भवन्तमनुरवता ।
प्रतिपालयति मधुकरो न तलु मधुविना त्वया पिबति ॥

अर्थात्—हे फूली हुई लता के प्यारे अतिथि, इन सुन्दरी के मुख पर टूटने के खेद का अनुभव करने के लिए क्यों प्रयत्नशील हो ? यह भ्रमरी कुसुम पर बैठी है। किन्तु तुम्हारे प्रति इसके मन में अपार अनुराग का भाव विद्यमान है, इसलिए यह मधु का पान नहीं कर रही है, तुम्हारी प्रतीक्षा कर रही है।

भ्रमर राजा के इस आग्रहपूर्ण अनुरोध की ओर कणपात नहीं करता। वह पहले की ही तरह शकुन्तला के अधर-पल्लव पर बैठने की ही मुद्रा प्रदर्शित करता है। इससे राजा रोप में आ जाते हैं, और भ्रमर को भय प्रदर्शित करने का उद्योग करते हुए कहते हैं—

अक्लिष्टबालतरुपल्लवलोभनीयं

पीतं मया सदयमेव रतोत्सवेषु ।

बिम्बाधरं स्पृशसि चेद्भ्रमर ! प्रियाया-

स्त्वां कारयामि कमलोदर बन्धनस्यम् ॥

अर्थात्—हे भ्रमर ! मेरी प्रिया का यह बिम्ब अधर कोमल किसलय के समान लुभावना है । रति काल में मैंने बहुत संभाल संभाल कर, स्वाद ले-लेकर इसका पान किया है । तुम यदि इसका स्पर्श करोगे, तो मैं तुम्हें कमल के दलों के बन्धन में कैद करवा लूँगा ।

राजा को चित्रलिखित शकुन्तला तथा भ्रमर में जीवन का अनुभव करके उत्तेजना में आया हुआ देखकर उन्हें वस्तुस्थिति का ज्ञान कराने के विचार से माढव्य ने कहा—भो चित्तं वखु एयं !—अजी, यह चित्र है ।

महाकवि भवभूति के 'उत्तर रामचरितम्' तथा 'मालतीमाधवम्' का भी श्रीगणेश एक प्रकार से कालिदास के 'मालविकाग्निमित्रम्' के समान ही चित्रकला की चर्चा के ही साथ होता है । 'उत्तर रामचरितम्' के नायक अयोध्या के राजा रामचन्द्र अपनी धर्मपत्नी सीता के मनोविनोद के लिए एक कुशल चित्रकार से अपने जीवन की घटनाओं के चित्र अंकित करवाते हैं । इसके विपरीत 'मालती-माधवम्' के नायक माधव तथा नायिका मालती ने क्रमशः अपनी प्रेयसी तथा प्रियतमा का चित्र अंकित करके स्वयं अपनी अपनी चित्रकला की कुशलता का परिचय दिया है ।

वनवास का दुःख सहन करने तथा राक्षस-शक्ति का अन्त करने के उपरान्त अयोध्या में आकर रामचन्द्रजी ने जब शासन-सूत्र ग्रहण किया; उसके बाद ही शृंगवेरपुर में उनके बहनोई शृष्यशृग ने एक यज्ञ आरम्भ किया था । कौशल्या आदि माताएं उस यज्ञ में सम्मिलित होने के लिए वहां चली गयीं थी, केवल रामचन्द्र जी सीता और लक्ष्मण के सहित अयोध्या में रह गये थे । ऐसे समय में सीता जी के मनोविनोद के लिए एक कुशल चित्रकार से लक्ष्मण जी ने बहुत से चित्र अंकित करवाये थे । वे समस्त चित्र रामचन्द्र जी के जीवन की घटनाओं के सम्बन्ध में थे ।

वे चित्र जब तैयार हो गये, तब लक्ष्मण जी, रामचन्द्र जी तथा सीता जी को उनका अवलोकन करने के लिए चित्रशाला में ले गये । वहाँ पहुंचने पर सीता जी की दृष्टि सबसे पहले जृम्भकास्त्रों पर पड़ी । दिव्य अस्त्रों का परिचय देते हुए लक्ष्मण जी ने कहा—

एतानि तानि सरहस्यजृम्भकास्त्राणि यानि भगवतः कृशाश्वत् कौशिकमूर्षिविश्वस्य मित्रं विश्वामित्रमुपसंक्रान्तानि । तेन च ताटकावधे प्रसादीकृतान्यार्यस्य ।

अर्थात्—ये रहस्य सहित जृम्भक अस्त्र है, जो भगवान् कृशाश्व से विश्वामित्र मुनि को प्राप्त हुए हैं । उन महानुभाव ने ताटकावध के अवसर पर आर्य को वे अस्त्र प्रदान करने की कृपा की है ।

रामचन्द्र जी ने कहा—हे देवी, इन दिव्य अस्त्रों की वन्दना कीजिए । ये आपकी सन्तति को भी पूर्ण रूप से प्राप्त होंगे ।

सीताजी ने भक्ति पूर्वक उन अस्त्रों को प्रणाम किया। उनके उपरान्त मिथिला की घटनाओं के चित्रों का अवलोकन करते करते चकित भाव से उन्होंने कहा—

अम्महे ! दलन्तणवणोलुप्पलसामल सिणिद्धमसिण मसलेण बेहसोहग्गण विम्ह अत्थिमिदताददोसन्तसोम्मसु दरसिरी अणादर षखुडिदसकर सरासणो सिहण्णमुद्धमण्डणो अज्जउत्तो आलिहिदो

अर्थात्—अहा ! आयपुत्र का चित्र इसमें अंकित किया गया है। तुरन्त के खिले हुए नील कमल के पुष्प के समान श्याम वर्ण के ये हैं। इनके स्निग्ध, कोमल, सुन्दर साथ बलिष्ठ देह के कारण हमारे पितृदेव विस्मय में निश्चल होकर इनकी शोभा का अवलोकन कर रहे हैं। इन्होंने बिना किसी प्रयास के शिव-धनुष को तोड़ डाला है और सुन्दर केश-राशि के द्वारा इनका मुख मण्डल बहुत ही शोभायमान हो रहा है।

एक दूसरे चित्र की ओर सीता जी का ध्यान आकर्षित करते हुए ऋक्षमण जी ने कहा—
आये, पश्य पश्य,

सम्बन्धिनो वशिष्ठादीनेप तातस्तवाचति ।
गौतमश्च शतानदो जनकाना पुरोहित ॥

अर्थात्—हे आर्या, देखिए देखिए ! ये आपके पिता जी तथा जनक राजाओं के पुरोहित गौतम शतानन्द वसिष्ठ आदि सम्बन्धियों का पूजन कर रहे हैं।

रामचन्द्र जी ने कहा—द्रष्टव्यमेतत् ।

जनकाना रघूणाञ्च सम्बन्ध कस्य न प्रिय ।
यत्र दाता ग्रहीता च स्वय कुशिकादन ॥

अर्थात्—इस चित्र को तो देखना चाहिए। जनक-वंश और रघुवंश का सम्बन्ध कैसे प्रिय नहीं है ? इस सम्बन्ध में विशेषता यह है कि इसमें स्वयं विश्वामित्र ही दाता और ग्रहीता दोनों हैं—वर-पक्ष के भी और कन्या पक्ष के भी एक विशिष्ट व्यक्ति हैं।

एक चित्र की ओर ध्यानपूर्वक देखते-देरते प्रसन्नता का भाव-व्यक्त करते हुए सीता जी ने कहा—

एदेवखु तक्कालकिदगोदाणभगला चत्तारोवि भादरो विवाह दिविल्लदा तुम्हे । अम्मो ।
जाणामि तस्सि जेष्ठ पदेसे तस्सि जेष्ठ काले वत्तामि ।

अर्थात्—जिम समय आप चारों भाइयों का केशान्त मस्कार किया गया था और आप लोगों का वर के रूप में वरण किया गया था यह उसी समय का चित्र है। अहा ! अहा ! इसे देख कर मुझे यह अनुभव हो रहा है, मानो हम सब उसी देश काल में वर्तमान हैं—जनकपुर के विवाह-मण्डप में बैठे हैं।

वह चित्र देखकर रामचन्द्र जी ने भी प्रसन्नता का भाव व्यक्त किया और उन्होंने कहा कि उन्हें भी इस समय यही अनुभव हो रहा है कि यह उनके पाणिग्रहण संस्कार का समय है।

लक्ष्मण जी ने क्रमशः तीन चित्रों की ओर संकेत करके कहा—इयम् आर्या (ये आर्य हैं), इयं आर्या माण्डवी (ये आर्या माण्डवी हैं) इयमपि वधू श्रुतकीर्तिः (ये वधू श्रुतकीर्ति हैं)।

उस समय सीता जी से विनोद किये बिना न रहा गया। उर्मिला के चित्र की ओर संकेत करके उन्होंने—वच्छ ! इअं वि अवरा का (हे वत्स, यह दूसरी कौन है ?)

लक्ष्मण जी ने इस प्रश्न का कोई उत्तर नहीं दिया। लज्जा से मस्तक झुका कर वे मुस्कराने लगे।

इसके उपरान्त अयोध्या-काण्ड से लेकर आरण्य-काण्ड, सुन्दर-काण्ड तथा किष्किन्धा काण्ड तक भी सभी घटनाओं के चित्र वे तीनों व्यक्ति देख गये। अन्त में रामचन्द्र जी ने कहा—हे वत्स, यह चित्रदर्शन यही समाप्त कर दो। इसके बाद की घटनाएं मुझसे न देखी जायंगी।

‘मालतीमाधवम्’ नामक नाटक का नायक विदर्भ-देश के राजा के मन्त्री देवरात का पुत्र था। वह पद्मावती नाम की नगरी में कामन्दकी नाम की एक भिक्षुणी के पास, जो अध्ययन काल में देवरात की सहपाठिनी थी, न्यायशास्त्र का अध्ययन करने के लिए कुण्डिनपुर से आया था। और वह वही के विहार में रहा करता था। उक्त नाटक की नायिका मालती, पद्मावती के राजा के मन्त्री भूरिवसु की कन्या थी। भूरिवसु भी देवरात तथा कामन्दकी के सहपाठी थे। इन तीनों ही व्यक्तियों की आन्तरिक कामना थी कि माधव और मालती स्वामी-स्त्री बनें। किन्तु पद्मावती के राजा की इच्छा थी कि मालती का विवाह नन्दन नामक उसके नर्म-सचिव के साथ हो। इससे भूरिवसु प्रकट रूप से माधव के साथ कन्या का विवाह करने का साहस नहीं कर पाते थे। इससे उन्होंने इस विषय में कामन्दकी की सहायता प्राप्त करने की इच्छा की थी। माधव की ओर से वे इस प्रकार निरपेक्ष थे, मानों उसे वे जानते ही नहीं।

कामन्दकी प्रायः नित्य कोई न कोई ऐसा व्याज निकाला करती थी कि माधव को अमात्य भूरिवसु के द्वार से होकर जाने वाले मार्ग से आना-जाना पड़े। इससे अपनी अट्टालिका की खिड़की के पास बैठे-बैठे माधव को प्रायः प्रतिदिन देखा करती थी। इस प्रकार देखते देखते उसके हृदय में माधव के प्रति अनुराग का भाव उत्पन्न हुआ और वह अनुराग क्रमशः आसक्ति के रूप में परिणत हुआ। अन्त में एक दिन उसने माधव का एक चित्र अंकित किया और एकान्त में बैठे-बैठे उसी को देख-देख कर वह धैर्य प्राप्त करने लगी।

पद्मावती में भगवान् कुसुमायुध का एक मन्दिर था। मदनमहोत्सव के अवसर पर उस मन्दिर में नगर की समस्त सुन्दरियाँ पूजन के निमित्त जाया करती थीं। कामन्दकी ने सोचा कि मालती कुसुमायुध के पूजन के लिए मन्दिर में अवश्य जायगी, अतएव माधव भी यदि वहाँ जाय, तो उन दोनों का चाक्षुष परिचय हो सकता है। इससे उसने माधव को उस महोत्सव में सम्मिलित होने की आज्ञा दी और घटनाचक्र से कामन्दकी का उद्देश्य भी सिद्ध हुआ।

प्रथम दर्शन में ही मालती के प्रति माधव के हृदय में आसक्ति का भाव उत्पन्न हो आया।

मन्दिर से सलग्न उद्यान में एक वृक्ष की छाया में बैठे-बैठे वह अपने बालमित्र तथा सहपाठी मकरन्द के साथ मालती के ही विषय में बातें कर रहा था इतने में कलहसक नामक मकरन्द का सेवक मालती के द्वारा अकित किया गया माधव का चित्र लेकर पहुँचा। मालती की मपी लवगिका ने उस चित्र को माधव के पास तक पहुँचाने की व्यवस्था की थी।

कलहसक से यह जानकर कि मालती ने माधव का वह चित्र अपनी उत्कण्ठा को निवृत्त करने के उद्देश्य से अकित किया है मित्र को बघाई देते हुए उमने कहा—
वयस्य माधव, सर्वया समाश्वसिहि!

या कौमुदी नयनयोर्भवत सुजमा
तस्या भकानपि मनोरथबधवन्धु ।
तत्सगम प्रति सखे न हि सशयोऽस्ति
यस्मिन् विधिश्च मदनश्च कृताभियोग ॥

अर्थात्—हे मित्र, अब आपको चिन्ता का परित्याग कर देना चाहिए। जो आपके नेत्रों की ज्योत्स्ना-आनन्ददायिनी हैं, आप सीमाग्यशाली भी उसकी कामना के पात्र हैं। ऐसी स्थिति में उसके और आपके समागम में अब सशय नहीं है। इस काय की सिद्धि के लिए विधाता और वाम-देव दोनों ही प्रयत्नशील हैं।

इस प्रकार आश्वासन देने के उपरान्त मकरन्द ने यह प्रस्ताव किया कि जिस फलक पर मालती ने माधव का चित्र अकित किया है, उसी पर माधव भी मालती का चित्र अकित कर दे। माधव ने भी मित्र के इस प्रस्ताव को स्वीकार कर लिया और वह तूलिका लेकर बैठ गया। किन्तु भावों के आवेग के कारण वह चित्र अकित करने में माधव को बड़ी कठिनाई हुई। अपनी उस कठिनाई का वर्णन करते हुए उसने कहा—सखे मकरन्द,

वार वार तिरयति दृशोरुद्गम वाष्पपूर-
स्तत्सकरपोपहित जडिम स्तम्भमभ्येति गात्रम् ।
सद्य स्विद्यन्नयनभविरतोत्कम्पलोलानुलीक
पाणिलेखाविधिषु नितरा वर्तते किं करोमि ॥

अर्थात्—हे मित्र मकरन्द, जब मैं उस सुन्दरी की रूपराशि का ध्यान करने लगता हूँ, तो वार-वार नेत्र सजल हो उठते हैं, और दृष्टि रूढ़ हो उठती है, शरीर के अग स्तम्भित हो उठते हैं। तूलिका चलाते समय उँगलियाँ स्वेद से आर्द्र हो उठती हैं और उनमें कम्पन होने लगता है। तो भी मैं फलक पर मे हाथ को नहीं हटा रहा हूँ—चित्र को अकित करने के विषय में प्रयत्नशील हूँ।

कुछ समय के प्रयत्न के बाद माधव को मालती का चित्र अकित करने में सफलता मिल गयी।

वह चित्र-फलक जिम सूत्र से माधव के पास पहुँचा था, उसी सूत्र से मालती के पास पहुँच गया और उसका आगा के अनुरूप परिणाम भी हुआ।

हर्ष कृत 'रत्नावली' नाम की नाटिका की नायिका सागरिका, जिसका वास्तविक नाम रत्नावली था, चित्रकला में बहुत ही पटु थी। उसने अपने प्रणयपात्र वत्सराज उदयन का, जो उक्त नाटिका के नायक है, बहुत ही उत्कृष्ट चित्र अंकित किया था। उसकी सखी तथा वत्सराज्य की राजमहिषी वासवदत्ता की परिचारिका सुसंगतिका को भी चित्रकला का अत्यन्त ही उत्कृष्ट ज्ञान था। सागरिका ने जिस फलक पर राजा का चित्र अंकित किया था उसी पर सुसंगतिका ने सागरिका का भी चित्र अंकित कर दिया था। अन्त में घटनाचक्र से वह चित्रफलक राजा के हाथों तक पहुँचा और उस पर अंकित किये गये इन दोनों भावपूर्ण चित्रों को देखकर वे बहुत ही प्रभावित हुए।

सागरिका का वास्तविक नाम रत्नावली था। वह सिंहल देश की राजकुमारी थी। पिता ने वत्सराज उदयन के ही निमित्त उसका उत्सर्ग किया था और वह वत्सराज के कंचुकी तथा सिंहलराज्य के एक आमात्य के साथ कौशाम्बी के लिए भेजी गयी थी। किन्तु जिस जल-यान से वह आ रही थी उसके एक दुर्घटना में पड़ जाने के कारण साथियों से वह पृथक् हो गयी। संयोग से कौशाम्बी के ही एक समुद्री व्यापारी ने उसकी रक्षा की और राजधानी में ले आकर उसने महारानी की सेवा के निमित्त समर्पित किया। तब से वह सागरिका के नाम से प्रसिद्ध हुई और महारानी की एक विशिष्ट परिचारिका के रूप में उनकी सेवा में रहने लगी।

मदन-महोत्सव के पर्व पर महारानी ने अपने प्रमद-वन में भगवान् कुसुमायुध के पूजन का आयोजन किया था और उस अवसर पर उन्होंने राजा को भी आमन्त्रित किया था। पूजन-सामग्री लेकर सागरिका भी प्रमद-वन में गयी थी। वही राजा की और उसकी देखा-देखी हुई और दोनों ही एक दूसरे के प्रति आसक्त हो गये उसके बाद ही सागरिका ने राजा का वह चित्र अंकित किया था।

एक दिन राजा कदली-गृह की एक झुरमुट में बैठे-बैठे अपने विदूषक वसन्तक से सागरिका के विषय में ही बातें कर रहे थे। उस समय संयोग से अन्तःपुर की एक मैना वहाँ आ गयी थी और सागरिका तथा सुसंगतिका के वार्तालाप को दोहरा रही थी।

मैना की बोली सुनकर वसन्तक ने राजा से कहा—

भो वअस्स, सुदं तुए जं एदाए मंतिदं । एसाभणदि—सहि, को एसो तु ए आलिहिदो । यउत्तम अण महस्सवे भअवं अणगोत्ति । सहि कीस तुए अहं एत्थं आलिहिदा । सहि, किं अआरणे कुप्पसि । जादिसो तुए कामदेवो आलिहिदो तादिसी मए रइ आलिहिदेत्ति ।

अर्थात्—हे मित्र, सुना आपने इसने जो कुछ कहा ? यह कहती है, सखी, तुमने यह किसका चित्र अंकित किया है ? मदन महोत्सव के अवसर पर भगवान् अनंग का ? फिर कहती है सखी, इसी फलक पर तुमने मेरा चित्र क्यों अंकित कर दिया ? सखी, तुम अकारण रुष्ट क्यों हो रही हो ? जिस प्रकार तुमने कामदेव का चित्र अंकित कर दिया है, उसी प्रकार मैंने रति का अंकित कर दिया है।

अपने वृद्धि-कौशल के द्वारा राजा ने वास्तविकता का अनुमान कर लिया। उन्होंने बस तक मे कहा—

वयस्य, एव तर्क्यामि । कयापि हृदयवल्लभोऽनुराधिक्यादभिलिख्य कामदेवव्यपदेशेन सखीपुर- तोऽह्लुत । तत्सख्यापि प्रत्यभिज्ञाय वंदग्ध्यादसावपि तत्राभिलिख्य रतिव्यपदेशेन दर्शितेति ।

अर्थात्—हे मित्र, मेरा यह अनुमान है कि अनुराग की अधिकता के कारण किसी सुन्दरी ने अपने हृदय-वल्लभ का चित्र अंकित किया है और सखी से उसने यह वहाना किया है कि उसने कामदेव का चित्र अंकित किया है। सखी ने भी वास्तविक बात को जानकर उसी फटक पर विनोद के लिए उस सुन्दरी का चित्र अंकित किया और वह चित्र उसे यह कह कर दिखलाया कि उसने रति का चित्र अंकित किया है।

इस वार्तालाप के पश्चात् ही सयोग से एक चित्रफलक भी वसन्तक को मिल गया और उसे उठाकर देखने के बाद राजा से उसने कहा—

भो वअस्स, दिट्ठिआ वड्ढसि । एद त ज मए भणिद तुम जेक्क एत्य आलिहिदो । अण्णहा को अण्णो कुसुम चावह्वदेसेण णिण्हवी अदित्ति ।

अर्थात्—हे मित्र, आप वधाई के पात्र हैं। जैसा कि मैंने कहा है, इस फलक पर आपका ही चित्र अंकित है। भला और कौन-सा ऐसा व्यक्ति है, जो कामदेव के वहाने से छिपाया जा सके ?

राजा ने चित्रफलक को लेने के लिए हाथ फैलाया। किन्तु उसे देने के विषय में अनिच्छा का भाव व्यक्त करते हुए वसन्तक ने कहा—

ण वे वसइस्स । सावि कण्णआ एत्य एव्यआलिहिदात्ति । ता कि पारितोसिएण विणा ईदिस कण्णारअण दसोअदि ।

अर्थात्—मैं आपको न दिखाऊंगा। उस कन्या का भी चित्र इस पर अंकित है। तो क्या पारितोषिक के बिना ही वह कन्या-रत्न आपको दिखा दूँ ?

राजा ने बलपूर्वक चित्रफलक छीन लिया और उसे ध्यानपूर्वक देखते-देखते उन्होंने कहा—
हे मित्र, देखो, देखो।

लीलावयूतपद्या कथयती पक्षपातमधिक न ।
मानसमुर्षति केय चित्रगता राजहसीव ॥
विधायामूर्ध पूर्णोऽमुस्या मुखमभूद्भ्रुवम् ।
घाता निजासनाम्भोज विनिमीलन दु स्थित ॥

अर्थात्—यह सुन्दरी जो चित्र में अंकित है, मानसरोवर में वर्तमान राजहसी की तरह मेरे मन को विशेष रूप से अपनी ओर आकर्षित कर रही है। पता नहीं यह कौन है ? इसने तो अपने सौन्दर्य के कारण लक्ष्मी को भी तिरस्कृत कर दिया है। पूर्ण चन्द्रमा के समान इसके

सुन्दर मुख की सृष्टि करके विधाता ने अपनी स्थिति को अवश्य ही संकटापन्न कर दिया है। बात यह है कि विधाता का आसन कमल इसके कारण संकुचित होता जा रहा है।

उस चित्र को तनिक देर तक और ध्यानपूर्वक देखने के बाद राजा ने वसन्तक से कहा—

कृच्छ्रं दूरयुगं व्यतीत्य सुचिरं भ्रान्त्या नितम्बस्थले
मध्येऽस्यास्त्रिवली तरंग-विषमे निस्पन्दमागता ।
मदृष्टिस्तृषितेव संप्रति शनैरारुह्य तुंगौ स्तनौ
साकांक्षं मुहुरीक्षते जललव प्रस्यन्दिनी लोचने ॥

‘अर्थात्—बड़ी कठिनाई से इस सुन्दरी की दोनों जंघाओं पर से हटकर मेरी दृष्टि नितम्ब-स्थल पर विलम्ब तक घूमती रही। बाद को कटिदेश से होकर त्रिवली पर पहुँचने पर वह स्पन्दन से रहित हो गयी—वही पर जम गयी। अन्त में बुभुक्षा से पीड़ित सी होकर वह दोनों ऊँचे ऊँचे स्तनों पर चढ़ी और वही से जल के कणों को बहाने वाले दोनों नेत्रों को बार बार देख रही है।

फलक को देखकर वसन्तक ने कहा—

भो वअस्स, जस्स उण ईदिसीओ वि एव्वं पिअस्समागमं बहु मण्णंति । तस्स वि अत्तणो उवरि
को परिहवो जेण एत्थ एव्व ताए आलिहिदं अत्ताणअं ण प्रेक्खसि ।

अर्थात्—हे मित्र, इस प्रकार की सुन्दरियाँ जिसके प्रिय समागम की आन्तरिक भाव से कामना किया करती हैं, उसके मन में भी अपने विषय में उपेक्षा का भाव क्यों आवे? इस फलक पर ही तो उस सुन्दरी के द्वारा आपका चित्र अंकित किया गया है। उसे आप क्यों नहीं देख रहे हैं?

अब राजा का ध्यान अपने चित्र की ओर गया। उन्होंने कहा—

वयस्य, अनया लिखितोऽहमिति यत्सत्यभात्मन्वेव बहुमानः । तत्कथं न पश्यामि ? पश्य—

भाति पतितो लिखन्त्यास्तस्या

वाष्पाम्बुसीकरकणौघः ।

स्वेदोद्गम इव करतलसंस्पर्शादिष मे वपुषि ॥

इस चित्र का अवलोकन करने से ऐसा ज्ञात होता है कि इसे अंकित करते समय उस सुन्दरी के आँसुओं के कण इस पर गिरे हैं। मेरे शरीर में भी इसके स्पर्श से स्वेद का उद्गम हो रहा है।

‘नागानन्दम्’ के नायक यक्ष—राजकुमार जीमूतवाहन का अपनी प्रेयसी सिद्ध-जाति के राजा विश्वावसु की राजकुमारी मलयवती से प्रथम साक्षात्कार मलय पर्वत पर वर्तमान गौरी-मन्दिर में हुआ था और उसके बाद ही उन नायक-नायिका में परस्पर आसक्ति का भाव उत्पन्न हुआ था। उसके विरह से विह्वल होकर एक लता-मण्डप में शिला पर बैठ कर अपने विदूषक से उन्होंने कहा—

वयस्य, तामेवास्या शिलायामभिलिष्य तथा चित्रगतयात्मानं विनोदयेयम् । तदित एव गिरि-
तटा-मनश्शिलाशकलान्यानय ।

अर्थात्—हे मित्र, मैं चाहता हूँ कि इस शिला पर उम मुन्दरी का चित्र अंकित करूँ और उसी चित्र को देख देखकर अपना मनोविनोद करूँ । इसलिए इसी पर्वत की तराई से गेरु के कुछ टुकड़े ले आओ ।

‘ज भव आणवेदि (आपकी जो आज्ञा)’—यह कहकर विदूषक चला गया और लौटकर उसने कहा—

भो वनस्स । तुए एक्को वण्णो आणत्तो । मए उणइह पव्वदादो पञ्च वण्णा आणादा । ता
आलिहदु भव ।

अर्थात्—हे मित्र, आपने मुझसे केवल एक रंग ले आने को कहा था, किंतु मैं पाँच रंग ले आया ।

सन्तोष का भाव व्यक्त करते हुए जीमूतवाहन ने कहा —वयस्य, साधु कृतम् । मित्र,
बहुत अच्छा किया ।

मलयवती का चित्र अंकित करते-करते जीमूतवाहन को रोमाञ्च हो आया । उसने
कहा—

सखे, पश्य, पश्य,

अभिलष्ट बिम्बशोभाधरस्य नयनोत्सवाय शशिन इव ।

वयिता मुखस्य सुखयति रेखापि प्रथमदृष्टेयम् ॥

अर्थात्—चन्द्र के पूरा बिम्ब की शोभा धारण करनेवाली प्रियाके मुख की रेखा भी पहले-
पहल देखकर मैं सुख का अनुभव कर रहा हूँ ।

वह चित्र देखकर जीमूतवाहन की कला-कुशलता की प्रशंसा करते हुए विदूषक ने कहा—
भो वनस्स ! अप्पच्चकलं वि एव आलिहीअदिति अच्छरिअ ।

अर्थात्—हे मित्र, नेत्रों से न देखते हुए भी आपने इतना उत्तम चित्र अंकित कर लिया
है यत्र आश्चय का विषय है ।

जीमूतवाहन ने कहा—

वयस्य,

प्रिया सन्निहितेवैप सकल्पे स्थापिता पुर ।

दृष्ट्वा दृष्ट्वा लिखाम्येना यदि तत्कोऽत्र विस्मय ॥

अर्थात्—मैंने कल्पना के द्वारा अपनी प्रिया को अपने सम्मुख वैठाल लिया है और उसे
देख-देख कर यह चित्र अंकित कर रहा हूँ । इसमें आश्चय का कौन-सा विषय है ?

जयदेव कृत ‘प्रसन्नरावणम्’ नामक नाटक के प्रथम अंक में नूपुरक तथा मञ्जीरक नामक
जनक राज राजर्षि सीरध्वज दो बन्दीजनों के वार्तालाप के प्रसंग में मैत्रेयी के द्वारा अंकित किये

गये राम और सीता के विवाह के चित्र का उल्लेख आया है। उन दोनों बन्दी जनों ने स्वयंवर-सभा में सम्मिलित होने की कामना से देश-विदेश से मिथिला में आये हुए राजाओं के सम्मुख राजा की घोषणा सुनाई और उसके परिणाम की उत्सुकता पूर्वक प्रतीक्षा करते रहे। किन्तु शिवजी के धनुष पर प्रत्यञ्चा चढ़ाने में जब किसी भी राजा को सफलता न मिली, तब विपाद का भाव व्यक्त करते हुए मञ्जीरक ने कहा—

आद्वीपात्परतोऽप्यमी नृपतयः सर्वे समभ्यागताः
कन्येयं कलधौत कोमलरुचिः कीर्तिश्च लाभः परः ।
नाकृष्टं न च टंकृतं न नमितं स्थानाच्च न त्याजितम्
केनापीदमहो धनुः किमधुना निर्वीरमुर्वीतलम् ॥

अर्थात्—ये सब राजा देश-देशान्तर से आये हैं। धनुष पर प्रत्यञ्चा चढ़ा लेने पर अत्यन्त रूपवती कन्या तो प्राप्त होगी ही, साथ ही कीर्ति भी प्राप्त होगी। किन्तु इस धनुष पर प्रत्यञ्चा चढ़ाना अथवा इसमें से टंकार निकालना तो दूर रहा, इसे जरा सा कोई टस से मस तक नहीं कर सका। हाय, तो क्या अब यह पृथिवी वीरों से रहित हो गयी है ?

शिव धनुष पर प्रत्यञ्चा चढ़ाने में विश्व के बड़े से बड़े वीरों को भी असफल होते देखकर प्रायः सभी मिथिलावासियों को सीता के विवाह के विषय में निराशा हो रही थी। इतने में राजा जनक के गुरु याज्ञवल्क्य के गृह से चन्दनिका-नाम की एक दासी एक चित्र लेकर आई। अन्तःपुर के लोग उस चित्र को देख-देख कर बहुत ही प्रसन्न होने लगे। उन सब को इस प्रकार प्रसन्न होते देखकर मञ्जीरक ने अपने साथी से उत्सुकता का भाव व्यक्त करते हुए कहा—

सखे नपुरक, किमेतत्कस्यापि हस्तादादाय सानन्दमालोकत्यन्तः पुरिको जनः ?

अर्थात्—मित्र नूपुरक, यह ऐसी कौन-सी वस्तु है, जिसे किसी स्त्री के हाथ से लेकर इस तरह प्रसन्न भाव से अन्तःपुर के लोग देख रहे हैं ?

नूपुरक—अहमीरिसं संभावेमि । जं किर गुरु भवणादो आअदाए चन्दणिआए सम्पिदं चित्तपडं पुलोवेदित्ति ।

अर्थात्—मैं ऐसा समझता हूँ कि यह गुरुदेव के यहाँ से आई हुई चन्दनिका के द्वारा दिया गया चित्रपट है।

मञ्जीरक—तत्किं स त्वया दृष्टश्चित्रपटः ?

(तो क्या वह चित्रपट तुमने देखा है ?)

नूपुरक—अथ किम् (हाँ)

मञ्जीरक—तत्कथं किं तत्र लिखितम् ?

(तो बताओ उसमें क्या अंकित है ?)

नूपुरक—भट्टदारिआ अण्णच्च कोवि णीलुप्पल दामसामलओ कुसुमसरिसरूपो कुण्डलीकिद हरचावो चक्कवट्टिकुमारो ।

(राजकुमारी तथा नीले कमल के दल के समान श्याम वर्ण का एक चक्रवर्ती-कुमार, जो शिव-धनुष को मोड़कर लिये हुए है।)

मञ्जीरक—मृग्य खल्ववलाजन । यदेवमपि कठोरप्रतिज्ञे राजनि किशोरवयस जामा-
तरमाशसति । सत्ते, जानासि केन लिखित चित्रमिति ।

(स्त्रिया भी वंसी नासमझ होती है। राजा की इस तरह की कठोर प्रतिज्ञा के होते हुए भी वे किशोर अवस्था के दामाद की कामना करती है। मित्र, जानते हो, यह चित्र किमने अंकित किया है ?)

नूपुरक—जाणामि । महसिणो जणवक्कस्स दुदिअ धम्म आरिणाए ।

(जानता हूँ। महर्षि याज्ञवल्क्य की द्वितीया धर्मपत्नी के द्वारा।)

यह सुनकर मञ्जीरक प्रमत्त हो उठा। उत्साहपूर्ण स्वर में उसने कहा—

इदानीमृद्भिन्नो मम मनोरथाङ्कुर । देवी हि मैत्रेयी सिद्धियोगिनी त्रिकालदर्शिनी
नालीकमालिखति ।

(अब मेरे मनोरथ का अकुर फूट आया। बात यह है कि देवी मैत्रेयी सिद्धि योगिनी है। वे त्रिकालदर्शिनी हैं। उन्होंने जो कुछ अंकित कर दिया है, वह अथवा नहीं हो सकता।)

भासकृत 'स्वप्न वासवदत्तम्' तथा 'प्रतिज्ञायौगधरायणम्' में इन दोनों ही नाटकों के नायक तथा नायिका के चित्र नायिका के माता पिता उज्जयिनी के राजा प्रद्योत तथा उनकी राजमहिषी अगारवती के द्वारा अंकित कराये गये हैं। इन दोनों ही नाटकों की नायिका उज्जयिनी की राजकुमारी वासवदत्ता हैं और नायक वत्सराज्य के अधीश्वर उदयन। वासवदत्ता के साथ उदयन का विवाह करने के विचार से ही प्रद्योत ने छल से उन्हें बन्दी करवाया था और एक बन्दी के रूप में बड़े ही सुख से अपने राजभवन में रक्खा था। उस बीच में राजा ने ऐसी व्यवस्था कर दी थी कि राजकुमारी वासवदत्ता उदयन से घीणा बजाना सीख मके। इस प्रकार उन दोनों व्यक्तियों में पारस्परिक प्रेम का विकास हुआ और वे गान्धर्व विधि के अनुसार वैवाहिक सूत्र में आवद्ध हो गये। अन्त में वत्सराज्य के नीति कुशल मन्त्री योगन्धरायण की कूटनीति के बल पर वे स्वामी-स्त्री गुप्त रीति से कौशाम्बी पहुँच गये। इस घटना का पता चलने पर प्रद्योत तथा अगारवती के हृदय में रोष का भाव उत्पन्न न होकर सन्तोष का ही भाव उत्पन्न हुआ और उन्होंने उत्साह के साथ उदयन और वासवदत्ता के चित्रों का विवाह किया।

'प्रतिज्ञायौगधरायणम्' का कथानक यही समाप्त हो जाता है। इस नाटक के द्वारा नाट्यकार केवल उज्जयिनी-नरेश महामेन प्रद्योत तथा कौशाम्बी के मन्त्री योगन्धरायण की कूट नीति का प्रदर्शन करता है। महासेन प्रद्योत ने कूटनीति का आश्रय लेकर राजा उदयन को बन्दी किया और योगधरायण ने कूटनीति के ही द्वारा प्रद्योत की राजकुमारी के सहित उदयन को उज्जयिनी के राजभवन से निकाल कर कौशाम्बी पहुँचा दिया। किन्तु 'स्वप्न वासवदत्तम्' के द्वारा नाट्यकार ने योगधरायण के एक अन्य प्रकार के नीति-कौशल का प्रदर्शन किया है। उदयन

और वासवदत्ता के विवाह की घटना के साथ इसका श्रीगणेश होता है और मगध की राजकुमारी पद्मावती तथा उदयन के विवाह के साथ उसका अन्त होता है।

एक विशेष आवश्यकतावश यौगन्धरायण कुछ दिनों के लिए वासवदत्ता को अदृश्य रहने के लिये सहमत कर लेते हैं और छद्मवेश में उसे पद्मावती के ही पास पहुँचा देते हैं। वे प्रसिद्धि यह कर देते हैं कि महारानी वासवदत्ता आग में जलकर दिवंगत हो गयी। विवाह के उपरान्त वासवदत्ता के सहित पद्मावती जब कौशाम्बी आ जाती है तब उज्जयिनी की महाराणी का सन्देश लेकर धात्री वसुमती आई। उसने राजा को एक चित्रफलक दिया और उनसे उक्त महारानी की ओर से कहा—

उवरदा वासवदत्ता । मम वा महासेणस्स वा जादिसा गोवाल आपालआ तादिसो एव्व तुमं पुढमं एव्व अभिप्येदो जामादु अत्ति । एतण्णिमित्तं उज्जइण्णि आणीदो । अणमि साक्खिअं वीणा ववदसेण दिण्णा अत्तणो चवलदाए अणिव्वुत्त विवाहमंगलो एव्व गदो । अहअ अम्महिं तव अ वासवदत्ताए अ पडिक्किदिं चित्तफलआए आलिहिअ विवाहो णिव्वुत्तो । एसा चित्त फलआ तव सआसं पेसिदा । एदं पेक्खिअ णिव्वुदो होहि ।

अर्थात्—वासवदत्ता गत हो गयी। मुझे या महासेन को जिस प्रकार गोपालक और पालक (उज्जयिनी के दो राजकुमार) प्रिय हैं, उसी प्रकार तुम भी प्रिय हो। हम लोगों ने पहले से ही तुम्हें दामाद बनाने का निश्चय कर लिया था। इसीलिए इस तरह की व्यवस्था की थी, कि तुम उज्जयिनी लाये जाओ। तुम दोनों का विवाह करने के ही विचार से हमने वासवदत्ता को वीणा सिखाने का अवसर तुम्हें दिया था। अन्त में अपनी चञ्चलता के कारण-विवाह हुए बिना ही तुम लोग भाग निकले। तब हमने तुम्हारा और वासवदत्ता का चित्र बनवाया और उन चित्रों का विवाह किया। वह चित्रफलक तुम्हारे पास भेजा जा रहा है। उसे देखकर अपने शोक का निवारण करो।

उस चित्र को देखने की इच्छा प्रकट करते हुए पद्मावती ने कहा—

अय्यउत्त, चित्तगदं गुरुअणं पेक्खिअ अभिवादेदुं इच्छामि ।

(आर्य्यपुत्र, चित्र में अकित गुरुजन को देखकर मैं उनका अभिवादन करना चाहती हूँ।)

“पेक्खदु पेक्खदु भट्टिदारिआ (राजकुमारी, देखिए, देखिए)” यह कहकर वसुमती ने चित्रफलक रानी को दे दिया। रानी ने भी वह चित्र ध्यानपूर्वक देखा और उनके मन में एक विशेष प्रकार के हर्ष और उद्विग्नता के भाव का समन्वय हुआ। राजा ने भी रानी के उस भावान्तर को ताड़ लिया और उन्होंने उसका कारण पूछा। तब रानी ने कहा—अज्जउत्त, इमीए पडिक्किदीए सदिसी इह एव्व पडिवसदि (आर्य्यपुत्र, इस चित्र के अनुरूप ही एक स्त्री यहाँ रहा करती है।)

इसके पश्चात् ही क्रमशः रहस्य का उद्घाटन हुआ, जिसके फलस्वरूप उदयन का जीवन बहुत अधिक सुखमय हो उठा।

विशाखदत्तकृत 'मृगाराक्षसम्' नामक नाटक में भी चित्रकला का उल्लेख आया है। नाटककार ने नन्द-वंश के शुभ्रपी मन्त्रिप्रवर राक्षस के मुख से यहलाया है—

चिन्तायेशसमाकुलेन मनसा रात्रिदिव जाग्रत
संश्रय मम चित्रकर्मरचना भित्ति विना वर्तने ॥

अर्थात्—मन पर चिन्ता का बहुत बड़ा भार लादे हुए रात-दिन जागते-जागते मैं जिस चित्र की रचना करने में सलग्न हूँ, वह विना आधार के है। इसके अनिरिक्त चन्द्रगुण के शुभ्रपी तथा मौर्य साम्राज्य के संस्थापक चाणक्य के भेदिये ने घर-घर में पहुँचने का साधन यम के चित्र को बनाया था और वह चित्र दिखा दियाकर कहता फिरता था—

पणमह जमस्त चलणे किं कज्ज देवएहि अण्णेहि
एसो ए अण्णभत्ताण हरह जोअ चडपडन्त ॥

अर्थात्—यम के चरणों में प्रणाम करो, दूमरे देवताओं से क्या मतलब है? ये दूमरे देवताओं के भक्तों के प्रबल आयुज का भी अपहरण कर लेते हैं।

वर्तमान युग के नाटककार महामहोपाध्याय श्री शंकरलाल शास्त्री वृत्त 'श्रीकृष्ण चंद्रा म्युदम्' नामक नाटक में भी चित्रकला का उल्लेख आया है। महाशिवरात्रि के दिन आनन्दवन्द श्रीकृष्णचंद्र ब्राह्ममूहृत में ही राजभवन से निकलकर समुद्र में स्नान करने तथा श्रीशिव जी के भिन्न-भिन्न स्थानों में स्थापित शिवलिंगों, विशेष प्रभासदेत्र में स्थापित श्री सोमनाथ जी का पूजन करने के निमित्त चले गये। इससे शय्या का परित्याग करने पर उनकी रुक्मिणी आदि पटरानियाँ उनका दर्शन न पाकर व्याकुलता का अनुभव करने लगी और वे सब एकत्र होकर स्वामी के विषय में एक दूसरी से पूछ ताछ करने लगी। कुछ देर तक प्रतीक्षा करने पर भी जब स्वामी का दर्शन उन्हें प्राप्त न हो सका तब चित्रशाला की ओर सकैत करके जाम्बवती नाम की पटरानी ने कहा—

देवि रुक्मिणि, देवि सत्यभामा, भगवच्चरण विरहसिद्धा वय । तदीयविरहदुःखदीर्घान्
क्षण निकटान् तदीय करकमलालिखितानि विचित्राणोमानि चित्राणि विलोकयन्त्य क्षयमुपनयाम
इति में अन्वयेना ।

अर्थात्—हे देवी रुक्मिणी, हे देवी सत्यभामा, भगवान् के चरणों के विरह से हम सब खिन्न हैं। इसलिए उनके करकमलों से अक्षित किये गये इन चित्रों को देख-देखकर हम सब यह समय व्यतीत करें, यह मेरी प्रार्थना है।

जाम्बवती के इस प्रस्ताव का स्वागत करते हुए रुक्मिणी तथा सत्यभामा ने एक साथ कहा।

सखि, युक्तयुक्तमिदं भवत्या । एत, सर्वा एत विलोकयाम ।

अर्थात्—हे सखी, आपने ठीक कहा है। आइए, सभी लोग आइए। इन चित्रों को हम सब देखें।

चित्रशाला में भगवान् अथणी-पति के ही पावन-चरित से सम्बन्ध रखनेवाले चित्र थे। उन सब को देख देखकर सभी पटरानियाँ मुग्ध हो उठी।

विज्जका नाम की एक महिला के द्वारा रचित 'कौमुदी-महोत्सव' नामक नाटक में भी चित्रकला के एक अत्यन्त ही उत्कृष्ट आदर्श का उल्लेख आया है। इस नाटक की नायिका कीर्तिमती सूरसेन देश के राजा कीर्तिषेण की कन्या थी। उनकी रानी राजवन्ती ने कन्या की देख-रेख का भार योगसिद्धि नाम की एक परिव्राजिका को अर्पित किया जो पहले वियन्धरा के नाम से प्रसिद्ध थी और नाटक के नायक राजकुमार कल्याणवर्मा की धात्री थी।

उक्त परिव्राजिका के तत्वावधान में महाराज कीर्तिषेण ने अपनी राजकुमारी को भगवती विन्ध्यवासिनी की आराधना के निमित्त भेजा था। घटना-चक्र से विन्ध्य पर्वत के वन में वर्तमान पम्पा नामक स्थान में राजकुमारी कीर्तिमती तथा राजकुमार कल्याणवर्मा का साक्षात्कार हुआ और वे दोनों ही एक-दूसरे के प्रति आसक्त हुए। अन्त में विरह-व्याकुल कीर्तिमती ने अपना तथा राजकुमार का एक चित्र अंकित किया। वह चित्र अकस्मात् परिव्राजिका योगसिद्धि के हाथ लगा। उसकी सहायता से वास्तविक स्थिति से अभिज्ञ होकर परिव्राजिका ने उन दोनों का विवाह कराया।

विरह की वेदना से व्याकुल होने के कारण राजकुमारी की शारीरिक तथा मानसिक अवस्था में जो आकस्मिक परिवर्तन हो उठा था, उसके कारण परिव्राजिका को बड़ी चिन्ता हुई और वह एकान्त में बैठे-बैठे उसी के विषय में विचार कर रही थी। इतने में अकस्मात् उसके मुँह से निकला—

को नु खल्वेष नभसः श्येनचरण भ्रष्टो निपतितश्चित्रपटः ?

दृष्ट्वा नभस्तः शिखिवर्हभार-
शारोदरं चित्रपटं पतन्तम् ।
अनभ्रसंसर्गमभूत पूर्व-
मैन्द्रं धनुः खण्डमनुष्मरामि ॥

अर्थात्—अजी, बाज के पंजे से छूटकर गिरा हुआ यह चित्र पट कैसा है ? मयूर-पुच्छों की भाँति चित्र-विचित्र के इस चित्र-पट को देखकर मुझे ऐसा लग रहा है मानो यह कोई अपूर्व प्रकार का इन्द्र-धनुष है, जो मेघ के संसर्ग से रहित है।

परिव्राजिका ने वह चित्र-पट उठा लिया और उसे वह ध्यानपूर्वक देखने लगी।

इतने में राजकुमारी की चेरी निपुणिका वहाँ पहुँच गयी। परिव्राजिका के हाथ में वह चित्र-पट देखकर चकित भाव से उसने कहा—

अहो, एतो चित्तपडो जो एवकते णिसण्णाय बहुएहि आसाबेधेहि सहीण आमिस-
खडलुब्धेण सेण्णेण आरिव्वत्तो ।

अर्थन्—अहा, यह तो वही चित्र-पट है, जिसे अनेक प्रकार की आगाए करती हुई एकान्त
में बैठी मखियो के बीच में मास-खड का लोभी-श्येनपक्षी उठा ले गया था ।

फलत इस चित्र के सूत्र में रहस्य का उद्घाटन हुआ और राजकुमारी का कामना की
पूर्ति हुई ।

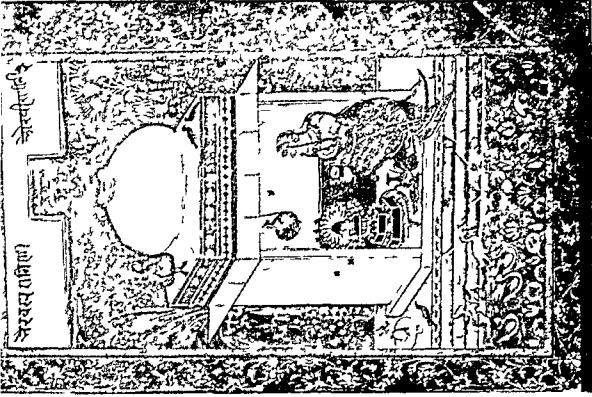
मस्कृत-नाटकों में चित्रकला के और भी कई उत्तम आदर्श हमें देखने को मिलते हैं और
वे सभी अत्यन्त ही भव्य और नयनाभिराम हैं ।



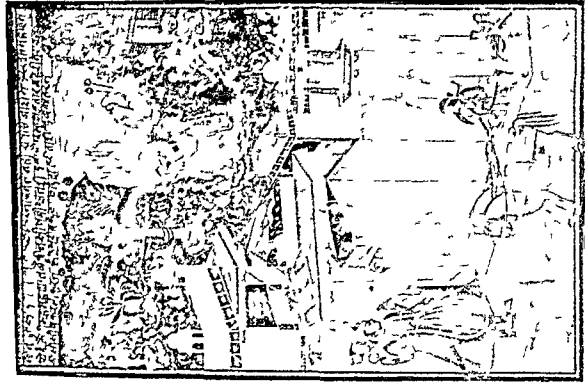
शिवम्







राजस्थानी शैली



राजस्थानी शैली

राजस्थानी चित्र-शैली

कलाप्रेमी होते हुए भी राजस्थानी कला की ओर प्रारम्भिक अवस्था में मेरी कुछ उदासीनता ही रही। उसका एक कारण था। उस समय मेरा विशेष परिचय मुगल एवं पहाड़ी शैली के चित्रों से हो चुका था। इन दोनों शैलियों के हजारों उत्कृष्ट चित्रों को देख चुका था। उन्होंने मुझे बहुत प्रभावित किया था, विशेषकर पहाड़ी शैली के चित्रों ने। रूप-लावण्य को रेखांकित करने और कोमल रंग भरने में कोई भी शैली उनका सामना नहीं कर सकती। यदि कालिदास के

अधरः किसलय रागः कोमल विटपानुकारिणी वाहू ।

कुसुममिव लोभनीयं यौवन भंगेषु सन्नद्धम् ॥

को कलाकार चित्रित करना चाहे अथवा गीत गोविन्द को मूर्त करना चाहे तो अपनी सफलता के लिए उसे पहाड़ी शैली में ही करना पड़ेगा। परन्तु ज्यों-ज्यों मेरा परिचय राजस्थानी शैली के चित्रों से घनिष्ट होता गया और मेरे नेत्रों के सामने से अभारतीय अथवा मिश्रित भारतीय कला धूम्र पटल हटता गया, त्यों त्यों मेरा आकर्षण उसकी ओर बढ़ता गया। उस आकर्षण का विशेष कारण राजस्थानी कला की अछूत भारतीयता है। उसमें अपनापन है।

यद्यपि संसार की सम्पूर्ण कलाएं एक ही कर्ण सूत्र से बधी हुई हैं। परन्तु सामाजिक, राजनीतिक एवं धार्मिक निमित्त भेदों से उनके बाह्य रूपों में इतना परिवर्तन देख पड़ता है कि उनके भेदों को सहज में समझ पाना कठिन हो जाता है। भवभूति ने कहा है:—

एको रसः कर्ण एव निमित्तभेदात्

भिन्नः पृथक् पृथगिवाश्रयते विवर्तन् ।

आवर्तं बुद्बुद तरंगमयान विकारान्

अम्भो यथा सलिलमेवतु तत्समग्रम् ॥

जैसे जल को ही लीजिये। निमित्त भेद से वह कभी आवर्त, कभी बुद्बुद और कभी तरंग का रूप धारण कर लेता है। पर है यथार्थ मे वह जल ही।

भारतीय कला की परम्परा, उसका तारतम्य, उसका उत्थान एवं पतन अनेक धार्मिक, राजनीतिक तथा उसी से प्रभावित उच्छृंखलताओं के होते हुए भी निराली ही रही—इसकी परिस्थिति की तुलना किसी भी देश की चित्रकला की परिस्थिति से नहीं की जा सकती। अनेक देशों और सभ्यताओं के संघर्ष और आघातों के कारण इसको थम कर पनपने का अवसर बहुत

कम मिला है। फिर भी राजस्थानी शैली की यह एक विशेषता है कि विभिन्न प्रकार के आघातों से जजरित एवं उपेक्षित होने पर भी उमने

निरास भृग कुपितेव पद्मिनी

न मानिनी ससहतेन्य सगमम् ॥

(जब अमर अन्य पुष्पो पर बैठ कर उनके पराग से रजित अपने घर लौटा और पद्मिनी पर बैठना चाहा तो उसने उसको बैठने नहीं दिया। क्योंकि मानिनी स्त्रिया अपने पति का दूसरे स्त्रियो मे ममागम नहीं सहन कर सकती)।

पद्मिनी की भाँति दूसरी कलाओं का रग अपने ऊपर नहीं चढ़ने दिया और अपनी भारतीयता को अविचल रखा।

तुर्क पठानों के भारत में पदार्पण करने के पहिले, बाह्य आघातों के होते हुए भी, भारतीय चित्रकला अपनी मूल सत्ता की रक्षा करते हुए अपने स्थान पर टटी रही। तुर्क पठानों के आते ही सघष आरम्भ हो गया। साधनों की प्रचुरता, राजसत्ता, शासकों की अपनी सम्यता और संस्कृति तथा अन्य कारणों से, गाव के एक सुसम्पन्न भले घर की पुरन्द्री, शाही महल की शान शौकत की श्रीडाम्थल बन गई और उसकी रगीन, पवित्र, भारतीय चुनरी उतार कर, उसे सूफियाना पर अमरातीय वेश-भूषा से अलङ्कृत कर दिया गया।

हामिदा चमकी न थी इगलिश से जब बंगाना थीं।

अब हूँ शमये अजुमन पहिले चिरागे-खाना थीं ॥

—अकबर

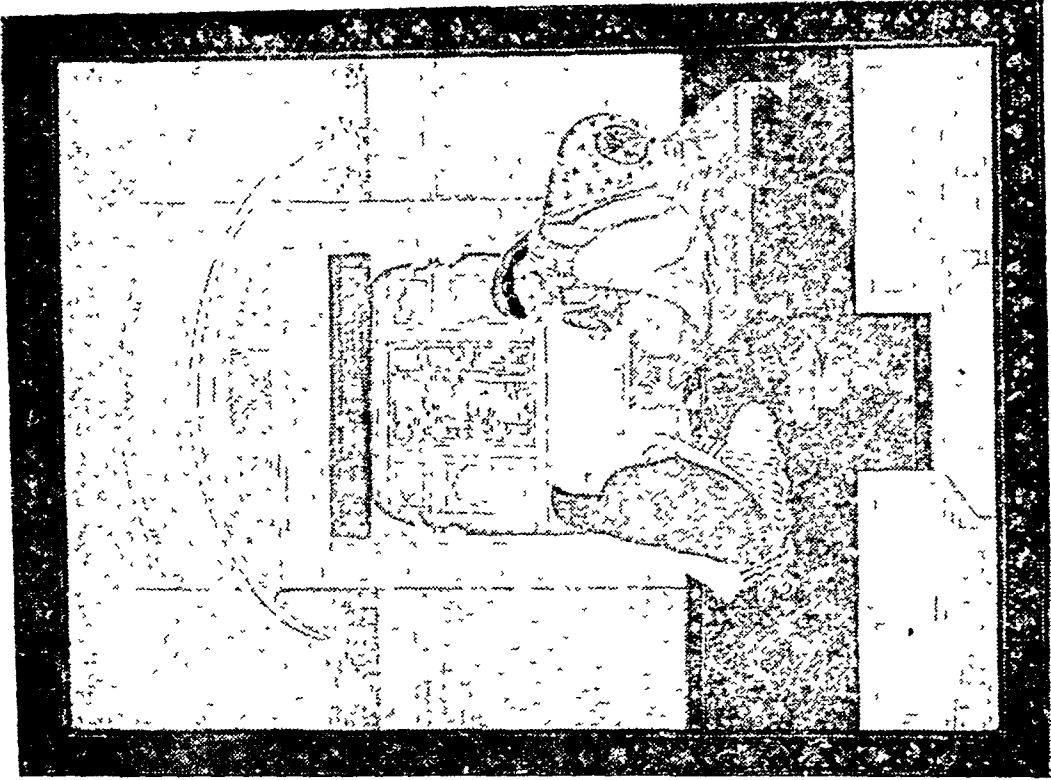
यह बात नहीं है कि शासन के साथ आये हुए गुणी चित्तेरे भारतीय चित्र कला से प्रभावित न हुए हों। वे भी प्रभावित हुए बिना न रहे। परिणाम उमका यह हुआ कि भारतीय चित्रकला एक खिचडी सी हो गई। न पूर्ण रूप से अमरातीय ही रही और न भारतीय ही। दोनों समयों की शैलियों के चित्रों को देखने से यह विवेचन स्पष्ट झलकता है।

इस आतप से बेचारी राजस्थानी शैली, ग्रीष्म ऋतु मे शिथिलित तथा नि शब्द, भेकूबन्द के भाँति, वर्षा ऋतु के आगमन की प्रतीक्षा करने लगी। मुगल साम्राज्य का जब हास होने लगा तब उस शैली ने अपना सर फिर से उठाया और पवित्र बलरब फिर सुनाई पडने लगा। चित्तेरो के ऊपर से राजछत्र त्रमश हटने लगा। जीविका के लोभ से बंधे हुए अथवा 'यथा राजा तथा प्रजा' के कारण शबीले, दरबारी तथा शिवागराहो के चित्र बनाते बनाते चित्तेरे ऊब उठे थे। 'जगमगाते होटलो' में भोजन करते करते वे अपने घर की रसोई और 'हलवाये-बहिश्ती' की ओर लालायित हो उठे। राजस्थानी शैली में पुन द्विगुणित उत्कप से नवयौवन के लावण्य का सचार होने लगा। भारती चित्तेरे खुल खेले। राजस्थानी शैली निखर कर इस तरह फूट निक्ली जैसे

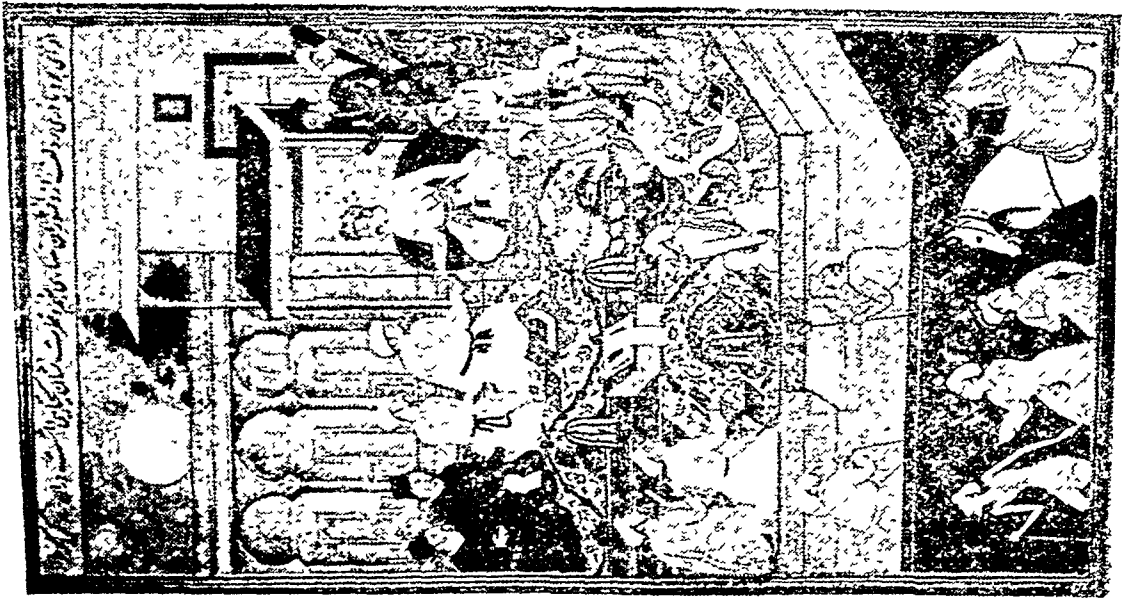
शाणोत्कीर्णो मणिरिच, घनाम्भोद मुक्तो बिबस्वान्

नि कोयोसि, क्षटिति विगलत्कञ्चुक पद्मगेत्र ॥

—भवभूति



महाड़ी बौली



मुगल दरबार



मुगल शैली



पहाडी शैली

(शाणे से उतरा हुआ मणि अथवा बादलों से निकला हुआ सूर्य या म्यान से निकली हुई चमचमाती तलवार अथवा केंचुली से निकला हुआ नाग राज)

१८वीं और १९वीं शताब्दी में वह फिर अपनी भारतीय वेश भूषा में चमक उठी। यद्यपि कुछ चित्रों में, मुगल शैली में मँजा हुआ चित्तेरों का हाथ कहीं-कहीं उस ओर बहक गया है, फिर भी भारतीयता की दृष्टि से उन चित्रों का भी महत्त्व है। मुगल शासन तथा उसकी कला एवं संस्कृति की ओर अभिरुचि की बागडोर ढीली होते ही उसने 'जय हिंद' का डंका बजा दिया और थोड़े ही काल में उसको नेपाल से तांजोर तक भारतीयता की गहरी फिर से लगा देने में देर न लगी। कारण मुगल शैली का प्रभाव थोड़े ही समय तक था और वह भारतीयों के हृदय में जड़ नहीं जमा सकी थी और सर्वोपरि वह अपनी नहीं थी। राजनीति कहती है:—

अचिराधिष्ठित् राज्यः प्रकृतिवारूढ मूलत्वात् ।
नव सरोहण शिथिलः तरुखिव सुकरः समुद्धर्तुम् ॥

(अर्थात् वह शासन जिसका राज्य नया है और जो जनता के हृदय में अच्छी तरह से जड़ नहीं जमा पाया वह वैसे ही सुगमता से उखाड़ा जा सकता है जैसे नया रोपा हुआ वृक्ष)

परिणामस्वरूप शुद्ध भारतीय राजस्थानी चित्र हजारों की संख्या में बनने लग गये और ऐसे १८वीं और १९वीं शताब्दी के चित्र बहुतायत से देश के प्रमुख संग्रहालयों में संगृहीत हैं। प्रयाग संग्रहालय एवं भारत कला भवन, काशी तो इन सर्वोत्कृष्ट राजस्थानी चित्रों का भंडार हैं।

राजस्थानी शैली की कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं जिससे असली चित्रों को पहिचान लेने में विशेष कठिनाई नहीं होती। उदाहरणार्थ:—

१. सादृश्य की उपेक्षा और भाव की प्रधानता।
२. विषय को रंगों की सीधी-सादी रेखाओं से चित्रण करना और गतिविधि से उसका रूप खड़ा कर देना।
३. थोड़े से जोरदार रंगों से भारतीय वातावरण का सृजन कर देना।
४. दृष्टि-सरणि (perspective) को विषय (subject) पर गालिब न होने देना बल्कि खुद उस पर गालिब रहना।

हां, मिश्रित राजस्थानी में मुगल शैली के मिलाव वाले चित्रों को पहिचानने में थोड़ी सी कठिनाई अवश्य होती परन्तु

नीर क्षीर विवेक हंसालस्यं त्वमेव तनुषे चेत् ।
विश्वस्मिन् अयुनास्यः कुलव्रतं पालयिष्यतिकः ॥

(अर्थात् हे हंस ! यदि जल और दुग्ध के पहिचानने में तुम्ही आलस्य करोगे तो तुम्हारे इस कुल-त का कौन पालन करेगा।

अर्वाचीन कला की पूर्व पीठिका

मौजूदा कला को बिन्ही भी निर्णीत मायताओं की कसौटी पर नहीं परखा जा सकता। अब तक जिन मजिलों को तै धरती हुई कला आगे बढ़ी है, नवजागरण के मुख्य-मुख्य सोपान उसके क्रमिक विकास में प्रतिफलित दृष्टिगोटर होते हैं। यह मही है कि अतीत में से उभड़ते अजस्र कलास्रोत का सुराग मिल चुका है और उसने अनुप्रेरणा भी मिलती है, तथापि आज के कलाकार की पैनी, सजग दृष्टि सत्र कुछ समेटना चाह कर भी किमी एक ही तथ्य पर टिक नहीं पाती। भारतीय हो या विदेशी, कल्पनीय हो किंवा अकल्पनीय, गहरी अनुभूतिशीलता से प्रेरित हो चाहे छिऽली उच्छिऽवृत्तिवादी वृत्ति से, वह कुछ भी अच्छा-पुरा व्यक्त करने से नहीं हिचकता। नित नये प्रयोगों का आवेश और स्वाहिंश उसमें जग गई है। भले ही उसमें चित्रग क्षमता नगण्य हो, पर वह कुछ "नया" खोजने व पाने को उत्सुक है, एक अपरिऽतृप्ति और बेचैनी की भावना उसे आगे धरवस ठेल रही है।

वहने की आवश्यकता नहीं कि सभी प्रकार के दुरायहो एव पूर्वाग्रहो में ग्रस्त कला आज की अतिवादिताओं की शिकार है, जो हलचल भरी विचित्र परिऽस्थितियों में "जीवनवाद", "कलावाद", "प्रगतिवाद", "प्रयोगवाद" तथा और भी कितने ही "नव्यवादो", अलग अलग वृत्ति और उद्देश्यों, कृत्रिम रूप-विधाना और प्रतिगामी आलम्बनों, सृजनात्मक प्रवेगशील विविध पद्धतियों और अतिविशिष्ट अर्चित्य अभिव्यजनाओं की विडम्बना में विवश जकडी है, और उसके उगमगाते कदम प्रायः अन्तहीन सी साधना के पथ पर अगसर हो रहे हैं। फिर भी इसमें सन्देह नहीं कि कुठिन एव निऽप्रिय कलात्मकता सत्रिय हो उठी है। युगगत व्यापक निरीक्षण, बाह्य एव अतर्जोवन की विखरी अनुभूतिया, चिंतन की बौद्धिक प्रक्रियाएँ, विविध विजातीय तत्त्व, विभिन्न रुचिया और परस्पर विरोधी नाना प्रकार की असगत कायशीलता का सामजस्य उसकी विशेषता है और यही भावऽारा उसके विकासक्रम में गतिशील हो उठी है। वह पुरातन और नूतन, देशीय और वहिऽदेशीय छोरों को थामे नवीन दिशा की ओर इंगित कर रही है। एक ओर बठोर वास्तविकताओं में टकरा कर कलाकार नवीन जीवन-भूमि का निर्माण करने को आफुल और उत्सुक है, दूसरी ओर परिऽस्थितिया कुछ ऐसी हैं कि बहुमुखी विकास की ओर उसकी निश्चित आस्था डौंवाडोल सी है। लेकिन तक-वितर्क, सशय और विपर परिऽस्थितियों के बावजूद जीवन सम्वन्धी अनुभवों में निरन्तर वृद्धि हुई है। कलाकारों ने खुली आँस और खुले मस्तिष्क से सामाजिक परिवेश की विवशता और द्वन्द्व को ममज्ञा और आँका है, जीवन की ऊपरी सतह पर

घटने वाले कार्य-व्यापारों को भीतरी क्रिया-कलापों, भावनाओं, विचारों, आदर्शों से गूँथकर युग-परिस्थितियों की चेतना से प्रभावित और नवीन मान्यताओं से बल संचय कर वे सर्वथा नवीन संभावनाओं की ओर अग्रसर हो रहे हैं। अन्य देशों में कला की जो परम्परा बन चुकी है सो यहां भी देशीय कला-परम्परा की नींव को वह परिपुष्ट करती जा रही है। यह सच है कि उसमें वादों की नई उपधाराएँ आ जुड़ी हैं और इस प्रकार व्यतिक्रम और अस्तव्यस्तता-सी है; पर जब क्षीण धारा प्रशस्त होती है तो उसमें तूफानी हलचल और वेग का कोलाहल होता ही है। किन्तु कला की उक्त कण्टसाध्य परम्परा में उसका बहुमुखी विकास पूर्णतः निरापद है।

भारतीय कला-सम्पद् असें तक अंधकार की सुषुप्ति में समाई रही, पर अनायास पाश्चात्य सम्पर्क ने उसमें नव प्राणों का संचार किया। चूकि पाश्चात्य और खासतौर से अंग्रेजी प्रभाव की यह लहर सर्वप्रथम बंगाल में आई, अतएव सन् १८५४ में ही औद्योगिक कला सोसाइटी के तत्वावधान में 'कलकत्ता आर्ट स्कूल' की स्थापना हो गई थी। कला में रुचि रखने वाले शिक्षित वृद्धिजीवी वर्ग ने इस नये अध्याय को अपने हाथ में ले लिया, पर पाश्चात्य कला से यह सम्पर्क एक सीमा से आगे न बढ़ सका।

कला के इस नवीन स्वरूप की संभावना पर सब से पहले राजा रवि वर्मा का ध्यान आकृष्ट हुआ। किन्तु पाश्चात्य विचारधारा उनकी चेतना पर हावी थी, फलतः बंगाल के कला-पुनरुत्थानवादियों के समक्ष उनका विशेष महत्त्व न था और आज के वैविध्य और विरोधाभासों की बहुलता के बीच जब कि कलाकार की सृष्टि में भाव और कल्पना के साथ उसकी आस्था, उसका विचार-दर्शन और उसका अपना निष्कर्ष-निर्णय प्राच्य और पाश्चात्य कलारूपों की कशमकश में उलझा है, वह उनके प्रति कोई सद्भाव एवं श्रद्धा नहीं रखता। फिर भी उनके प्रयत्नों की अवहेलना नहीं की जा सकती। देवी-देवताओं, पौराणिक और ऐतिहासिक आख्यानों नेताओं के 'पोर्ट्रेट' चित्रों, टिशियन या ट्यूबेन्स का स्मरण दिलाने वाले प्रचुर भारी-चित्रों को आँक कर उदात्त आदर्शवाद की दिशा में भारतीय समाज के आध्यात्मिक सत्यों की रक्षा करना उनका ध्येय था, पर स्थूल रूप में विधान और पश्चिमी प्रभाव से आक्रान्त होने के कारण उनका दान सीमित ही रह गया। नई रोशनी की किरणें भी अभी उन्हें स्पर्श न कर पाई थीं, दूसरे यह दृढधर्मी और दकियानूसी प्रवृत्ति भी उनमें उतनी प्रबल न थी जो संकुचित राष्ट्रीयता को प्रोत्साहन देकर दूसरो से छूत करना सिखाती है। बावजूद उक्त प्रभाव के उनमें धार्मिक प्रवृत्तियाँ पर्याप्त जागरूक थीं। पौराणिक कथाख्यानों को तैल-प्रतिच्छवियों में अंकित कर उन्होंने जनता तक पहुँचाया, कम से कम यूरोप की सर्जनात्मक कला से उन समानधर्मी तत्त्वों को बटोर कर जो प्रकाश छाया रूप-रंग, रेखांकन, सौन्दर्य-सज्जा में बहुत कुछ यकसां थे, पाश्चात्य शिल्पविधि को भारतीय भावाभिव्यंजना के माध्यम से दर्शा कर एक सर्वथा नवीन स्वरूप की संभावना की ओर इंगित किया। श्री चित्रालयम्, त्रिवेन्द्रम् में 'भिक्षुणियाँ' और 'दक्षिण भारत के जिप्सी' तथा कुछ अन्य कलावृत्तियाँ बड़ी ही अभूतपूर्व और अविस्मरणीय बन पड़ी हैं।

एक ओर ऐतिहासिक घटना यह घटी कि दो अंग्रेज विशेषाधिकारियों ने भारतीय कला के

पुनरुत्थान में विशेष रुचि दिखाई, अर्थात् सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण कार्य उन्होंने यह किया कि प्राच्य कला-परम्पराओं को पाश्चात्य जकडवदी से सर्वथा मुक्त कर के देखा। इनमें एक थे लाड कर्जन, जिन्होंने भारतीय कला के अनुसंधान और प्राचीन स्मारकों के संरक्षण का बहुत कार्य किया और दूसरे थे ई० बी० हेवेल, जो कलकत्ता कला स्कूल के अध्यक्ष थे और भारतीय कला के वैविध्य और विराट रूप के अधिक सन्निकट थे। उन्होंने सब से पहले तत्कालीन तरुण चित्रकारों की अनुकरणात्मक प्रवृत्ति के विरुद्ध आवाज उठाई। उन्होंने सुझाया कि पाश्चात्य कला रूपों की भद्दी नकल से कोई लाभ नहीं जब कि भारत का गौरवमय अतीत कला की समृद्धिशाली परम्परा का वाहक है और भविष्य भी मौलिक कलारूपों की प्रतिष्ठापना से उज्ज्वल हो सकता है। हेवेल ने अपने लेखों द्वारा भारत की महान् कला एव सस्कृति पर प्रकाश डाला और नोसिंगुए कलानारों को अब तक विच्छिन्न देशीय कला-परम्पराओं से संप्रथित किया। उन्हीं दिनों डॉ० आनन्दकुमार स्वामी विदेशों में उपेक्षित भारतीय कला के स्थान-मान की उपलब्धि करा रहे थे।

किन्तु देशीय एव वहिदेशीय कलातत्त्वों के समन्वय की मांगलिक साधना कलागुरु अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के हाथों सम्पन्न हुई। उन्होंने अपनी विशिष्ट शैली में मौलिक सर्जना द्वारा भारतीय कला के गौरव की प्रतिष्ठा की और चित्रकला उनकी तुलिका का स्पर्श पाते ही मानों जीवन्त हो उठी। अतीत के कला-वैभव में झाँक कर और ऐतिहासिक कला-थातियों के साथ एकात्म्य स्थापित कर उन्होंने आर्य-सस्कृति के प्रति अमर विश्वास का स्रोत खोज निकाला और युगानुरूप कलाधारा के रुख को बदलने की चेष्टा की।

यो तो अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने इटालियन कलाकार गिलहार्डी से कला की शिक्षा पाई थी, पर अन्तर्मन की सहज प्रेरणा से उनके भीतर उस स्फूर्तिमयी भावना की सृष्टि हुई कि अपने-पराये का दुर्लभ्य व्यवधान मिथ्या है और अनिश्चितता के घेरे से घिरी कला का वेग किसी कदर रुक नहीं सकता, क्योंकि हमारे अपने पास उसे शक्ति देने का स्रोत विद्यमान है। अतएव पुनरुत्थान-काल के कलाकारों ने कलागुरु की शह पाकर अजता से प्रेरणा ग्रहण की। कालान्तर में मुगल, राजपूत और पहाड़ी चित्रवृत्तियाँ उनका मौडल बनी और पाश्चात्य प्रभावों की अवहेलना कर रामायण, महाभारत, गीता, पुराण, कालिदास और उमर खैयाम की रचनाएँ, ऐतिहासिक प्रसंग, कथास्थान, उपदेशप्रद और आदर्श वहानी-किस्ते उनके चित्रण के विषय बने। सब से बड़ी बात यह हुई कि अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने कला का जो रूप निरूपित किया वह बहुसमन्वय का प्रतिफल और विरोधी तत्त्वों का परिणाम था। लक्ष्यभ्रष्ट होकर कला का रूप सुस्थिर नहीं किया जा सकता। अतः कलाकार में यदि उदारता, समता और समन्वयशीलता न होगी तो वह कला को आगे न बढ़ा सकेगा। अनियन्त्रित साधना कलाकारिता को आहत कर देती है, तब वह प्रेरक नहीं घातक सिद्ध होती है।

स्वयं अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने यूरोपीय कलातत्त्वों को प्रश्रय देकर चीनी, जापानी और फारसी टेकनीक को विकसित किया। किन्तु इनके माध्यम में भारतीय सस्कृति का एक विशिष्ट स्वर वे सदैव मुखरित करते थे। भारतीय कला, सस्कृति, दर्शन एव इतिहास की दीघकालीन

परम्परा में नये-नये विचार-दर्शनों का आविर्भाव होता ही रहा है। युग की विविध रूपात्मक प्रवृत्तियों और महान् तत्त्वों के योग से कला के प्रसार की बात को गौण नहीं समझना चाहिये। फलतः उनकी कलाकृतियाँ अधिक सहज, अधिक स्पर्श, अधिक प्रभावपूर्ण और अधिक मार्मिक बन पड़ीं। उनके शिष्य-प्रशिष्यों की कला का विकास भी एकदम नये ही रूपों में बड़ी तीव्रगति से होने लगा। टेकनीक में यूरोपीय पद्धति पर तैल रंगों के प्रयोग का बहिष्कार कर उन्होंने जल-रंगों को अपनाया। पूर्वीय कला-परम्पराएँ और चीनी-जापानी रंग-रेखांकन में रुचि लेते हुए तथा महान् भारतीय कलानिधियों के सौन्दर्य को पीकर वे उनकी रक्त-शिराओं में प्रवहणशील तेजस्विता से अपनी कला को अभिषिक्त कर रहे थे। अवनीन्द्रनाथ ठाकुर की पहली शिष्य-मंडली, जिसमें चार बंगाली : नन्दलाल बसु, समरेन्द्रनाथ गुप्त, सुरेन्द्रनाथ गांगुली, असितकुमार हालदार और एक दक्षिणी के० वेंकटप्पा तथा एक मुसलमान हकीम खाँ सम्मिलित थे, कला के सुनिश्चित क्षेत्र में बड़ी ही तत्परता से निजी शैली का विकास करने लगे और उनके कलारूपों में निर्माण का सहज संकेत मिला। नन्दलाल बसु अजंता से अत्यधिक प्रभावित थे और समरेन्द्रनाथ गुप्त की सुकोमल, उद्वेगमयी कल्पना प्रकाश और प्रकाश के विकास-स्रोत की उस झिलमिल छाया में विचरण करती थी, जिससे बाद में अब्दुर्रहमान चुगतई की अभिव्यक्ति को शह मिली। इनमें सबसे अधिक सुरेन गांगुली में अनुभूति की गहनता और निष्कर्षों की दृढ़ता दीख पड़ी, किन्तु दुर्भाग्य से इक्कीस वर्ष से भी कम आयु में उनकी मृत्यु हो गई। “लक्ष्मण सेन का भागना” “सूर्य देवता को डांटते हुए” एवं “नहुष” “कुश का स्वप्न”, “कार्तिकेय ओर “बालेश सिबसना” आदि उनके कतिपय चित्रों में बड़ी ही सुष्ठु कल्पना और आवेग तरल अनुभूति के दर्शन हुए। कला के क्षेत्र में वे अधिक स्पष्ट और सुनिश्चित रूप में सामने आते पर असमय वज्रपात ने इस प्रतिभा को कुचल डाला।

अवनीन्द्रनाथ ठाकुर के परवर्ती शिष्यों में शैलेन्द्रनाथ दे, शिलीन्द्रनाथ मजूमदार, शारदा-चरण उकील, प्रमोदकुमार चटर्जी, वीरेश्वर सेन, देवीप्रसाद राय चौधरी, पुलिनबिहारी दत्त और मुकुलचन्द्र दे आदि उत्साही युवक अग्रसर हुए जिन्होंने न केवल कला-सर्जना में रुचि ली, अपितु अपनी रुचियों और कलात्मक अभिव्यक्ति को कलात्मक भव्यता के साथ औरों तक पहुँचाया। इन सभी की कला में भविष्य की सुन्दर संभावनाएँ निहित थीं और ये एक सुनिश्चित क्षेत्र में अपनी निजी कलाशैली का विकास कर रहे थे। भारतीय कला के महत्त्वपूर्ण पहलू, जो अब्राध काल के थपेड़ों से ध्वस्त नजर आते थे, वे इन लोगों की कला में उजागर हुए और विभिन्न कला-शैलियों एवं स्कूलों के अग्रगण्य प्रतिष्ठापकों के रूप में उन्होंने कला में आस्था, विश्वास और निष्ठा जगाई। समरेन्द्रनाथ गुप्त पंजाब में, के० वेंकटप्पा मैसूर में, देवीप्रसाद राय चौधरी मद्रास में, शारदाचरण उकील देहली में, शैलेन्द्रनाथ दे राजपूताना में, असितकुमार हालदार लखनऊ में, पुलिनबिहारी दत्त बम्बई में और मुकुले दे कलकत्ता में शिल्पविधि की विभिन्न प्रवृत्तियों, उसके उद्देश्य-विशेष, निर्दिष्ट सीमा और मूल आधारों को हृदयंगम कर अर्वाचीन कला-परम्परा को अधिक व्यापक एवं सक्षम बनाने में साधनाशील रहे, जब कि आचार्य-श्री के सब से

मेघावी शिष्य नन्दलाल वसु शांतिनिकेतन में रहकर अपनी आत्मनिष्ठ सर्जना को कला के अतर्निहित गुणों और उसके महत् अर्थ में पर्यवसित कर उसकी युगीन धाराओं को नया मोड़ देने में तत्पर थे।

भारत में कला के इस पुनर्जागरण अथवा वगाल कला-आन्दोलन का ऐतिहासिक महत्त्व है। कला में एक नई जागृति आई और नये विचारों एवं विश्वासों से प्राणान्वित उक्त कलाकार-महारथियों ने अत्यन्त संयत और उदात्तवादी कलात्मक भावनाओं की प्रतिष्ठापना का सम्मिलित प्रयास किया। इन सभी की अन्तर्दृष्टि इतनी पैनी और सत्य की पकड़ ऐसी अचूक थी कि वे युग के आदेष्टा और सैद्धान्तिक कला के प्रवर्तक माने गए। पर नन्दलाल वसु में पुनस्त्यान काल का प्रबल उन्मेष, उसके उच्चादर्श, उसकी मौलिक सृजन-प्रक्रियाएँ और उसकी उद्दाम ओजस्विता उद्दीप्त रूप में प्रकट हुईं। सूक्ष्म निरीक्षण से प्रादुर्भूत कला के अर्थ की गहनता का अपूर्व संयोग उनकी चित्रण-शैली में हुआ। नित्य कला के व्यापार में ही उन्होंने बड़े से बड़े सत्य को देखा और इसी में उनके सृजन में चमत्कार के साथ-साथ प्रभावोत्पादन की भी अपूर्व क्षमता आई।

अनेक शिष्यशैलियों के अविष्कारक और चित्रकला के क्षेत्र में सदैव अग्रणी आचार्य वसु की कला-साधना कभी भी सकुचित सीमाओं में बँध कर नहीं चली। उसमें छलछलाती कला का अबाध उन्मुक्त प्रवाह है। कितने ही शिष्य-प्रशिष्यों ने उससे नवीन शक्ति और नवीन प्रेरणा पाई है।

डॉ० सतीशचन्द्र काला एम० ए०, डी० फिल्ड

आधुनिक भारतीय चित्रकला

चित्रकला के क्षेत्र में भारत की विशिष्ट देन है। यह सत्य है कि हम प्राचीनता में यूनान तथा मिश्र की चित्रकला के सन्निकट अभी तक नहीं पहुँच पाए हैं; किन्तु वह असंभव नहीं है। दिन-प्रतिदिन नवीन खुदाईयों तथा ऐतिहासिक सामग्री की प्राप्ति के कारण हमारे देश के इतिहास पर नवीन प्रकाश पड़ रहा है। हम कल्पना करते हैं कि निकट भविष्य में हमें प्राचीनतम चित्रकला के उदाहरण प्राप्त हो सकेंगे। प्रागैतिहासिक, अजंता, यलौरा, वाघ, राजस्थानी तथा मुगल-शैलियों की जो विलक्षण कृतियां आज दिन उपलब्ध हैं, उनसे दृढ़ परम्पराओं की पुष्टि होती है।

आधुनिक भारतीय कला का जन्म एक विदेशी सत्ता के राज्यकाल में हुआ। मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् कलाकार छोटे बड़े हिंदू राज्यों में चले गए। राजाश्रय पाकर उनकी प्रतिभा खिल उठी। अपनी कृतियों पर उन्होंने हिंदू धर्म का पुनः जागरण किया। एक व्यापक परम्परा के अंतर्गत उन्होंने स्थानीय शैलियों को भी जन्म दिया। अनगिनत चित्र विभिन्न क्षेत्रों में बने। राजस्थानी तथा पहाड़ी शैली के चित्रों का रेखांकन, रंग-विधान, तूलिका-चातुर्य तथा विविधता देखते ही बनती है। किन्तु आपसी कलह तथा राज्य-विस्तार के स्वप्नों ने हमारे देश को छिन्न-भिन्न कर डाला। उसकी धुरी ढीली हो गई और सात समुद्र पार करके अंग्रेजों ने, जो प्रारंभ में व्यापारियों के रूप में आए थे, कीली को पकड़ा और उसके स्वामी बन बैठे। अपनी दुर्बलता से ध्वस्त देश भला क्या अपनी संस्कृति की रक्षा कर सकता था? समाज की विकृति से साहित्य और कला अपनी दृढ़ परम्पराओं से हट गई। अंग्रेजी राज्य के प्रारंभिक काल में चित्रकला किस हीन-दशा को पहुँच गई थी उसका प्रमाण "कंपनी शैली" के चित्रों में मिलता है।

अंग्रेजों की सत्ता भारत में प्रभावशाली थी। उनकी सभ्यता का बड़ा प्रभाव देश पर पड़ा। किन्तु जब अंधकार बढ़ता है तो प्रकाश की खोज की जाती है। पश्चात्य सभ्यता में जब भारत बुरी तरह से घुल-मिल रहा था, देश में राजा राममोहन राय, ऋषि दयानन्द, आदि नेताओं ने जागरण की चुनौती दी। राष्ट्रीयता के बीज उगे और १९वीं शती के अंत तक अंग्रेजों को निकालने के ठोस प्रयास किए जाने लगे। चित्रकला के क्षेत्र में पश्चात्य सभ्यता के अनुकूल राजा रवि वर्मा ने तैल चित्र बनाए। उनमें अनुभूति तथा कला का प्रभाव है। उनके चित्रों के विषय विशुद्ध भारतीय हैं। राजा रवि वर्मा ने सैकड़ों चित्र बनाए। देश में इनका बहुत अच्छा प्रचार हुआ। किन्तु शैली सदैव विदेशी ही रही।

आधुनिक भारतीय चित्रकला के पीछे यही पृष्ठ भूमि थी। १०१० ई० में कलकत्ते में स्थानीय कला स्कूल के प्रिंसिपल ई० वी० हँवेल तथा डा० अवनीन्द्रनाथ टैगोर ने इण्डिया सोसायटी आव ओरियटल आर्ट नामक संस्था की स्थापना की। संस्था के प्रमुख ध्येय परम्परागत कलाशैली तथा आधुनिक विचारधाराओं के सम्बन्ध से एक नवीन शैली का निर्माण करना था। धीरे-धीरे संस्था ने कलाकारों को शिक्षा देने का भी प्रवन्ध किया। कालांतर में कई प्रतिभाशाली चित्रकार इस संस्था द्वारा निकले। नदलाल बोस, क्षितीन्द्र मजूमदार, असितकुमार हालदार, मुकुल दे, देवीप्रसाद राय चौधरी आदि-आदि कलाकारों ने अनेक सुन्दर चित्र बनाए जिससे भावी कलाकार की राष्ट्रीय चेतना को अपूर्व बल मिला। ये कलाकार देश के विभिन्न भागों में पहुँच गए। इस प्रकार आधुनिक चित्रकला का संदेश समस्त भारतवर्ष में पहुँच गया।

कला के प्रति यह जागरण तो अद्वितीय था, किन्तु इसमें कुछ दुर्बलताएँ रह गई थी। शैली तो अज्ञता के आधार पर रही और भावना "भारतीय दुष्टवाद" के अनुकूल। इस कारण कलाकारों ने सदैव मदे तथा धूमिल रंगों का प्रयोग किया। उच्च कला तो वही है जो कि सब रसों को प्रदर्शित कर सके। प्रारम्भ में ये सभी चित्र नैराश्य भावना से ओत प्रोत हैं। उनके अवलोकन में प्रतीत होता है कि भारतीय समाज का जीवन के प्रति नैराश्य या हार का दृष्टिकोण रहा है। इसके अतिरिक्त इस युग के कलाकारों के विषय सीमित ही रहे। पुराण तथा महाकाव्यों से ही वे निरंतर प्रेरणा लेते गए। उन्हें न तो वर्तमान और न भविष्य से ही रुचि रही। इस प्रकार यह कला जीवन से कुछ हट कर ही रही। इन सब बातों के होते हुए भी सब कलाकारों का कार्य ठोस रहा। उनकी कला एक परिवर्तित काल के अनुकूल ठीक ही थी। जब किसी योजना में स्थिरता नहीं होती तो कमियों का रहना स्वाभाविक ही है।

आधुनिक भारतीय चित्रकला में प्राति उत्पन्न करने वाले वास्तव में प्रमुख कलाकार, स्वर्गीय रवीन्द्रनाथ टैगोर, स्व० गगनेन्द्रनाथ टैगोर, स्व० अमृतशेरगिल तथा यामिनी राय हैं। रवीन्द्र बाबू को कई वर्षों तक सत्तर एक महान् कवि के रूप में ही देखता रहा। किन्तु जीवन के सन्ध्याकाल में कवि, चित्रकार के रूप में आए। उनके चित्रों में सुकुमारता तथा लालित्य का प्रभाव है। उनकी चित्रावलियों तथा जीवित प्रतिलिपियों में एक भयंकर सघर्ष का प्रतिबिम्ब है। गगनेन्द्रनाथ टैगोर ने सर्वप्रथम भारतीय विषयों के लिए क्यूबिक शैली का प्रयोग किया। उनके द्वारा काले तथा श्वेत रंगों में चित्रित आठुतिया रहस्यमयी लगती हैं। अमृतशेर गिल एक नयी शैली, जो फ्रेंच इम्प्रेसिनिस्ट के अतगत थी, को लेकर चित्रकला के क्षेत्र में अवतरित हुई। किन्तु जैसे ही उसकी कला शैशव काल को पार कर रही थी दुर्भाग्यवश उसकी मृत्यु हो गई। यामिनी राय ने अपनी कला के लिए बंगाल के ग्रामीण मृन्पात्रों पर अंकित चिह्न ढूँढे। इन चित्रों की दृढ़ता तथा सादगी देखते ही बनती है। इन चार कलाकारों ने भारतीय कला की परम्परा का सर्वप्रथम परित्याग किया। किन्तु इनका कुछ भी असर अन्य कलाकारों पर नहीं पडा। वे परम्परागत शैली तथा विषयों में ही अनुरत रहे। सफल क्रांति के लिए अभी उपयुक्त वातावरण नहीं बन पाया था। १९३० ई० के पश्चात् बम्बई तथा दिल्ली में कलाकारों ने कुछ दिशाओं में नए पग उठाए। आल

इंडिया फाईन आर्ट्स तथा क्राफ्ट्स सोसाइटी दिल्ली को अंग्रेज शासकों तथा राजा-महाराजाओं का आश्रय प्राप्त हुआ। प्रति वर्ष सोसायटी प्रदर्शनियों की योजना करती रही। चित्रों की भी काफी अच्छी विक्री इन प्रदर्शनियों के द्वारा होती गई। इस नए प्रोत्साहन से कला शैली में भी परिवर्तन दीख पड़े। कलाकार तत्कालीन जीवन की ओर सजग हुए। उन्होंने वर्तमान जीवन संबंधी दृश्यों का चित्रण करना प्रारंभ किया।

१९४७ ई० में भारत स्वतंत्र हुआ। इतिहास की यह बहुत बड़ी घटना थी। नवीन आशाएं अंकुरित हुईं। देश के नव निर्माण का संकल्प हुआ। विभिन्न धर्मों, जातियों तथा भाषाओं के इस बड़े देश की समस्याएं बहुत कठिन प्रतीत हुईं। हमारे नेताओं ने भारत के राज्यों का विलीयकरण कर देश को एकसूत्र में बांधने का प्रयत्न किया। जाति तथा धर्म-भेद को भी चुनौती दी। प्रान्तों का शासन सुविधा के लिए पुनर्संगठित किया गया। इस उलट फेर से देश में कई प्रकार के आंदोलन, विवाद तथा अशांतियां उत्पन्न हुईं। इन कारणों से कला तथा साहित्य के क्षेत्र में आशातीत कार्य नहीं हो सका। राजधानी होने से दिल्ली सांस्कृतिक धाराओं का संगम हो गया। यहां पर कलाकारों ने कुछ नए प्रयोग प्रारंभ किए।

स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात् उद्भूत कला की कई प्रमुख विशेषताएं हैं। फ्रांस की प्रेरणा का प्राधान्य भारतीय कला में पहिले से ही था। मशीन-युग के कारण चित्रों में अलंकरण की प्रवृत्ति आ गई है। चित्र प्रायः तैल में बड़े आकारों में बन रहे हैं। समय की रुचि के अनुसार पोस्टर के आकार के चित्रों की मांग बहुत रही है। चमकीले भड़कीले रंग जो बंगाल कला शैली में तिरस्कृत से ही रहे, अब फिर प्रधानता पाने लगे हैं। रंगों के प्रयोग में रेखाओं को गौण रखा जा रहा है।

इन प्रवृत्तियों से प्रभावित कलाकार देश भर में व्याप्त हैं। इस छोटे से लेख में उन सब की कृतियों का विवेचन करना कठिन है। इनमें रथिन मित्रा, वेंद्रे, कंवल कृष्ण, सतीश गुजराल, चावड़ा, हुसेन, भवेश सान्याल, हेवर, जार्ज कियेट, आरा, प्राणनाथ, आर्य आदि-आदि कलाकारों का नाम उल्लेखनीय है। रथिन मित्रा का "धान काटने वाले" शीर्षक चित्र में संगति का उत्कृष्ट प्रदर्शन है। वेंद्रे के "महाराष्ट्रीय" नामक चित्र में जो तीव्र भावांकन हुआ है वह भी भारतीय चित्रकला में एक नवीन प्रयोग है। कंवलकृष्ण की दृश्यावलियों में दृढ़ता है। सतीश गुजराल के चित्रों में एक विचित्र वेग अंतर्हित है। वुरुश के रेंगते फेरों से उसने मनुष्यों के चेहरों पर भाव राशि अंकित करने की चेष्टा की है। चावड़ा के स्केच बड़े ही प्रभावोत्पादक हैं। हेवर ने प्रारंभ में अमृत शेर के चित्रों से प्रेरणा ली। किन्तु कालांतर में उसने अपनी निजी शैली निर्माण की। उसका "सर्प का नृत्य" नामक चित्र पूर्व तथा पाश्चात्य तत्त्वों का सुंदर समन्वय प्रस्तुत करता है।

इस प्रकार ये कलाकार विभिन्न शैलियों में नवीन तत्त्वों का समावेश करने में प्रयत्नशील हैं। भारत में संसार के प्रायः सभी देशों से लोगों का आना प्रारम्भ हो गया है। राष्ट्रीय सरकार भी कला के उत्थान के लिए प्रयत्नशील है। विश्वजनीनता की भावना से हमारे देश की कला आगे बढ़े, इसी आदर्श की कल्पना हम सब कर रहे हैं।

उभार, सभी में एक विचित्र भाव दिखाई देना है। वहाँ प्रकृति के रस-भाव पेदाल विभिन्न रूपा में कला वा चरमोत्कर्ष समाया हुआ है। मातृदेवी की प्रतीकात्मक मूर्तियाँ, शिव, पशुपति और नदी वैल आदि की मूर्तियाँ देखने योग्य हैं। सिंधु-मन्यता की इन उपलब्ध कला कृतियाँ को देखकर प्रतीत होता है कि वह वा जन-जीवन कलानुरागी, कलाकार, विद्वान्, योद्धा और दशनिक् आदि प्रवृत्तियों में युक्त था।

भारतीय राजकुलों में कला का सरक्षण

मौर्य-साम्राज्य का यशस्वी सम्राट् अशोक, बौद्धधर्म का सबसे बड़ा आश्रयदाता था। उसके १३वें अभिलेख से प्रतीत होता है कि कालिंग-विजय की रक्त-रजित-श्रीडा ने उसकी राज्य-विजय-लिप्सा को धमविजय में परिवर्तित कर दिया था। तभी से वह 'सम्राट्' से 'प्रियदर्शी' बना। उसने बौद्ध-संस्कृति, बौद्ध-साहित्य और बौद्ध-कला के प्रचारार्थ अपने राज्य में तथा विदेशों में अपने दूत भेजे। प्राचीन भारत के विभिन्न अंचलों में अशोक द्वारा निर्मित कराये गए स्तूपों एवं चैत्यों में कला का उजस्व रूप ममाहित है।

सारनाथ में अशोक-स्तम्भ का सिंह मस्तक और बिहार के रामपुरवा में अशोक-स्तम्भ का साँड-मस्तक मौर्ययुगीन कला के शक्ति, गति और गुरुता के प्रतीक हैं। मौर्ययुग में लोककला का भी विकास हुआ, जिसके फलस्वरूप यक्ष-यक्षिणियाँ, देवी-देवता आदि लोक-विश्वास सबधी मूर्तियों का भी निर्माण हुआ। इन मूर्तियों में सौन्दर्य, आनन्द, शक्ति, भावुकता, विनय और आराधना के विभिन्न भाव दर्शित हैं।

कुषाण-राज्य के सस्यापक कनिष्क ने अशोक के आदर्शों को चमकाया। कनिष्क के युग में भारतीय-यूनानी कला का निर्माण हुआ, बौद्धधर्म के इतिहास में जिसे कला के क्षेत्र में नई समावनाओं का प्रतीक और बौद्धधर्म एवं बौद्धसंस्कृति की नवीन शाखा कहा गया है। उसकी रचना एवं उसका विकास कनिष्क के ही राज्यकाल में हुआ। अनेक भव्य स्तूप और बड़े-बड़े नगरों की रचना उसके कलाप्रेम और निर्माण कार्यों के परिचायक हैं। अपनी राजनगरी पुष्यपुर (पेशावर) में उसने अग्निशान नामक एक ग्रीक शिल्पी द्वारा एक अनुपम कलापूर्ण काष्ठ-स्तम्भ निर्मित करवाया था। उसने कनिष्कपुर (कानिम्पोर) में एक नया भव्य नगर भी बसवाया था। अनेक बौद्ध विहारों के निर्माण का श्रेय भी उसको प्राप्त है। उससे पहिले प्राचीन बौद्धकला में तथागत की कोई भी मूर्ति उत्कीर्णित नहीं थी। उसके धार्मिक सुधारों के कारण अब तथागत की भव्य प्रतिमाएँ भी निर्मित होने लग गई थी।

भारत में ग्रीक जाति के डेड-मौ वर्णों के लवे शासन ने भारतीय संस्कृति और साहित्य को अत्यधिक रूप से प्रभावित एवं प्रोत्साहित किया। ग्रीक संस्कृति का पहिला प्रभाव उसके कलापूर्ण सिक्कों पर पडा। भारतीय कला और ज्योतिष के क्षेत्र में ग्रीकों का प्रभाव सर्वथा अपूर्व था। वास्तुकला और तक्षणकला के जो नमूने भारत में ग्रीक कला के अनुकरण पर निर्मित हुए मिलते हैं, उनमें प्रथम शताब्दी ईसवी के तक्षशिला में एक देव मंदिर के ऊचे 'यवन स्तम्भ'

और कुछ भवन उल्लेखनीय है। ई० पूर्व प्रथम शताब्दी में आविर्भूत गांधार शैली की स्थापना का संपूर्ण श्रेय ग्रीक कलाकारों को ही उपलब्ध है। गांधार शैली की भारतीय कलाकारों की कृतियों में भगवान बुद्ध की जीवन-घटनाओं संबंधी प्रस्तर-उत्कीर्ण उल्लेखनीय हैं। पेशावर और लाहौर के संग्रहालयों में ग्रीक अनुकरण की कुछ कला-कृतियाँ एवं मूर्तियाँ सुरक्षित हैं।

गुप्त-सम्राट न केवल विद्यासेवी, शिक्षाविद् और बड़े-बड़े कलाकारों के आश्रयदाता थे, वरन्, वे स्वयं भी साहित्य मर्मज्ञ तथा अनेक कलाओं में निपुण थे। समुद्रगुप्त वीणावादन में सिद्धहस्त था, जिसके प्रतीक उसके सिक्के हैं। वास्तुकला के क्षेत्र में गुप्तयुग बहुत बढ़ा-चढ़ा था। झांसी के देवगढ़ मंदिरों और कानपुर के भीतरगाँव मंदिरों की भव्य वास्तुकला गुप्तयुग की अविस्मरणीय देन है। उक्त दोनों मंदिरों की दीवारों में बड़ी निपुणता से बैठाई गई मृण्मयी मूर्तियों को देखकर विदित होता है कि उस युगमें वास्तुकला अपनी पूर्णविस्था में थी। भीतरगाँव मंदिर की हजारों उत्खचित ईंटे और पकाई गई मिट्टी की खानें आज भी लखनऊ संग्रहालय में देखने को मिलती हैं।

मूर्तिकला के निर्माण में भी गुप्तयुग बहुत उन्नत था। गुप्तयुग की तक्षण कला, याने भाष्कर्य शैली भारतीय कला-इतिहास के लिए एक अपूर्व देन थी। ग्रीक-प्रभावों से उन्मुक्त कुषाण-युग में जिस गांधार शैली की शुरुआत हुई थी, गुप्तकाल में वह सर्वथा भारतीय रंग-रूप में परिणत हुई। गुप्तकाल में निर्मित अनेकों दिव्य मूर्तियाँ न केवल उस युग के धार्मिक अभ्युदय की सूचना देती हैं, अपितु, वे तत्कालीन भाष्कर्य कला की व्यापकता पर भी प्रकाश डालती हैं। भगवान बुद्ध की समाकर्षक धर्म-चक्र-प्रवर्तन-मुद्रा तत्कालीन भारतीय तक्षकों के असाधारण कला-कौशल का जीवित उदाहरण है। हजारों की संख्या में निर्मित कलापूर्ण मृण्मयी मूर्तियाँ गुप्तकालीन कला-शिल्पियों के अपूर्व पांडित्य की परिचायिका हैं। सारनाथ और मथुरा के संग्रहालयों की सजीव मूर्तियों को देखकर इन कलाकारों की ऊँची प्रतिभा को अँका जा सकता है। गुप्त युग की इन कृतियों में सजीवता, सादगी, गति और टेकनीक सभी का एक साथ समावेश है।

अजंता के जगत्प्रसिद्ध कला-वितान के निर्माण का अधिकांश श्रेय गुप्तयुग को ही है। गुप्तकालीन कला के भव्य नमूने एलोरा, वाघ और यहां तक कि मध्य एशिया के भित्तिचित्रों में देखने को मिलते हैं। तत्कालीन सोने के सिक्कों, मूर्तियों और देवताओं की कलापूर्ण आकृतियों पर भी गुप्तकला के उत्कृष्ट प्रमाण अंकित हैं। गुप्तयुग के जैसे सिक्के फिर कभी भी भारत में निर्मित नहीं हुए। जिस प्रकार यूनानी और पम्पयाई कला में स्थूल शारीरिक एवं मासल सौंदर्य अपनी चरमावस्था को पहुंचा, उसी प्रकार गुप्तकाल में अलंकरण सज्जा, मुद्राओं का शास्त्रीय ढंग से चित्रण, आत्मा का आह्लादपूर्ण सौंदर्य, शांतिस्थ प्रकृति के हर्ष-अमर्ष आदि की अभिव्यक्ति में भारतीय कला अपनी परिपक्वावस्था में पहुंची। गुप्त-सम्राटों ने अनेक सुन्दर मंदिरों और मूर्तियों का निर्माण करवाया; स्तूपों, स्तंभों एवं विशाल देवमंदिरों पर चित्रकला के भव्य नमूने अंकित करवाये।

फजल की पुस्तक 'आइने-अकबरी' में देगने को मिलता है। चित्रकला से नफरत करने वाले लोगों में अकबर को नफरत थी। कलाप्रेम उसको विरासत में मिला था, और हिन्दू-पत्तियों के सहयोग से उसकी रचि में भी परिष्कार हो गया। अकबर की चित्रशाला में हिन्दू और मुस्लिम दोनों प्रकार के मुसव्वर थे।

अकबर के शासन में पुस्तकों के चित्रित करने की प्रथा में काफी वृद्धि हुई। उसके शाही पोथीखाने में २४,००० हस्तलिखित पोथियाँ सुरक्षित थी, जिनमें मैकड़ों सचित्र थी। चित्रों में विभूषित कुछ पोथियाँ तो ऐसी भी थी, जिनमें एक की लगत लाख रुपये में भी ऊपर थी। उसका यह शाही पुस्तकालय तीन नगरों में था आगरा, दिल्ली और लाहौर। ब्रिटिश शासन के समय में बहुमूल्य पोथियाँ अविनाशतया लूट और कुछ फ्राम तथा अमेरिका के सग्रहालयों में पहुँची। अकबरकालीन सचित्र पोथियों की उपलब्धि भारत के जिन पुस्तकालयों में सभ्य हैं, उनके नाम हैं राजकीय सग्रहालय जयपुर, सुदावम्श लाइब्रेरी पटना, राजकीय सग्रहालय हैदराबाद, भारत काग्य भवन वाराणसी, महाराज बलरामपुर का सग्रहालय, राजकीय सग्रहालय रामपुर और राष्ट्रीय सग्रहालय दिल्ली।

अकबर के बाद उसका पुत्र जहांगीर ने शाहशाहत मभाली। वह हिन्दू-पत्नी से प्रसूत था। इसलिए जन्म ही उसमें हिन्दुत्व की भावना थी। उसके युग में चित्रकला का सर्वथा भारतीयकरण हुआ। वह सवगुणमपन्न और उच्चकोटि का कला-पारखी था। उसके सबघ में कहा जाता है कि उसकी समीक्षाबुद्धि इतनी प्रबल थी कि अनेक चित्रकारों द्वारा तैयार किए गए एक ही चित्र के विभिन्न कलाकारों के अंशों को वह अलग अलग कर सकता था। उसने अपने कलाकारों को धन, उपाधि और समान दिया। कला का वह इतना शौकीन था कि जो भी मुर्लिय में लिखी हुई पोथी उसके सामने से गुजरती, उसे रोक् कर वह उसकी पोस्तीन पर अपने दस्तखत कर दिया करता। अच्छे-अच्छे चित्रों के अलग-अलग तैयार करने का उसे गजब का शौक था। उसके युग के चित्र आज भी भारत के और विदेशों के सग्रहालयों में सबत्र बिरतरे हुए हैं।

उसके बाद भी मुगलवंश में शाहजहाँ, दारा आदि शासक हुए। ये भी चित्रकला के प्रति अनुरक्त और कलाकारों के आश्रयदाना रहे, किन्तु इनके युग की ऐसी महत्वपूर्ण देन शेष नहीं, जिससे कि उनके व्यक्तित्व का अलग से उल्लेख किया जा सके। औरंगजेब की कलुषित रीति-नीति ने तो चित्रकला की पूर्वाजित धरोहर को सबथा तहम-नहम कर डाला।

हिन्दू-चित्रकला का पुनरुत्थान

यद्यपि मुगलों के राज-वैभव के साथ-साथ भारत में ईरानी उस्तादों का भी आगमन हो चुका था, और शासन के स्वामी होने के कारण मुगलों के दरबारा में उन्हीं का अधिक बोल-वाला, रोव-दाव रहा, फिर भी हम देखते हैं कि मुगलकाल के मुसव्वरों में तीन-चौथाई कलाकार हिन्दू ही थे। और मभवतया यही कारण था कि ईरानी उस्तादों के अधिपत्य में भी भारतीय कला-

कारों की निजी विशेषताएँ सर्वथा विलुप्त या ईरानी संस्कारों में सर्वथा विलयित नहीं हो पाई थी।

ईरानी उस्तादों ने, अधिक यत्नशील होने पर भी, रागमाला के वैसे रस-भाव पेश, मार्दव-पूर्ण, स्वाभाविक एवं निर्दोष चित्र नहीं उतार सके, भारतीय चित्रकारों को जो निपुणता विरासत से मिली थी। फिर भी इसका कदापि यह अर्थ नहीं है कि ईरानी शैली के मुगल चित्रकार भारतीय चित्रकारों से किसी कदर कमसीन एवं कम अनुभव वाले थे। बल्कि उन्होंने प्रतिबिंब चित्र तैयार करने और ईरान के सुन्दर वर्ण-वैचित्र्य को दर्शित करने में हिन्दू चित्रकारों की अपेक्षा अधिक यश कमाया।

दाक्षिणात्य शैलियाँ

दशवीं शताब्दी ईसवी से लेकर पंद्रहवीं शताब्दी ईसवी तक के पाँच शतकों में सचित्र पोथियों का निर्माण हुआ, जिनके बंगाल, बिहार और नेपाल तीन प्रमुख केन्द्र थे। नालन्दा और विक्रमशिला आदि तत्कालीन विद्या-निकेतनों में इस प्रकार की सचित्र पोथियाँ मुख्यतया लिखी गईं। इन तीनों केंद्रों की चित्र शैली प्रायः एक समान थी। जैन, पाल और गुजरात शैलियों के आविर्भाव का यही युग था।

दाक्षिणात्य कला-पद्धतियों की एक सर्वथा अपने ढंग की मौलिक निष्पत्तियों के निर्माण का भी लगभग यही समय था। दाक्षिणात्य कला की प्रमुख तीन पद्धतियाँ थीः द्राविड़, वेसर और नागर। पहिली पद्धति का जन्म दक्षिण में ही हुआ और वहीं सीमित रह कर उसने अपना विकास किया। नागर पद्धति, जो आर्यावर्त शैली के नाम से भी विश्रुत है, उत्तर से निर्मित होकर दक्षिण में गई। शिल्पकला के क्षेत्र में द्राविड़ कलाकारों ने बहुत ही उत्कृष्ट आकृतियों का निर्माण किया।

दाक्षिणात्य चित्र शैली के स्वतंत्र अस्तित्व के इतिहास का ठीक-ठीक पता नहीं लगता है। ऐसा प्रतीत होता है कि पल्लव, चोल और बीजापुर के आदिलशाही राजवंशों का संबंध १३वीं, १४वीं शताब्दी में सीधे फारस से था और संभवतया उन्होंने फारसी चित्रकारों को बुलाकर अपने रंग महलों को चित्रों से सुसज्जित किया। १४वीं १५वीं शताब्दी तक के दाक्षिणात्य चित्रों पर स्पष्टतया फारसी प्रभाव है। किन्तु निश्चित रूप से इस संबंध में इस लिए कुछ भी नहीं कहा जा सकता है, क्योंकि १६वीं शताब्दी से पहिले का दाक्षिणात्य शैली का कोई भी चित्र उपलब्ध नहीं होता है।

अठारहवीं शताब्दी के अंत और उन्नीसवीं शताब्दी के आदि में हिन्दू चित्रकला कई उप-शाखाओं में विभाजित होकर अपनी चरमोन्नत अवस्था में पहुँची। इस युग की प्रमुख चित्र शैलियों के नाम हैं : जयपुर, काँगड़ा, गढ़वाल, नाहन, मंडी, बसौली, ओड़छा, दतिया, जोधपुर, उदयपुर, गुजरात, महाराष्ट्र और हैदराबाद।

राजस्थानी शैली

भारत से मुगल सन्तान का उन्मूलन होने से पूर्व ही मुगल चित्रकला का हास होने लग गया था। मुगल काल के निर्माणक कलाकार अपने आश्रयदाताओं का अनुकूल रुख न देखकर अपनी कार्य-कुशलता के बलपर विभिन्न हिन्दू रजवाड़ों में सरलता से ही धारण पा गए थे। पूर्व में वे लखनऊ, पटना उत्तर में काश्मीर, हिमाचलप्रदेश, गढ़वाल, पश्चिम में राजस्थान, पंजाब और दक्षिण में महाराष्ट्र, तमोर तथा मैसूर तक के सुदूर भू-भागों में विग्वर कर भारतीय कला के क्षेत्र में नये प्रयोगों, नई निष्पत्तियों के निर्माण में जी-जान से जुट गए थे।

राजस्थानी चित्रशैली का अस्तित्व मुगल शैली जितना प्राचीन है। राजस्थानी चित्र-शैली, क्योंकि हिन्दू-जीवन से संबद्ध थी, अतएव अपनी रूप-सज्जा और भावावन के लिए उसने अजता की लोकप्रिय शैली को अपनाया, किन्तु इधर मुगलकला से उसका सगा संबंध रहने के कारण उसमें शृंगार-प्रसाधनों की भी अधिकता रही। सच तो यह है कि राजस्थानी कलाकारों ने एक ओर तो तुलस, सूर और मीरा की दिव्य आध्यात्मिक भावनाओं को अपनी तूलिका द्वारा साकार मूर्तिमान् कर दिया, किन्तु दूसरी ओर केशव, देव, विहारी पर उनका ध्यान आकर्षित होने ही उद्दाम शृंगार की चरमोत्कर्ष दशाओं को रूप, रंग और वाणी देने में भी उन्होंने कसर नहीं की। यही उनके सर्वांगीण कला-जीवन की सफलता थी।

राजस्थान के प्राकृतिक वातावरण में सर्वत्र ही कला का आवास है। वहाँ के दुर्ग, वहाँ के प्रासाद, वहाँ की उच्चावच्च पार्वत्य भूमि, वहाँ के मंदिर, हवेलियाँ, राजप्रासाद, वहाँ के सामान्य घरों के चौखों, दीवालें आदि सभी में एक अनोखा आकर्षण है। जयपुर नगर राजस्थानी चित्र कला का प्रमुख केन्द्र रहा है। राजस्थानी चित्रकला का भरा वैभव यद्यपि भारतीय चित्रकला के वैभव के माथ ही समाप्त हो गया था, तथापि वहाँ आज भी ऐसे चित्रकारों की कमी नहीं है, जो इतनी सुन्दर प्रतिकृति तैयार कर लेते हैं कि मूलचित्र और उसकी प्रतिलिपि में भेद करना कठिन हो जाता है।

पहाड़ी कला-शैलियाँ

पहाड़ी चित्रशैलियों की आवासभूमि हिमाचल का विस्तृत भू-भाग जम्मू, टेहरी गढ़वाल पठानकोट, कुल्लू, चम्बा, वनौली, कागडा, गुलेर, मडी आदि पर्वतीय इलाके हैं। यद्यपि पहाड़ी चित्रशैली का निर्माण सत्रहवीं शताब्दी के मध्यभाग में ही हो चुका था, किन्तु अठारहवीं शताब्दी में पहुँचकर उसने लोकप्रियता प्राप्त की। पहाड़ी शैली के निर्माण में मुगल, काश्मीरी और राजस्थानी, तीनों का सहयोग रहा है, किन्तु उसके मौलिक प्रयोगों, यथार्थवादी दृष्टिकोणों और भावनापूर्ण अंशों ने उसकी उपयोगिता को अतिशय रूप से चमकाया। पहाड़ी शैली के चित्रकारों की एक अनुत्तरीय विशेषता यह रही है कि उन्होंने जिस भी विषय को स्पष्ट किया, उसी में चार चाद लगा दिए। दैनिक जीवन से संबद्ध छोटे-से-छोटे चित्रों से लेकर पौराणिक ऐतिहासिक, धार्मिक, काव्यमय, तथापरक आदि सभी विषयों पर पहाड़ी शैली के कलाकारों ने डेर-के-डेर

चित्र उतारे, और वे भी एक-से-एक उत्कृष्ट ! वाल्मीकि, व्यास से लेकर मतिराम और बिहारी तक के ग्रंथों के उन्होंने दृष्टांत चित्र बनाये। इसीलिए कला-मर्मज्ञों और इतिहासकारों ने अर्जता की चित्रावली के बाद पहाड़ी शैली को ही भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में ऊँचा स्थान दिया है। अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध तक पहाड़ी शैलियों का स्वर्ण-युग रहा है।

श्री शचीरानी गुटू के शब्दों में “पहाड़ी चित्रकारों ने हृद्गत भावनाओं और वास्तविक अनुभवों को दर्शित करते हुए भावोद्रेक के चित्र आँके हैं। नायक-नायिकाओं की भी विविध मनो-दशाओं, केलि-क्रीडाओं और जीवनोल्लासों को ज्यों-का-त्यों इन चित्रों में उतारा गया है। भाव और सौंदर्य की अनुभूति के योग से उनके वर्ण-विषय बड़ी ही मधुरता और सच्ची लगन से चित्रित किए गए हैं। कहना न होगा कि ये पहाड़ी कलाकार अंतर्वृत्तियों के निरूपक, कलागत सौंदर्य के नाना भेदों के संवेदनशील दृष्टा, लौकिक एवं अलौकिक प्रणय-लीलाओं तथा संयोग-वियोग की अंतर्दशाओं के मार्मिक चित्तेरे, प्रेमरस से सिक्त भीतर की उमंगों में पैठने वाले और कला की चारु-रम्यता को रहस्यमय रंगों से संजोने वाले सच्चे स्वच्छन्द दृष्टा थे; संकरे वातावरण में पंख फड़फड़ाने वाले वंदी नहीं।”

भारत का आधुनिक कलामंच

उन्नीसवीं शताब्दी की विदाई के साथ-साथ भारत की प्रधान कला-शैलियाँ: मुगल, राजपूत, पहाड़ी और उनसे प्रभावित अनेक उपशाखाएँ विलुप्त हो गईं। इसका कारण भारत में यूरोपीय कला का प्रवेश था। यूरोपीय शैली के भारतीय चित्रकारों में पहिला नाम त्रावणकोर के स्व० राजा रविवर्मा का है। उनसे भी कुछ पहिले मदुरा के चित्रकार श्री अलाग्री नायडू इस क्षेत्र में प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे और इन्हीं से राजा रविवर्मा ने शिक्षा ग्रहण की। पौर्वात्य और पाश्चात्य कला-शैलियों को संमिश्रित रूप में अपनाने वाले भारतीय कलाकारों में अवतीन्द्र बाबू, गगनेन्द्र बाबू, नंदलाल वसु, असित कुमार हालदार, समरेन्द्रनाथ गुप्त, के० एन० मजूमदार, शैलेन्द्र नाथ दे, के० वेंकटय्या, शारदा उकील, डी० पी० राय चौधरी और वीरेस्वर सेन आदि का नाम लिया जा सकता है। बंगाल के इस कला-आंदोलन का प्रभाव समस्त भारत के चित्रकारों पर पड़ा और भारत के सभी हिस्सों में यूरोपीय चित्रकला की शैली में भारतीय विधानों को दर्शित करने की प्रवृत्ति निरंतर बढ़ती रही।

आधुनिक भारत की चित्र-शैलियों पर राजनीति का विशेष प्रभाव रहा है। उन्नीसवीं शताब्दी के बाद ब्रिटिश साम्राज्य का पूर्णाधिपत्य हो जाने पर भारत के विभिन्न अंचलों में विदेशी सत्ता के विरोध में जो राष्ट्रीय आंदोलन हुए, भारतीय चित्रकला पर भी उसका गहरा प्रभाव पड़ा। इस राष्ट्रीय चेतना ने कवियों, कलाकारों, साहित्यकों, पत्रकारों और राजनीति के नेताओं को एक सर्वथा नई दिशा की ओर मोड़ा। इन आरंभिक कला-कृतियों में जो दुःख, उत्पीड़न, अपमान, घृणा, निराशा और विषाद की भावनाओं का प्राबल्य दिखाई देता है, उसका एकमात्र

कारण यही राष्ट्रीय जागृति थी। अवनींद्र और गगनेंद्र, इन टैगोर-गुरुओं के अतिरिक्त विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर यामिनीराय, सुधीर खास्तगीर आदि ने उक्त राष्ट्रीय जागरण को अपनी कला-कृतियों में उतारा।

भारतीय कला की एक शाखा देश के चारों ओर विस्तारित जन-जीवन की वास्तविक समस्याओं को लेकर भी प्रकाश में आ रही है। इन कला-कृतियों में जीवन की यथार्थताओं के दर्शन हैं। समाज की आर्थिक विपन्नताओं के कारण जो एक महान द्वैतीभाव आ गया है, उससे उत्पन्न परिस्थितियों का चित्रण करना भी आधुनिक कला का एक विषय है। ग्राम्य-जीवन की ओर भी आधुनिक कलाकार सजग है। बुद्धिजीवी वर्ग का असतोष और शिक्षित बेकारों की जो दुदशा है उसके भी व्यंग्यचित्र आज निर्मित हो रहे हैं।

भारत में चित्रकला का आन्दोलन

भारतीय चित्रकला की एक नई धारा का विकास मुगल एवं राजस्थानी चित्रकला के पश्चात् उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम भाग में हुआ था। इस नई धारा का प्रवाह पाश्चात्य तथा योरोपियन चित्रकला से संबद्ध रहा है। इस नई दिशा में स्वर्गीय राजा रविवर्मा की चित्रकला का विषय उल्लेखनीय रहा है। रविवर्मा ने योरोपियन पद्धति के अनुरूप भारतीय चित्रकला के नवजागरण में महान योगदान किया था।

सन् १८४८ में रविवर्मा का जन्म ट्रावंकोर में हुआ और सन् १९०५ में उनका देहान्त हुआ। रविवर्मा ने अपनी आयु के लगभग तीस वर्ष भारतीय चित्रकला के प्रचार एवं उसके नव-निर्माण की दिशा में व्यतीत किए। उस समय पत्र-पत्रिकाएँ तथा चित्रों की छपाई के आधुनिक साधन नहीं थे। रविवर्मा ने अपने चित्रों के प्रकाशनार्थ बम्बई के लीथोग्राफ का प्रेस खोला था और उसी के द्वारा रविवर्मा के चित्र सारे देश में प्रचलित हुए थे। उनके बनाए हुए पौराणिक चित्रों का विशेष रूप से आदर हुआ था। आज भी रविवर्मा प्रेस असंख्य चित्र प्रकाशित करता है। रविवर्मा ने देश के राजे-महाराजे एवं प्रमुख व्यक्तियों के पोर्ट्रेट चित्र भी अंकित किए थे। ब्रिटिश सरकार ने उनकी चित्रकला को विशेष रूप से प्रोत्साहित किया था तथा समस्त संसार की चित्र प्रदर्शनियों में रविवर्मा के चित्र प्रदर्शित किए गए थे। और भारी संख्या में रविवर्मा को पदक पुरस्कार मिले थे और उनकी प्रशंसा हुई थी।

१९०५ से समय परिवर्तनशील हुआ। भारतीय चित्रकला की इस नई धारा में भारतीय जनस्वातंत्र्य संग्राम एवं भारतमाता की नयी भावना का विकास हुआ। इस नई भावना का मूल आधार असहयोग आन्दोलन था। इस आन्दोलन में अंग्रेजी राज्य एवं पाश्चात्य संस्कृति के वहिष्कार का एक जनव्यापी भावना का उदय हुआ। कला के क्षेत्रों पर भी इसका भारी प्रभाव पड़ा था। देश के कलाकारों में अपनी राष्ट्रीय कला के अनुसन्धान और उसके खोज की भावना उत्पन्न हुई। उन्होंने परम्परा वादीचित्रशैलियों पर ध्यान दिया और प्राचीन पद्धतियों को अपनाने की चेष्टा की। उन प्राचीन पद्धतियों में अजंता शैली, मुगल एवं राजस्थानी चित्रशैलियों की परम्परा ग्रहण की गई। इस सम्बन्ध में स्वर्गीय डॉ० अवनीन्द्रनाथ ठाकुर की चित्रकला ने विशेष रूप से देशव्यापी प्रभाव उत्पन्न किया। इसमें संदेह नहीं कि रविवर्मा ने जो पृष्ठभूमि तैयार की उसी के विरुद्ध बंगाल से भारतीय चित्रकला के नये आन्दोलन का सूत्रपात हुआ था।

रविवर्मा के चित्रों के सम्बन्ध में प्रसिद्ध कला-भर्मज्ञ स्वर्गीय आनन्दकुमार स्वामी ने बड़ी कटु आलोचना की है। उन्होंने लिखा है कि 'रविवर्मा के चित्र नाटकीय हैं।' बुभारस्वामी के इन शब्दों में अधिक अतिशयोक्ति नहीं है। रविवर्मा के चित्रों में तथा पौराणिक चित्रों में भी नाटकीय भावभंगियों का स्पष्ट समावेश है। रविवर्मा की चित्राला तथा उस समय के रंगमंच से सीधा सम्बन्ध था। इसके बहुत से आधारभूत कारण भी थे। रविवर्मा ने स्वयं कहा था कि उन्होंने प्राचीन पौराणिक वेदाभूपाओं की रोज की थी और इसके लिए वे उत्तर भारत एवं राम और कृष्ण के पवित्र तीर्थस्थानों का पर्यटन भी किया था, किन्तु वे अपनी खोज में सफल नहीं हो सके। अतएव उन्होंने तत्कालीन लोक जीवन तथा उस समय प्रचलित नाट्य मंडलियों से प्रेरणा ग्रहण की थी और बहुत कुछ उसी आधार पर प्राचीन देवी देवताओं के तथा पौराणिक चित्रों को प्रस्तुत किया था। भारतीय कला के क्षेत्र में गत तीस चालीस वर्षों में जो नई खोजें हुई हैं उनका रविवर्मा के समय कुछ पता नहीं था। राजा रविवर्मा अपने कार्य में अकेले थे। उनका प्रयास व्यक्तिगत रहा है। कला-सम्बन्धी नई चेतनाएँ नई धारणाएँ जो रविवर्मा के पश्चात् विकसित हुईं उनमें एक सामूहिक जागृति और प्रयत्नों के लक्षण मिलते हैं। विशेष रूप से डॉ० अवनीन्द्रनाथ का प्रयत्न अपनी दिशा में रविवर्मा से भिन्न था। अवनीन्द्रनाथ ने अपनी शिष्य परम्परा के द्वारा भारतीय चित्रकला के सगठित आन्दोलन को जन्म दिया था। इस आन्दोलन के समर्थन में उन्हें पत्रों के सम्पादक, लेखक तथा राज्य के सहयोग प्राप्त थे। इस सम्बन्ध में रामानन्द चटर्जी, डॉ० आनन्दकुमार स्वामी, अर्धेदुकुमार गागुली और प्रिन्सिपल हँवेल के नाम उल्लेखनीय हैं।

डॉ० अवनीन्द्र नाथ ठाकुर तथा उनकी शिष्य परम्परा ने चित्रकला के क्षेत्र में जो कुछ किया वह भावस्वातन्त्र्य का एक प्रयोगवाद था। इसीलिए किसी एक विशेष शैली को हम टैगोर-शैली नहीं कह सकते। टैगोर शैली के अन्तर्गत अनेकों चित्रशैलियाँ प्रचलित हुईं और अदृश्य हो गईं। कुछ लोग, वाश शैली के चित्रों को टैगोरशैली कहकर सन्तुष्ट हो जाते हैं। वस्तुतः टैगोरशैली केवल वाशशैली के चित्र नहीं है। इसमें कोई सिद्धान्त भी नहीं रहा। चित्रों में वाश देना कोई विशेष नियम नहीं है। उदाहरण के लिए भित्ति-चित्रों को ले लीजिए। कलकत्ता आर्ट स्कूल में अवनीन्द्रनाथ के तथा विद्वन्भारती शान्ति निकेतन में अवनीन्द्र के शिष्य नदलाल वसु के अनेक भित्ति-चित्र हैं। किन्तु उनमें कहीं भी वाश नहीं दिया गया। यह तो अनाडी और अनभिज्ञतापूर्ण धारणा है कि अवनीन्द्रनाथ एवं उनकी शिष्य परम्परा वाशशैली की पथिक है।

चित्रकला में शैली सवस्व नहीं होती। चित्रकला का सर्वस्व उसकी भावधारा है। अवनीन्द्रनाथ ने जिस चित्रकला को जन्म दिया वह हमारा ध्यान प्रकृति एवं प्रकृति के अतस्तल की ओर आकर्षित करती है। इसीलिए अवनीन्द्रशैली के चित्रों में नाना प्रकार के रूपभेद और कल्पनाएँ हैं। प्रकृति का विराट रूप सुजला सुफला सभी कुछ है। इसके अतिरिक्त अवनीन्द्र की चित्रशैली ने भारतीय लोक जीवन की स्वाभाविक प्रेरणा ग्रहण की और उसने भारतीय एवं योरोपियन



शिल्पाचार्य अवनीन्द्रनाथ ठाकुर कृत
उत्कृष्ट शिल्प

—आचार्य क्षितीन्द्रमोहन
मित्र के सौजन्य से।



6
7
8

भावधारा एवं दोनों के भेद स्पष्ट किए और भारतीय चित्रकला के आन्दोलन में राष्ट्रीय चेतना प्रदान की—इसमें तनिक भी सन्देह नहीं।

चित्रकला की नई प्रगति

अवनीन्द्र शिष्य परम्परा के पश्चात् शान्ति निकेतन से स्वर्गीय रवीन्द्रनाथ ठाकुर द्वारा चित्रकला के क्षेत्र में एक और नई धारा का विकास हुआ। कुछ विशेषज्ञों का कथन है कि रवीन्द्रनाथ ने पाश्चात्य चित्रकला से प्रेरणा ग्रहण की थी।

रवीन्द्रनाथ विश्वकवि एवं महान् साहित्यकार थे। उनके द्वारा जिस चित्रकला की नई धारा का विकास हुआ वह भारत में विश्वव्यापी चित्रकला के आधारभूत आन्दोलन की भूमिका मात्र थी। इसलिए रवीन्द्रनाथ ने यदि विश्वमात्र से प्रेरणा ग्रहण की हो तो कुछ आश्चर्य नहीं। विश्वव्यापी चित्रकला का आन्दोलन तथा भारतीय चित्रकला के आन्दोलन में एक विशेष अंतर रहा है। यह ठीक है कि भौगोलिक दृष्टि से भारत की स्थिति समस्त विश्व एवं संसार से पृथक् नहीं है इसलिए भारतीय कला की भौगोलिक सीमा आज के विशाल जनजीवन में व्यावहारिक नहीं। भारतीय कला एवं चित्र कला विश्वव्यापी चित्रकला से भिन्न नहीं रहनी चाहिए। आज कला की नयी प्रगति तथा नयी व्याख्या देश काल एवं सामाजिक प्रतिबन्धों को स्वीकार नहीं करती, क्योंकि उसका दृष्टिकोण विराट एवं व्यापक चेतना का अनुगामी है। भावना की इस विशाल कसौटी पर आज चित्रकला की नयी प्रगति आगे बढ़ रही है। इसमें सन्देह नहीं कि भावना की दृष्टि से संसार की प्रत्येक चित्रकला एक दूसरे से दूर नहीं और न इसमें भारतीय एवं भारतीयता का प्रश्न है। किन्तु जब तक इस समस्त विश्व में देशों एवं राज्यों की अपनी अपनी सीमाएं रहेंगी तब तक कला में भी एक प्रकार की सीमा अवश्य रहेगी। फ्रांस की चित्रकला में विश्वव्यापी चेतना हो सकती है किन्तु उसे फ्रेंच-कला ही कहा जाएगा।

इस प्रकार प्रत्येक देशों के पृथक् नामकरण अपनी कला की भी सीमा निश्चित कर देते हैं। कला के वाह्यरूप और उसके समस्त साधन देश काल की सीमाओं से बंधे हैं। इस दृष्टि से भारतीय कला की अपनी एक सीमा है। भारत के अर्थ में ही भारतीय चित्रकला का भी अर्थ सन्निहित है।

भारत स्वयं अनेक राज्य, प्रांत, जाति, समाज, और धर्मों का क्षेत्र है। यहां की चित्र-परम्पराएं भी अनेक प्रकार की रही हैं। बंगाल, बम्बई, गुजरात, राजस्थान तथा अन्य चित्रकलाएं प्रत्येक राज्य एवं प्रांत की दृष्टि से अपने अतीत के गौरव को झांक रहे हैं। इसीलिए आज भारतीय चित्रकला का आश्रयदाता स्वयं एक समस्या है। इस देश में अब भी असंख्य जनता स्वर्गीय राजा रविवर्मा की चित्रपरम्परा को अपनाती है। वह उसे पसन्द करती है। अवनीन्द्र शैली के चित्रों की व्यापकता किसी से छिपी नहीं है। किन्तु इन दोनों शैली तथा परम्पराओं की गणना नयी प्रगति में नहीं है।

नयी प्रगति का अर्थ यह है कि चित्रकला में विचारकों का प्रतिनिधित्व अधिक होना

चाहिए। इस सम्बन्ध में कुछ लोग यह कहते हैं कि आजकल इस कठिन युग में एक चित्र का पूर्ण रूप से फिनिश करने का तथा एक चित्र के निर्माण में कई दिन लगाने का समय कहा—यहा तो आवश्यकता इस बात की है कि कलाकार सक्षेप में विचार मात्र की अभिव्यक्ति करे और शेष उन्नति तथा पूणता का भार पीछे आनेवाली पीढ़ी के लिए छोड़ दें।

चित्रकला में परम्परा शैली तथा टेक्नीक पर विचार करना एक घात और विचार शक्ति का प्रादुर्भाव दूसरी बात है। विचार शक्ति के लिए हमें परम्परावादी होने की आवश्यकता नहीं है और न किसी स्कूल के पीछे चलना चाहिए। चित्रकला के आन्दोलन में इस प्रकार की भावभरी विचारधाराएं प्रभावशाली तो होती हैं किन्तु भारत में वे सफ़र होती दिखाई नहीं पड़ती क्योंकि इस देश की परिस्थितियाँ अन्य देशों से भिन्न हैं। इसलिए चित्रकला की नई प्रगतियाँ क्षण-मात्र के लिए कुछ सीमाओं तक ही रह सकती हैं।

श्री रविशंकर रावल

चित्रकला का मर्म

हमारा सुशिक्षित समाज कलाओं से सम्पर्क साधे बिना ही केवल ऊपरी बातों की विवेचना करनेवालों के प्रवाह में बहकर, चाहे जिस तराजू से उसे तौलने लग जाता है, किन्तु इसमें भी दोष हमारे यह की शिक्षा-प्रणाली का ही है। यूरोप से आने वाले विद्वानों को हमारे देश की पूर्वकालीन कला देखकर उसे समझने और आनन्द प्राप्त करने में कोई कठिनाई नहीं पड़ती, किन्तु हमारे विद्वान् उसी को देखकर आश्चर्य करते हैं। फिर भी कला का मर्म समझकर उससे आनन्दानुभव करने के लिए जिस सामान्य बुद्धि और नित्य-परिचय की आवश्यकता होती है, उसे वे संपादन नहीं करते। कला को या तो वे कोई अगोचर अस्पश्य तत्त्व मानते हैं अथवा फुर्सतवालों की धुन मात्र समझते हैं। दूसरी ओर धर्म की जिस गहरी मर्मज्ञता और एकनिष्ठ उपासना ने उच्च कला को जन्म दिया था, उन्हीं धर्मों में अब केवल सांप्रदायिकता की रक्षा करने का आग्रह और दिखावा ही शेष रह गया है। उनकी कलापूर्ति में अब नकली अलंकार और आडम्बर पूर्ण उत्सव ही बच रहे हैं। उनके चित्र कुरुचि पूर्ण एवं तड़क-भड़क वाले होते हैं और दूसरी ओर उन्हीं की प्राचीन पैतृक कला के नमूने नीलाम पर चढ़ाये जाकर मिट्टी के मोल विक रहे हैं। अतः मानव कल्पना की छोड़ी हुई इस परंपरागत धरोहर अथवा भूतकाल को वर्तमान से जोड़ने वाली इन कलाकृतियों की रक्षा करके सृजन की चेतना प्राप्त करने के लिए संग्रह या संग्रहालयों की बड़ी आवश्यकता है।

कला की चर्चा करने से पूर्व कला का परिचय और दर्शन होना आवश्यक है। यदि बचपन से ही उसमें विविध रूपों के मानने का प्रयत्न न किया जाय तो बड़ी अवस्था होने पर उसमें केवल विचित्रताएँ ही दिखाई देंगी। जीवन के विविध अनुभवों का मूल्य समझने के लिए कला की आवश्यकता अनिवार्य है। संस्कृति की पहचान भी इसी के द्वारा होती है और संवृद्धि भी इसी के द्वारा।

कपड़े की छपाई में जो सुरम्यता और व्यवस्था दिखाई देती है, वैसी ही व्यवस्था और सम्मिलन से मानव देश काल के अनुकूल बनकर सुयोग्य जीवन बिता सकता है। साथ ही कला के संयोग से वह अपने निवासस्थान और वातावरण को नवीन स्वरूप प्रदान कर जीवन को मूल्यवान् बना सकता है।

कितने ही महान् तत्त्वज्ञानियों और यवनों में कला की यह सामान्य भावना भी नहीं होती। किन्तु इसी पर से उन्हें संवेदनहीन नहीं समझ लेना चाहिए। क्योंकि अपना जीवन वे एक महान् ध्येय के स्वर से मिला देते हैं, अतएव उनका जीवन ही स्वयं सुन्दरतारूप बन जाता है। ऐसे मनुष्य स्वयं ही कला के प्रतीक बन जाते हैं। जिस प्रकार बिजली एक तत्त्वरूप है, उसी प्रकार

अयमित्यपरोक्षत्वमुक्त तद्विविध भवेत् ।

विययेस्वप्रकाशत्वाद्वियाऽप्येव तदक्षिणात् ॥ (पचदशी ७—४९)

उसके दशन से मनुष्य क्रियान्वित न जन जाय और आसक्ति रखे बिना उसका रसास्वादन कर सके । किंतु उस रसास्वादन के लिए हममें स्वास्थ्य होना चाहिए, हमारी मनोवृत्तियों में एक प्रकार का निग्रह होना चाहिए अन्यथा मन विक्षोभ और उलझन में पड़ जायगा । अत यदि स्वास्थ्य के साथ लीला वैविध्य रहे तो जागृति और चेतना समभव है ।

शक्य जेतु मनोराज्य निर्विकल्प समाधित ।

मुसपाद क्रमात्सोऽपि सविकल्प समाधिना ॥ (पचदशी ४—६१)

मनसो निगृहीतस्य लीला भोगोऽल्पकोपिय ।

तमेवालम्ब्य विस्तार विलम्बत्वाद्बहु मयते ॥ (पचदशी ७—१४९)

प्रकृति में पुष्प एक सुंदर दृष्टान्त रूप है । अर्थात् पुष्पों को देखते ही हमें यथार्थ में अनसक्त आनंद और आकर्षण होता है । साथ ही उसमें रमोर्मियों का साक्षात्कार भी होता है । किंतु कला कृति में विशेष तत्त्व यह होता है कि हमें अनुभव करानेवाले के हेतु और प्रेरणा के साथ हमारा सम्बन्ध हो जाता है । जितने अंश में कला प्रगाढ और उत्कृष्ट होगी, उसी प्रकार उसमें प्रदर्शित ऊर्मिय भी अपने सृजनकर्ता के साथ विशेष रूप से सम्बद्ध कर सकेंगी । मानो हमारे अंतर में चिरकाल से कोई बात थी, किंतु हमें उसकी कल्पना नहीं थी, उसी को कलाकार ने अपने निवेदन द्वारा प्रकाश में ला दिया । इस प्रकार का अनुभव होना रस प्रतीति के लिए आवश्यक है ।

रसोऽयमात्मा

अर्थात् आत्मा रस रूप है । किंतु अंतर जीवन की भूख को मिटाने वाले रसों को यदि न पहचाना हो, तो उस जीवन का क्या अर्थ हो सकता है ? मनुष्य जीवन के लिए कल्पित जीवन कहाँ तक आवश्यक होता है, यह बच्चों की लोरियों से भली भाँति जाना जा सकता है । अर्थात् माता के शब्दों या भाषा को बालक यद्यपि समझ नहीं सकता, किंतु फिर भी उसे रोते हुए से चुप करने के लिए वह (माता) जब लोरियाँ गाने लगती हैं, तो उसकी स्वर-लहरियाँ बालक के अंत करण को स्पर्श करती हैं और वह तृप्ति लाभ कर समाधिस्थ हो जाता है । ठीक इसी तरह बड़े हो जाने पर मनुष्य के लिए भी कला यही कार्य करने को निर्माण की गई है । सतप्त हृदयों के समाधान और विश्राम के लिए अथवा दैनिक जीवन को क्षुद्र बना देनेवाली घटनाओं से दूर हटा कर आंतर जीवन को उद्दीपन और पोषण प्रदान करनेवाली यही दिव्य जड़ी बूटी है ।

कला की प्रशस्ति में सौंदर्य की व्याख्या भी अनेक बार उलझती हुई दिखाई देती है । सौन्दर्य की भीमासा इतने अधिक विद्वानों ने की है कि उसके लिए कोई अंतिम बात कह देना घुम्टा मान ही माना जायगा । ग्रीकों ने कोई मानव शरीर के गठन और सुडौलपन को सौन्दर्य मान कर इस सिद्धान्त की पूर्ण परिपक्वता हुए बिना ही उसमें विकृति उत्पन्न कर दी । किंतु ऐसी भूल भविष्य में नहीं होनी चाहिए । कलाकृति में जब सहेतुक मुसपादन और लीला वैविध्य का

अनुभव होता है, तभी हमें वह सुन्दर जान पड़ती है। किंतु यदि उसके द्वारा हमारे मनोभावों में भी सुसंपादन और लीला वैविध्य का उद्रेक होने लगे, तो चित्ताकर्षक सौन्दर्य का भी आग्रह नहीं रहता। इसी कारण कला-सृष्टि में सर्प, नाग, गरुड़, असुर अथवा अन्य विकृत जान पड़नेवाले स्वरूपों के आलेखन और प्रतिमा-विधान आकर्षक एवं दर्शनीय बन जाते हैं।

इस प्रकार सौन्दर्य शब्द का अर्थ हमें दो प्रकार से समझना पड़ता है। प्रथम तो वह जिसमें विशेष नेत्राकर्षण होता है, और दूसरे वह जिसमें चित्र का संपादन कार्य एवं लीला भाव प्रकट होता है। इस प्रकार सर्वथा कुरूपता के लिए भी इसमें गुंजायश हो सकती है। सारांश यह कि कल्पना-जगत में इसका जितना प्रबल आविर्भाव होगा और जैसी छाप पड़ेगी, उतने ही परिमाण में उससे आनन्द की प्राप्ति होगी।

संपूर्णता

कलाकृति का एक प्रधान अंग उसकी संपूर्णता है। अर्थात् एक अखंड पात्र के रूप में उसे हमारे मन पर अंकित करने के लिए संपूर्णता एक आवश्यक तत्त्व है। यह यदि न हो तो भावना भी अखंड रूप में प्रकट नहीं हो सकती। फलतः उसकी पूर्ति के लिए हमें बाहरी उल्लेख या आधार खोजने के लिए दौड़ना पड़ता है। इस संपूर्णता का साधन करने के लिए चित्र के सम्पूर्ण आकर्षणों को उसमें संतुलन-पूर्वक केन्द्रित रखना होगा। इस समविभाजन से दृष्टि चित्र की मर्यादा में घूम जाती है।

किसी भी चित्र का संयोजन इस प्रकार के विविध व्यवस्था बंधनों पर ही मूल्यवान सिद्ध होता है। कई लोग केवल निरर्थक आकारों के व्यवस्था-बंधनों की रचना करते हैं; किंतु जिस समय एक ही रेखा का प्रभाव किसी मानव की गर्दन को झुका दे, उसी समय उसका मूल्य बदल जाता है। क्योंकि उसमें आंखों के आकर्षण का केन्द्र जुदी ही दिशा निर्देश करता है। इस प्रकार भौमितिक परिवन्धनों का हिसाब चित्रों में विक्षोभ पाता है और अनेक बार तो वह अटपटे ढाँच में भी फँस जाता है।

विभिन्न युगों में विभिन्न संप्रदायों की कला में रेखा-परिवन्धन, आवेग और आलेखन के भी अनेक भेद-विभेद हुए हैं। किंतु कपड़े की बनावट पर के भौमितिक चित्र-संपादन कार्य में जिस सबल और उत्थापक योजना की आवश्यकता होती है, उस रेखाबन्धन की साधारण चित्र में आवश्यकता नहीं हो सकती। किंतु चित्र-संपादन में दो भेद हमें दृष्टिगोचर होते हैं। केवल किसी चौखट (फ्रेम) में लगे हुए चित्र के आकर्षणों को महत्त्वपूर्ण मान लेने की हमें आदत पड़ गयी है। किंतु चित्रों के और भी कई रूप हैं, जिन पर हमें ध्यान देना उचित है भारत के प्राचीन, दीवारों पर बने चित्रों को देखते समय उसके विराट विस्तार पर दर्शक की आँखें स्वच्छन्द घूम जाती हैं, और उसके चित्र पर कथा के प्रवाह की तरह उन स्वरूपों के विवरण जैसे-जैसे प्रसार पाते जाते हैं, वैसे वैसे सम्पूर्ण कथानक ही सम्यक् रूप से चित्र पर अंकित होता चला जाता है। चीन के चित्र लम्बे 'जन्मपत्रिका' की तरह के क.गजों पर बनाये जाते हैं; जिन्हें एक हाथ से खोलते जा

कर दूसरे में लपेटते जाते हैं। इस प्रकार सम्पूर्ण चित्र-मालिका देगने में सारा ही क्रम समझ में आ सकता है साथ ही मन पर उसका आनन्द भी छा जाता है। उस समय ऐसा प्रतीत होता है मानों हमने किसी विस्तृत प्रदेश की यात्रा लम्बा मार्ग चल कर पूरी की है, और उसके सुन्दर सम्मरण एक के बाद दूसरे के क्रम से जागरित हो रहे हैं। इन प्रकार की समग्रता का भान कविता और मगीत तो कराते ही है, किन्तु दृश्य-कला में भी उक्त पद्धति इससे मिलती हुई ही है। इसमें समग्रता वहीं समझी जा सकती है, जहाँ कि आकृतियों के दर्शन से पूर्वापर का सम्बन्ध और सम्मरणों की शृंखला जुड़ी रहती है। ऐसे चित्रों पर जैसे जैसे दृष्टि धूमती है, वैसे वैसे मुसपादन और लीला विस्तरण (Variety) के तत्त्व हमारे चित्त को भी उसी स्थिति में ला पहुँचाते हैं। ऐसे चित्रों के लिए भौमितिक चौखट के बंधन न होने पर भी उनमें संपूर्णता (समग्रता) अवश्य होती है।

उपर्युक्त विवेचन से सिद्ध है कि मनुष्य के आंतर जीवा के विकास और उत्थाति के लिए कला को अनिवार्य आवश्यकता रहती है। सासारिक जीवन के स्वरो को जगाने या मयत करने के लिए इसी से पूर्ण सहायता मिल सकती है। प्रकृति सर्वप्रथम शारीरिक आवश्यकताएँ पूर्ण करने को विवश करती है। किन्तु हमें यही प्रतीत होता है कि उन आवश्यकताओं के पूर्ण होने पर ही हमारा वास्तविक जीवन आरम्भ होता है। इसीलिए जिनके जीवन में केवल पेट भरने की चिंता ही प्रधान बनी रहती है, उनके लिए यही समझना चाहिए कि उन्हें यथार्थ रूप में मानव जीवन का अधिकार ही प्राप्त नहीं हुआ।

यही कारण है कि पूँजीवाद में धन-सचय एक स्थान में रख कर इस प्रकार के कला-मग्न (जो कि धाम्त्व में निकम्मे होंगे) स्थापित करने की बात कही जाती है। किसी समय धनपतियों की विपुल सहायता के विषय में भी ऐसा ही कहा जाता था। महान् कृतियों और महान् अन्वेषणों के लिए द्रव्य-व्यय आवश्यक होता है, किन्तु वह मिले कहा से? कुछ लोग पिछले समय के राज्याश्रय और घनाघोशों की उदारता का स्मरण करते हैं, किन्तु आज तो इतना काम सामने पडा हुआ है कि बड़े बड़े राजभाडारों का द्रव्य भी उनके लिए पर्याप्त नहीं हो सकता। ऐसी दशा में प्रश्न यह होता है कि कलाकार का कर्तव्य किसकी अभिरुचि को तृप्त करने के प्रयत्न में लगे या अपनी ऊर्मियों को व्यक्त कर पहचानने का उद्योग करे?

धनाढ्य लोग अथवा राज्य या राजसत्ता से जब किसी को आर्थिक सहायता मिलती है, तो उसके साथ वे कुछ न कुछ प्रतिज्ञा अथवा प्रतिवध लगा ही देते हैं, और इतने पर भी वे ऐसी वस्तु को खरीदने की आशा रखते हैं जो पैसे के बल पर प्राप्त नहीं हो सकती। अर्थात् वे यह भान बैठे हैं कि जिस प्रकार स्त्री या मकान अथवा गाड़ी घोड़े खरीदे जाते हैं, उसी प्रकार कला भी प्राप्त की जा सकती है, और चित्तरे या चित्र बेचने वाले तथा उनके सहायक ऐसा कर सकने का उन्हें विश्वास भी दिला देते हैं। किन्तु सौन्दर्य का चेतन स्पर्श इस प्रकार कैसे मिल सकता है? उसके लिए तो स्वयं ही जीवन भर प्रयत्नशील रहना पडता है। पूर्वकाल के गर्भ श्रीमान सयोग-वशान् अवश्य इस प्रयोग को साध सकते थे, और मानवीय कलाकारों के लिए अनुकूल जीवन निर्वाह सुलभकर उन्हें इच्छानुसार कला-विहार करने की सुविधा भी देते थे।

किंतु आज तो भारत में ये दोनों ही वर्ग नामशेष हो गये हैं। यूरोप में तो ये १९वीं सदी में ही समाप्त हो गये। इसीलिए आज उनके नाम पर दूसरों की बन पड़ी है। आज कहीं भी कलाकार अपनी कला का यथार्थ प्रदर्शन करने की शक्ति नहीं रखता। वरन् दूसरों की मांग की पूर्ति के लिए ही तूलिका घिसता हुआ जीवन-भार वहन कर रहा है। इधर खरीदने वालों को जब पता चला कि उन्हें कला प्राप्त नहीं हो रही है, तो उन्होंने इनसे उपराम होकर भूतकालीन विस्मृत कला खरीदना आरंभ कर दिया। किंतु इसमें भी व्यापारी-विद्या ने नकली नमूने चला दिये हैं।

दूसरी ओर इस देश के विश्वविद्यालयों की घोर उपेक्षा भी अक्षम्य ही है। क्योंकि इन संस्थाओं से निकले हुए व्यक्तियों, अधिकारियों अथवा शिक्षा-शास्त्रियों एवं पत्रकारों में से किसी ने भी कला का गंभीर अध्ययन, चिंतन या आदर करने का कोई प्रयत्न नहीं किया। यही कारण है कि आज चित्रकार के लिए जो भी काम मिले, उसे पूरा करके जीवन निर्वाह करने के अतिरिक्त अन्य कोई मार्ग शेष नहीं रह गया है।

द्रव्य अथवा आजीविका का लोभी चाहे जैसा चित्रकार भी इस बात को अच्छी तरह समझता है कि किसी तत्वज्ञानी या वैज्ञानिक की ही तरह वह भी अपनी विद्या या कला बेचने में असमर्थ है, अप्रसन्न है। क्योंकि वह पैसे कमाने का प्रयत्न भी केवल इसीलिए करता है, जिसमें कि अपनी सर्जक शक्तियों को स्वतंत्रता से विकसित होने का कभी अवसर मिल सके। अतः यदि कला के खरीदार उसे पैसे के बदले कला व्यक्त करने की सुविधाएं प्रदान करें तो वे अधिक उपकारक सिद्ध हो सकते हैं। किंतु ऐसा कोई करता नहीं। चित्रकार के मन में खरीदारों के प्रति एक प्रकार का दर्द-सा उभड़ने लगता है। और इसीलिए हाथ में लिए हुए काम में वह जुट जाता है, यह बात नहीं है। कलाकार किसी के लिए काम कर ही नहीं सकता। वह तो अपने ही आत्म-सृजन के लिए उत्सुक रहता है और उसी के द्वारा वह अपना जीवन सफल कर सकता है। साथ ही आत्म-सृजन के द्वारा ही वह मानव-जाति को संग्रह के योग्य कुछ दे भी सकता है।

जनता के कला जीवन के लिए आवश्यक सर्जक कलाओं के पोषण के लिए द्रव्य की तो कमी नहीं है, किंतु फिर भी कला-प्रेमी धनिकों के मन इस ओर से उदासीन है। अतः जो कला-मर्मज्ञ अपनी सच्ची कमाई में से थोड़ी थोड़ी रकम बचा कर समाज के कोनों में पड़े हुए कलाकारों को प्रकाश में लाने एवं उनका निर्वाह-प्रबन्ध करते हैं, वे ही इस देश की कला लक्ष्मी के सच्चे सेवक हैं। यदि ऐसों के हाथ में द्रव्य-विभाजन का अधिकार सौंप दिया जाय तो उनका संग्रह देश का अमूल्य कला-भंडार बन सकता है।

श्री केदार शर्मा

भारतीय चित्रकार और उनकी आध्यात्मिक चित्रकला

हमारे वेदों के बारे में जैसे यह प्रामाणिक सत्य है कि वह ससार का सब से प्राचीनतम ग्रथ है, भारतीय दशनों के लिए जैसे यह कहा जाता है कि इससे ऊँचा ज्ञान एवं बुद्धि विलास का और कोई दूसरा साधन नहीं है, ठीक उसी प्रकार निश्चित रूप से यह कहना भी उपयुक्त है कि भारतीय चित्रकला ससार का सब से प्राचीन एवं श्रेष्ठतम कलाकृति है। भारतीय चित्रकला में सत्य शिव मुदरम् का जो रूप स्पष्टतः निहित है, वह अन्य किसी भी देश अथवा राष्ट्रों की चित्रकला में दृष्टिगोचर नहीं होता। भारत की टूटी-फूटी चित्रकला के जो उदाहरण हमें वर्तमान में उपलब्ध हैं, समसामयिक अन्य कोई भी विदेशी चित्रकला उनके सम्मुख तुलना में पमगा के बराबर भी नहीं टहरती। इसके कई कारण हैं।

आदि काल से मनुष्यों में चित्रकला की प्रवृत्ति पायी जाती है। परन्तु कला का विकसित और चमत्कारिक प्रभाव वही दिखाई देता है जहाँ के मनुष्य उन्नत हो। जिनका सामाजिक स्तर उच्चकोटि का हो। देश समृद्धिशाली हो। ज्ञान, विज्ञान और विवेक के चरम उत्कर्ष पर पहुँचे बिना किसी भी देश का मनुष्य न तो उत्तम चित्रकार बन सकता है, न वह सजीव चित्रों का निर्माण ही कर सकता है। भारतीय गौरव-गाथा का इतिहासों में जो वर्णन मिलता है, उसमें यह सिद्ध हो चुका है कि भारत एक प्राचीन राष्ट्र है। इसकी सम्यता अति प्राचीन है। यहाँ का कला-कौशल सदा से जगद्विख्यात रहा है। आध्यात्मिक ज्ञान में तो यह सभी का गुरु रह चुका है। जहाँ सोने की वर्षा होती हो, दूध-धी की नदिया बहती हो, जो अरब देशों के लिए रत्नाकर हो, वहाँ की चित्रकला यदि सब से सुंदर प्रतिभा-सम्पन्न हो तो आश्चर्य क्या है ?

पाश्चात्य देश आरम्भ से ही भौतिकवादी रहे हैं। भौतिक जीवन पर बराबर उनकी दृष्टि रही है। भौतिक विज्ञान में उन्होंने बहुत उन्नति की है। आदि काल से ही उनकी चित्रकला में भी उसी भौतिकता की स्पष्ट झलक रही है। अब भी वे दृश्य पदार्थों को वैसा ही चित्रित करना पसन्द करते हैं, जैसा वे अपने स्थूल दृष्टि से देखते हैं। परन्तु वे अब तक इसमें पूर्ण सफल न हो सके। कारण स्पष्ट है। जिस प्रकाश और छाया (लाइट एवं शेड, एनाटमी और प्रस्पेक्टिव) शारीरिक गठन-अनुपात और यथार्थ चित्रण में समीप और दूरी को उन्होंने प्रधानता दी, वही उनके सामने बाधक उपस्थित हो गया। वे अपने मनोगत भावों को उस प्रकार न समझा पाये जैसा भारतीय चित्तेरे समझा सके हैं।

पाश्चात्य शैली के दृष्टिकोण से यदि किसी ने अभिसारिका का चित्र अंकित किया है, तो चित्र में केवल कालिमा ही दिखेगी। न तो अभिसारिका का रूप-रंग ही दिखेगा न वस्त्राभूषण ही। इसी प्रकार यदि कोई चित्र द्वारा यह वर्णन करना चाहता है कि श्रीराम जी का विवाह महल के मंडप में हो रहा है। राजा दशरथ अपने राजसभा में ब्राह्मणों को दान-दक्षिणा बाँट रहे हैं। अयोध्यापुरी की जनता हर्षोन्मत्त है। तो पाश्चात्य शैली के चित्रों में यह संपूर्ण कथा एक ही चित्र में दिखाना असम्भव हो जायगा। एक समय में वे कथा का कोई एक भाग ही दिखा पायेंगे।

भारतीय शैली के चित्रों में ये त्रुटियाँ नहीं दिखाई देती। न यहां के चित्रकारों में कहीं ऐसी विवशता है कि वे अपने मनोगत भावों अथवा कल्पनाओं को साकार करने में असमर्थ हों। वे जो कुछ कहना चाहते हैं, उनको चित्रों में स्पष्ट पढ़ा जा सकता है। सांकेतिक प्रतीकों द्वारा वे अपनी भाषा में सब कुछ कहने का सामर्थ्य रखते हैं। रेखाओं पर नियंत्रण उसमें लोच, पटुता एवं पुष्टता भारतीय चित्रकला की प्रधान विशेषता रही है। किसी की 'शबीह' (पोट्रेंट) रेखाओं द्वारा अंकित करने में भारतीय चित्रकारों को परिपूर्णता प्राप्त थी। यह कार्य बिना किसी अन्य रेखाओं अथवा छाया-प्रकाश के सहारे करना अत्यन्त कठिन माना जाता है।

भारतीय चित्रकला की सब से प्रधान विशेषता यह रही है कि उसका आलंबन आध्यात्मिक एवं सांस्कृतिक था। इसी कारण भारतीय कला की प्रभा और प्रतिभा सदा सर्वतोन्मुखी जाज्वल्यमान रही है। इस कला को भारत ने कभी वासनाओं की तृप्ति का साधन नहीं बनाया। भारतीय चित्रकला समाज को निम्न स्तर के विचारों से सदा बचाती रही। इसकी सात्विक कल्पनाएं समाज को बराबर सत्य के प्रेरणादायक प्रकाश से आलोकित करती आयी है। आलंकारिक शैली भी इसकी अपनी और सर्वोत्कृष्ट थी। इसमें जड़-चेतन पशु, पक्षी आदि के उत्तम उदाहरण मिलते हैं।

मध्यकालीन मुगल शैली में भारतीय चित्रकला का ह्रास प्रारंभ हुआ। शृंगारिक नायिका भेदादि के चित्रों की ओर प्रवृत्ति झुकी। फिर भी इसका उतना पतन न हो पाया जितना पाश्चात्य शैली द्वारा हुआ। पुरुष एवं नारियों के नग्न चित्रण की पद्धति यहां बृटिश युग के पाश्चात्य यथार्थ चित्रण द्वारा ही पनपी। आधुनिक शैली की आजकल जो नयी प्रवृत्तिधारा बह चली है, वह भी पाश्चात्य मनोवृत्तियों की देन है। प्राचीन भारतीय चित्र-परंपरा में भी आधुनिक प्रवृत्तियों के चित्रों का अभाव नहीं है। इस शैली में यहाँ के जो चित्र मिलते हैं, वे सार्थक हैं। प्रत्येक विषयों के सांकेतिक चिह्न हैं, जिनका उपयोग बड़ी सावधानीपूर्वक किया गया है। उन सांकेतिक चिह्नों को देखने समझने की चेष्टा प्रत्येक चित्रकला-रसिकों को करनी चाहिए। उन चिह्नों, मुद्राओं आदि को समझे बिना भारतीय चित्रों से रस निकाल पाना कठिन है। पाश्चात्य आधुनिक चित्रकला की भांति न तो ये अनाप-शनाप, कपोल-कल्पित अथवा मनगढंत कल्पनाएं हैं न स्वप्निल उड़ान। ये कुल प्रतीकात्मक चिह्न बहुत ही सोच-समझ कर निर्धारित किये गए हैं। सूक्ष्म से सूक्ष्म तत्वों का विचारपूर्वक अध्ययन के बाद स्वरूप निर्धारण हुआ है। जिनके द्वारा

भारतीय चित्रकला का आध्यात्मिक रूप निखर आया है इसी कारण यहाँ के कलाकार अपने भाव व्यंजनो में सफल और सर्वोच्च सिद्ध हो सके हैं।

भारतीय चित्रकला सासारिक दुःखमय जीवन को सुखद, सरस और आनन्दमय बनाने के साथ ही समस्त मानव मात्र का मानसिक उत्थान कर उसके परम लक्ष्य जीवन के सत्य का साक्षात्कार करा देती है। ऐसे आध्यात्मिक कला-साधना द्वारा यहाँ के कलाकार और उनकी कला सर्वदा लोक कल्याण करती हुई चिरकाल तक अमर रहेगी।

डॉ० वासुदेव उपाध्याय

भारतीय कला में नाग-प्रदर्शन

भारतवर्ष में नाग की पूजा अत्यन्त प्राचीन काल से चली आ रही है। विद्वानों का मत है कि इस 'नाग सम्प्रदाय' का सम्बन्ध अनार्य लोगों से है तथापि बौद्ध, जैन तथा ब्राह्मण धर्मों में नाग को स्थान दिया गया। इसकी पूजा के कारण ही नाग देवता माने गए और उनके कलात्मक उदाहरण पाए जाते हैं। यद्यपि नाग को अवैदिक देवता मानते हैं, परन्तु अथर्ववेद में गन्धर्व तथा नाग सम्बन्धित हैं। अथर्ववेद के एक मंत्र में विशाल के वंशज तक्षक का नाम मिलता है। अप्सरा के गृह्यसूत्र में भी सर्पबलि का वर्णन मिलता है। ग्रामीण जनता नाग तथा नागिनी की ओर अर्धदेवीरूप से देखती थी। कहने का तात्पर्य यह है कि भारतवर्ष के आदिवासियों द्वारा पूजित नाग को आर्य जनता ने भी अपना लिया और समाज, धर्म व कला में स्थान दिया। मनसा तथा नाग पंचमी का त्यौहार आज भी प्रचलित है। बौद्ध साहित्य में कई नागराज—मूचलिन्द, कालिय, इलायत्र आदि के नाम आते हैं तथा बौद्ध कला में मूचलिन्द तथा इलायत्र को प्रमुख स्थान दिया गया था। जैन धर्म में भी पार्श्वनाथ से नागराज का सम्बन्ध स्थापित किया गया और उनके सिर के पीछे नाग-छत्र स्थिर किया गया, जिस चिह्न से पार्श्वनाथ की प्रतिमा पहचानी जाती है।

यह कहा जा चुका है कि नाग को अनार्य जाति से आर्यों ने ग्रहण किया। भारतीय कला का जन्म बौद्धधर्म को लेकर हुआ था, इसलिए बौद्धों ने ही सर्वप्रथम नाग को कला में प्रदर्शित किया। भगवान् बुद्ध के सिंहासन को उठाते हुए दो नागराज की आकृति दिखलाई गईं। भारहुत तथा बोधगया में इलायत्र तथा मूचलिन्द को स्थान दिया गया। यही सब से प्राचीन नाग देवता का प्रदर्शन है। भारहुत के प्रसेनजित स्तम्भ पर पानी से निकलता हुआ नाग दिखाई पड़ता है तथा सिर की ओर उसकी पत्नी की आकृति है। उसी स्थान पर निचले भाग में इलायत्र (मनुष्य के रूप में) अपनी भार्या के साथ बुद्ध के (बोधि वृक्ष) पूजा निमित्त आ रहा है तथा सिर झुकाकर अभिवादन कर रहा है। बोधगया की वेदिका पर मूचलिन्द बुद्ध की सूर्य तथा जल से रक्षा करता प्रदर्शित है।

मथुरा में नाग की दो प्रकार की मूर्तियां मिलती हैं। एक साधारण नाग के (जीव जन्तु) रूप में तथा दूसरा नागराज के रूप में। नागराज की आकृति सदा मनुष्य की आकृति में बनाई जाती थी तथा सिर के पीछे से नाग का फन निकला दिखलाया जाता रहा। मथुरा के संग्रहालय में इस तरह की अनेक प्रतिमाएं हैं। मथुरा क्षेत्र से नाग सम्प्रदाय का विशेष महत्त्व मालूम पड़ता है। इसी के समीप नाग वंशी राजा शासन करते रहे। उनके अनेक सिक्के इसी भू-भाग से मिलते हैं।

गुप्त सम्राट् समुद्रगुप्त के प्रयाग स्तम्भ लेख में इस का वर्णन मिलता है कि समुद्र ने रुद्रदेव मतिल नागदत्त गणपति नाग आदि राजाओं को उत्तरी भारत में पराजित किया था, जो मयुरा के समीप राज्य करते रहे। मयुरा में कृष्णलीला के प्रसंग में नाग फमाने का वर्णन सर्वविदित है। इस तरह का विवरण अन्यत्र नहीं पाया जाता जैसा कि नाग सम्प्रदाय का सम्बन्ध मयुरा के प्रदेश से प्रकट होता है। सारी मूर्तियां पूजित की जाती थीं। पहली सदी में कुपाण वशी द्विविष्णु के एक लेख में भी "प्रियत्ति भगवा नागो" लिखा मिला है। बोजेलम होदय का मत था कि बलदेव की प्रतिमा नागराज के सदृश तैयार की गई थी। यहां तक कि यह विचारधारा प्रचलित हो गई कि बलदेव शेषनाग के पुत्र थे। अतएव आदिम निवासियों के युग से लेकर मयुरा में नाग सम्प्रदाय का प्रचार तीसरी सदी ई० स० तक पाया जाता है। यदि कला का इतिहास देखा जाय तो पता चलता है कि समकालीन गांधार तथा मयुरा की कला में नागराज को मनुष्य की आकृति में प्रदर्शित किया गया है। मयुरा से अमरावती (दक्षिण भारत) में कला के नमूने समाविष्ट किए गए। नाग की कल्पना भी अमरावती तक पहुंच गई।

गुप्तकाल में वैष्णव मत राजधर्म हो गया था। गुप्त सम्राट् परम भागवत की पदवी से विभूषित किए गए थे। यही युग था जब नाग का सम्बन्ध विष्णु से स्थापित किया गया। एक ओर नाग के शत्रु गरुड पर भगवान् विष्णु सवारी करते हैं तो दूसरी ओर शेषनाग पर शयन करते हैं। भिलसा के समीप उदयगिरि पर्वत तथा उत्तरा प्रदेश देवगढ मंदिर में शेषशायी विष्णु की प्रतिमा (शयन आसन में) खुदी हुई है। वराह अवतार में भगवान् विष्णु शेषनाग को पंखों से कुचलते दिखलाए गए हैं। वहा पर सिर का भाग मनुष्य का तथा निचला भाग सर्प का है। इस प्रकार गुप्तकाल में वैष्णव धर्म से नाग का विचित्र ढंग से सम्बन्ध स्थापित किया गया।

गुप्त युग के पश्चात् नाग का कलात्मक प्रदर्शन बहुत ही सुन्दर ढंग से किया जाने लगा। कुछ विद्वानों का मत है कि गणपति की कल्पना भी नाग से सम्बन्धित है। डॉ० कुमारस्वामी का मत था कि गणपति यक्ष का ही रूप है और गणेश का सूड नाग का रूप है क्योंकि नाग शब्द से हाथी तथा सर्प दोनों का बोध होता था। इसलिए यक्ष के मुख में नाग की आकृति जोड़ने से वह गणेश की प्रतिमा हो जाती है और अमवश गणेश के सूड का हाथी से सम्बन्ध दिखलाया गया।

गुप्त युग के बृहत्सहिता के प्रतिमा लक्षण में नाग का वर्णन है। कलात्मक नमूने तो यह बतलाते हैं कि जैन, बौद्ध लोगों के पश्चात् ही ब्राह्मण धर्म में नाग का पूजन प्रचलित किया गया। यहां तक कि तपण तथा श्राद्ध मंत्रों में भी हिन्दुओं ने नाग का नामोल्लेख किया है। गुप्तकाल में नाग का प्रदर्शन अर्द्ध मनुष्य के रूप में पाया जाता है परन्तु बाद में नागराज तथा नागिनी को साक्षात् मनुष्य का रूप दिया गया। उड़ीसा तथा पूर्वी बंगाल से ऐसी नागराज की प्रतिमाएं मिली हैं, जो स्वतंत्र रूप से तैयार की गई हैं। उसका एकमात्र उद्देश्य पूजा का था। नाग तथा नागिनी की प्रतिमा के सिर से पीछे नाग-फन वर्तमान रहता है। नागिनी की मूर्ति तो पूव मध्ययुग शैली की बनी है। कभी-कभी चार या छः हाथ भी दिखलाया गया है। उड़ीसा-शैली के मंदिरों में भी

नाग या नागिनी की सुन्दर मूर्तियां बनी हुई हैं। भुवनेश्वर के राजा-रानी तथा लिंगराज मंदिरों के दीवारों पर अर्द्ध नाग तथा मनुष्य-आकृतिवाले चित्र सुन्दर ढंग पर खुदे हुए हैं। इस प्रकार यह प्रकट होता है कि १२ वीं सदी तक भारतीय कला में नाग का प्रदर्शन किसी न किसी रूप में किया गया है।

भारत की वास्तुकला तथा तक्षणकला के प्रदर्शन के अतिरिक्त मथुरा तथा बरेली (उत्तर प्रदेश) के जिलों से प्राप्त सिक्कों पर भी नाग की आकृति मिलती है, जिसका दिग्दर्शन कराना भी आवश्यक है। अहिछत्रा (जिला बरेली) से पांचाल राजा जयगुप्त के सिक्के पर नाग की आकृति है जो आदि नाग के नाम से प्रसिद्ध है। इसी तरह भूमिमित्र के सिक्के पर भी और उज्जैनी की मुद्रा पर नाग की आकृति मिली है। इस तरह हमें प्रस्तर के अतिरिक्त धातु के सिक्कों पर भी नाग की आकृति बतलाती है कि अवैदिक देवता होते हुए भी नाग का पूजन हिन्दू लोग पर्याप्त रूप से किया करते थे। इस तरह की पूजा का जो कुछ भी कारण हो, पर यह तो सही है कि सर्प एक विनाशकारी जन्तु था और भय के कारण आदिम निवासी या आर्य लोग पूजा करते थे तथा करते रहे। इसे देवता मान कर पूजा करने का भाव स्वभावतः समाज में आ गया। वैदिक युग से आज तक भारतवर्ष में नाग देवता की आराधना होती रही है। कलाकारों ने भी नाग को स्थान दिया और जैन, बौद्ध तथा हिन्दू कला में नाग का प्रदर्शन विभिन्न रूप से किया गया।

श्री रामलाल

कला का स्वरूप-चिन्तन

कला सच्चिदानन्द घन परमात्मा की परम तथा अन्यतम अभिव्यक्ति की माध्यम-भूमि है। कला वस्तु अथवा प्रतीक (रिप्रेजेंटेशन) तथा (आवजेंक्ट) नहीं है, वह अनुकृति (इन्टर-प्रडेशन) और आत्माभिव्यजन (सबजेंक्ट) है। तदनुकृति—परमात्मा की अनुकृति की विशिष्ट-तम सज्ञा कला है। कला वस्तु के पीछे सत्य, शिव और सौन्दर्य का समन्वयात्मक भाव-निदर्शन है। सम्पूर्ण सृष्टि कलामयी है, परमात्मा के अभिव्यक्ति-साम्राज्य की अधिष्ठात्री आदिशक्ति कला है—यह निर्विवाद है, निश्चित और नित्यसिद्ध है। कला आस्तिकता की जननी है, श्रद्धा की प्राणमयी प्रतिष्ठा की सिन्दूर-लालिमा है, साधारण-से-साधारण और असाधारण-से-असाधारण कलाकृति विश्वास और श्रद्धा के ही सहारे नित्य नवीन तथा चिर सुंदर है। कला जड़ नहीं, चेतन है, परम ज्योतिमयी है। कला के उद्गम परमात्मा है, वे ही सब से पहले थे।

हिरण्यगर्भ समवतताप्रे

—ऋग्वेद १०।१३।११

यह वेदऋचा प्रमाण है कि समस्त सत्य-शिव और सुन्दर परमात्मा से ही उद्भूत है, सौन्दर्य की प्राणशक्ति—कला इसका अपवाद नहीं है। कला अनन्त है, सौन्दर्य अनन्त है। परमात्मा के सौन्दर्य की विज्ञप्ति-चेतना कला कहलाती है।

‘ॐ आत्मा वा इदमेक एवाग्र आसीत्। नार्यात्कत्त्वन भियत। स इक्षत लोकान्नु सृजा इति।
—ऐतरेयोपनिषद् १।१।१

आशय यह है कि यह जगत् पहले एकमात्र परमात्मा ही था। परमात्मा के सिवा दूसरा कोई भी चेट्टा करनेवाला नहीं था, परमात्मा ने लोकरचना का विचार किया। परमात्मा ही आदि कलाकार है, उनकी कला में सत्य है, यह सुन्दर और कल्याणकारी है। निर्गुण लक्षणवाले कलाकार परमात्मा से चिन्मय तदात्मक सगुण सृष्टि की उत्पत्ति है, इस सम्बन्ध में भगवान् व्यास प्रमाण है

अरूपवदेव हि तत्प्रधानत्वात्।

—ब्रह्मसूत्र ३।२।१४

सगुण कलाकार परमात्मा की सृष्टि केवल लीलामात्र है और यह सृष्टि उनकी निर्गण

कलाभूमि में उन्हीं की इच्छा से तल्लीन हो जाती है। ब्रह्म—परमात्मा मूर्त और अमूर्त दोनों हैं; अमूर्त ब्रह्म के मूर्त रूप की अनुभूति-चेतना ही कला है।

‘द्वे वाव ब्रह्मणे रूपे मूर्त चैवामूर्त च
मर्त्यं चामूर्तं च स्थितं चयच्च सच्चत्यच्च।’

—बृहदारण्यक २।३।१

परमात्मा की मूर्तता—व्यक्तता ही कला है। कला की विशिष्टता की मूल भूमि अलौकिकता-चिन्मयता है; प्रत्येक कलाकार किसी कृति के निर्माण के पहले उसे आत्मदृष्टि से परखने का संयोजन करता है। इस तरह परखने का संयोजन अथवा उपक्रम ही कलाकृति का दिव्यीकरण करता है। इसी दिव्यीकरण के आलोक में कलाकृति सौन्दर्य से अभिप्रेत हो उठती है। कला का कार्य सौन्दर्यसृजन है, सौन्दर्य की विज्ञप्ति कला ही करती है। कला सौन्दर्य की मापिका है। सौन्दर्य प्रकृति का नहीं, कला का गुण है। कला की दूसरी विशिष्टता यह है कि वह सौन्दर्य का मूल्यांकन करती है; कला के प्रकाश में सौन्दर्य सत्य और शिव का अलंकार हो जाता है। इस तरह के सौन्दर्य बोध से आत्मा (अहम्) का विस्मरण हो जाता है तथा परमात्मा (ब्रह्म) का स्मरण मिलता है। आत्म विस्मरण का परमात्मा के स्मरण में पर्यवसान कला की पराकाष्ठा है। ‘देवो भूत्वा देवं यजेत्’ ही भारतीय दृष्टिकोण से कला का परम बोध स्वीकार किया जा सकता है।

कला की निश्चित व्याख्या तथा परिभाषा के सम्बन्ध में विभिन्न देशों के विद्वानों के अपने-अपने मत हैं पर उनके निर्णय में मूल अलौकिकता—अमरता तथा सनातनता ही है। कला विनश्वरता की सीमा से परे है। ताजमहल की भौतिक आकृति काल से प्रभावित हो सकती है पर शाहजहान और बेगम मुमताज के शाश्वत सम्बन्ध—प्रेम के प्रति श्रद्धा स्थायी और चिरन्तन है। कला मरती नहीं है; यदि कलाकृति मर जाती है तो वह कला ही नहीं है। जिस प्रकार कला के अर्थ की व्याख्या कठिन है उसी प्रकार कला के कार्य का विश्लेषण भी सुगम नहीं है। कला का मुख्य उद्देश्य आनन्ददान है; यह आनन्द क्षणिक नहीं, आत्मस्पर्शी अथवा अनश्वर होता है। यह मानव जाति की एक बहुत बड़ी आवश्यकता है। कला के माध्यम से किसी देश के सांस्कृतिक गौरव तथा उसके विकास और उत्थान का परिचय मिलता है। जीवन और कला का शाश्वत सम्बन्ध है; जीवन तो चला भी जाता है पर कला रह जाती है। महामति गेटे का कथन है कि कला की सबसे बड़ी कृति वह है जिसमें परम उत्तम सत्य निहित रहता है। प्लेटो के कथनानुसार प्रत्येक व्यक्ति सुन्दर वस्तु को अपना प्रेमास्पद चुनता है। प्लेटो के दृष्टिकोण से कला का प्राण सौन्दर्य है। बारहवीं शताब्दी के कलाकार कुस-जो-हस की उक्ति है कि कला का रहस्य कलाकार में ही अन्तर्निहित रहता है। गेटे का कथन है कि सौन्दर्य-दर्शन करने वाला (समस्त बन्धनों से) अपने आप मुक्त हो जाता है। कलाकार जब तक किसी सत्य-वस्तु के रूप-रंग की अनुभूति अपने भीतर नहीं कर लेता तब तक वह उसे किसी भी स्थिति में अभिव्यक्त ही नहीं करता है। विलियम

मारिस का कथन है कि मेरे जीवन का एक क्षण भी ऐसा नहीं बीतता है, जिसमें मुझे समस्त जगत् अभिव्यक्त न दीख पड़ता हो।

भारत में कला का विषय आत्मपरक है, भारतीय कला को समचने के लिये सूक्ष्म बुद्धि की अपेक्षा है। कला पाचभौतिक प्रतीक नहीं है, उसकी आत्मा है। कला निष्कल, निष्प्रिय, शान्त, निरवघ (दोषातीत), निरञ्जन, अमृत के परम सेतु तथा परम ऐश्वर्यमय ब्रह्म की चेतनता की आधारशिला है। कला के स्वरूप-चिन्तन की सीमा में यह स्वीकार तो करना ही पड़ता है कि वह अविकल सच्चिदानन्दमयी है। परमात्मा आनन्द है, इसलिए नैसर्गिक रूप से उनकी अभिव्यक्ति की चेतन भूमि आनन्दमयी होनी ही चाहिए। परमात्मा सम्पूर्ण कलामय होने के नाते सम्पूर्ण आनन्दमय है

‘आनन्दमयोऽभ्यासात्’।

—ब्रह्मसूत्र १।१।१२

आनन्दमय ब्रह्म की अभिव्यक्ति ही—तदनुकृति है, कला है। बाह्य जगत् अन्तर्जगत् की रहस्यात्मक अभिव्यजना है। ‘सकल’ परमात्मा अकल’ तथा अमृत परमात्मा है। कलापुरुष परमात्मा की सत्ता सोलह कलाओं से प्रकाशित है। समस्त सृष्टि इन्हीं से ओतप्रोत है। छान्दोग्य उपनिषद् में सत्यकाम जादाल का उपाख्यान है, उसमें सत्यकाम के प्रति वृषभ, अग्नि, हस और मद्गु (जलचर पक्षी) ने क्रमशः प्रकाशवान्, अनन्तवान्, ज्योतिषमान् और आयतनवान् कलारूपों पर प्रकाश डाला है। वृषभ ने प्रकाशवान् का निरूपण किया, कहा कि पूर्व, पश्चिम दक्षिण और उत्तर दिक्कला ब्रह्म का प्रथम पाद है। अग्नि ने अनन्तवान् कला रूप के वर्णन में बताया कि पृथ्वी कला है, अन्तरिक्ष कला है, ध्रुवकला है, समुद्र कला है, यह ब्रह्म का दूसरा पाद है। प्रकाशवान् काल के निरूपण में उपनिषद् का वाक्य है,

‘ब्रह्मणश्च ते पाद ब्रवाणीति ब्रवीतु मे भगवानिति तस्मै होवाच प्राची दिक्कला प्रतीची दिक्कला दक्षिणा दिक्कलोदीची दिक्कलय वै सोम्य चतुष्कल पादो ब्रह्मण प्रकाशवानाम्।’

—छान्दोग्य ४।१।२

अनन्तवान् रूप का विश्लेषण है,

‘ब्रह्मण सोम्य ते पाद ब्रवाणीति ब्रवीतु मे भगवानिति तस्मै होवाच पृथ्वी कलात्तरिक्ष कला धी कला समुद्र कलय वै सोम्य चतुष्कल पादो ब्रह्मणोऽनन्तवानाम्।’

—छान्दोग्य ४।६।३

हस ने ब्रह्म के तीसरे पाद निरूपण में ज्योतिषमान् कलारूप की व्याख्या की—

‘ब्रह्मण सोम्य ते पाद ब्रवाणीति ब्रवीतु मे भगवानिति तस्मै होवाचग्नि कला सूर्य कला चन्द्र कला विद्युत्कलय वै सोम्य चतुष्कल पादो ब्रह्मणो ज्योतिष्मानाम्।’

—छान्दोग्य ४।७।३

हंस न कहा कि अग्नि कला है, सूर्य कला है, चन्द्रमा कला है, विद्युत् कला है, यह ब्रह्म का चतुष्कल-पाद ज्योतिषमान् नामवाला है।

मुद्ग जलचर पक्षी ने ब्रह्म के चौथे पाद की व्याख्या में आयतनवान् कलारूप का चित्रण किया।

‘ब्रह्मणः सोम्य ते पादं ब्रवाणीति ब्रवीतु मे भगवानिति तस्मै होवाच प्राणः कला, चक्षुः कला, श्रोत्रं कला, मनः कलैष वै सोम्य चतुष्कलः पादो ब्रह्मण आयतनवान्नाम।’

छान्दोग्य ४।८।३

परमात्मा से सम्बद्ध होने के नाते ये समस्त कला चिन्मय, सत्य और सुन्दर हैं, सच्चिदानन्द की बोध-भूमि हैं। कला की तो वास्तविकता यही है कि तद्गत समस्त वस्तुओं में सच्चिदानन्द रमण करें। तदनुकृति कला की यही रहस्य-लिपि है। निस्सन्देह ब्रह्म-परमात्मा के चार पाद प्रकाशवान् अनन्तवान्, ज्योतिषमान् और आयतनवान् के द्वारा ही कला का सूक्ष्मातिसूक्ष्म रूप समझ में आता है, यही संस्कृति है। कला अमूल्य है, कलाकार व्यापार की प्रवृत्ति से कलाकृति का निर्माण नहीं कर सकता है। जिस प्रकार प्रेम आत्मा का धर्म होने के नाते अमूल्य है उसी प्रकार कला भी आत्मा का धर्म होने के नाते अमूल्य है। [कला का सबसे बड़ा मूल्य प्रवृत्ति और निवृत्ति के सामञ्जस्य में सन्निहित है; कलाकार की प्रवृत्ति जब किसी कृति के निर्माण की ओर जाती है तब वह पहले उसे अपने भीतर ध्यान योग के माध्यम से स्थापित कर उसका रसास्वादन कर निवृत्ति पा लेता है; निवृत्ति से उसे प्रवृत्ति—अभिव्यक्ति की स्फूर्ति मिलती है, यह स्फूर्ति ही चित्रकला, संगीतकला, नृत्यकला तथा शिल्पकला के क्षेत्र में तदनुकृति कहलाती है; तदनुकृति ही कला का रूप ग्रहण कर लेती है] परमात्मा की अनुकृतिगत कला इसीलिए नितान्त अमूल्य है।

कला सदा क्रियात्मक होने से सत्य की उपासना है; कलाकार सत्य का उपासक होता है। उसे वही सत्य सुन्दर दीखता है जो पूर्ण रूप से शिवमय होता है; भारतीय कला की शिव-मयता ही उसकी पारमार्थिकता अथवा आध्यात्मिकता है। यही कारण है कि भारतीय साहित्य-संगीत कला आदि अध्यात्मपरक हैं। नाट्य कला की चिन्मयता और आनन्दपरकता के सम्बन्ध में महाकवि कालिदास की शास्त्रसम्मत उक्ति है; उनके मालविकाग्निमित्र नाटक में पात्र गणदास की उक्ति है :

देवानामिदमनन्ति मुनयः शान्तं क्रतुं चाक्षुषं
हृद्रेणोदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाँगे विभक्तं द्विधा ॥
त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नहर्षेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधकम् ॥

—मालविकाग्निमित्रम् १।४

नाट्यकला परम दिव्य स्वीकार की गयी है भारतीय साहित्य शास्त्र में। इसी प्रकार संगीत कला की दिव्यता और पारमार्थिकता में अटल विश्वास प्रकट किया गया है। संगीत की उत्पत्ति परमात्मा

से है। ऐसा कहा जाता है कि जगदम्बा पार्वती और शिव के संयोग से राग की उत्पत्ति हुई। महादेव के पाच मुख से पाच और देवी के एक मुख से छठे राग की उत्पत्ति बतायी जाती है। महादेव के सद्योजात मुख में श्री, वामदेव मुख से वसन्त, अधोरमुख से भैरव, तत्पुत्रमुख से पचम, ईशान मुख से मेघ और गिरिजा के मुख में नट्ट नारायण राग उत्पन्न कहे जाते हैं। संगीत दामोदर में वर्णन है कि श्रीकृष्ण के समक्ष गोपियों ने गीत गाना आरम्भ किया तो सोलह हजार राग उत्पन्न हुए

गोपीभिर्गीतिमारद्धमकंक कृष्णसनिधौ।

तेन जातानि रागाण सहस्राणि तु षोडश॥

संगीत कला गीतवाद्य नृत्य का समन्वय है। संगीतशास्त्र उपवेद कहा जाता है। संगीत मोक्ष प्रदान करता है, जीवात्मा को परमात्मा के आनन्दराज्य में प्रतिष्ठित करता है। गाथर्ववेद में वर्णन मिलता है

“एक संगीत विज्ञान चतुर्वर्गफलप्रदम्।”

इसी प्रकार विज्ञानेश्वर का कथन है कि वीणावादनतत्त्वज्ञ रागविद्याविशारद तथा मूर्च्छनाश्रुति सम्पन्न प्राणी मोक्षपथ में जाता है। उल्लेख मिलता है

वीणावादनतत्त्वज्ञ

श्रुतिजातिविशारद।

तालज्ञश्चाप्रयासेन

मोक्षमार्गं निगच्छति॥

—याज्ञवल्क्यस्मृतिधृत पाठ ३।१५

संगीत चार वेदों का सरस सार है, संगीत संहिता कहती है कि पूजा से कोटिगुण श्रेष्ठ ध्यान है, ध्यान से कोटिगुण श्रेष्ठ जप है, जप से कोटि गुण श्रेष्ठ गान है। गान से श्रेष्ठ कुछ भी नहीं है। संगीत में तो परमात्मा भी अभिव्यक्त होते हैं। भगवान् की नारद के प्रति स्वीकृति है

नाह यतामि बैकुण्ठे योगिता हृदये न च।

मद्भक्ता यत्र गायति तत्र तिष्ठामि नारद॥

—नारदसंहिता १।७

भारतीय साहित्य में शिल्पकला, चित्रकला तथा हस्तलेखा आदि का प्रचुरता से वर्णन मिलता है, देवमूर्ति, देवचित्र आदि जीवात्मा को मोक्षदेने वाले ही निरूपित और निर्मित किये गये हैं। अजन्ता एलौरा आदि की चित्रकलाएँ इस कथन की प्रामाणिकता की पुष्टि करती हैं। वास्तव में अजन्ता तथा एलौरा आदि कलातीथ हैं, इनके दर्शन से ही प्राणी अलौकिक चेतना और निवृत्तिपरक जीवन से सम्पन्न हो जाता है। समस्त भारतीय कला-चिन्तन में तदनुकृति—भागवती सृष्टि की ही व्यापकता का दर्शन होता है। वे अमरता की ही चिन्मय कालातीथ प्रतीक-चेतनाएँ हैं।

धम, अर्थ, काम आदि पुरुषार्थ के क्षेत्र में कला मोक्षस्वरूपा है, धर्माथकाम—त्रिवर्ग से संयुक्त होकर वह प्राणीमात्र को निवृत्ति—त्यागमय आनन्दसाम्राज्य में ले जाती है। मोक्ष

की विधायिका होना कला का सांस्कृतिक स्वरूप है। भारतीय कला की सीख है कि परस्पर अनु-बद्ध धर्म, अर्थ और काम का यथानुपात सेवन करना चाहिए। भारतीय जीवन की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि भी इस त्रिवर्ग के सेवन की सीख देती है। भारतीय कला इसी त्रिवर्गसेवन से प्रस्फुटित होकर संस्कृति का स्वरूप ग्रहण कर लेती है। अपने परिष्कृत मस्तिष्क से महामति वात्स्यायन ने काम-सूत्र के आरम्भ में ही इसी त्रिवर्ग की वन्दना की है :

‘धर्मार्थकामेभ्यो नमः।’

—कामसूत्र १।१।१

इसी प्रकार महामति चाणक्य ने त्रिवर्ग-सेवन के सम्बन्ध में कहा है :

धर्मार्थ विरोधेन कामं सेवेत्।

समं वा त्रिवर्गमन्योन्यानुबन्धम्।

—कौटलीय अर्थशास्त्र १।७।६, ८

कला ने धर्म, अर्थ काम को समानरूप से सदा प्राणान्वित किया है, उनमें सत्य का दर्शन किया है। कला पांचभौतिक अविद्यागत ‘अहंम्’ की विस्मृति द्वारा चिन्मय विद्यागत ‘ब्रह्म’—परमात्मा के शाश्वत स्मरण का दान करती है। कलाकार को कला की वस्तु—सौन्दर्यतत्त्व से आत्म सम्बन्ध स्थापित करना चाहिए; [पर्वत और सरिता आदि के साथ आध्यात्मिक सम्बन्ध स्थापित करने पर ही वह अपनी कला द्वारा चित्रण का विषय बना सकता है।] चीन देश की घटना है: सुंग वंश के अधिपति लि लुंग मेन ने ताव-जें नाम के कलाकार से किसी दृश्य को चित्रित करने की बात कही; वह बिना किसी चित्रण के लौट आया और उसने कहा कि प्रकृति को मैंने हृदयस्थ कर लिया है। कला प्रतीक नहीं, अप्रतीक की विधायिका है; वह अ-प्रतीक से प्रतीक का निर्माण करती है, अप्रतीक होना उसका स्वरूप है; प्रतीक का दान करना उसका कार्य—धर्म है। कला तो परम चिन्मय है, वह प्रतीकगत है ही नहीं। जिस प्रकार ब्रह्म के सम्बन्ध में कहा जाता है:

‘न प्रतीके न हि सः।’

—ब्रह्म सूत्र ४।१।४

उसी प्रकार कला के अप्रतीक स्वरूप-चिन्मय तत्त्व के सम्बन्ध में भी यह कहा जा सकता है कि वह प्रतीक में नहीं है, कला तो भावराज्य की अधिष्ठात्री देवी है। वह अमरता की संज्ञा है।

कला सत्य, शिव और सुन्दर की आत्मा है। कला के विज्ञान ने ही नरक और स्वर्ग का अन्तर बताया है; सत्य और असत्य, शिव और अशिव तथा सुन्दर और असुन्दर का रहस्य बताया है।

प्रागैतिहासिक कला

कतिपय क्षेत्रों में प्रागैतिहासिक काल के मनुष्य के सबंध में यह एक भ्रामक धारणा फैली हुई है कि उस युग के मनुष्य का मानसिक गठन आज के मनुष्य से भिन्न रहा है। परन्तु बात ऐसी नहीं है, विशेषज्ञों के अनुसार, सुदूर अतीत से लेकर आज तक सभी जातियों में मनुष्य की मानसिक प्रक्रिया एक जैसी ही रहती आयी है।¹ आवालवृद्ध तथा नर-नारी की अनुभूति-प्रवणता, चिन्तन-पद्धति एवं आचार-व्यवहार सबमें एकरूपता है और उसकी मौलिक वृत्तियों की क्रिया-प्रक्रिया में कोई भेद नहीं। जो बाह्य अन्तर दिखलायी भी देते हैं, वे भौतिक साधनों के विकास एवं प्रसार के कारण हैं। हास-रदन, उमग-उल्लास और केलि-क्रीडा सम्बन्धी सवेदनाएँ सभी में समान रूप से काम करती दिखाई देती हैं। विजय मिलने पर उल्लास अनुभव करना और पराजय होने पर उदास हो जाना मनुष्य मात्र का स्वभाव है। इसमें काल तथा स्थान कभी भी कोई व्यवधान अथवा व्यतिक्रम उपस्थित नहीं कर सका है। प्रत्येक युग के सभी श्रेणी के मनुष्यों में शुभ-अशुभ, भला-बुरा और उचित-अनुचित की एक न एक मान्यता एवं मर्यादा रहती आयी है। सौन्दर्यानुभूति अथवा सौन्दर्यबोध के चाहे जो भी स्तर अथवा आलवन रहे हों, मनुष्य सदा सौन्दर्य पर मुग्ध रहता आया है। ऐसा कोई भी युग नहीं रहा है जिस पर अविकसित मस्तिष्क अथवा चमत्कारपूर्ण परिस्थिति का आरोप लगाया जा सके।

ताल-स्वर तथा छंद की गति में किसी वस्तु अथवा शरीर का संचालन नेत्रों और कानों को प्रिय लगता है। इनके द्वारा कलात्मक प्रभाव उत्पन्न होता है, जिसका परिणाम सुखद होता है। ससार के सभी आदिवासियों ने क्या कहने, संगीत-नृत्य करने और चित्र एवं मूर्ति बनाने की प्रवृत्ति पायी जाती है। यह हम बात का प्रमाण है कि अपनी अनुभूति को अपने-अपने ढंग से व्यक्त कर आनन्द एवं सतोष अनुभव करने की योग्यता सबमें रही है।

“कला” शब्द का प्रयोग विभिन्न अर्थों में किया गया मिलता है। परन्तु प्रस्तुत सन्दर्भ में यह शब्द “कल्” धातु से बना है जिसका अर्थ है—प्रेरणा करना। संस्कृत साहित्य में ज्ञान को विद्या और उपविद्या दो श्रेणियों में विभक्त किया गया है। “कला” उपविद्या की कोटि में आती है। दण्डी के अनुसार यह कामोद्दीपन में सहायता करती है।² क्षेमराज तक ने “कला” को रूप

१ बोआस प्रिमिटिव आर्ट, प्रिफेस, पृ० १।

२ नृत्य गीत प्रभृतय कला कामार्थ सश्रया।

संवारन वाला ही स्वीकार किया है।' इस प्रकार इनकी दृष्टि में "कला" को उपयुक्त स्थान नहीं प्राप्त हो सका, उसे गौण ही समझा गया। आगम ग्रन्थ भी कर्तृत्व शक्ति के रूप में "कला" को छत्तीस तत्वों में से केवल एक मानता है।^१ कामशास्त्र तथा ज्योतिषशास्त्र से लेकर दर्शन शास्त्र तक में "कला" का प्रयोग संकुचित अर्थ में किया गया दीख पड़ता है। इसका कारण कदाचित् यह है कि भारतीय विचारधारा सत्य ब्रह्म को चिन्तन का ही विषय मानती रही है। उसे केवल वही जानता है जो द्रष्टा है और उसे जान कर वह वही बन जाता है।^२ ऐसी दशा में उसे भौतिक अर्थ में कला का विषय बनाना संभव नहीं। अवतारवाद के प्रादुर्भाव के बाद भी भगवान् का कोई न कोई रूप पहले किसी न किसी देवलोक का देवता है, फिर अवतार इसलिए सामान्य प्राणी के लिए उसका वास्तविक रूप हृदयंगम कर पाना असंभव प्राय है। उसे ऐसी भक्ति का विषय बना दिया गया है जिसकी मूर्ति तक की पूजा ध्यान द्वारा अर्थात् मानसिक स्तर पर की जाती है। किन्तु अनुभूतिविहीन कोरी कल्पना के आधार पर कोई कला पनप नहीं सकती। सभी कलाओं से पार्थिव जगत् के सक्रिय जीवन का एक न एक सम्बन्ध रहना ही चाहिए। भारतवर्ष में ऐसी कला का विकास, नाना कारणों से, अवान्तर काल में हुआ। नश्वर जगत् को तो महत्व देने का प्रश्न ही नहीं उठता। वास्तव में उनकी अन्तर-वृत्ति ही अधिक सक्रिय रही है जिसको प्रश्रय देने में योग का भी प्रबल हाथ रहा है। इसके अतिरिक्त 'रसो वै सः' की उक्ति द्वारा भी अमूर्त कल्पना का ही प्राधान्य लक्षित होता है।

पारश्चात्य विद्वानों तथा विचारकों ने इसके विपरीत कला को यथेष्ट महत्व प्रदान किया है। रस्किन "कला" को दैवी कृति के प्रति मनुष्य के आह्लाद की अभिव्यक्ति मानता है। गैटे के अनुसार "कला" सत्य की साकार अनुकृति है। टाल्सटाय का मत है कि "कला" स्वानुभूति को विविध साधनों द्वारा दूसरे के हृदय तक पहुँचाती है। परन्तु फ्रायड के मतानुसार "कला" सुप्त वासनाओं का प्रकट (जागृत) रूप है। क्रोचे अभिव्यंजनावादी होने के नाते "कला" को प्लेटो की भांति प्रकृति का विम्ब-प्रतिबिम्ब नहीं मानता, अपितु उसे प्रभाव-प्रधान स्वीकार करता है। उसकी दृष्टि में व्यक्ति-मन का अत्यधिक महत्व है। अरस्तू अनुकरण की प्रवृत्ति को प्रश्रय देता नहीं दिखायी देता। यह प्रकृति के सामान्य रूप का चित्रण करने का पक्षपाती है; वस्तु का नहीं, वस्तुगत गुणों का चित्रण करने का समर्थक है। अधुना विचारक शिलर का मत है कि मनुष्य की विशेषता इस बात को लेकर है कि वह कल्पना के सहारे अनुकृतियों में भी वही आह्लाद अनुभव करता है जो स्वतः प्रकृति द्वारा उपलब्ध है। इन सबसे भिन्न बेकन और कूजा जैसे विचारकों का मत है कि "कला" प्रकृति की अपूर्णताओं की पूर्ति करती है। वास्तव में "कला" इसलिए

१. कलयति स्वरूप आवश्यकति वस्तूनि वा ।

२. सर्व कर्तृत्व रूपावै क्रिया शक्तिः : कला भवेत्—परशुराम कल्पसूत्र ।

३. तस्मात्तत्सर्वमभवत् वृ० उ० १।४।१० : गमचरित मानस—(अयोध्या काण्ड)
जानत तुम्हहिं तुम्हहिं होई जाई ।

मुन्दर अथवा आकषक नहीं है कि वह प्रकृति की प्रतिवृत्ति है, अपितु वह कलाकार की अभिव्यक्ति में सौन्दर्यप्राप्तता के कारण "कला" है। यह सौन्दर्यप्राप्तता केवल वस्तुगत सौन्दर्य का ही परिणाम नहीं है, अपितु कलाकार की सौन्दर्यानुभूति अथवा सौन्दर्यरोध को अपनी प्रतिभा द्वारा स्थायित्व प्रदान करने के मफल प्रयास में है।

परन्तु "कला" व्यक्तिगत वृत्ति होकर भी समाज-सापेक्ष है। अतएव युग विशेष की "कला" का अध्ययन करते समय तत्कालीन युग के जीवन एवं प्रवृत्ति से भी परिचय प्राप्त कर लेना वाञ्छनीय है। मनुष्य की शारीरिक अथवा मानसिक त्रियाशीलता की भाँति कला का भी मौलिक सम्बन्ध अधिकतर उत्पादन से है। क्योंकि कलात्मक प्रेरणाएँ भी भौतिक माधनों पर ही आश्रित हैं और यह बात इतिहास पृथक् कला पर अधिक लागू है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त में, जमन अर्थ-शास्त्री काल बुशर का तो मत रहा है कि ताल, गीत और कविता का प्रादुर्भाव प्रागैतिहासिक श्रम-माधना से हुआ है। उसका कथन था कि यदि काम-काल में शरीर-संचालन ताल के अनुसार हो तो कम मे कम थकान में अधिक से अधिक बर्तृत्व शक्ति की दक्षता प्राप्त हो सकती है।^१ इससे भी बढ़कर रोचक बात यह है कि उनके अनुसार झुण्ड के झुण्ड काम करने वाले श्रमिकों को, वाय में दक्षता एवं सुसम्बद्धता लाने के लिए गति को ताल में बाधना पड़ता था। मासपेशियों के तनाव होने पर उनके मुँह से ध्वनि निकल पड़ती थी। इन ध्वनियों के साथ तत्कालीन मानव ने शब्दों को मिला दिया। फलस्वरूप गीत और कविता की रचना हो गई। इसी प्रकार बीजारो के लगने में जो ध्वनियाँ निकलनी थी, उनका अनुकरण स्वर के माध्यम से कर लिया जाता था। इन्हीं का विकास वाद्य यंत्रों में हुआ। परन्तु जो लोग वाद्य एवं कला का उद्गम आनन्द से मानते हैं, उन्हें उक्त व्याख्या शायद मन्तोप प्रदान न कर सके। यद्यपि रचनात्मक श्रम का भी अपना आनन्द है।

प्रागैतिहासिक कालीन समाज के सम्बन्ध में कुछ वर्ष पूर्व तक समाजशास्त्रियों एवं अर्थशास्त्रियों का यह विश्वास रहा है कि तत्कालीन समाज सामुदायिक रहा है। विखरे हुए व्यक्ति उक्त समाज में समझौते द्वारा व्यक्ति विशेष को मुखिया मानते रहे और अज्ञात काल से चले आने वाले परिवार ही आगे चल कर पृथक्-पृथक् समुदाय में बंट गये। परन्तु इतिहास पूर्व सस्कृति के नृत्तत्व विषयक विद्वान् अब इस तथ्य से परिचित हो चुके हैं कि वास्तव में, बात ऐसी नहीं। लिग-भेदगत श्रेणियों के समूह शिथिल, किन्तु निश्चित गति से विभिन्न दलों में विभक्त होते गये जहाँ से, परिवार के साथ-साथ व्यक्तिगत सम्पत्ति का इकाई रूप में प्रादुर्भाव हुआ जो प्रारम्भिक अवस्था में चल-सम्पत्ति के रूप में रहा। यहाँ तक कि खाद्य सामग्री भी चल-सम्पत्ति के ही रूप में रही।^२ कुछ लोगो ने उनके आर्थिक जीवन के सबंध में यह सन्देह प्रकट किया है कि प्रारम्भ में उन्हें किसी प्रकार का अथबोध था भी अथवा नहीं। परन्तु इतना तो स्पष्ट है कि शिकार द्वारा प्राप्त अतिरिक्त

१ हैरय सोशल रूट्स अँव द आर्ट, पृ० ११।

२ प्लेखनोव आर्ट ऐण्ड सोशल लाइफ, पृ० ५७।

मांस को वे भविष्य के लिए सुरक्षित रखा करते थे और इस प्रकार की अन्य अर्जित वस्तुओं का भी संचय किया करते थे। सामूहिक प्रयास द्वारा अर्जित शिकार अथवा लूट का माल समुदाय के सभी लोगों में बांटा जाता था और उसका एक न एक अंश प्रत्येक व्यक्ति को अवश्य मिल जाता था। समुदायों के समय-समय पर छोटे-छोटे दलों में विभक्त होने पर भी इस कारण उनकी सामाजिकता अधुण बनी रहती थी।

प्राचीन कलाकारों द्वारा निर्मित जो कला-कृतियां आज उपलब्ध हैं, वे ऐतिहासिक दृष्टि से विचार करने के लिए पर्याप्त नहीं हैं। कला-शैली की प्रेरक शक्तियों को समझने के लिए अधिक उपयुक्त सामग्री की आवश्यकता है। प्रागैतिहासिक काल की जो वस्तुएँ खुदाई में मिली हैं उनमें प्रस्तरकालीन पत्थर के औजार और आभूषणादि हैं। कुछ ऐसे भी चिह्न मिले हैं, जिनके द्वारा अग्नि-प्रयोग का भी संकेत मिलता है। कालान्तर मिट्टी के बर्तन तथा कृषि सम्बन्धी वस्तुएँ मिलने लगती हैं और आगे चलकर धातु की बनी चीजें भी उपलब्ध होने लगती हैं। इन सबके पीछे प्रेरणा के दो श्रोत रहे हैं: पहला रूप का आश्रित और दूसरा रूपजन्य भावना से सम्बद्ध। आभूषण के मूल में केवल रूपसज्जा की भावना ही नहीं काम करती रही है, अपितु वे किसी न किसी वस्तु का प्रतीक बनकर भी आये हैं।

प्रागैतिहासिक कालीन पुरातत्व की सामग्रियों से पता चलता है कि संसार के विभिन्न भागों में सामान्यतः सांस्कृतिक-प्रवाह एक-सा ही रहा है; लगभग यही स्थिति कला के भी क्षेत्र में रही है। अन्तर केवल इतना रहा है कि कभी-कभी कलात्मक जीवन की शृंखला सहसा भंग भी हो जाया करती है।^१

अवशिष्ट कला-कृतियों में तत्कालीन जीवन के संकेत भी मिल जाते हैं। ऐसा लगता है कि उनका अधिकांश समय, जीवन की प्रारंभिक आवश्यकताओं आजीविका एवं आत्मरक्षा-के प्रश्न को सुलझाने में ही निकल जाता था। इसी कारण, उनकी चित्तवृत्ति अधिकतर पशुओं में ही रमण करती रही, जो स्वभावतः उनकी प्रारंभिक कला-कृतियों में भी प्रमुख स्थान पा सके। इनकी अभिव्यक्ति में अनुभूति एवं उत्कृष्ट भावना दोनों का ही हाथ था। गुफाओं में चित्रित भीत्ति-चित्रों में अंकित पशु वास्तविक रूप में उत्सुक शिकारी की ओर बढ़ता हुआ जान पड़ता है। इस प्रसंग में यह उल्लेखनीय है कि पशुओं के ऐसे चित्र गुफा के दिवसीय प्रकाश वाले भाग में न होकर घोर अन्धकार मग्न खण्डों में निर्मित हैं। ऐसे स्थानों के सम्बन्ध में अनुमान किया गया है कि वे देवालय के काम में आते रहे होंगे।^२ तत्कालीन कला का एक अन्य रोचक पहलू भी देखने में आता है कि एक स्थल पर हृदय की जगह प्रथानुसार हृदय का ही चित्र प्राचीन प्रतीकात्मक रूप में अंकित कर दिया गया है।^३ इसके मूल श्रोत पर विचार करते समय कुछ लोगों ने अनुमान

१. बोआस : प्रिमिटिव आर्ट, प्रिफेस, पृ० ७ ।

२. आपेंन : द आउट लाइन अँव् आर्ट, पृ० ८ ।

३. वही, पृ० ९ ।

द्वारा सिद्ध करना चाहा है कि अध-युग की कला चमत्कारपूर्ण रही है। जो बालान्तर, विकसित होकर शक्ति एव सौन्दर्य के योग से "शुद्ध कला" बन गयी। परन्तु उक्त अनुमान कदाचित् अनुमान मात्र ही है, क्योंकि मनुष्य की भावधारा द्वारा इसकी पुष्टि होती नहीं दिखायी देती। अधिक से अधिक स्वाग रचकर पशुओं तथा दूसरे लोगों पर चमत्कारपूर्ण प्रभाव डालने की बात सभ्य जान पड़ती है। कुछ लोगो ने अनुमान किया है कि उनके अधिनाश नृत्य ऐसे ही स्वाग के परिणाम स्वल्प है। परन्तु नृत्य की एक अन्य प्रेरणा आनन्दोल्लास भी है, इसमें सन्देह नहीं।

मध्ययुग "कला" का उत्कर्षकाल कहा जाता है। परन्तु प्रागैतिहासिक काल की "कला" के कुछ ऐसे नमूने हैं जो कला की दृष्टि से आगे बढ़ कर हैं। इसवे उदाहरण नीग्रो आकृतियों में देखे जा सकते हैं। मीदियन लोगो के इतिहास पूर्व पुराने खानाबदोश गिरोहो की कला-कृतियों के कुछ ऐसे नमूने हैं जिनमें चीनी कला के मूल तत्त्व अत्यन्त सजीव रूप में हैं।^१

भारतवर्ष में प्रागैतिहासिक काल की कला के कुछ नमूने रायगढ, होशंगाबाद, मिर्जापुर जिला, चक्रधरपुर और विजयगढ की गुफाओं आदि में आज भी उपलब्ध हैं। इसका एक अर्थ रूप साज-मज्जा और धार्मिक कृत्यों के अवसर पर अभिप्रायो (मोटिफम) के रूप में भी देखा जा सकता है।

१ वही, पृ० ९।

२ गांगुली स्टडीज ऑन इण्डियन आर्ट, पृ० ९।

श्री महेन्द्रनाथ सिंह

भारतीय चित्रकला में हस्ति-आलेखन का महत्त्व

आदि काल से हाथी भारतीय चित्रकला के चित्रण का एक प्रिय विषय रहा है। इन हाथियों से भारतीय कलाओं को अनेक प्रेरणाएँ मिली हैं। हमारे आदि आराध्यदेव 'गणेश' स्वयं हाथी थे। भगवान् बुद्ध भी एक जन्म में छः दांत वाले हाथी थे जिनकी जीवन-घटनाओं से अजंता की संपूर्ण चित्रकारी रची गयी है। वहां इन हाथियों का पारिवारिक जीवन बड़ी सजीवता से अंकित किया गया है। बुद्ध गजराज के वेश में अपनी दो हस्ति-पत्नियों के साथ बट वृक्ष की सुखद छाया में विश्राम मुद्रा में अंकित किये गये हैं। शान्ति, सौम्य, वैराग्य का भाव प्रत्येक अंग से झलकता है। एक दूसरे स्थल पर 'गज-जातक' चित्रावली भी दर्शनीय है। इसमें हाथियों का परस्पर-स्नेह उनके मिलने-जुलने का ढंग हमें द्रवित कर देता है। सम्पूर्ण चित्रावली से करुण और वात्सल्य की रसधार बह रही है। कही-कही पर हाथियों के जुलूस-चित्र भी देखने को मिलते हैं वहां पर उनके अंग प्रत्यंग से शौर्य-पराक्रम टपकता है परन्तु उनके अधिकांश चित्र यहां धार्मिक दृष्टि से ही अंकित किये गये हैं। जहां उनकी मुद्रा में शान्ति, करुण रस की ही प्रधानता दिखाई देती है। इन चित्रकारों ने अत्यन्त प्रवाहपूर्ण और कोमल रेखाओं से उनकी रूप रचना में सौंदर्य और स्वाभाविकता भरी है। इसी-लिए हाथियों के ये चित्र देखने में यथार्थवादी प्रवृत्ति के अधिक निकट लगते हैं। परन्तु वास्तव में आदर्शवादी भित्ति पर ही सम्पूर्ण कला मंडप खड़ा है। इतने कलात्मक अभिरुचि के मार्मिक हस्ति-आलेखन एक मात्र हमें 'अजंता' में ही प्राप्त होते हैं, जिनसे मानवमात्र सदियों से अनेक प्रेरणाएँ प्राप्त करता आ रहा है तथा जिनके बल-बुद्धि, ऐश्वर्य-पराक्रम, दया करुणा आदि बहुमूल्य गुणों से अपने को विभूषित भी करता आ रहा है।

हाथियों का दूसरा उपयोग अजंता की डिजाइनों में बड़े ही कलात्मक ढंग से किया गया है। भारतीय धर्म, जीवन और दर्शन की व्याख्या में इन चित्रकारों ने हाथी और कमल से बड़ी सहायता ली है। हाथी की रूप-रचना स्वयं ही कला पूर्ण है और दूसरे जब हम उसका उपयोग चित्रों में कलात्मक ढंग से करते हैं तो वह हमारे मुख्य आकर्षण का विषय बन जाता है। कमल का फूल भी रूप-रस गंध और गुण में अद्वितीय होता है। इसीलिये अपने आलंकारिक आलेखन (डिजाइन) के लिए इन चित्रकारों ने हाथी और कमल को ही अपनाया और अपनी कल्पना और उद्भावना से उन्होंने एक से एक अनमोल आलेखनों से कला-मंडप को अलंकृत किया है। भारतीय चित्रकला में बुद्ध की भांति ये हाथी भी अमर हो गये और तभी से भारत की अन्य चित्रशैलियों में हाथी चित्रण की परम्परा चल पड़ी।

इसके बाद जैन चित्रशैली में हाथी आलेखन हमें अपने सरलतम रूप में प्राप्त होता है। यहाँ भी हाथी अक्सर वही धार्मिक भावना लहरा रही है। देवी-देवताओं की सवारी में इन हाथियों का उपयोग किया गया है अलंकारिता की प्राधान्यता होने हुए भी चित्र में सवत्र सादगी है। जैन चित्रों की बन्दीदार मज्जा अपना सरल सहज आकर्षण रखती है। हाथिया के मूठ और पीठासन की वस्त्र मज्जा और देवी-देवताओं के वस्त्र अलंकरण और उनके आभूषणों की रचना में उन चित्रकारों की मौलिक कल्पना भरी हुई है। यहाँ भी हाथियों से करुणा और दया का ही भाव टपक रहा है।



भूमते हाथी

काशी शैली

मध्यकालीन चित्रकला के क्षेत्र में प्रवेश करने के साथ हाथी—आलेखनों में हम विषय और वस्तु दानों की दृष्टियों में नवीनता पाते हैं। मुसलमानों के आक्रमण के बाद हमारे जीवन में एक नया मोड़ आता है और हम यहाँ पर हाथी की सामाजिक उपयोगिता को अपनी आवश्यकता अनुसार स्वीकार करने को बाध्य हो जाते हैं। अतः इस काल में हाथियों का चित्रण हमारे सामने दो मुख्य रूपों में उपस्थित होता है। हमारे धार्मिक कृत्यों और उत्सवों में हाथी को पहिले से ही उच्चासन प्राप्त था। तत्कालीन समाज ने हाथी के बल और बुद्धि दोनों का समान रूप में स्वागत किया और उसे पूरे उपयोगी समझ कर अपने नित्य जीवन में जुलूस उत्सवों, मंगल कृत्यों ब्याह, लडाई, आपेट आदि में बराबर काम लेने लगा। फलस्वरूप हाथी भारतीय कला का एक अभिन्न अंग बन गया। जयपुर, जोधपुर, गीतानेर, बूदी, आदि चित्र शैलियों में हाथी आलेखनों की भरमार हो गयी। इन म्थानों में हाथियों के जोरदार और जानदार रेखांकन दीवाल और वागज दानों पर बड़ी कुशलता से अंकित किये गये हैं। रंग-त्रिधान अपारदर्शी (टैम्परा) पद्धति में किया गया है। रेशाओं में गति के साथ बल और लोच भी पहिले से अधिक मात्रा में दिखाया गया

है। हाथियों का चित्रण जहा उत्सव-समारोह के सिलसिले में हुआ है वहां, अलंकारिता को प्रमुखता प्राप्त है और आखेट-लड़ाई वाले चित्रों में स्वाभाविकता को प्रधानता दी गयी है।

हाथी चित्रण की यह परम्परा राजस्थानी चित्रशैली में एक नयी ज्योति लेकर प्रकट होती है। चित्रकारों को हाथियों की प्रकृति का गहरा अध्ययन है और वे उनके प्रत्येक हरकतों और खूबियों से अच्छी तरह परिचित जान पड़ते हैं। १८ वी शताब्दी की 'बसौली' शैली की एक हस्तिक्रीड़ा देखने योग्य है। चित्रकार द्वारा अंकित रेखाओं पर उसका पूरा अधिकार देखने को मिला है। इन लचीली और प्रवाहपूर्ण रेखाओं से भावाभिव्यक्ति इतनी स्पष्ट है कि उनसे हाथियों का चिगघाड़ ध्वनित हो रहा है। उनकी केलिक्रीड़ा की मुद्राएं तो मन मुग्ध कर लेती हैं। यह रेखांकन (ड्राइंग) अपनी सजीवता और गतिमयता से अपने में पूर्ण है। इस शैली के रेखा-रंग संयुक्त हाथी-आलेखनों से वह भावव्यंजना और रस निष्पत्ति नहीं हो पाती है, जो इन प्रवाहपूर्ण कोमल रसांकों में हमें देखने को मिलती है।

राजस्थानी शैली में हाथियों के आलंकारिक आलेखन अपनी अलग ही छाप लिये हुए प्रकट होते हैं। इन लचीली रेखाओं में बल और वेग को दर्शाने में लड़ाई आखेट संबंधी हाथी आलेखन बहुत मिलते हैं। इस प्रकार के आलेखनों में चित्र-संयोजन (कम्पोजिशन) बड़े कौशल से किया गया है। उन्हें देखने से ऐसा लगता है कि यह सब दृश्य प्रत्यक्ष ही घटित हो रहा है। इस शैली में कल्पना परिपूर्ण एक विशुद्ध आलंकारिक हाथी का चित्र दर्शनीय है। कृष्ण राधा के साथ एक मतवाले हाथी पर अंकुश से उसके संवेग को नियंत्रित करते हुए चित्रित किये गये हैं। इस सम्पूर्ण चित्र में कृष्ण की माया का विशद एवं मार्मिक अंकन प्रस्तुत किया गया है। चित्रकार की अपूर्व कल्पना और उसकी नवीन उद्भानना से यह हाथी चित्र अवश्य ही अनूठा कहा जायेगा।

'मुगल-मिनीयेचर' में हाथियों के एक से एक दिलचस्प हाथीचित्र हमें देखने को मिलते हैं। कहीं सजी-सजाई हाथियों पर शेर के लिये बादशाहों की सवारियां, कहीं शिकार में शेर, चीते भालुओं आदि से हाथियों की भिड़न्त, कहीं लड़ाई में मतवाले हाथियों का चिगघाड़ कर जूझना तो कहीं नवरोज के मेले में बेल-बूटे से संवारी हुई हाथियाँ लम्बे लम्बे झूल और बड़े बड़े हौदों से दिल को दहला रही हैं। ऐयाशी और लड़ाई ही उनकी जिन्दगी के दो मशहूर पहलू हैं और इसमें हाथियों से उन्हें बहुत सहायता मिलती है। इस कला में हाथियों के शौकिया-लड़ाई के भी चित्र देखने को मिलते हैं। इन सभी चित्रों में सजीवता खूब भरी हुई है। अन्य चित्र शैलियों से ये चित्र अलग इसलिए हैं कि इन चित्रों में छाया-प्रकाश और 'दृष्टि-क्रम' का पूरा पालन किया गया है। मुगल 'तरहो' और 'महीनकारी' से हाथियों में जान और रौनक आ गयी है। इस शैली में वास्तविकता और अलंकारिता को समान स्थान प्राप्त है। इन चित्रों में हाथियों की चंचलता, एव आक्रमणकारी मुद्राओं तथा रंग-रेखाओं से परिस्थिति और वातावरण खिल उठा है। एक सामान्य दर्शक भी इन हाथी चित्रों में उनकी, खूबियों और हरकतों को ठीक ठीक देख पाता है।

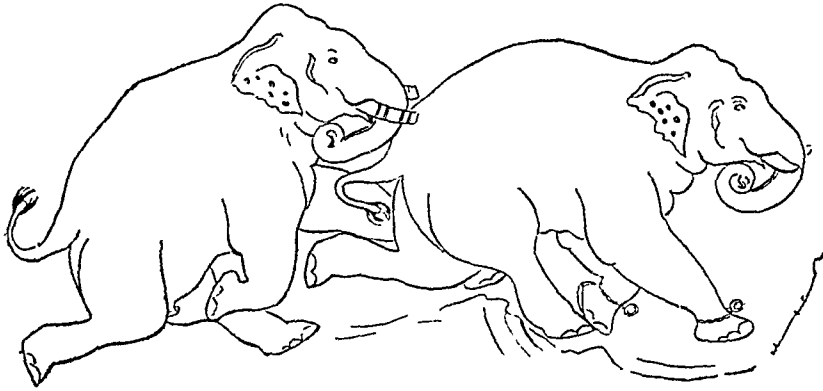
अब हम पहाड़ी शैली के हाथी चित्रों पर विचार करेंगे। इस काल में यथार्थ और आदर्श के सम्मिश्रण से एक मध्यवर्ती चित्रशैली का जन्म होता है जिसे हम अभिव्यजनात्मक शैली कह

सकते हैं। इस शैली की सबसे बड़ी विशेषता हीनी है कि भाव जितनी सरलता से इसमें व्यक्त होते हैं उतनी यथार्थवादी शैली में नहीं हो पाते। यह शैली फूल जैसी कोमल मुकुमारियों में लेकर हाथी जैसे पराक्रमी पशुओं का अकन समान रूप से कर सकती है। इस शैली की दूसरी विशेषता यह है कि आलेख्य-वस्तु के मर्यादित स्वरूप ही सामने लाये जाते हैं। इस शैली में एक हाथी, प्रेमी-प्रेमिका के स्वर्ग-मोपान के रूप में चित्रित किया गया है। हाथी अचल पर्वत समान शान्तिपूर्वक खड़ा है। उसका महावत प्रेयसी को दासी के सहारे अटारी में उतार रहा है। महावत और प्रेयसी के मिलन की उत्सुकता तथा महावत के आँसों में चिन्ता और दिल में शका का स्वाभाविक अकन दर्शनीय है। हाथी अपनी अघखुली आँसों से मामने वाले महावत की चेष्टाओं और हरकतों से सारी परिस्थिति को समझ रहा है। हाथी की भावपूर्ण मुद्राओं के चित्रण में चित्रकार ने सराहनीय प्रयत्न किया है। इस शैली के अन्य हाथी चित्रों में भी हमें उनके बल-बुद्धि का ऐसा ही हृदयहारी चित्रण सर्वत्र प्राप्त होता है।

आधुनिक भारतीय चित्रकला में हाथी आलेखन की परम्परा एक प्रकार से लुप्त होती जा रही है। आज के विज्ञान ने दुनिया का नक्शा ही बदल दिया है। जब उसने बड़े-बड़े पहाड़ों को उखाड़ फेंका तो भला बिचारे उन हाथियों का विसात ही क्या? जिस धार्मिक भावना से प्रेरित होकर हम उसे पूजते थे वह विश्वास भी उठ गया और न तो उसके बल बुद्धि की आज हमें उपयोगिता ही जान पड़ती है। आज समस्त साहित्य और कलाओं पर विज्ञान छा गया है। हमारी मान्यताओं और आस्थाओं पर उसका एकाधिकार हो गया है। उससे प्रभावित हुए बिना कौन बच गया है आज यह कहना अत्यन्त कठिन है। यह एक निर्विवाद सत्य है कि आये दिन उसकी प्रगतियों से आख मूढ़ कर कोई राष्ट्र अपना हित नहीं कर सकता। विज्ञान की यह प्रगति मानवमात्र की प्रगति है। इम पर किसी को एतराज नहीं हो सकता। हा, आपत्ति तो वहा होती है जहा मानव अपने कर्तव्यावर्तव्य को तिलाजलि देकर उसका मुहताज हो जाता है। वह अपनी प्राचीन सभ्यता सस्कृति साहित्य कला आदि से एकदम नवध विच्छेद कर तीव्र गति से आगे बढ़ना चाहता है। आज उसे प्रत्येक कार्य में वैज्ञानिक विश्लेषण अपेक्षित हो गया है। परन्तु यहा के लोक जीवन में अभी विज्ञान का प्रवेश नहीं के बराबर ही हो पाया है। अतः कला में परम्परागत चित्रण ऐसी ही जगहों में प्राप्त होते हैं जहा की सस्कृति आज भी अपने महत्त्व को बनाये हुए है।

भारत के लोक जीवन में बड़े उत्साह और चाव के साथ लोक कलाकार कला की बाग-डोर सम्हाले कला का काय कर रहे हैं। वहा की कला आज भी अपने सरल स्वाभाविक रूप में पनपती नजर आ रही है। बाठ के बने बनारसी खिलौने में परम्परागत वृत्ति की स्पष्ट झलक आज भी बतमान है। हाथी घोड़े आदि खिलौनों की भरमार है। खिलौनों की बड़ी छोटी प्रत्येक दुकानों पर हाथियों की साज सज्जा ही मुख्य रूप से हमें आकर्षित करती है। वैसे यहा के कुम्हारों में भी हाथियों के प्रति अगाध प्रेम है। मिट्टी के खिलौनों में हाथी को एक प्रमुख स्थान मिलने के बावजूद भी यहा के दीवाल कला पर भी इनका अच्छा प्रदर्शन देखने को मिलता है। मागलिक अवसरो पर तो विशेष रूप से हाथी घोड़े आदि रचाने की प्रथा यहा के प्रत्येक घरों में है। वाराणसी

उन स्वनामधन्य नगरों में से एक है, जो अपनी संस्कृति को अक्षुण्ण बनाये रखने के लिये सतत प्रयत्नशील है। यहां से प्रस्फुटित काशी चित्रशैली इसका प्रमाण है? यद्यपि यह नगर विज्ञान के प्रसार और प्रचार से खाली नहीं है तथापि सांस्कृतिक सूर्य से भी यह उतना ही आलोकित है। काशी चित्रशैली परम्परागत विभूतियों से विभूषित एक आधुनिकतम प्रगतिशील चित्रशैली है। यह अपनी लोकानुभूति एवं समवेदनशीलता के लिये भारतीय चित्रशैलियों में एक विशिष्ट स्थान रखती है। मानव प्राणी जैसा पशुपक्षियों के प्रति भी इस शैली के कलाकार जागरूक है। इस शैली में तो हाथियों के पर्याप्त कुशल अंकन देखने को मिलते हैं। इन कलाकारों ने हाथियों के कलात्मक स्वरूप से मुग्ध होकर अनेक स्थलों पर विभिन्न उद्देश्यों की पूर्ति के लिये उन्हें चित्रित किया है। इस शैली के बने चित्रों में अकसर मकान या दरवाजे की साज-सज्जा के लिये डिजाइन के रूप में हाथियों के अंकित चित्र मिलते हैं। अथवा चित्रित पात्रों के घड़े बर्तनों पर रचे आलेखनों (डिजाइन) में भी इनका चित्र प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त यहां स्वतंत्ररूप से भी हाथियों के प्रभावोत्पादक चित्र बनाये गये हैं, जिसमें उनके स्वभाव की मस्ती को सफलतापूर्वक चित्रित किया गया है। इस शैली का 'झूमते हाथी' चित्र इसी भाव की अभिव्यक्ति करा रहा है।



खेलते हुए दो हाथी

—राजस्थानी शैली

वास्तव में हाथी एक पूर्ण कलात्मक प्राणी है। उसके दिव्य कलात्मक स्वरूप से मानव ने सुश्रुति और सुबुद्धि प्राप्त की और उसके समुन्नत भव्याकृति से उसने साहस और शक्ति का संचयन किया। हाथी के घुमावदार एवं प्रवाहपूर्ण रेखाओं के अभ्यास से ही यहां के चित्रकारों ने अपनी तूलिका में लोच, गति और बल प्राप्त किया है। हाथियों के लचीले रेखांकन के अभ्यास के कारण ही चित्रकारों के हाथ मज पाये हैं। यही कारण है कि भारत की प्रत्येक चित्र शैलियों में हाथी आलेखनों की भरमार है। वस्तुतः हाथी आलेखनों ने भारतीय कलाओं को समृद्धशाली बनाया है। एक समय था जब हाथियों का बाजार भाव था, "सड़लो हाथी तो नौ लाखी" परन्तु आज के चकाचौंध करनेवाले सस्ते वैज्ञानिक 'बल्वों' के सामने गजमुक्ता की रोशनी और कीमत ही क्या है?

आधुनिक चित्र-कला का महत्त्व

आधुनिजवाद ही आधुनिक कला की नींव है। प्रतीकवाद, त्रिविवाद, तथ्यातिरेकवाद = “वास्तविकता की मान्य सीमा के बाहर में कला में वह सामग्री लायी जाय जिसका अवतक प्रवेश न हुआ हो”,¹ अभिव्यजनावाद, धनवाद = जिसके प्रवर्तक पिकासो हैं इसके अनुसार किसी एक वस्तु के विभिन्न पक्ष ऐसे दृष्टिकोण में प्रस्तुत किये जाय जिनमें वे एक ही कृति में मनमाने ढंग से सघटित हैं,² तथा इम्प्रेशिनिज्म आदि। वास्तव में बिना इनवादों का विस्तृत रूप से अध्ययन किये कोई भी व्यक्ति आधुनिक कला का आनन्द नहीं पा सकता। यही कारण है कि साधारणजन इसे ऊटपटाग और निरर्थक कृति कहते हैं, काशी के कुछ शास्त्रीय साहित्यिक वर्ग के नये साहित्यिकों ने इसे “भकाऊ कला” की भी सजा दे दी है।

आधुनिक कला के महत्त्व को दृष्टि में रखने पर इसकी परख के दो दृष्टिकोण हमारे सामने आ जाते हैं = १ राष्ट्रीयता को ध्यान में रखकर, तथा २ शुद्ध कला को ध्यान में रखकर। किन्तु जब भी हम राष्ट्रीयता को ध्यान में रखकर इस प्रश्न पर विचार करेंगे हमारे सामने इसका विदेशीपन आयेगा और प्रत्येक विदेशी वस्तु जिसने हमारी राष्ट्रीय निधि, चाहे वह कला हो, साहित्य हो, राजनीति हो, धर्म हो, पर प्रभाव डाला हो, उसे अव्यवस्थित किया हो, उसका हमारे सम्मुख कुछ भी महत्त्व न होगा। विशेष रूप से आज की स्थिति में जबकि नव निर्मित देश के ऊपर विदेशी कला हावी हो और देश के अधिकांश कलाकार आसँ भूदकर उस ओर बड़े चल जा रहे हैं।

हम इसके महत्त्व का मूल्यांकन दोनों ही दृष्टियों का समन्वय करके उपस्थित करने का प्रयत्न करेंगे। यद्यपि यह बात भी ध्यान में रखना आवश्यक है कि यह बात नहीं कि प्राचीन भारतीय कला में वे तत्त्व नहीं थे और इस आधुनिक कला ने कोई एक बहुत बड़ी वस्तु हमारे सम्मुख ला रखी है, जिसका हमारे लिये महत्त्व है। फिर भी कुछ दृष्टियों से हमें इसका महत्त्व स्वीकार करना ही पड़ता है।

यह निश्चित तथ्य है कि आधुनिक कला का जन्म सघर्ष और प्रतिशोध की भावना के साथ ही हुआ है और इसके कारण रहे हैं, १ कलाकार को उचित सम्मान न मिलना, २ जन

साधारण द्वारा उचित मूल्यांकन के प्रति उदासीनता, ३. आज के सुशिक्षित समाज में अधिकांश कम शिक्षा प्राप्त कलाकारों की आत्महीनता की भावना, आदि। साथ ही शाश्वत सौन्दर्य पा सकने की साधना और तपस्या के प्रति उदासीनता, आधुनिक समाज की व्यस्तता और जनता में कुतूहल उत्पन्न कर ध्यान केन्द्रित करने की भावना। आधुनिक कला का महत्त्व कला के विभिन्न पक्षों में नयी दिशा देने के कारण माना जा सकता है। आगे हम उन्हीं का वर्णन करेंगे।

रंगों के क्षेत्र में आधुनिक कला ने मनोविज्ञान से भी सहायता ली है। यह सभी जानते हैं कि रंगों का प्रभाव प्रत्येक प्राणी पर पड़ता है।^१ इसके पूर्व साधारणतः प्राप्त चित्रों में रंगों का प्रयोग कलाकार की पसंद के अनुसार ही होता था, उसमें व्यक्त वातावरण को रंगों द्वारा चित्रित करने का प्रयास नहीं रहता था और न इस दिशा में कोई वर्णन ही था। किन्तु आधुनिक कलाकार जो कुछ चित्रित करता है वह यह प्रयत्न करता है कि रंगों द्वारा वह ऐसी सृष्टि कर दे कि भाव मुखर उठे, रेखाओं और आकृतियों का प्रयोग चाहे ठीक हो या न हो। यही कारण है कि रेखाओं का आधुनिक कला में कोई महत्त्व नहीं रह गया है, जब कि भारत की कला शैलियों में रेखाओं पर अत्यधिक बल दिया गया था। यहां तक कि बीसवीं सदी में प्रचलित बंगाल शैली की नींव भी रेखाओं पर ही है। यदि इससे रेखाएँ छीन ली जायं तो उनकी कला का कोई मूल्य न रह जायगा। वास्तव में अंग्रेजी के "पेंटिंग" शब्द से रंगों का प्रयोग ही ध्वनित होता है।

इसी क्रम में यह भी कह दूँ कि आधुनिक कला अपारदर्शक (टैम्परा) रंग शैली में ही प्रयुक्त हुई है, हालांकि भारत के लिये यह कोई नवीन वस्तु नहीं है, क्योंकि यहां कभी भी पारदर्शक (वाश) शैली का प्रचलन नहीं रहा। किन्तु बंगाल शैली ने न जाने क्या समझ के इस विदेशी शैली का प्रचलन यहां प्रारंभ किया था। पारदर्शक शैली में रंगों का कोई विशेष महत्त्व नहीं रह जाता क्योंकि उसका मौलिक प्रभाव धोकर नष्ट कर दिया जाता है। अस्तु, आज की आधुनिक कला ने रंगों का अध्ययन करने उनका मनोवैज्ञानिक रूप से प्रयोग उपस्थित किया है, जो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

मूर्तिकला और चित्रकला में आज तक सबसे बड़ा भेद यही माना जाता रहा कि मूर्तिकला शरीर की मोटाई और गोलाई (डाइमेंसन) का भी चित्रण कर सकती है जब कि चित्रकला में चिपटे रूप ही उपस्थित किये जा सकते हैं। आकृति चाहे एकचरम बने, दो चरम या तीनचरम, किन्तु उससे किसी भी प्रकार आकृतियों की मोटाई और गोलाई का ज्ञान नहीं हो सकता। यह कभी चित्रकला के लिये वास्तव में खेदपूर्ण रही। यही कारण था कि आधुनिक कला ने इस दिशा में भी प्रयास किया। इसके फलस्वरूप हमारे सम्मुख धन आकृतियां आई, मोटाई और गोलाई लाने का प्रयत्न किया गया। यह प्रयास सचमुच महत्त्वपूर्ण रहा क्योंकि वह कमी जो मूर्तिकला की अपेक्षा इसमें थी वह इस प्रयास से समाप्त हो गयी। इसके अतिरिक्त छाया का बहुल प्रयोग

१. "अजन्ता" मासिक, नवंबर १९५४, "रंगों के मनोवैज्ञानिक प्रभाव"।

भी इस दिशा में उल्लेखनीय है, यद्यपि यह कला को कँमरा कला में अधिक करीब ल जाती है। आधुनिक कला का यह प्रयोग महत्वपूर्ण है।

आज तक चित्रकला में वष्य विषय का यही अर्थ माना जाता रहा है कि वह दीप्त पडनेवाला मनुष्य, पशु, पक्षी, पर्वत, वृक्ष आदि अन्य प्राकृतिक वस्तुओं के रूपों का ही चित्रण है। यह होना चाहिये, अभी भी लोग यही समझते हैं, और यही कारण है कि जब उनके सम्मुख आधुनिक घनवादी तथ्यातिरेकवादी चित्र आते हैं तो वे मौन हो जाते हैं या उसे उटपटाग की सजा देते हैं। घनवाद के अनुसार "कला चित्रकार के आत्मा की अभिव्यक्ति है, और साथ ही वे प्रकृति के रूप और अलकरण से इनकार करते हैं।" या "वास्तविकता की मान्य सीमा के बाहर से वह सामग्री ढाई जाय जिम्का अवतक प्रवेश न हुआ हो।" आधुनिक कला का यह प्रयोग कला के और भावों के क्षेत्र में नई जागृति उपस्थित करता है। प्रकृति की नकल मात्र करना ही निर्माण नहीं है, निर्माण तो तभी हो सकता है जब नये नये रूपों का निर्माण किया जाय, ऐसी आवृतियों की कल्पना की जाय, जिसका सत्सार में अस्तित्व ही न हो। इसी के द्वारा कलाकार के कल्पना की उडान का माप और उसकी रचनात्मक शक्ति का ज्ञान होता है।

इससे कोई इनकार नहीं कर सकता कि नये रूपों का निर्माण ठीक नहीं अथवा इनका महत्व नहीं है। किन्तु नये रूपों का यह निर्माण समस्या भी है। सत्सार की सभी स्थिति वस्तुओं का मानवमात्र ने अपनी भाषा के अनुसार नामकरण किया था और इसी से उन वस्तुओं की पहचान की जाती रही है। इन आधुनिक रूपों का निर्माता अत्रिवाद काकार इन कृतियों पर शीर्षक भी नहीं देते, क्योंकि उन्होंने क्या रूप बनाया इसे वे स्वयं भी नहीं जानते और दूसरे के रूप के ही पडित होते हैं भाषा के नहीं। इसका फल यह होता है कि कृतियों का मूल्य उन्हीं के लिये रह जाता है या कुछ ऐसे पारस्परिकों के लिये जो केवल इमीलिए ही प्रशंसा करते हैं कि कलाकार ने नया रूप दिया है। मेरा विचार तो यह है कि जबतक इन नये रूपों का नामकरण नहीं हो जाता, उसका बोध नहीं बन जाता तबतक उनका मूल्य नहीं। हमारे पूर्वजों ने विभिन्न प्राणियों और वस्तुओं तथा उनकी विभिन्न जातियों का भिन्न-भिन्न नामकरण किया था, यह नामकरण की प्रक्रिया, सहस्रों वर्षों तक चलती रही। तभी आज हम इतने समर्थ हैं कि इन्हें जान-पहचान सकें, फिर इन नये रूपों को कोई तत्काल कँमे समझ सकता है। उसे क्या कहा जाय? यह समस्या हमारे ही सामने नहीं है वरन् कलाकारों के सामने भी है। इसलिए इस आधुनिक कला का महत्त्व होते हुए भी तात्कालिक महत्त्व प्राप्त नहीं हो पाता।

आज तक चित्रों में हमें किसी घटना का ही चित्रण दीखता रहा या रूपों के आंगिक चित्रण से ही हमें यह ज्ञात होना था कि पात्र क्या कर रहा है। आधुनिक कला को केवल इतने से ही मतौप न हुआ और उमने यह प्रयास किया कि चित्रित पात्र की मनस्थिति और मनोभावों का भी चित्रण किया जाय, इस प्रकार बाह्य अंगों का चित्रण ही नहीं मन में स्थित भावों का चित्रण भी चित्रकारों ने प्रारम्भ कर दिया। यही नहीं कलाकार अपनी भावाभिव्यक्ति उस रूप में करने लगा जिम रूप में या जिम कोण में वह किसी वस्तु को देखता था। प्रकृति में पँथी विभिन्न आकृतियों

पर सभी व्यक्ति ध्यान नहीं देते, किन्तु कलाकार मेघ, पर्वत, और वृक्ष तक ही नहीं अन्य वस्तुओं में भी एक विशेष कोण से एक आकृति पाता है और वह उस आकृति को जैसा वह स्वयं देखता है चित्रित कर देता है। जैसे-जैसे कला समूहगत से व्यक्तिगत होती गई वैसे-वैसे घटना चित्रण से भाव चित्रण होने लगा। आज पूर्ण रूप से व्यक्तिवादी कला है। इससे भी आगे बढ़कर अमरीकी चित्रकार ल्योनैल अपनी "ब्ल्यू मैरिन" नामक कृति में आता है। जिसके विषय में वह स्वयं कहता है "मैं वस्तु को चित्रित नहीं करता, वरन् वस्तु के चारों ओर के स्थान का। वातावरण में चलती हुई एक नाव बनाती है चाप और गति अपने चारों ओर की वायु में, और इसी को मैं देखता और चित्रित करता हूँ।"^१ यह पहले जर्मनी के अभिव्यजनावादी समूह में था।

आज का मानव इतना व्यस्त है कि वह कलाकार द्वारा प्रस्तुत किसी भी वस्तु को पूर्ण रूप से बारीकी के साथ परख सके। इसी से कलाकार ने रूपों को सरल या उनके प्रतीक अथवा बिंब मात्र देने की चेष्टा की। केवल प्रतीक या बिंब से वह संपूर्ण वर्णन केन्द्रित करके उपस्थित करने लगा। प्रतीक का प्रयोग हम प्राचीन भारतीय कला में भी देखते हैं। पूर्ववर्ती कलाओं में हम गौतम बुद्ध की मूर्ति के अभाव में स्तूप, पादुका, धर्मचक्र आदि प्रतीकों का प्रयोग पाते हैं।

ऊपर हमने आधुनिक कला द्वारा स्थापित उन सिद्धान्तों का अध्ययन किया जिनके कारण आज आधुनिक कला का महत्त्व है। वास्तव में आज के दर्शक के पास इतना अल्प समय रहता कि वह कलाकृति का पूर्ण आनन्द नहीं ले पाता और इसलिए उसे समष्टि रूप में जो कुछ भी भाव हों वे सम्मुख मिल जाते हैं।

किन्तु यह बात पूर्ण रूप से निश्चित है कि आधुनिक कला, कला कम और विज्ञान अधिक है। साथ ही आधुनिक कला की सबसे बड़ी कमी और कमजोरी यह है कि सौन्दर्य भाव का अभाव रहता है। साथ ही प्रेम और उल्लास जो मानव जीवन के प्रिय भाव हैं उनका चित्रण आधुनिक कला में हो ही नहीं सकता। इसका प्रमाण यही है कि किसी भी आधुनिक चित्रकार का इन भावों का एक भी चित्र नहीं है जब कि युद्ध, हिंसा, बर्बरता, कठोरता, घृणा आदि अनेक भावों का बहुतायत से चित्रण हुआ है। इस प्रकार यह पूर्णरूप से एकांगी कला है। मानव के सूक्ष्म और उत्साहवर्धक या पवित्र भावों का जिस कला में स्थान नहीं वह कला कम से कम भारतीय भावों के साथ मेल नहीं खा सकती।

इतना होने पर भी आधुनिक कला के महत्त्वपूर्ण प्रयोगों से इनकार नहीं किया जा सकता और इनके अधिकतर नवीन प्रयोग हमारे लिये उत्साहवर्धक और नयी दिशा की ओर संकेत करते हैं। हम इनका वही तक प्रयोग कर सकते हैं जहां तक कि हमारी कला में नयी वस्तु और सुस्पष्ट होकर आ सके और भारतीय कला की वैयक्तिकता को नष्ट न करें। यदि वे ऐसा करतीं हैं तो भारत की कला के लिये उनका मूल्य नहीं, क्योंकि भारतीय कला में इनमें से कई गुण पहले से ही वर्तमान थे।

आधुनिक चित्र-कला का मूलाधार

मनुष्य प्रकृति का ही एक अंग है और प्रकृति में ही रहता है। प्रकृति से ही मनुष्य सीखता है, उसी से उसे अपनी मारी आवश्यक वस्तुएँ प्राप्त होती हैं, उसी में उसकी रुचि तथा अरुचि दोनों ही प्राप्त होती हैं। प्रकृति के पक्षी जगत में हंस, कोयल तथा तोता उसे पसन्द हैं, उल्लू, गीब तथा कौवा उसे नहीं भाते। इसी प्रकार मनुष्य ने प्रकृति से ही अपनी रुचि की सारी बातें प्राप्त की हैं तथा उसी से प्रेरणा लेता है। प्रकृति से ही उसने सौन्दर्य भी प्राप्त किया है और कुरूपता भी। यह सौन्दर्य और कुरूपता की परिभाषा प्रकृति में है या नहीं पर प्रकृति के ही अंग मनुष्य ने



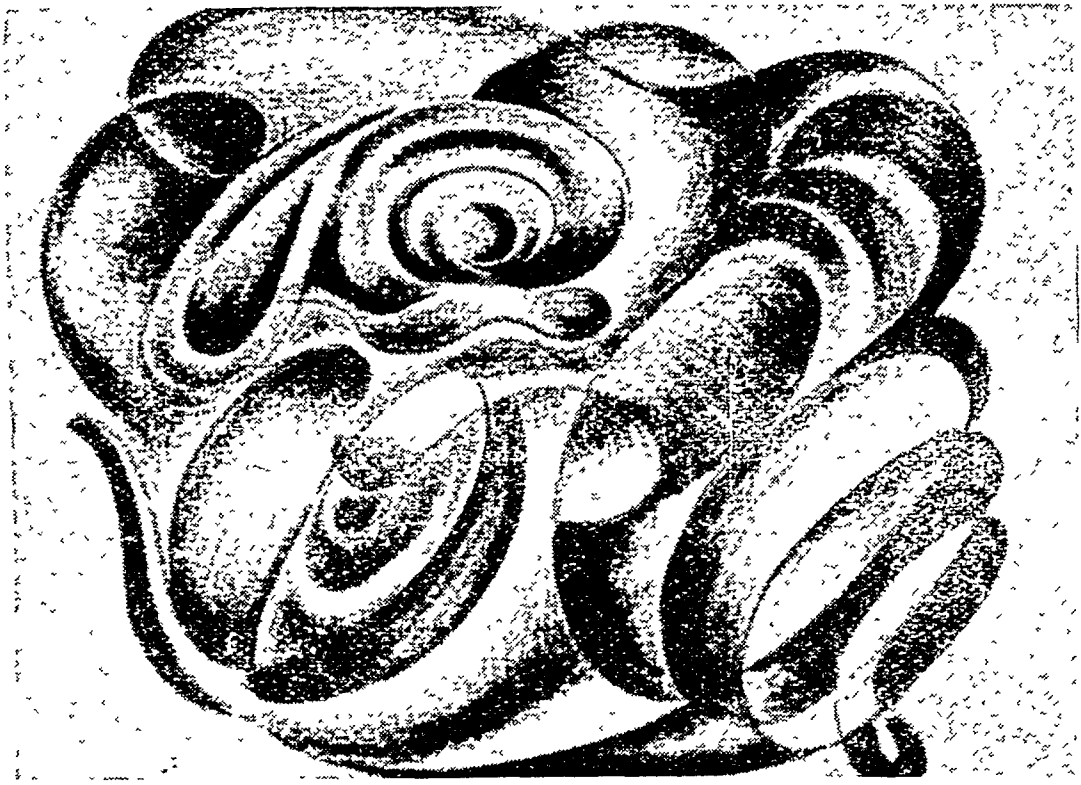
एक स्वप्न

अपनी बुद्धि तथा रुचि के आधार पर किसी को सुन्दर तथा किसी को कुरूप मान लिया है और इस प्रकार की परम्पराएँ रूढ़ि बन कर जड़ता भी प्राप्त कर चुकी हैं। जो भी हो, यह तो सत्य है कि

प्रकृति का एक-एक कण अभूतपूर्व सत्य के सिद्धान्तों पर चालित है और प्रगतिशील है। कलाकार यदि रचना करना चाहता है तो उसे प्रकृति को ही अपना गुरु मानना होगा और उसके निर्माण के सिद्धान्त समझने होंगे। प्रकृति महान है और उसकी महानता का जो आधार है वही कला की रचना का भी आधार होगा और कला भी तभी महान हो सकती है।

सौन्दर्यानुभूति

प्रकृति में हमें सौन्दर्य कहां और क्यों दृष्टिगोचर होता है ? कौवा क्यों कुरूप है और मयूर सुन्दर ? कौवा साधारणतया हमारे काम नहीं आता बल्कि हमें नुकसान ही पहुंचाता है। प्रत्येक जगह कौवा नजर आता है और रोज नजर आता है। देखते-देखते तबियत ऊब जाती है। कौवा कर्कश स्वर में कांव-कांव करता है। जूठा-मीठा मल-मूत्र, सड़ी-गली गन्दी चीजें खाता है। देखने



एक अनुभूति

में काला-काला बिलकुल अरुचिपूर्ण रंग। शरीर की बनावट भोंडी सी छोटा सा सर, गोल-गोल आंखे, लम्बी सी पैनी चोंच, टेढ़े मेढ़े खुर, कोई साज न सज्जा। और मयूर ? कहां राजा भोज और कहां गगू तैल ! मयूर ! छबीले कृष्ण का प्रिय पक्षी जिसका पंख वे अपने मुकुट में धारण करते थे।—मयूर ! जो मनुष्य के दुश्मन सांप को खोज-खोज कर खत्म करता है। सांवन की घटाओं में रंगीले पंख फैलाकर ठुमुक ठुमुक कर नाचता है। नीलम सी रंगी लम्बी लोचदार गर्दन, सर के ऊपर फूलों का कलंगी, चमचमाते पंखों का दुशाला और अर्सफियों से बिखरे मुलायम हरे भरे पंख। आनन्द से विभोर होकर घने जंगल में जब वह पियू-पियू कर चीख उठता है तो पथिकों को

अपनी प्रिया याद आ जाती है। कितना रस है मयूर में और कितनी उदासी, एव मनुहसियत है कौवे के काव-काव में ।

तो आइए कला की दृष्टि से विचार करें कि मयूर प्रकृति की एक अनुपम कृति क्यों है। कला में रूप, रग, सज्जा, बनावट ही प्रधान अंग होते हैं। मयूर का रूप, रग, सज्जा तथा बनावट देखकर ऐसा प्रतीत होता है जैसे किसी चतुर चितरे ने बैठकर एक-एक रग तूलिका से सभाल-सभाल कर लगाया हो। रग-विधान का एक भी सिद्धान्त ऐसा नहीं जो मयूर के रग-चयन में प्रयुक्त न हुआ हो। गाढे चमकदार नीले रग के साथ हरे सुनहले पख, पीली बूटियों के बीच सुनहली आभा सचमुच रग विधान का एक उत्कृष्ट उदाहरण है। रगा के सामजस्य की दृष्टि से भारतीय मयूर प्रकृति की एक अनुपम कृति है।

अब विचार कीजिए कि मयूर में किन कारणों से हम सौन्दर्य का दर्शन कर पाते हैं। मयूर रग-विरगा है, उसका आकार या गठन सुन्दर है। उसकी नाचने की प्रवृत्ति, उसकी स्वच्छन्दता, उमकी मन्ती, उसका पिया-पिया पुकारना, कृष्ण के मुकुट में शोभायमान होना, साप का दुश्मन होना, घटायें देखकर प्रसन्न होना, महाकवि कालिदास के मेघदूत में वर्णित होना इत्यादि के कारण उसके प्रति हमारी सौन्दर्यानुभूति सहज ही जागृत हो जाती है। जो वाते मनुष्य की प्रकृति में भी है और मयूर में भी उनके कारण सहज ही हमारी सहानुभूति मयूर से हो जाती है।

कौवे में शायद कोई भी ऐसी बात नहीं मिलती जो मनुष्य की प्रकृति में हो, और यही कारण है वह हमें अच्छा नहीं लगता। मनुष्य की काला रग पसन्द नहीं, कर्कश आवाज पसन्द नहीं, गन्दी चीजें पाना पसन्द नहीं और इसलिये कौवे से हमारी सहानुभूति नहीं जागृत होती। कौवे हमें पसन्द नहीं। उसमें हमें सौन्दर्य नहीं दिखाई पडता।

इस प्रकार सौन्दर्य बोध के लिये निम्न बातें आवश्यक हो जाती हैं —

- १ रूप, रग, आकार तथा सज्जा।
- २ मनुष्य के स्वभाव से मेल खाती प्रवृत्ति।
- ३ मनुष्य के लिये उपयोगी हो।
- ४ पुराने सम्बन्ध तथा धारणायें (Associations)।

उपर्युक्त बातों में से किसी एक के होने से भी वस्तु हमें पसन्द आ सकती है, परन्तु पहली बात रूप, रग, आकार तथा सज्जा होना अति आवश्यक है। यह न होने से चीज पसन्द भले आवे पर उसमें सौन्दर्य है, यह कहना कठिन होगा, कोयल कू कू गाती है, पपीहा पी-पी करता है। कवियों ने इन्हीं को अधिक महत्व भी दिया है अपनी रचनाओं में पर क्या देखने में ये दोनों मयूर से सुन्दर हैं? नहीं। मयूर का रूप, रग, आकार तथा सज्जा कोयल और पपीहे को प्राप्त नहीं। इसलिये सौन्दर्य की दृष्टि में मयूर इन दोनों से अधिक अच्छा है। इसलिये जिन वस्तुओं में रूप, रग, आकार तथा सज्जा नहीं उसमें सौन्दर्य दृष्टिगोचर नहीं होता।

अब प्रश्न यह उठता है कि किस प्रकार के रूप, रग, आकार तथा सज्जा हमें अधिक पसन्द आते हैं ?

हंस में रंग नहीं होता या कहिये वह धवल वर्ण का होता है। सज्जा भी कोई खास नहीं होती। तो भी हंस में सौन्दर्य है और कुछ लोगों को उसमें मयूर से अधिक सौन्दर्यानुभूति हो सकती है। ऐसा क्यों है ?

ऐसा भी हो सकता है कि कोई वस्तु हमें केवल रूप तथा आकार की दृष्टि से ही सौन्दर्य-पूर्ण लगे। उसमें रंग का महत्व उतना न हो। जैसे हंस।

इस प्रकार हम देखते हैं कि वस्तु केवल रूप या आकार के कारण भी सौन्दर्यानुभूति प्रदान कर सकती है।

किन्तु सभी वस्तुओं के रूप तथा आकार हमें क्यों सौन्दर्यानुभूति प्रदान नहीं करते ? वगुला भी धवल होता है और हंस भी—तो हंस ही—क्यों अधिक सुन्दर है ?

रूप तथा आकार

इसका तात्पर्य यह हुआ कि रूप या आकार में भी विशेषता होनी चाहिये। जैसे रूप तथा आकार मनुष्य को सुन्दर लगते हैं ? धवल वस्तुओं को ही लिया जाय तो हमें हंस पसंद है, चम्पा का पुष्प पसन्द है, खरगोश भी पसन्द है और सभी में सौन्दर्यानुभूति प्राप्त होती है। यह सभी सुन्दर है। अब यदि कहा जाय इनमें कौन अधिक सुन्दर है तो शायद कहना कठिन होगा। ऐसा प्रश्न भी असंगत लगेगा। परन्तु फिर भी क्या इस प्रश्न पर विचार किया जा सकता है ? यहां हम सम्बन्ध को यदि छोड़ दें और केवल दिखाई पड़नेवाले रूप तथा आकार ही पर विचार करें तो भी साधारणतया यह कहना कठिन हो जायगा कि कौन अधिक सुन्दर है और क्यों। किसी को हंस पसन्द आयेगा, किसी को चम्पा का पुष्प और किसी को खरगोश। साधारणतया सभी सबको पसन्द आयेंगे पर सम्बन्ध (Association) के कारण हम बड़ी आसानी से इनमें से एक पसन्द कर लेंगे। लेकिन किसमें अधिक सौन्दर्य है यह निर्णय करना कठिन है। सच बात तो यह है कि इनमें से कोई भी कम या अधिक सुन्दर नहीं है। हंस, चम्पा, तथा खरगोश तीनों ही प्रकृति की अनुपम रचनायें हैं। तीनों में प्रकृति की अद्भुत रचना शक्ति का योग है तीनों में एक ही शक्ति कार्य करती है तो कोई अधिक सौन्दर्यपूर्ण कैसे हो सकता है ? हां मनुष्य उनमें अपनी पसन्द या रुचि के अनुसार चुनाव कर सकता है और किसी एक को सर्वश्रेष्ठ मान सकता है। पर सत्य तो यही है कि सभी सुन्दर हैं।

इसलिये कलाकार के सम्मुख यह प्रश्न नहीं है कि कौन वस्तु कम सुन्दर है और कौन अधिक बल्कि यह कि कोई वस्तु क्यों सुन्दर है। हंस-क्यों सुन्दर है, चम्पा की सुन्दरता का क्या रहस्य है तथा खरगोश की सुन्दरता का क्या आधार है अर्थात् प्रकृति का वह कौन सा आधार है जिस पर वह नाना प्रकार की अपूर्व सुन्दर वस्तुओं की रचना करती है और निरन्तर करती रहती है।

प्रकृति का आधार

कला या कलाकार से सौन्दर्य का उतना महत्वपूर्ण सम्बन्ध नहीं है जितना इस बात से

कि प्रकृति किन सिद्धान्तों या आधार पर पूर्णता प्राप्त करती है। क्योंकि कला सज्ञा नहीं है बल्कि काय में पूर्णता प्राप्त करने का तरीका है, त्रिया है। तो कलाकार के लिए यही ज्ञान प्राप्त करना अति आवश्यक है और इसी को प्राप्त कर वह प्रकृति की भाँति महान्, अनुपम तथा पूर्ण रचना कर सकता है और तभी उसकी कला महान् कहला सकती है। यह ज्ञान कैसे प्राप्त हो ?

- १ प्रकृति निरीक्षण से।
- २ प्रकृति के अनुसार चलने से।
- ३ प्रकृति के रहस्य पर मनन करने से
- ४ प्रकृति और अपने कार्यों में एकता लाने से।

यदि हम यह मान लेते हैं कि प्रकृति की सभी रचनाओं में पूर्णता है, सभी में प्रकृति की अद्भुत शक्ति है तो प्रकृति की किसी एक ही वस्तु को लेकर उसका पूर्ण निरीक्षण करके तथा उसके आधार-भूत रचना-सिद्धान्तों को जानकर हमें उसकी शक्ति, उसकी रचना-शक्ति का रहस्य ज्ञात हो सकता है, जो उसकी सभी रचनाओं में एक ही प्रकार से निहित है। हमें प्रकृति की प्रत्येक वस्तु को नहीं जानना है, केवल एक ही वस्तु को जांचकर, समझकर हम सत्य को प्राप्त कर सकते हैं। प्रकृति की प्रत्येक बड़ी से बड़ी या छोटी से छोटी वस्तु में वही एक ही अद्भुत रचना-शक्ति या तरीका निहित है। बड़ी से बड़ी वस्तु या छोटी से छोटी वस्तु की कल्पना करना भी मनुष्य के लिये आसान नहीं। इसलिये किसी एक वस्तु को आधार माना जा सकता है—समझने के लिए, फिर भी यह कठिनाई उपस्थित ही रहती है कि कोई एक वस्तु भी खोजना कठिन है। यदि पेड़ लें तो उसमें पत्ते, डालियाँ, जड़े तमाम वस्तुएँ हैं तथा पेड़ में मिट्टी, पानी, अग्नि, इत्यादि तमाम अलग अलग चीजें ही सबती हैं जिनसे उसका निर्माण हुआ है। इसलिये प्रकृति की किसी वस्तु को आसानी से एक कहना भी कठिन है।

विज्ञान का आधार

आज विज्ञान ने हमें इस इकाई को समझने में बड़ी दूर तक सफलता प्रदान कर दी है। अणु। ऐटम। सिद्धान्त इसी प्रकाश पर डालता है। और इसी इकाई तक पहुँचने तथा उसके रूप, रंग, आकार, सज्जा तथा संयोजन (कम्पोजिशन) को समझने में ही इतनी प्रगति कर सकी है। अणु को छोटी से छोटी टुकाई मानते हुए भी वैज्ञानिक यह करते हैं कि अणु सबसे छोटा है पर उसके भी भाग हैं जो एक निश्चित सिद्धान्त पर नाचते हैं और एक दूसरे को खींचते तथा दूर करते रहते हैं। एक प्रकार का नृत्य अणु के हिस्सों में होता रहता है और इस नृत्य, खिंचाव तथा विलगाव को यदि छोड़ा जाय या भंग किया जाय तो प्रकृति के वातावरण में महान् शक्ति के साथ विस्फोट होता है जिसे आटम शक्ति कहते हैं। कलाकार का कितना सम्बन्ध इस विस्फोटवाली शक्ति से है नहीं कहा जा सकता परन्तु अणु के अन्दर किस आधार पर नृत्य होता है यही ज्ञान प्राप्त

करना अधिक महत्व का है और इसी नृत्य की गति, संयोजन तथा डिजाइन के तरीके को समझ कर कलात्मक सत्य को भी प्राप्त किया जा सकता है ।

मूल भूत सत्य

इस प्रकार हम देखते हैं कि सौन्दर्यानुभूति का आधार केवल बाहरी रूप, रंग, आकार तथा सज्जा ही नहीं है, बल्कि इन सभी का संयोजन जिस मूलभूत संयोजन-सिद्धान्त पर होता है वही अधिक महत्वपूर्ण है । इस मूल-संयोजन-सिद्धान्त को चाहे हम जानें या न जाने पर यही आधार है जिसपर पूर्ण रचना हो सकती है, सौन्दर्यानुभूति हो सकती है और इसी आधार पर ही वस्तुयें हमें सुन्दर भी लगती हैं । यह ज्ञान प्रकृति-निरीक्षण, चिन्तन, मनन तथा ज्ञान के आधार पर प्राप्त हो सकता है, पर जब यही आधार संसार के एक एक जर्ने का है, हमारे शरीर का भी है, तो अचेतन आधार पर भी मनुष्य इसी मूलाधार को साधना तथा अनुभूति के बल पर जान सकता है । मनुष्य जब इसी मूल-भूत सिद्धान्त पर स्वयं चालित है तो जाने अनजाने वह इसी आधार पर ही कार्य कर सकता है । बहुत से महान कलाकारों को चेतन तरीके से यह ज्ञान नहीं भी प्राप्त रहता पर वे कार्य करते करते स्नेह, साधना, तथा अनुभूति के बल पर इसी सत्य को प्राप्त कर लेते हैं और इसी आधार पर उनकी रचना निर्मित होकर महान कहलाती है । इसी मूलभूत संयोजन-सिद्धान्त पर सारा ब्रह्मांड, सारे नक्षत्र और इनका एक एक जर्ना निर्मित है । इसे ही हम ब्रह्म-ज्ञान कह सकते हैं, इसे ही हम नियति की चाल कह सकते हैं । इसे संसार-सृष्टि का मूल-भूत आधार कह सकते हैं । इसी के कारण प्रवृत्ति का निर्माण होता है, उसमें सौन्दर्य दृष्टिगोचर होता है, सत्य, शिव, तथा, सुन्दर तीनों उसी के नाम हैं । यही मूलभूत सिद्धान्त का ज्ञान ही सारी सांसारिक विद्याओं, दर्शन, धर्म तथा विज्ञान का लक्ष्य है और इसी को प्राप्त कर मनुष्य का जीवन सफल हो सकता है, परमानन्द या मुक्ति लाभ हो सकता है । इस प्रकार आज सभी प्रकार के ज्ञान केन्द्रित होकर इसी मूलभूत सत्य तक पहुंचने का प्रयास कर रहे हैं यही होना उचित भी है ।

सुन्दर और असुन्दर

संसार में अनेक तथा असंख्य वस्तुयें हैं और इतने विभिन्न रूप हैं कि साधारणतया उनके अन्दर का सार्वभौमिक आधार जल्दी दृष्टिगोचर नहीं हो पाता । यह केवल एकाग्र चित्त होने से ही प्राप्त होता है या जिन वस्तुओं पर मन शुरू से ही एकाग्रचित्त हो चुका रहता है, और उसी आधार पर सौन्दर्य या आनन्द प्राप्त हुआ रहता है, और धीरे धीरे इस प्रकार आनन्द लेने की आदत सी पड़ जाती है, वे ही वस्तुएं हमें आसानी से सुन्दर तथा आनन्ददायक दिखती हैं । क्योंकि सभी वस्तुओं पर हम एकाग्रचित्त नहीं हुये रहते और उनके बारे में कोई धारणा नहीं बनी होती, इसलिये सभी वस्तुएं अच्छी नहीं लगती, और कोई नई वस्तु देखने पर तो कठिन ही हो जाता है—उसका आनन्द लेना क्योंकि हमारा मस्तिष्क तमाम चीजों में उलझा रहता है, माया में फंसा रहता है, सच्चाई का बोध नहीं हो पाता । नई वस्तु देखकर अचम्भा होता है,

कुतूहल होता है, अनजाने उसमें सुन्दरता भी नजर आती होगी पर चैतन्य उलझा हुआ मन नहीं जान पाता उसमें उसे सौन्दर्य प्राप्त हो रहा है कि नहीं, क्योंकि सार्वभौमिकता या एकता जहा आसानी से, एकाएक सहसा दृष्टिगोचर हो जाती है वही हमें आसानी से सौन्दर्य बोध हो पाता है। यह सार्वभौमिकता, तथा एकता अचेतन मन से भी हमें वस्तुओं में दिखाई पडती है और इसी आधार पर कभी कभी बिना उमे पहिचाने भी हमें चीजें सुन्दर लग जाती हैं। तब हम उससे प्रभावित होकर बिना इस सार्वभौमिकता या एकता के आधार को समझे ही उस वस्तु का सुन्दर कहते हैं और सहसा "अहा हा ! ! " कह बैठते हैं।

एकता में अनेकता और अनेकता में एकता

कौन सी चीजों को देखकर हम आसानी से "अहा हा ! ! " कहते हैं ? जब हम विशाल अनन्त नील आकाश पर एकाग्रचित्त होते हैं, जब विशाल अनन्त समुद्र, वृक्षों का समूह, जगल, रेगिस्तान, पहाड, हरियाली, सूर्य का प्रकाश, जन समुदाय तथा इसी प्रकार एक साथ, एक समय, एक स्थान पर इसी प्रकार एक वार में अनेक वस्तु देखते हैं या एक ही रंग, एक ही रूप को अनन्त रूप में विस्तृत होते देखते हैं। निरन्तर एक गति से बहती नदी को, झरने को बहते देखकर हमें सौन्दर्य-बोध होता है। एकता नजर आती है, अनन्त का बोध होता है। पहाडों को जब हम अनन्त रूप में फैले हुए देखते हैं, पेडों को जगल में जब हम अनन्त रूप से विस्तृत होते देखते हैं, समुद्र की जल राशि को जब हम अनन्त रूप से उमडते देखते हैं, सूर्य की लाल-लाल किरणों को समुद्र के किनारे जब हम अनन्त रूप से प्रकाशित होते देखते हैं, किसी लम्बे चौडे मैदान में जब घास की हरियाली को हम अनन्त रूप में लहलहाते देखते हैं तो हमें एकता, सार्वभौमिकता, अनन्त के आधार पर सौन्दर्यानुभूति होती है। एक अनन्त विस्तृत घास के मैदान में जब हम एक ही प्रकार की घास को इधर-उधर को अनेक होते देखकर फिर भी एक साथ अनन्त तक फैले देखते हैं सौन्दर्य लाभ करते हैं। अतः जब-जब एक ही वस्तु को हम अनन्त रूप में विस्तृत होते देखते हैं तो हमें सौन्दर्यानुभूति होती है।

चित्र-रचना का मूलधार

समुद्र में हम एक ही रंग के जल, एक ही तरह की लहरें सामान्य रूप से अनन्त तक देखते हैं। आकाश में एक ही प्रकार का खालीपन हम अनन्त तक देखते हैं। जगल में हम पेड ही पेड देखते हैं। रेगिस्तान में जब हम बालू ही बालू देखते हैं, आसमान में जब हम बादल ही बादल देखते हैं इसी प्रकार जब हम किसी जगह एक ही प्रकार की वस्तु को अनन्त रूप से विस्तृत होते देखते हैं तो सहज ही सौन्दर्यानुभूति होती है आनन्द प्राप्त होता। सादे शब्द में किसी वस्तु के अनन्त समूह को देखकर सौन्दर्यानुभूति होती है, यही गुण चित्रकार अपने चित्र में उत्पन्न कर सकता है।

चित्र में एकता का (यूनिटी) होना आवश्यक है। जैसे चित्र में एक ही मुख्य रंग का विस्तार एक ही प्रकार की वस्तुओं, रूपों, आकारों का विस्तार एक ही प्रकार की रेखाओं का विस्तार, एक ही दिशा में सारी रेखाओं का चित्र में चलना इत्यादि में से किसी न किसी रूप में सारे चित्र में

एकता होनी आवश्यक है। जैसे क्यूबिज्म वाले चित्र में सभी वस्तु धन के रूप में ही चित्रित होकर एकता उत्पन्न करती है। चित्र की प्रत्येक वस्तु में जब एक ही प्रकार की लय, छन्द, गति, रहती है एक ही प्रकार के रूप कोने, एंनिल, या फार्स का प्रयोग होता है तो एकता उत्पन्न होती है। चित्र में विभिन्न वस्तुयें रहती हैं पर उनके रूप, रंग आकार में जब एकता होती है तो सहज ही ही सौन्दर्यानुभूति होती है। इसी प्रकार चित्र में भावों की एकता, रंगों की एकता तथा विचारों में एकता होनी चाहिए। यही एकगुण (एकता) चित्र को पूर्ण सौन्दर्य प्रदान कर सकता है। चित्र में अनन्त रूप से जब एकता दृष्टिगोचर होती है तो सार्वभौमिक गुण भी उत्पन्न हो जाता है।

इस प्रकार विविधता के साथ एकता होने पर ही सत्य, शिव तथा सुन्दर प्रतिलक्षित होता है। विविधता में एकता होनी चाहिये और एकता में विविधता। यही प्रकृति का आधारभूत सत्य जिस पर निर्मित हो वह महान है और इसी आधार पर निर्मित हो मनुष्य की कला भी महान हो सकती है।

सार्वभौमिक लयात्मकता

इसी को यूनिवरसल हारमनी कहते हैं। कलाकार यामिनीराय ने अपने चित्रों के प्रत्येक रूप को लयात्मक ढंग से सरल कर एक प्रकार की यूनिवरसल हारमनी अपने चित्रों में उत्पन्न की। जिसके कारण उनके चित्र इतने विख्यात हो सके।

यह आवश्यक नहीं है कि चित्रकार इसी प्रकार से ही केवल यूनिवरसल हारमनी उत्पन्न कर सकता है। एक ही प्रकार के चित्र देखते-देखते भी अरुचि हो जाती है इसलिये कलाकार को विभिन्न तरीकों से अपने चित्रों में यूनिवरसल हारमनी उत्पन्न करते रहना चाहिये। आधुनिक समय में घनात्मक (क्यूबिज्म) आधार पर या सूक्ष्मता (एक्सट्रैक्टशनिज्म) के आधार पर भी यूनिवरसल हारमनी उत्पन्न की जाती है, जैसे प्रो० रवीन्द्रनाथ देव तथा प्रो० रामचन्द्र शुक्ल के चित्र में यूनिवरसल हारमनी का उपयोग अनेकों प्रकार से होता है, और होता जायगा, पर कला-सृष्टि का यह मुख्य आधार है जो प्रत्येक महान कलाकार जानता है। बंगाल शैली के चित्रकार अपने चित्रों में वाश के द्वारा रंगों में यही गुण उत्पन्न करते थे। जापानी, चीनी, चित्रकार तथा योरोप का विख्यात चित्रकार टर्नर भी यही करता था। सारे चित्र को एक रंग में डूबोकर यूनिवरसल हारमनी उत्पन्न करता था: यथार्थवादी-नैचुरलिस्टिक चित्रकार प्रकृति के आधार पर उसकी नकल कर बिना समझे ही चित्रों में यूनिवरसल हारमनी उत्पन्न करते थे। आज प्रकृति के रूपों का अनुकरण करने की आवश्यकता नहीं है बल्कि यही यूनिवरसल हारमनी विविध रूपों से चित्रित करने की आवश्यकता है।

एक-एक कण से रेगिस्तान बनता है,
एक-एक ईंट से दीवार बनती है,
एक-एक बूंद तथा लहर से समुद्र बनता है,
यही महानता है सृष्टि की।

चित्र और चित्रकार के संबंध में पिकासो की मान्यताएँ

“विश्व में कोई वस्तु शाश्वत नहीं है परन्तु कला अमर रहेगी। जब तक ससार में मनुष्य का अस्तित्व है, कला का भी अस्तित्व रहेगा।” महान् चित्रकार श्री पब्लो पिकासो ने कला के सम्बन्ध में उक्त विचार प्रकट करते हुए लिखा है, कला ही जीवन है। कला के माध्यम से मनुष्य की आत्मा अपने आपको अभिव्यक्त करती है। कला साक्षात् मनुष्य है—उसकी आत्मा है।

अपूर्णता कला का जीवन है। जिस कृति में सशोधन की सारी सभावनाएँ समाप्त रहती हैं, वह कृति कलाविहीन एवं मृत है। सुन्दर कलाकृति प्रेरणा देती है, सोचने के लिए वाध्य करती है एवं आलोचना के लिए मार्ग प्रशस्त करती है। किसी अपूर्ण कलाकृति में ही यह क्षमता होती है कि दशक को अपने विषय में सोचने एवं आलोचना करने के लिए वाध्य करे पूर्ण कलाकृति आगे का मार्ग अवरुद्ध कर देती है। उसमें आगे बढ़ने का प्रश्न ही नहीं उठता। इस विषय में पिकासो ने स्पष्ट लिखा है कि—

“लोगों की कला-कृतियाँ खरीदने का एक मुख्य कारण यह भी है कि कला-कृतियाँ असमाप्त (Unfinished) होती हैं और समाप्त (Finished) वस्तुओं से मनुष्य शीघ्र ही ऊब जाता है। एक चित्र पूर्ण एवं समाप्त हो सकता है लेकिन महान् चित्र सर्वदा अपूर्ण होता है। एक चित्रकार अपनी किमी कृति में अपना जीवन उत्सर्ग कर देता है, परन्तु दस वर्ष बाद कोई दूसरा कलाकार उससे नई अनुभूति तथा प्रेरणा लेकर एक नये चित्र का सृजन कर सकता है। अपूर्णता एक महान् चित्र की अपनी विशेषता है।” पिकासो ने आगे लिखा है—“समाप्त एवं अपूर्ण वस्तु कला की दृष्टि में कदापि नहीं आ सकती—क्योंकि समाप्त तो मृतक-सदृश है। एकेडेमिक चित्र की समाप्ति में ही विषय की समाप्ति सन्निहित है।”

उपर्युक्त उद्धरण से यह स्पष्ट है कि पिकासो कला की अपूर्णता में ही उसकी पूर्णता देखता था। उसके विचार से मनुष्य भी एक अपूर्ण रचना है इसलिए मानव और उसके जीवन के प्रति आकर्षक मोह, एवं लगाव है। इसी तरह कला भी है।

लोग सुन्दरता और कुत्पता के पीछे न जाकर जीवन के प्रति आकृष्ट होते हैं। महान् कला सर्वदा जीवित रहती है। जीवन के कण उसमें सर्वदा विद्यमान रहते हैं और यही कारण है कि लोग उसे चाहते हैं। वस्तु में सुन्दरता अथवा असुन्दरता का कोई स्थान नहीं। महत्वपूर्ण बात तो उसका जीवनमय होना है। वास्तव में हम सुन्दरता को नहीं,

वरन् उसमें सन्निहित कला को चाहते हैं। कोई वस्तु सुन्दरता के आधार पर प्रिय अथवा घृणित नहीं होती वह तो उसकी वह जीवनदात्री कला है जो हमें अपनी ओर आकृष्ट करती है, कल्पना के सुन्दर पंखों पर बिठाकर अनिर्वचनीय सुख की रसानुभूति कराती है और हमें एक ऐसी जगह पहुँचा जाती है जहाँ से हमारे सामने का प्रशस्त मार्ग स्पष्ट दिखाई देने लगता है।

उससे पूछे गये एक प्रश्न, कि आधुनिक चित्रों को खरीदने के लिए कृपण व्यापारी भी हजारों रुपये क्यों खर्च कर डालते हैं? के उत्तर में पिकासो ने लिखा है कि ये व्यापारी अधिक मोल तोल करने वाले होते हैं इसीलिए वे इतना अधिक इन आधुनिक चित्रों के पीछे खर्च कर देते हैं। व्यापारी उन चित्रों का इतना अधिक मूल्य नहीं देता वरन् अपने पास उस तरह की अनेक कृतियों का मूल्य बढ़ाता है। इतना अधिक मूल्य देने से उसके पास के अनेक चित्रों का मूल्य स्वभावतः बढ़ जाता है। मनुष्य के आत्मा की अभिव्यक्ति कला में होती है इसीलिए वह इन चित्रों और कलाओं के पीछे अधिक से अधिक रुपया खर्च करके भी प्रसन्नता का अनुभव करता है।

कलाकार एक बंदर की तरह नकलची नहीं होता—बंदर और कलाकार में महान् अंतर है। कला की महान कृतियों से आज की एक महान कृति का सृजन करने वाले कलाकार को एक बंदर और 'एकेडेमिक' चित्रकार की कोटि में रखा जा सकता है जो दूसरों के आधार पर नकल या अनुकरण करके एक कला या चित्र का निर्माण करते हैं। ऐसे 'एकेडेमिक' चित्रकारों की कृति को कला नहीं मानी जा सकती और न ऐसे कलाकार कला का सृजन ही करते हैं। ये कलाकार एक मशीन की तरह हैं, जो केवल किसी चित्र का प्रतिरूप देती हैं।

अमूर्त कला के संबंध में पिकासो का मत है कि अमूर्त कला पक्षियों के लिए है। न यह सच्ची होती है और न इसमें किसी प्रकार का निर्माण ही होता है। क्यों कि कलाकार की कूची यथार्थ का सृजन करती है।

अंत में यह महान चित्रकार लिखता है कि कला असीम को प्रदर्शित करती है। वह हमेशा बहुमूल्य होती है। किसी भी काल या अवस्था में उसका मूल्य गिरता नहीं। वह कहता है कि 'यदि मैं जेल में भी होऊँ और मेरे पास कला के सृजन का कोई साधन न हो तो मैं अपनी गीली जीभ से धरा पर कला का सृजन करूँगा। कला के सृजन के लिए किसी वस्तु विशेष की आवश्यकता नहीं।'।

शुभ काय का श्रीगणेश करते हैं। मन्व से पहले उसी देवता के चित्रण का उदाहरण लीजिए। ममस्त मुख, समृद्धि और कल्याण की भावना के प्रतीक-स्वरूप देवता गजवदन का स्थूल रूप यदि वैसा चित्रित किया गया तो किस भाव से किया गया, इस पहलू पर ध्यान दीजिए। और, फिर उनके वाहन चूहे का अवलोकन कीजिए। तब कुछ सोचिए। यहाँ विदेश की व्यंग्यचित्र कला खड़ी नहीं हो सकेगी।

तत्पश्चात् अतुल बल, तेज और शौर्य के मूर्तिमान् अवतार महावीर हनुमान की उस लाली-लसित छवि का स्मरण कीजिए और अनुमान करने की चेष्टा कीजिए कि वह वैसी क्यों दर्शात की गई है और अपने उस रूप में किस दिशा की ओर सकेत करती है। यहाँ भी विदेशो के व्यंग्य-चित्रकला-गर्व को नतमस्तक होना पड़ेगा।

और, दूसरी ओर, अराजकता तथा अत्याचार के मूर्त रूप रावण के चित्र को लीजिए। फिर सोचने की कृपा कीजिए कि दशानन की वह रूपरेखा क्यों और किसलिए उस प्रकार अकित की गई है और उसका एक सिर गधे का कैसे हो गया है ?

इसी प्रकार हमारे यहाँ चतुर्भुज, अष्टभुजा, सहस्रग्राह, सहस्रपाद आदि जैसे प्रयोग भी विद्यमान हैं। वे किस अर्थ में किये गये हैं, यह कला की दृष्टि से सोचने की बात है। यही नहीं, विभिन्न अवतारों की विभिन्न विचित्रताएँ चित्रों के रूप में जो दृश्य उपस्थित करती हैं, उनके मूल में क्या है, यह प्रश्न भी कुछ कम महत्वपूर्ण नहीं है ?

इसका तात्पर्य यह नहीं है कि इस प्रकार के अन्यान्य चित्रण व्यंग्यचित्र कला से अधिक कुछ नहीं है। किन्तु, इस सत्य से भी आखें नहीं चुराई जा सकती कि इस प्रकार के वर्णन या चित्रण करने वाली के मस्तिष्क में वह वस्तु थी और अवश्य थी, जिसे व्यंग्यचित्र कला के ज्ञान की बहुत बड़ी कुञ्जी कहा जा सकता है।

मुझे अच्छी तरह याद है कि जब मैं बच्चा था और पाच-सात वर्ष का बालक होकर भी इधर-उधर कुछ सीधे-रेठे चित्र बनाया करता था, तब एक विद्वान पंडित ने यह चैतावनी दी थी कि चित्रकला के चक्कर में पडने वालों के जीवन सुखी नहीं हुआ करते और, साथ ही, यह राय भी दी थी कि यदि कोई चित्रण-कार्य करना ही चाहे तो केवल देवताओं के चित्र बनाये। यह सच है कि बचपन में मैं बहुधा घर और बाहर की दीवारों पर हनुमानजी के रंगीन चित्र अकित करने लगा था। तब मैं यह नहीं जानता था कि मुझे, आगे चलकर, भारत का एक व्यंग्यचित्रकार होना है। मुझे क्या पता था कि देवताओं के चित्र बनाने की शिक्षा देकर ही उस विद्वान पंडित ने सफल व्यंग्यचित्रकार होने का पहला पाठ मुझे परोक्ष रूप से पढा दिया था।

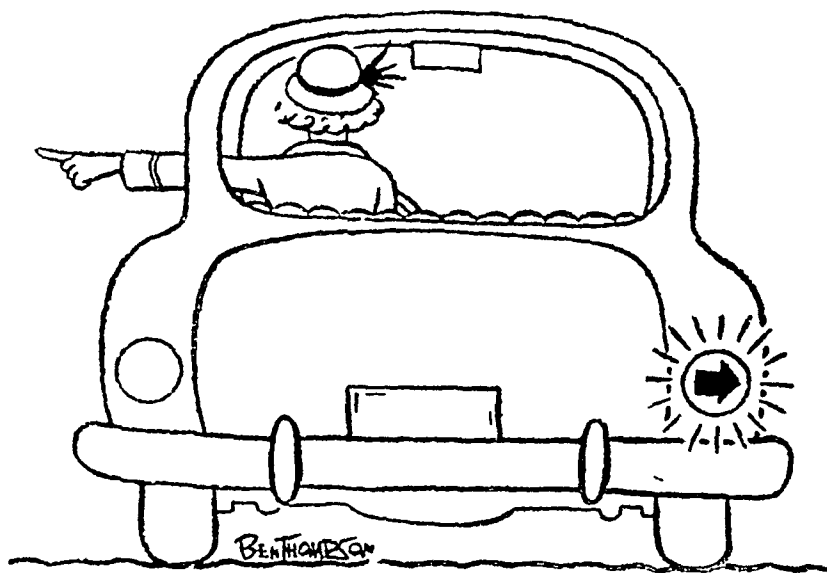
इस दृष्टि से व्यंग्यचित्र कला इस देश के लिए कोई नया उँट नहीं है, और, यह कथन ग्राममूलक है कि भारतवर्ष ने व्यंग्यचित्र कला के बीज पश्चिम से उधार लिये हैं। यहाँ की प्राचीन मूर्तिकला और प्राचीन ग्रंथों की उपलब्धियाँ किसी और ही बात की गवाही देती हैं।

यह बात और है कि सब से पहले पश्चिम ने व्यंग्यचित्र कला को राजनीतिक जामा

पहनाया और इसका एकमात्र कारण यही हो सकता है कि राजनीतिक दाँव-पेंच और कूटनीति के हथकण्डों की गहरी चालों के सम्बन्ध में सर्वप्रथम प्रयास उधर ही किये गये थे।

जहां तक राजनीतिक व्यंग्यचित्र का सम्बन्ध है, वह निर्विवाद रूप से एक भिन्न कोटि में रक्खा जा सकता है और अपने ढंग का अनोखा माना जा सकता है। किन्तु, राजनीतिक व्यंग्यचित्र पूर्णतया राजनीति पर निर्भर करता है और, इसलिए, राजनीति का एक बहुत महत्वपूर्ण अस्त्र अथवा राजनीतिक प्रचार का सशक्त साधन बन कर रह जाता है। परिवर्तन के नाम पर उसमें जो तथाकथित परिवर्तन होता है, वह बस राजनीति की बहती और बदलती हुई धारा के साथ ही हुआ करता है, उससे अलग होकर नहीं। और, जिस कला में निरन्तर और स्वतः परिवर्तन होने की गुंजाइश नहीं होती, वह कला समय बीत जाने पर बासी नहीं तो ठंडी अवश्य लगने लगती है। कला की दृष्टि से राजनीतिक व्यंग्यचित्र का यह पक्ष सबल नहीं कहला सकता।

जगत-प्रसिद्ध राजनीतिक व्यंग्यचित्रकार डेविड लो की एक पुस्तक में किसी आलोचक के इस कथन का उल्लेख किया गया है कि "एक व्यंग्यचित्र कुछ ही रेखाओं द्वारा, दस हजार शब्दों की अपेक्षा, अधिक कह देता है।" बात किसी सीमा तक ठीक है। किन्तु, वही व्यंग्यचित्र-



व्यंग्य चित्रकार बेन थाम्पसन का एक रेखाचित्र

कार अपनी बहुत पहले की एक पुस्तक के प्राक्कथन में लिखता है, "बड़ों को उनके अरक्षित क्षणों में पकड़ने के योग्य, स्पष्टवादी केमरों की पूर्णता के साथ 'पोर्ट्रेट कैरिकेचर' की कला अनावश्यक हो गई। अब, ऐसा लगता है कि व्यंग्यचित्रकार को और बीतती हुई घटनाओं को मूर्खता की हद तक घटाने वाली उसकी कला को निर्मूल करके उसका स्थान वह समाचार-चित्र-पट लेने वाला है, जो मात्र सीधे-सादे सत्यों का प्रदर्शन करता है।... .कैरिकेचर बनाने वाले

का वास्तविक व्यक्तित्व उभर कर सामने आया, वरन् उसके कला-पक्ष को भी खुलकर खेलने का पूरा अवसर मिला। उसे सही मार्ग मिल गया और उसकी युग-युग की वह घुटन समाप्त हो गई। अब न उमे धिसे-पिटे ढर्रे पर ऐंडिया रगडने की चिन्ता है, न पुराना पडने का भय।

मनुष्य बौद्धिक जीव है और बुद्धि ही उसकी सच्ची जिन्दगी है। व्यंग्यचित्रकार ने विशुद्ध बौद्धिक व्यंग्यचित्र बनाने का सब से नया ढंग सोजकर स्थायी सफाई की कुजी प्राप्त कर ली, जिससे उसका क्षेत्र बहुत व्यापक और असीम हो गया।

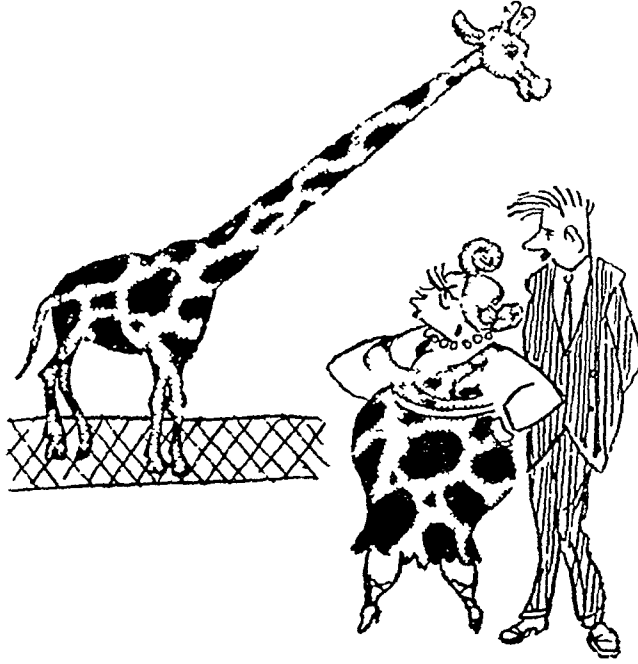
आधुनिक व्यंग्यचित्रकार ने सब से पहला कार्य यह किया कि चित्रण-शैली के सम्बन्ध में आवश्यकता से अधिक सतर्क रहने की हयकडी तोड डाली और दूर की कौडी लाने के लिए सूझ के तीखेपन को अधिक महत्व दिया। रेखाएँ खुरदरी और रूप बेढगे बनते हैं तो क्या हुआ? मस्तिष्क का विलक्षण चमत्कार दिखलाने की पूरी छूट तो रहती है। धी के लड्डू टेढे-मेढे ही सही।

शैली के प्रति बढने वाली यह उदासीनता बढते-बढते इतनी बढ गई कि कतिपय व्यंग्य-चित्रकारो ने पेसिल और खड धिसने की थकाने वाली परम्परा को तिलाजलि देकर सीधे फाउटेनपेन या लेखनी या तूलिका से ही व्यंग्यचित्र बनाना आरम्भ कर दिया। यहा तक कि कहीं-कहीं व्यंग्यचित्रो में दियासलाई की सीको जैसी सीधी-सादी आकृतियाँ अपने अनूठे रूप में दृष्टिगोचर होने लगी। दियासलाई के मसाले वाले सिरे की तरह एक काला-सा गोला बना दिया, वही आदमी का सिर हो गया और उसके हाथ-पैर आलपिन-जैसी सीधी रेखाएँ खीचकर दिखला दिये। बस, काम बन गया। परन्तु, हर अवस्था में हर ऐसे व्यंग्यचित्र की सब से पहली शक्त वही रहती है, अर्थात् उसमें बुद्धिमत्ता की पुट, विचार की गहराई, अवश्य-अवश्य रहनी चाहिए।

क्या शैली, क्या भाव, दोनो बातो मे आधुनिक व्यंग्यचित्रकार ने सकेतात्मकता के महत्व पर सब मे अधिक बल देना ठीक समझा। रूप-रेखा बनाई तो उममें सूक्ष्म विवरण देने का ध्यान नहीं रक्खा और भाव भरा तो उसमें कुछ दूझने के लिए छोड दिया। वह चित्रण की गिचपिच हो या विचारो की, उससे दूर रहना ही व्यंग्यचित्रकार ने अपने लिए श्रेयस्कर समझा।

लदन के 'पच' में प्रकाशित होने वाले बौद्धिक रेखाचित्रो में एक निराली परिपाटी के दर्शन होते हैं। ऐसा प्रतीत होता है, जैसे प्राचीन परम्परा को छिन्न-भिन्न करके भी अग्नेज व्यंग्यचित्रकारो ने अपनी एक नयी परम्परा स्थापित कर ली है। इस नयी परम्परा के अन्दर भी एक और रूप, छोटी-सी परम्परा, का निहित है। जिस प्रकार ब्रजभाषा के कवि समस्यापूर्ति किया करते थे, कुछ उसी प्रकार की रचना-प्रणाली 'पच' के व्यंग्यचित्रकारो ने भी अपना रक्वी है। जिस तरह उर्दू के प्राचीन कवियो ने अपने लिए गुल, बुलबुठ, गुलशन, आशियाना, सैयाद, साकी, सागर, मैखाना, जाहिद, आशिक, माशूक, बुत, बुतखाना जैसे अनेक विषय निर्धारित करके अपने काव्य को सीमाबद्ध कर रक्खा था, यदि ठीक उसी तरह नहीं तो आशिक रूप

से उसी पैमाने पर अंग्रेज व्यंग्यचित्रकारों ने भी अपनी कला को एक विचित्र मोड़ दिया और उसका पूरा निर्वाह भी किया। किन्तु, ऐसा होने पर भी, उन पर एकरसता का दोषारोपण नहीं किया जा सकता। होता यह है कि कोई एक व्यंग्यचित्रकार किसी विषय को चुन कर अपने ढंग से उस पर एक विचारोत्पादक रेखाचित्र बना देता है और, तब, दूसरा व्यंग्यचित्रकार



‘सोवियत भूमि’ से उद्धृत अज्ञात कलाकार की एक कृति

उसे देखकर चुप नहीं बैठा रहता। वह भी उसी विषय पर एक दूसरा रेखाचित्र तैयार करता है, जिसमें बिलकुल नयी सूझ का समावेश होता है। इस प्रथा से अनुकरण की गन्ध कभी नहीं आती। हां, इसे एक तरह से नहले पर दहला रखने की प्रवृत्ति अवश्य कहा जा सकता है। विषय वही होता है, पर उसे प्रस्तुत करने का ढंग बिलकुल अलग होता है और दृष्टिकोण अपना निजी एवं सर्वथा मौलिक। इस प्रकार हर ऐसा व्यंग्यचित्रकार इस भांति चुने हुए हर विषय को नया से नया रूप देता रहता है और हर दशा में अपनी ओर से कोई न कोई नयी बात पैदा करके अपने कुशाग्र मस्तिष्क की प्रखरता का परिचय देता रहता है।

इसका तात्पर्य यह नहीं है कि इंग्लैण्ड का आधुनिक व्यंग्यचित्रकार अपने पैरों में परकार बांध कर कुछ इने-गिने विषयों के घेरे में हो चक्कर लगाता रहता है। उसकी उस विषय-सूची में नये से नये और ताजे से ताजे आधुनिक विषयों का समावेश बराबर होता रहता है। एक ओर यदि वह फारस की उड़ने वाली जादू की दरी या भारत के फकीर की कंटक-शय्या को लक्ष्य बनाकर अपने रेखाचित्र तैयार करता है, तो दूसरी ओर उड़न-तश्तरी या नये फैशन की निराली कुर्सी को लक्ष्य करके अपना कमाल दिखलाता है। इस प्रकार उसकी वह सूची निरन्तर लम्बी होती रहती है। आधुनिक व्यंग्यचित्रकार की पैनी दृष्टि से छोटी से छोटी वस्तु भी बच नहीं पाती। संसार की हर गतिविधि को वह बड़े ध्यान से देखता रहता

हैं। नवीनतम आविष्कार और नयी चाल के नये नमूने उसके अक्षय भंडार की वृद्धि करते रहते हैं। जैसे-जैसे नित्य नयी वस्तुएं सामने आती जाती हैं, वैसे ही वैसे वह अपने कार्यक्षेत्र को और विस्तृत करता जाता है।

मक्षेप में यह कहना चाहिए कि, जहां तक शैली का सम्बन्ध है, आधुनिक व्यंग्यचित्रकार का हाथ एक अवोध बालक का हाथ भी हो सकता है, अर्थात् वह बहुधा ऐसे रेखाचित्र भी बनाता है, जो यो देखने में किमी शिशु के हाथ का काम लग सकता है, और जहां तक भाव की गहराई का सम्बन्ध है, आधुनिक व्यंग्यचित्रकार की गोपडी एक प्रौढ व्यक्ति की पुरानी खोपडी मानी जा सकती है। आधुनिक कलाकार कलात्मक काम और भावात्मक अधिक होता है। कलम में अधिक वह समझ से काम लेता है।

बात पूरी न होगी, यदि, फ्रांस की आधुनिक व्यंग्यचित्र कला का उल्लेख न किया जाये। जितने व्यंग्यचित्र फ्रांस में प्रति सप्ताह प्रकाशित होते हैं, उतने शायद ही किमी अन्य देश में होते हों।

इंग्लैण्ड और फ्रांस की व्यंग्यचित्र कला में एक बहुत बड़ा अन्तर पाया जाता है। जहां लुदन 'पक्ष' के व्यंग्यचित्रों के संग्रहों में इंग्लैण्ड के आन्तरिक जीवन की वास्तविक झलक भी देखने को मिलती है, वहां फ्रांस के व्यंग्यचित्र-संग्रह कुछ और ही तरह के होते हैं। उनमें न स्थानीय जीवन की झाकी दिखलाई पडती है, न वहां के रंग-रंग की छाया। ऐसा लगता है, जैसे वहां का व्यंग्यचित्रकार अपने चारों ओर के वातावरण के प्रति पूणतया उदासीन हो गया है, जैसे उसे अपने यहां की परिस्थितियों से कोई मतलब नहीं है, हलचलों से कुछ लेना-देना नहीं है। फिलिप हॉल्समैन के शब्दों में "अपने पूर्वाधिकारियों के विपरीत, वे (फ्रांस के कलाकार) टीका-टिप्पणी नहीं करते—वे अत्यधिक ऊब चुके हैं। इस अमम्भव ससार से भाग कर वे एक ऐसे ससार में चले जाते हैं, जहां हर वस्तु सम्भव है,—एक ऐसा सभार, जिसकी मृष्टि वे कागज के एक छोटे-से टुकड़े पर करते हैं।"

इंग्लैण्ड की व्यंग्यचित्र कला के विषय में यह बात प्रसिद्ध है कि वह समय का साथ देना भली भांति जानती है और युग की छाप लेकर आगे बढ़ती है। यहां तक कहा जाता है कि "हास्यास्पद पक्ष देख सकने की योग्यता से हमें (अंग्रेजों को) युद्ध की कुछ महाकठिन अवधियों से पार पाने में सहायता मिली है।" यही नहीं, व्यंग्यचित्र को ब्रिटेन की सुरक्षा का एक बहुत बड़ा अस्त्र तक माना गया है। जो भी हो, इसमें सदेह नहीं कि ब्रिटेन को और वहां के निवासियों के चरित्र को अपने विचित्र ढंग से चित्रित करने में वहां के व्यंग्यचित्रकारों ने पूरे मनोयोग से काम किया है और इस दृष्टि से वहां के जीवन को समझने के लिए उनके व्यंग्यचित्रों को ठीक से समझना आवश्यक हो जाता है।

फ्रांस के आधुनिक व्यंग्यचित्रकार ने न तो कोई ऐसा नियम बनाया, न अपनी कला-कृतियों द्वारा बाहर वालों को अपने देश, समाज और काल को समझने का अवसर ही दिया।

परन्तु, यह सोचना अनुचित होगा कि, फ्रांस की व्यंग्य चित्रकला का प्रारम्भिक इतिहास

कुछ कम गौरवशाली रहा है। इस सत्य को स्वीकार करना होगा कि फ्रांस के तत्कालीन व्यंग्यचित्रकारों ने अत्यधिक सफलता के साथ लुई फिलिप के शासन का तख्ता उलटने में १८४८ के विद्रोह को बहुत कुछ सहायता प्रदान की थी।

तब की बात और थी।

फ्रांस के आधुनिक व्यंग्यचित्रकार ने अपने उन पूर्वाधिकारियों की तीक्ष्ण सामाजिक व्यंग्य परम्परा को आज बिलकुल छोड़ दिया है और, उससे नाता तोड़कर, अपने को परम स्वतंत्र मान लिया है। फलतः कला राजनीति के लिए नहीं रही, कला कला के लिए भी नहीं रह गई, अब कला केवल बुद्धि के लिए है। और, वही आज वहां की जीवित कला मानी जा रही है।

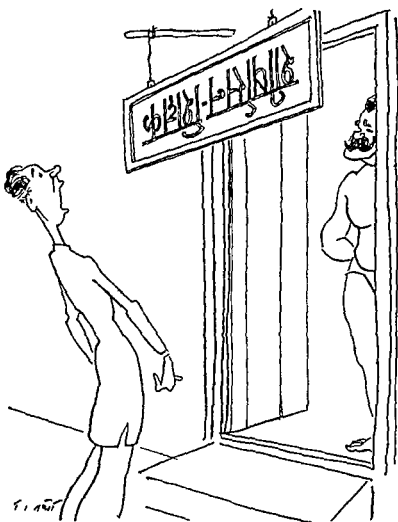
इस सम्बन्ध में एक बात अवश्य ऐसी है, जो हमारे निकट कुछ खटकने वाली है। फ्रांस, का आधुनिक व्यंग्यचित्रकार नारी को चित्रित करने में आवश्यकता से अधिक स्पष्टवादिता का प्रयोग और निरंकुशता का दुरुपयोग कर रहा है। उसके लिए आज यह बहुत साधारण-सी बात हो गई है। सम्भव है, उसकी सामाजिक सहनशीलता उसे इस बात की खुली छूट देती हो, या, कला का उच्च स्तर किसी नैतिक स्तर को स्वीकार करने के लिए तैयार न हो। यह भी सम्भव है कि वहां का कलाकार जीवन के इस पहलू को बड़े सरल और सहज ढंग से देखता और ग्रहण करता हो। किन्तु फिर भी उसका यह हल्का ढंग, रोचक होकर भी, बहुत सुरुचिपूर्ण और स्वस्थ नहीं प्रतीत होता। यहां हम उससे असहमत हैं और वह हम से। यही समझौता अच्छा भी रहेगा।

फ्रांस की भाषा में एक नया शब्द आ मिला है और वह है 'लाउफोक', जिसकी उत्पत्ति हुए बहुत दिन न हुए होंगे। 'लाउफोक' का अर्थ सनकी और निरे पागल के बीच में कुछ सोचा जा सकता है। इस शब्द विशेष का इतना अधिक प्रभाव फ्रांस की आधुनिक व्यंग्यचित्र कला पर पड़ा है कि उसका ठीक अनुमान लगाना बहुत कठिन है। वहां के व्यंग्य चित्रकार आये दिनों कल्पना की ऐसी-ऐसी उड़ानें भर रहे हैं कि दांतों तले उँगली दबानी पड़ती है। उनकी अत्यधिक काल्पनिकता से कभी-कभी ऐसा आभास मिलता है, जैसे उनकी सूझ का पंछी धरती छोड़कर स्वप्न-लोक में विचरण कर रहा है।

अमरीका की व्यंग्यचित्र कला के विषय में अधिक कुछ न कहकर इतना ही कह देना बहुत होगा कि वह बहुमुखी विविधता का पल्ला पकड़ कर आगे बढ़ रही है। उसे एक अर्थ में खिचड़ी कहना मिथ्या न होगा। यह भी कहा जा सकता है कि अमरीका में व्यापारिक कला को व्यंग्यचित्र कला से अधिक महत्व दिया जा रहा है।

रूस की व्यंग्यचित्र कला के सम्बन्ध में भी बहुत कुछ कहने-सुनने की गुंजाइश नहीं है। रूसी व्यंग्यचित्र कला यदि प्रचार के अनिवार्य मोह का परित्याग कर सके तो इससे बढ़कर अच्छी बात और कोई नहीं होगी। उसकी उन्नति का मार्ग प्रशस्त होकर भी और अधिक प्रशस्त हो सकता है। वैसे, कोई यह नहीं कह सकता कि रूसी व्यंग्यचित्रकार किसी अन्य अर्थ में किसी से पीछे हैं।

भारत के व्यंग्यचित्रकार का उत्साह बढ रहा है। उसकी सम्भावनाएँ बहुत हैं। विविध देशों की व्यंग्यचित्र कला के गुण-दोष का विचार करके, विभिन्न विचित्रताओं को ध्यान में रखते हुए, भारतीय व्यंग्यचित्रकार को अपने लिए सब से अलग माग खोजना होगा। उन गहरे गड्ढों

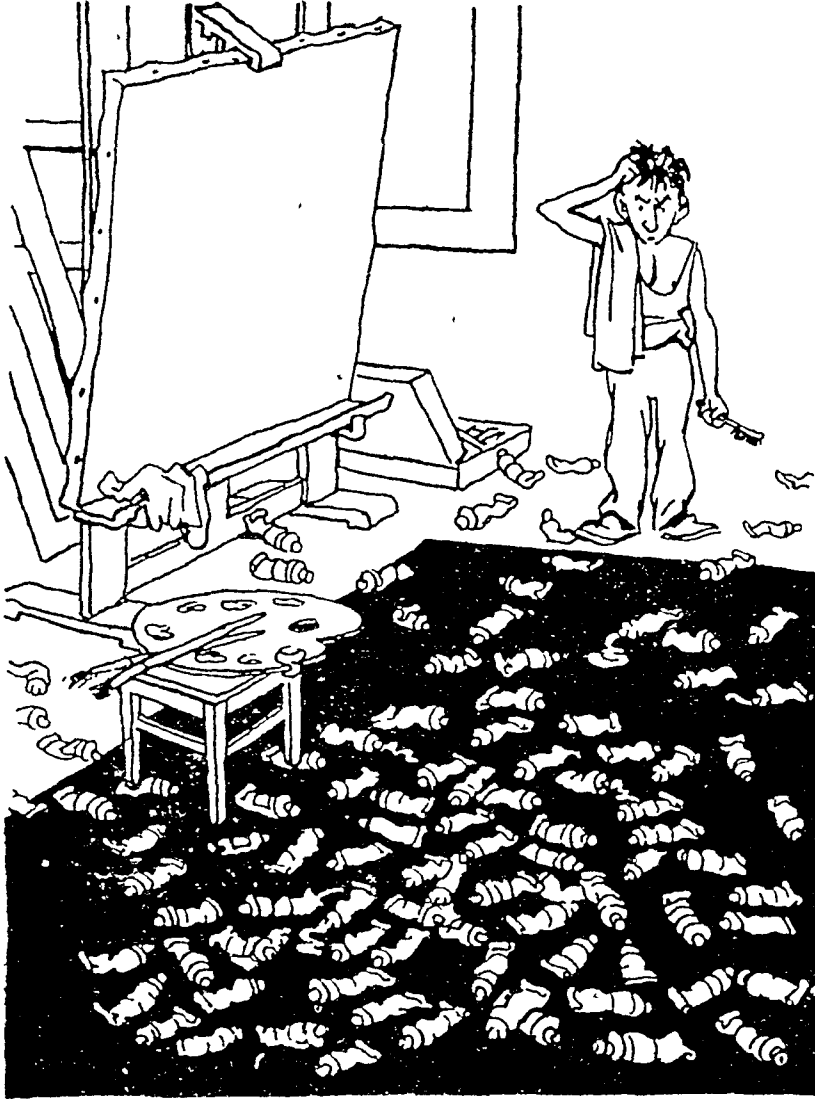


प्रस्तुत लेख के लेखक की एक कृति

से बचना होगा, जो विदेशी व्यंग्यचित्रकार के आगे मुह खोले पडे हैं और उन ऊँचाइयों को और अधिक ऊँचाई देनी होगी, जिन पर विदेशों के व्यंग्यचित्रकार बराबर चढते जा रहे हैं। तभी अपना व्यक्तित्व उभरेगा और अपने देश को व्यंग्यचित्र कला के क्षेत्र में अपना निज का स्थान प्राप्त हा सकेगा।

व्यंग्यचित्र को सम्पादकीय टिप्पणी का सा स्थान दिलाने से अब काम नहीं चल सकेगा। राजनीति के साथ गाठ बाध कर चलने से भी बात नहीं बनेगी। नीरस, शुष्क और पुराना होना कोई प्रशसनीय गुण नहीं हो सकता। समाजसुधार के हार्मोनियम के स्वर में स्वर मिलाकर वही राग बलापने से भी कुछ नहीं होना है। बासी कडी में उबाल लाने की चेष्टा में सिर खपाने

से क्या लाभ ? हर दशा में समय के पिछड़ जाने के परिणाम को अपने सामने रखकर देखना चाहिए। कला के क्षेत्र में अकाल मृत्यु का कटु अनुभव अब तक बहुत किया जा चुका है। अब उससे दूर ही रहना है। यह नवीनता का युग है और नवीनता आधुनिक कला की एक बहुत बड़ी मांग है।



एक अन्य रूसी व्यंग्य चित्रकार की एक रचना

परन्तु, नवीनता के नाम पर कहीं की नकल चाटना अपनी असलियत को भूलना होगा। उधार मांगा हुआ आधार कभी टिकाऊ नहीं हुआ करता। इस विषय में बहुत सतर्क रहने की आवश्यकता है, जिसकी ओर ध्यान आकर्षित करना अकारण नहीं कहा जा सकता। जूठन से पेट भरने वाला भिखारी होगा, कलाकार नहीं।

इस विशाल देश में, कम से कम, बुद्धि का अकाल कभी नहीं पड़ा। तब कोई ऐसा कारण नहीं कि भारतीय कलाकार हर दृष्टि से सर्वथा विशुद्ध बौद्धिक व्यंग्यचित्रों का सृजन न कर सके। तो फिर आधुनिक भारतीय व्यंग्यचित्रकार को बस अपनी बुद्धि ही टटोलनी है। जिसके

पास पराई बुद्धि हो, वह इस माग से जितने शीघ्र अलग हो जाय, उतना ही अच्छा। वास्तव में बुद्धि ही आधुनिक व्यंग्यचित्र कला की असली जड़ है। आधुनिक व्यंग्यचित्रकार का प्रत्येक रेखाचित्र उसकी तीव्र बुद्धि का जीवित और हँसता-बोलता टुकड़ा होना चाहिए। विचारशक्ति का अधिक से अधिक प्रयोग करने और रेखाओं की अधिक से अधिक मितव्ययिता बरतने से सफलता की सीढ़ी अवश्य ही आगे सड़ी मिलेगी। साथ ही, यह बात भी है कि वह बिना किसी विशेष कठिनाई के मिलनी चाहिए। आधुनिक व्यंग्यचित्र परिश्रम का बोझ ढोने से इनकार कर चुका है।

हठ करके हास्य उत्पन्न करने का प्रयत्न उतना आवश्यक नहीं रह गया, जितना आवश्यक मस्तिष्क-मन्यन का प्रश्न है। उस प्रश्न को हम आधुनिक व्यंग्यचित्र कला की प्राणवायु भी कह सकते हैं। यदि वास्तविक अर्थ में विचारोत्पादक न हुआ तो वह आधुनिक व्यंग्यचित्र नहीं। मात्र विवृति अथवा मात्र अत्युक्ति भी अब सब कुछ नहीं मानी जाती।

सब से अन्तिम किन्तु सब से बड़ी बात यह है कि भारत के होनहार व्यंग्यचित्रकार को भारतीय जन-जीवन में पंठ कर, उसकी गहराई में झाक कर, और वन पड़े तो डूबकर, देखना होगा। तभी उसकी कृतियां शुद्ध रूप से स्वदेशी हो सकेंगी।

भारत को भारत के व्यंग्यचित्रकार से बड़ी-बड़ी आशाएँ हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि इस दिशा में आज अथक परिश्रम और पूर्ण प्रयत्न किये जा रहे हैं। भारतीय व्यंग्यचित्रकार अपनी धुन का पक्का है। उनकी लगन सच्ची है। उसकी शक्ति भी कुछ कम नहीं। वस, देखना यह है कि उसका उत्साह किसी तरह शिथिल न पड़ने पाये।

जैसा कि आरम्भ में ही सकेत किया जा चुका है, भारतीय व्यंग्यचित्र कला की जड़ें यहाँ कि मिट्टी के अन्दर बहुत अधिक गहराई में मौजूद हैं। उनको सीचना और उनमें पूरा लाभ उठाना आज के उगते-उभरते हुए भारतीय कलाकार का काम है।

सारे लक्षण शुभ ही दिखलाई पड़ते हैं। वह दिन बहुत दूर न होना चाहिए, जब इस देश के दैनिक, साप्ताहिक और मासिक साहित्य में आज की अपेक्षा वही बड़ी सख्या में ऐसे विशुद्ध बौद्धिक व्यंग्यचित्र देखने को मिलेंगे, जिनसे जनगण का बौद्धिक स्तर ऊँचा हो सकेगा और मानसिक क्षुधाशान्ति का सब से नया साधन यथेष्ट मात्रा में सब के लिए सुलभ हो जायेगा।

खाद्यान्न के ही नहीं, हमें मानसिक भोजन के अभाव को भी दूर करना होगा और यह अनुष्ठान इस देश में उतना ही पवित्र और आवश्यक समझा जाना चाहिए।

चित्र-काव्य

हमारे संस्कृत-साहित्य में रसों के ज्ञान के लिये विभाव, अनुभाव आदि की जो सहायता आवश्यक समझी गई है, ठीक उतनी ही सहायता इन चित्रों के ज्ञान के लिये भी आवश्यक है। जैसे रस, अलंकार आदि से अनभिज्ञ समाज उत्तम से उत्तम काव्य की उपादेयता का निर्णय अथवा रसास्वादन नहीं कर सकता, उसी प्रकार रस, अलंकार आदि से अनभिज्ञ समाज कलात्मक चित्रों के लोकोत्तर अनुभव एवं उनकी उपादेयता से भी सर्वथा वंचित रहता है।

मनुष्य प्रयत्नशील बनकर अपने को अभ्युदित देखना चाहता है। अतः वह प्रतिक्षण किसी भी विषय के अन्वेषण में लगा रहता है। वह इस बात को स्वीकार नहीं करता कि जो विषय हमारे सामने जिस रूप में उपस्थित है, वही पर्याप्त है, इसीलिये काव्य की आत्मा ध्वनि को प्रधान काव्य माना है। क्योंकि इसमें प्रत्यक्ष अर्थ यद्यपि स्पष्ट रहता है तथापि व्यंग्यरूप जो अर्थ उससे निकलता है वह लक्ष्यार्थ की अपेक्षा चमत्कारपूर्ण होता है। ऐसे ही चित्रों में—जो कि कुशल कलाकार की तूलिका एवं विविध रंगों के सम्मेलन से प्रस्तुत होते हैं, प्रत्यक्ष में वे अपने आकर्षण से आकृष्ट करते हुए भी अपनी उस अन्तर्निहित भाव भंगिमा को विदित कराने में समर्थ होते हैं। जैसे शृंगार आदि रसों को काव्य में शब्दों के लालित्य से स्पष्ट किया जाता है, उसी को चित्रकला में रंगों के विधान से दिखाने का पूर्ण प्रयत्न किया जाता है जो कि सर्वथा पूर्ण एवं सहृदय व्यक्तियों का विशेष आनन्दवर्धक होता है।

काव्य से सम्बन्ध रखने वाले रस, शृंगारादि, गुणःमाधुर्यादि, रीति, शैलीः—गौड़ी आदि जिस प्रकार निरन्तर इसकी संवागीण शोभा को बढ़ाने में अनवरत सहायक सिद्ध होते हैं, उसी प्रकार यह समस्त सामग्री चित्रकला में अक्षुण्ण रूप से प्राप्त होकर कला के अभिनव सौन्दर्य की वृद्धि करती रहती है। अतएव साहित्य एवं कला का घनिष्ठतम सम्बन्ध चिर एवं स्थिर है, क्योंकि कला को साहित्य की, साहित्य को कला की प्रतिक्षण आवश्यकता बनी रहती है।

यद्यपि शब्दों की सुन्दरता के द्वारा काव्य का आनन्द अभिव्यक्ति हुआ करता है, किन्तु इस शब्द सुन्दरता के विभावादि में सम्मिलित न हो सकने के कारण इस पर शृंगार आदि का ज्ञान निर्भर नहीं हुआ करता और इस प्रकार रस के आस्वाद में इसका विशेष हाथ नहीं रहता। बिना शब्द के अर्थ की सुन्दरता का कोई आधार न होने के कारण यही मानना आवश्यक है कि शब्द और अर्थ काव्य सौन्दर्य के लिये अत्यन्त उपयोगी हैं और दोनों के रचना-सौष्ठव पर कवि का परि-

श्रम बराबर होने से दोनों ही उपादेय हैं। इन दोनों की सुन्दरता का निर्णय एक दूसरे पर आश्रित है। इनमें एक को “शब्दचित्र” दूसरे को “अर्थचित्र” कहते हैं, जहाँ अर्थ की उपेक्षा कर कवि का हृदय शब्द की विचित्रता में उत्सुक रहता है वहाँ “शब्दचित्र” ही समझना चाहिये। और जहाँ पर शब्दों की विचित्रता भी अनुप्रास के रूप में स्पष्ट प्रतीत होने पर अर्थ की प्रधानता रहती है वहाँ “अर्थचित्र” काव्य मानना आवश्यक है।

चित्रकाव्य वह काव्य है जिसमें एक रचना विशेष में रखे हुये वण, पद्म, खड्ग, मुसल आदि अनेक आकृतियों का निर्माण करते प्रतीत होते हैं। अग्निपुराण के ३४२ वें अध्याय में “चित्रकाव्य” का यही स्वरूप बताया गया है —

अनेकधा वृत्त वर्णं विन्यासै शिल्प कल्पना ।

तत्तत्प्रसिद्ध वस्तूना वध इत्यभिधीयते ॥अ० पु०

वर्णों के द्वारा वविन्द जो वर्णशिल्पका एक विशेष रूप से विन्यास करते हैं, और जिममें भिन्न आकार प्रकार की वस्तुओं की रूप-रेखा देखी जा सकती वह एक चित्र है, वही वध है। काव्यालंकार के ५वें अध्याय में रद्रट ने स्पष्ट कहा है कि मम्मट के पूर्ववर्ती मनीषी कवि “चित्रकाव्य” के भेद प्रभेदों के प्रदर्शन में पर्याप्त रुचि रख चुके हैं।

रेखाचित्र कला

हिन्दी साहित्य में इस 'गद्यकाल' में गद्य की अनेक नूतनविधाओं का विकास हुआ है जिनमें रेखाचित्र, रिपोर्टाज, संस्मरण आदि आधुनिकतम कलारूप हैं। आज के संघर्षजटिल व्यावसायिक यांत्रिक युग में कला-रूपों का कलेवर छोटा ही होता रहा है। समाचार-पत्रों ने भी इस संक्षिप्तता की प्रवृत्ति में योग दिया है। अतएव उपन्यासों में 'लघु उपन्यासों' का प्रचलन हुआ, 'लघु कहानी' ने अतिलघु कहानी (short-short story) का आकार धारण किया और कविता के क्षेत्र में लघु मुक्तकों का प्राधान्य हो गया है। कहानी और निबन्ध के लाघव की प्रवृत्ति की परिणितियों में एक कला-रूप रेखाचित्र (sketch) भी है।

यथार्थवाद की प्रवृत्ति ने साहित्यकार को युग की सामयिकता की ओर विशेष जागरूक किया। आज के क्रान्तिकारी युग की दैनन्दिन की वास्तविकता से कलाकार के सामंजस्य की हेतुता ने उल्लिखित अभिनव अभिव्यक्ति-माध्यमों की सृष्टि की है। इनमें से भी रिपोर्टाज और रेखा-चित्र अपनी यथार्थ अनुरूप कला के कारण आज की द्रुतगामी वास्तविकता के अधिक निकट है।

आलोचकों में यह प्रश्न विवाद का विषय है कि कला के इन नूतन रूपों की पृथक् सत्ता स्वीकार कर ली जाय अथवा जिनके भीतर से इनका विकास हुआ है, उन पुरातन रूपों के एक प्रकार-विशेष के रूप में इनका उल्लेख होता रहे। रेखाचित्र की दृष्टि से विचार करने पर यही स्थिति हमारे सामने आती है। हिन्दी में कहानी तथा निबन्ध दोनों पर लिखी आलोचना-पुस्तकों में रेखाचित्र का उल्लेख हुआ है। इनमें रेखाचित्र को कहानी तथा निबन्ध कला की सहायक शैली मान लिया गया है। अथवा कहानी निबन्ध की रचना-सीमा को बढ़ा कर उसी के भीतर इसको समेट लिया गया है। यथा हिन्दी-कहानियों की शिल्पविधि का विकास दिखाते हुए डा० लक्ष्मी नारायण लाल ने लिखा है—“सम्यक् कहानी-शैली से लेकर उसमें रेखाचित्र विश्लेषण चित्र से लेकर सूचनिका (Reportes) कैमराविधान (Camera-technique) और न्यूजरील-विधान तक कहानी-रचना की सीमा को बढ़ा दिया।” सतत परिवर्तनशील युगीन-परिस्थितियों के प्रति अपने उत्तरदायित्व के निर्वाह में जब साहित्यिक व्यक्तित्व नूतन

प्रभृत्तियों की अभिव्यक्ति के लिए अभिनव माध्यमों को अपनाता है वैसे भी प्रचलित कला-रूप चिर-स्थिर नहीं रहते, अभिव्यक्ति-आवश्यकता के अनुरूप बदलते हैं—तब या तो आलोचक रूढ़ रूपों की सीमाओं को बढ़ाकर उनकी परिभाषाओं को और लचीला बना देता है अथवा उसे किमी नूतन साहित्यिक-विद्या के आगमन की घोषणा करनी पड़ती है। इसलिए अभिव्यक्ति-माध्यमों में नित्य नये परिवर्तन किसी कला-रूप की सुनिश्चित परिभाषा को असंभव बना देने हे। आज उपन्यास कहानी, निबन्ध आदि की परिभाषा करने में यही कठिनाई आ रही है। वस्तुतः साहित्य में विभिन्न अभिव्यक्ति-रूपों की परिभाषा वर्गीकरण तथा नामकरण की समस्या बड़ी जटिल होती है। किसी कला-रूप के समझने की सुविधा, अनुशासन तथा परिष्कृति के लिए ही परिभाषा, वर्गीकरण आदि अपेक्षित होते हैं। अतएव यदि नूतन कला-माध्यमों का पूर्वं प्रचलित रूढ़-रूपों से समाहार किया जाता रहा और ऐसा करने में परिभाषाओं को व्यापक बनाना पड़ा, तो अतिव्याप्ति दोष से समझने में असुविधा ही हो सकती है। जीवन-जगत् के गतिशील प्रवाह को समझ कर, तदासाधारित नूतन अभिव्यक्ति-प्रयत्नों का स्वागत अपेक्षित है अन्यथा रूढ़ रूपों एवं टाइपों के अनुसार साहित्य को चलाने की कामना अथवा उन्हीं में इतका समाहार करते जाना मात्र पुरा-भूजन ही समझा जायगा। कथाकार यशपाल ने उक्त तथ्य को ओर संकेत करते हुए यह ठीक लिखा है कि “शब्द-चित्रो (sketches), गद्यकाव्यों की कहानी न मानने से उनकी रचना, कौशल या कलात्मकता में इन्कार नहीं किया जा सकता। यह कहानी की कला से प्रेरणा पाकर उत्पन्न हुई कला की नवविकसित स्वतन्त्र शाखा है। ऐसे ही साहित्य के विभिन्न माध्यमों द्वारा सामाजिक कर्तव्य निवाहने पर उन्हें कहानी ही कहते जाने की जिद्द अनावश्यक है—” अतएव उक्त तथ्यांश अपने लेखन के सन्ध में स्पष्टीकरण करते हुए वे आगे लिखते हैं—“समय-समय पर विचारवस्तु के लिए उपयोगी माध्यम चुनने के विचार से मैंने स्वयं शब्दचित्रों और अनुभूति प्रधान निबन्धों आदि की शैली का उपयोग किया है और उन्हें प्रकाशन की सुविधा के लिए संग्रहों में सम्मिलित भी कर लिया गया है। परन्तु ऐसी रचनाओं को कहानियाँ मान लिये जाने का आग्रह मैं नहीं करता।” यशपाल यदि रेखाचित्र को कहानी में अन्तर्भूत करने की जिद्द छोड़ने को कहते हैं तो डा० नगेंद्र हिन्दी का अपना आलोचना-शास्त्र निर्मित करने की दृष्टि से उचित प्रश्न करते हैं—‘—महादेवी के रेखाचित्रों को आप बलात् ‘ऐसे’ की किस परिभाषा में बाँध सकेंगे?’ उक्त मतों से, तथा कहानी निबन्ध दोनों प्रकार की पुस्तकों में रेखाचित्र के विवेचन में एक बात स्पष्ट होती है कि रेखाचित्र पृथक् साहित्यिक-विद्या

१ “तुमने क्यों कहा था मैं सुन्दर हूँ?” की भूमिका पृ० ७ यशपाल।

२ विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने तद्विषयक आलोचनात्मक लेख को ‘स्केच या रेखाचित्र निबन्ध’ का शीर्षक दिया है। दृष्टव्य ‘हिन्दी का सामयिक साहित्य’, पृ० १३२।

३ विचार और विश्लेषण—डा० नगेंद्र, पृ० ८५।

है; कहानी और निबन्ध के मध्य की वस्तु है और किंचित् अनुकूल परिवर्तन-वर्द्धन से कहानी या निबन्ध का रूप धारण कर सकती है।

रेखाचित्र शब्द से स्पष्ट है कि यह चित्रकला का शब्द है। साहित्य चित्रकला से बराबर सहायता लेता रहा है। 'साहित्य, विशेष रूप से कविता, तर्क के बिना काम चला सकती है किन्तु, अपने स्वभावानुकूल, चित्र से नहीं।'^१ अतएव प्रसाद कविता को 'वर्णमय चित्र'^२ लिखते हैं और पन्त भी कविता के लिए, 'चित्रभाषा'^३ की आवश्यकता पर बल देते हैं। अवश्य ही कविता में 'बिम्बग्रहण' आवश्यक है अतएव अनेक प्रकार की चित्रात्मकता के साथ 'रेखाचित्र' का भी सर्वप्रथम प्रयोग कविता में हुआ, तदुपरान्त इसका ग्रहण साहित्य के अन्य रूपों में हुआ। पंत जी ने 'ग्राम्या' की एक कविता का शीर्षक ही 'रेखा चित्र' दिया है। इसमें उन्होंने प्रकृति को रेखांकित किया है। यथा—

चाँदी की चौड़ी रेती,
फिर स्वर्णम गंगा धारा,
जिसके निश्चल उर पर विजड़ित
रत्न छाय नभ सारा !
फिर बालू का नासा
लंबा ग्राह तुंड सा फैला,
छितरी जल रेखा—
कछार फिर गया दूर तक मैला !
जिस पर मछुओं की मँडई
औ, तरबूजों के ऊपर,
बीच बीच में, सरपत के मूँठे
खग से खोले पर* !

वस्तुतः उक्त कविता में वर्णनात्मकता आ गई है, 'ग्राम्या' में और भी रेखाचित्र है चाहे उनका शीर्षक उक्त कविता के समान 'रेखा चित्र' नहीं, यथा बुड्ढे का चित्र अधिक व्यञ्जक है—

१. Literature, poetry in particular, can dispense with logic, but it cannot, within its nature, dispense with the image.,

२. "कविता वर्णमय चित्र है जो स्वर्गीय भावपूर्ण संगीत गाया करती है।"

—स्कन्दगुप्त नाटक में मातृगुप्त

३. "कविता के लिए चित्रभाषा की आवश्यकता पड़ती है... जो झंकार में चित्र और चित्र में झंकार है"—पल्लव की भूमिका।

४. ग्राम्या—पृ० ७१, (चतुर्थ संस्करण)।

खड़ा द्वार पर लाठी टेके,
 वह जीवन का बूढ़ा पजर,
 चिमटी उसकी सिकुड़ी चमड़ी
 हिलते हड्डी के ढांचे पर।
 उभरी ढीली नसें जाल सी
 सूखी ठटरी से हूँ लिपटीं,
 पतझर में ठूठे तप से ज्यो
 सूखी अमर बेल हो चिमटी।^१

फिर भी रेखाचित्र गद्य में ही ठीक रूप से लिखे जा सकते हैं।

चित्रकला में चित्रकार चित्राभाम से चित्रलेखन और चित्रलेखन से साकेतिक तथा प्रतीकात्मक चित्रलिपि की ओर बढ़ा। जिसमें रेखा और वर्ण बोलते हैं और चित्रकार के मानस-पट पर विभ्रित अमूर्त भावों की साकेतिक अभिव्यक्ति करते हैं। दूसरे शब्दों में, चित्रकला के रेखाचित्र प्रकार-विशेष का मूलाधार वे रेखाएँ होती हैं जो स्वतन्त्र न रहकर चित्रकार के अमूर्त भावों का संकेत देती हैं। चित्रकार थोड़ी सी रेखाओं से मानो चित्र की भूमिवा-भान प्रस्तुत करने में ही विषय का पूर्णाभास दे देता है। यह ध्यान रहे कि रेखाचित्र में दो ही (dimensions) होती हैं। साहित्य में रेखाओं का उक्त काय शब्दों द्वारा हो सकता है इसलिए 'रेखाचित्र' को 'शब्दचित्र' की संज्ञा प्राप्त है। रेखाचित्र तथा शब्दचित्र की समान प्रकृति का परिचय रेखाचित्रकार प्रकाश-चन्द्र गुप्त इस प्रकार देते हैं—“अपने लिए उपयुक्त साहित्यिक माध्यम अनेक प्रयोग करने के बाद ही मैं खोज सका, और कुछ स्वेच लिख चुकने के बाद उनके लिए रेखाचित्र शब्द मेरे मस्तिष्क में बार-बार प्रतिध्वनित होने लगा था। मैं शब्दों की रेखाओं से अपने अनुभव के चित्र उतारने का प्रयास कर रहा था, और निरन्तर सोचता था कि मैं इन रेखाओं को तूलिका या पेन्सिल से खींच सकता तो कितना अच्छा होता।”^२ अवश्य ही शब्दचित्र में शब्दशिरपी साहित्यकार वास्तविकता (व्यक्ति या वस्तु) के पहलू विशेष का अपने कुशल शब्द-विन्यास से इस रूप में चित्र प्रस्तुत करता है कि संपूर्ण अन्तर्ग्राह्य स्थिति व्यक्त हो जाती है। यदि परिभाषा का प्रयास करें तो कहा जा सकता है कि साहित्य का वह गद्यात्मक रूप जिसमें एकात्मक विषय-विशेष का शब्द-रेखाओं में संवेदनशील चित्र प्रस्तुत किया जाता है, रेखा-चित्र या शब्द चित्र है।

अब हम उक्त परिभाषा में आये तथ्यों का स्पष्टीकरण करेंगे।

१ वह बूढ़ा, पृ० २९।

२ आधुनिक हिन्दी साहित्य एक दृष्टि, पृ० ११४। रामबृक्ष वनोपुरी की 'गेहूँ और गुलाब' और 'माटी की मूर्तें' पुस्तकों में शब्दचित्र के साथ-साथ चित्रकार इन्द्र द्रुग्गड ने रेखाचित्र भी निर्मित किये हैं।

‘गद्यात्मक रूप’—हम यह स्पष्ट कर चुके हैं कि रेखाचित्र कविता में मिलता है किन्तु उसका पूर्ण वैभव गद्य में ही खिलता है ! कवि को गद्यकार की सुविधा नहीं, अतएव कविता के रेखाचित्र में अपेक्षाकृत वर्णनात्मकता अधिक आ जाती है।

‘एकात्मक’—यह शब्द ही रेखाचित्र को कहानी से पृथक् करता है। “रेखाचित्र में दो डायमेन्शन होती हैं; एक लेखक और उसके एकात्मक विषय के बीच की संबंध-रेखा और दूसरी इस सम्बद्ध-रूप और पाठक के बीच की संयोजक रेखा। रेखाचित्र का विषय निश्चय ही एकात्मक होता है; उसमें एक व्यक्ति या एक वस्तु ही उद्दिष्ट रहती है। कहानी में एक डायमेन्शन और बढ़ जाती है, यह अतिरिक्त डायमेन्शन विषय के अन्तर्गत होती है; कहानी का विषय एकात्मक नहीं रह सकता, उसमें द्वैत भाव होना चाहिए अर्थात् एक व्यक्ति अपने में कहानी नहीं बन सकता। उसका अपने आप में होना कहानी के लिए काफी नहीं है। कहानी में उसे दूसरे या दूसरों की सापेक्षता में कुछ करना होगा—प्रेम करना होगा, वैर करना होगा, सेवा करनी होगी, कुछ करना होगा; अपने में सिमट कर रह जाना काफी नहीं होगा। अपने से बाहर निकलना होगा। इस प्रकार कहानी का विषय एक बिन्दु न होकर दो या अनेक बिन्दुओं की संयोजक-रेखा होती है। यही एक अतिरिक्त डायमेन्शन है जो कहानी में बढ़ जाती है।”^१ कहानी के द्वैतभाव का स्पष्टीकरण एक विद्वान के कहानी-सम्बन्धी इस कथन से भलीभांति हो सकता है—“आदमी को कुत्ते ने काटा, यह घटना हुई, आदमी ने कुत्ते को काटा, यह कहानी बन गई; अथवा ‘एक राजा था और उसकी एक रानी थी’—यह कोई कहानी नहीं बनी; किन्तु ‘एक राजा था तथा उसकी दो रानियां थी; या एक रानी थी उसके दो राजा थे’—यह कहानी बन गई। रेखाचित्र की पीठिका विषय के साथ ही नैसर्गिक रूप में होती है, पृथक् नहीं।”

‘विषय’—शब्दचित्र का लक्ष्यव्यक्ति भी हो सकता है, वस्तु भी; चेतन भी और जड़ भी। अतएव हमने मात्र विषयशब्द का प्रयोग किया है जिससे किसी निश्चित निर्धारित वस्तु का बोध नहीं होता।^२ इसमें व्यक्ति, प्राणी, प्रकृति आदि सब का चित्रण हो सकता है।

‘विशेष’—विषय के साथ विशेष शब्द के दो अभिप्राय हैं—(१) विषय की अनुभूत

१. ‘विचार और विश्लेषण’—डा० नगेन्द्र, पृ० ८५

२. डा० भगीरथ मिश्र ने अपने काव्यशास्त्र पृ० ९७ में ‘विषय’ के स्थान पर ‘विलक्षण व्यक्तित्व’ अथवा ‘सामान्य विशेषताओं से मुक्त किसी प्रतिनिधि चरित्र’ का प्रयोग किया है। अवश्य ही महादेवी के ‘अतीत के चलचित्र’ तथा ‘स्मृति की रेखाये’ पुस्तकों के आधार पर यही ठीक है किन्तु अनेक लेखकों तथा प्रकाशचन्द्र गुप्त के ऐतिहासिक भग्नावशेषों, खण्डहरों पर लिखे रेखाचित्र या बेनीपुरी के ‘गेहूँ और गुलाब’ में लिखे ‘पहली वर्षा’ (प्रकृति-चित्रण) (पृ० १२१) आदि रेखाचित्र कोई विलक्षण व्यक्तित्वों को लेकर नहीं लिखे गये। अतएव ‘विषय’ शब्द ही ठीक रहेगा।

वास्तविकता, (२) विषय की असाधारणता—सवेदना-स्फुरण में सक्षम विषय। रेखाचित्र का विषय प्रायः अनुभूत्यात्मक होता है, काल्पनिक नहीं। महादेवी के रेखाचित्रात्मक कृतियों के नामों—‘स्मृति की रेखायें’, ‘अतीत के चलचित्र’—से, दूसरी कृति की भूमिका से इससे भी बड़ कर उनकी सघन सवेदना से यह स्पष्ट है कि इन रेखाओं में चित्रकर्त्री ने उनको चित्रित किया है ‘जो स्मृति पट से हटते ही नहीं’^१ या जो ‘धूमिल चलचित्रों के उज्ज्वल आधार हैं’,^२ जिनकी ममता सुन्दर सरलता शिव और मनुष्यता सत्य रही है,^३ मानो जो धूलि के रत्न हैं और जिन्हें किसी पारखी ने पहचाना। प्रकाशचन्द्र गुप्त ने भी ‘पुरानी स्मृतियाँ’ पुस्तक में उन व्यक्तियों के चित्र बनाये हैं जिनके बीच उनका शैशव खेला है। वन्देय्यालाल मिश्र ‘प्रभाकर’ ने ‘भूले हुए चेहरों’ की याद को रेखाओं में बाधा है।

‘शब्द-रेखायें’—चित्रकला के ‘रेखाचित्र’ से समानता स्पष्ट करने के लिए हमने परिभाषा में ‘शब्द-रेखाओं’ का प्रयोग किया है। जैसे रेखाचित्र में रेखाओं का आधार होता है रंग आदि का नहीं—रेखाओं से ही बहुत कुछ व्यजित हो जाता है उसी प्रकार ‘शब्द-चित्र’ में भी गिने चुने शब्दों के विन्यास से बहुत कुछ सकेतित होता है, एक ऐसा सूचक चित्र प्रस्तुत हो जाता है कि ‘माटी की मूर्तों’^४ और ‘प्रतिमाएँ’^५ मुखरित तथा ‘रेखायें बोल उठती हैं’^६

‘सवेदनशील’—चाहे वस्तु का चित्र हो या व्यक्ति का, उससे पाठक की सवेदनाओं की जागृति आवश्यक है। यही रेखाचित्र की प्रभावान्विति का प्रमाण हो सकता है। उक्त शब्द को परिभाषा में स्थान इसलिए भी दिया गया है कि सजीव शब्द-चित्र के लिए लेखक की गहरी आत्मीयता अपेक्षित है। चित्राकन में तटस्थता अपेक्षित है फिर भी वैयक्तिक स्फूर्ति इसके लिए अनिवार्य है। महादेवी के रेखाचित्रों की मर्मस्पर्शिता जहा जगत् की ‘मुझाई कलियों’ तथा ‘आसू-लड्डियों’ के कारण है वहा महादेवी की गीली पत्रों, उनकी भावुक कक्षा को भी नहीं भूला जा सकता। महत्व दोनों का है—महादेवी की कक्षा ही तथाकथित क्षुद्रों की निहित महानता को अनावृत कर सकी है। इसी अर्थ में शब्दचित्र को वैयक्तिक कला कहा जा सकता है। वैसे रेखाचित्र कोई लेखक का अपना नहीं होता किसी और का ही होता है, इसलिए रेखाचित्र में सामान्यतः आत्मत्व तथा परत्व का अद्भुत मामजस्य रहता है—वह अन्तर्वाह्य चित्र होता है।

१ स्मृति की रेखायें, पृ० ३०।

२ द्रष्टव्य ‘अतीत के चलचित्र’ का समर्पण।

३ वही।

४ “माटी की मूर्तों”—रामवृक्ष बेनीपुरी।

५ “बोलती प्रतिमा”—श्रीराम शर्मा।

६ “रेखायें बोल उठीं”—देवेन्द्र सत्यायी।

ये सब रेखाचित्र हैं।

अन्य मिलते-जुलते कलारूपों से अन्तर जान लेने पर रेखा-चित्र का स्वरूप और भी स्पष्ट हो सकेगा।

रेखाचित्र और कहानी

आज की चरित्र प्रधान कहानी और रेखा-चित्र बहुत निकट है। संज्ञितता, व्यंजना-प्रधानता की दृष्टि में भी उनमें समता है। “आज दिन कहानी की यह परिभाषा या व्याख्या स्वयं ही सर्वआत्म हो गई है कि किसी का ऐसा कारण सम्बद्ध वर्णन कहानी है जो भावोद्रेक, कर सके।”^१

फिर भी उनके मूल अन्तर का निर्देश हम कर चुके हैं कि किस प्रकार कहानी में रेखाचित्र से एक पहलू अधिक होता है। (२) दोनों कला-रूपों के नामों से भी यह अन्तर स्पष्ट है कि कहानी के लिए कहानी आवश्यक है—चरित्र प्रधान कहानी भी कहानी ही है। इस तत्त्व से नितान्त अछूती कहानी को कहानी कहना व्यर्थ है। रेखाचित्र का प्रमुख कार्य व्यक्ति या वस्तु का चित्र प्रस्तुत करना ही है। (३) इन दोनों विद्याओं का अन्तर तब और भी स्पष्ट हो जाता है जब रेखाचित्र का विषय कोई वस्तु-विशेष होती है, व्यक्ति नहीं। (४) प्रसिद्ध विचारक लेसिंग ने ठीक संकेत किया है कि काव्य के गत्यात्मक स्वभाव तथा वस्तु-वर्णनों के स्थिर स्वरूप में तात्विक विरोध है। कहानी की गतिशील प्रवृत्ति तथा रेखाचित्र की स्थिर प्रकृति को उक्त आलोक में समझना आवश्यक है, (५) यहीं से यह व्यंजित होता है कि कहानी का सम्बन्ध देश-काल से है रेखाचित्र का मुख्यतः देश से। (६) कहानी अपेक्षाकृत कल्पना प्रधान तथा रेखा-चित्र अधिक यथार्थ चित्रण है। (७) रेखा चित्र कहानी से कहीं अधिक वैयक्तिक कला है—उसका सम्बन्ध साक्षात् अनुभवों से अधिक है। इस दृष्टि से वह कहानी की अपेक्षा ‘संस्मरण’ के अधिक निकट है। (८) इसलिए कहानी-कथन की अनेक विधियों में से रेखाचित्रकार के आत्म वृत्तात्मक विधि को विशेष रूप से अपनाया है। रेखाचित्रकार स्वयं एक पात्र के रूप में अपने अनुभवों को अधिक सुविधा से मूर्त कर सकता है। महादेवी के रेखाचित्र इसका सजग प्रमाण है।^२

१. द्रष्टव्य—“तुमने क्यों कहा था मैं सुन्दर हूँ”, पृ० ६—यशपाल।

२. आत्मतत्त्व के सन्निवेश से रेखाचित्रकार यथार्थता-वास्तविकता का जो आभास देना चाहता है, और इस दृष्टि से कहानी से जो उसका अन्तर हो जाता है, वह महादेवी के निम्नस्थ कथन से स्पष्ट हो जायेगा—

“इन स्मृति चित्रों मे मेरा जीवन भी आ गया है। यह स्वाभाविक भी था। . . . मेरे जीवन की परिधि के भीतर खड़े होकर चरित्र जैसा परिचय दे पाते हैं, वह बाहर रूपान्तरित हो जायेगा। फिर जिस परिचय के लिये कहानीकार अपने कल्पित पात्रों को वास्तविकता से सजाकर निकट लाता है उसी परिचय के लिये मैं अपने पथ के साथियों को कल्पना का परिधान पहनाकर दूरी की सृष्टि क्यों करती !

—‘अतीत के चलचित्र’ की भूमिका, पृष्ठ २

रेखाचित्र और सस्मरण

अपनी साक्षात् सम्पर्क जन्म अनुभूति के बल पर, अपनी उज्ज्वल स्मृति को सुरक्षित रखने के लिए जो रेखाचित्र लिखे गये हैं, वे सस्मरणों के अत्यधिक निकट हैं। महादेवी के सस्मरणों ने ही रेखाचित्रों का रूप धारण किया है।^१ बेनीपुरी की 'भाटी की मूरतों' की भी यही अवस्था है।^२ इस रूप में रेखाचित्र सस्मृत व्यक्तियों का ही कलात्मक रूप हो जाता है। सस्मरणों का आधार लेकर ही रेखाचित्रों में आत्म-कथा का अग्र आ जाता है। क्योंकि सस्मरण आत्मकथा के उल्लेखनीय क्षणों का लेखा होता है। पर इसी से रेखाचित्र से इसका अन्तर भी स्पष्ट होता है— सस्मरण प्रसिद्ध व्यक्ति ही लिखते हैं किन्तु रेखाचित्रकार के लिए यह आवश्यक नहीं है। (२) सस्मरणों में देशकाल का वर्णन रेखाचित्र से अधिक होता है, यात्रा मन्वन्धी सस्मरणों में यह विशेषता अधिक पायी जाती है। (३) यह आवश्यक नहीं कि सस्मरण का लेखक रेखाचित्रात्मक-शैली—को अपनाये। (४) सस्मरण रेखाचित्र से अधिक आत्मनिष्ठ प्रकार है।

रेखाचित्र और रिपोर्ताज

फ्रांसीसी भाषा के शब्द 'रिपोर्ताज' तथा अंग्रेजी 'रिपोर्ट' शब्द में घनिष्ठ सम्बन्ध है। पत्रकार कला से भी इसका गहरा सम्बन्ध है। पत्र की जिस घटना को, सत्य की रक्षा करते हुए कलात्मक रूप में—सवेदनानुभूति की शक्ति के साथ—प्रस्तुत किया जाता है, वह रिपोर्ताज नामक साहित्यिक विद्या की कोटि में आ जाती है। रिपोर्ताज और रेखाचित्र में कथनीयास की यथार्थता की विश्वसनीयता के साथ सीमित विस्तार से विषय को चित्रित करने की समानता है। मवेदनानुभूति भी दोनों के लिए आवश्यक है। मुख्य अन्तर एक के घटना प्रधान और दूसरे के चरित्र प्रधान होने में है। दूसरे रिपोर्ताज में परिवेष्टन-परिस्थितियों का चित्रण आवश्यक है। और रेखाचित्रकार को विषय के भीतर से ही नैसर्गिक पीठिका उपलब्ध हो जाती है। तीसरे सूचनिका में रेखाचित्र की अपेक्षा अधिक सामयिकता है, क्योंकि इनका सम्बन्ध पत्रकार-कला से है।

रेखाचित्र और गद्य काव्य

वैयक्तिकता के कारण अपनी सवेदनाओं के प्रवाह में रेखाचित्रकार की शैली में गद्य काव्य का सा प्रवाह भी आ जाता है। फिर भी गद्य काव्य रेखाचित्र से कहीं अधिक आत्मनिष्ठ

१ दृष्टव्य—'अतीत के चलचित्र' की भूमिका।

२ "हजारों बाग से टूल जेल के एकांत जीवन में अचानक मेरे गाँव और मेरी ननिहाल के कुछ ऐसे लोगों की सूरतों मेरी आँखों के सामने आकर नाचने और मेरी कलम से चित्रण की याचना करने लगी"—भाटी की मूरतों की व्याख्या में लिखी भूमिका, 'वे भाटी की मूरतों'।

साहित्य प्रकार है। गद्य काव्य की गम्भीर प्रकृति रेखाचित्रकार के हास्य-व्यंग्य को भी नहीं सम्भाल सकती।

अपनी भावात्मक-विचारात्मक प्रतिक्रियाओं को व्यक्त करने से रेखाचित्रों में निबन्ध के तत्व भी आ जाते हैं।

साहित्य के अन्य प्रकारों से अन्तर जान लेने के पश्चात् अब हम रेखाचित्रों के विधायक तत्वों को गिना सकते हैं। ये चार हैं—१. पात्र या वस्तु, २. पृष्ठाधार, ३. शैली, ४. उद्देश्य। इन सभी का कुछ परिचय हम परिभाषा को स्पष्ट करते हुए दे आये।

१. पात्र या वस्तु—यह शब्द रेखाचित्र का मुख्य तत्व है। यही वह तत्व है जिसकी झांकी शब्द चित्रकार को देनी होती है। उसे विषय के उस कोण विशेष को प्रस्तुत करना होता है जो सम्पूर्ण वास्तविकता को व्यंजित कर दे—जैसे यदि व्यक्ति है तो उसकी बाह्य आकृति से लेकर आचार-व्यवहार सब का संकेत मिल जायेगा। अपने आप में पूर्णता का आभास चित्र में अवश्य मिलना चाहिए।

२. पृष्ठाधार—चित्रांकन के लिए पट चाहिए। वैसे ही शब्द चित्रकार का वर्ण्य भी किसी स्थान विशेष पर आधारित होता है। वस्तु या पात्र की गोचरता के लिए ही इसकी सार्थकता है। इससे अधिक की शब्द चित्र में गुंजाइश नहीं। वस्तुतः विषय अपने अस्तित्व के लिए एक नैसर्गिक पीठिका लिये होता है, शब्द चित्रकार का आधार वही है। मुख्यतः इसका सम्बन्ध देश से है, काल से नहीं। संगति के लिए काल व्यंग्य ही रहता है।

३. शैली—शब्द चित्रकार का यह दूसरा महत्वपूर्ण तत्व है। इस पर असामान्य अधिकार के अभाव में 'शब्द-चित्रकार की सफलता सम्भव नहीं। क्योंकि सामान्य रूप से कुछ लिखने की बात यहाँ नहीं। लेखक को सीमित परिधि में शब्दों से रेखाओं का काम लेकर कोण को सम्पूर्ण बनाना होता है, जो विशेष लाघव—संक्षिप्तता-स्फूर्ति—का काम है। शब्द चित्रकार की सफलता इसमें है कि वह विषयानुरूप शैली का प्रयोग करके कहां तक उद्दिष्ट को सजीव रूप में प्रस्तुत कर सका है। रामवृक्ष बेनीपुरी की अपनी पुस्तक 'गेहूँ और गुलाब' की प्रस्तावना में कहे निम्नस्थ शब्दों में रेखाचित्र-कला का सार आ गया है—“ये शब्द-चित्र, पिछले शब्द चित्रों से भिन्न हैं—छोटे, चलते, जीवन्त! मैंने कहा—हैंड कैमरा के स्नैपशॉट; आलोचक ने उस दिन डांटा—हाथी दांत पर की तसवीरें!” लघुता, पैनापन तथा मार्मिकता शब्द-चित्र शैली के लिए आवश्यक है। शब्द चित्र में शब्द-विन्यास तथा वाक्य-विन्यास की विशिष्टता होती है। एक शब्द

१. महादेवी के रेखाचित्रों में ऐसा दहृत हुआ है, यथा ठकुरी बाबा के चित्र में लेखिका ने कवि, ग्रामीण समाज तथा आधुनिक कवि सम्मेलनों पर अपने विचार प्रकट किये हैं। दृष्टव्य—“स्मृति की रेखाये”, पृ० ९४—९५। वे निबन्धकार के समान विषयान्तर करके, उद्दिष्ट विषय से कुछ दूर जाकर, कभी अपनी कभी भक्तिन की, और कभी सामाजिक-सांस्कृतिक वस्तुस्थिति की चर्चा कर लेती हैं।

का एक वाक्य, तथा अपने में चित्र हो सकता है। एक पक्ति का ही प्रघटक हो सकता है। पूण वाक्य के स्थान पर वाक्य-खण्ड से ही काम चला लिया जाता है और 'है' 'धा' आदि सहकारी क्रियाओं की बेजा मुदाखलत भी बरदाश्त नहीं की जाती। इन्हीं साधनों से तो शब्द रेखायें बनती हैं।^१ चित्र की प्रकृति के अनुरूप ग्रामीण शब्दों-मुहावरों का आश्रय भी लिया जाता है— रेखाचित्रकार की तूलिका में स्थानिक रंग भरा जाना आवश्यक है।^२ (स्थान स्थान पर पात्रा-नुकूल चरित्र-व्ययजक वर्तालाप भी रेखाचित्रों में मिलता है। इनकी भाषा पात्रा नुकूल होती है।^३ चुभते-चित्रोपम विशेषण, साम्यमूलक अलंकार,^४ लक्षण-व्यंजना आदि कवित्वपूर्ण प्रसाधनों से चित्र को सजीव किया जाता है, यथाय के लिए ध्वन्यात्मक शब्दों से ध्वनि-चित्र,^५ रंगों का उल्लेख कर वर्ण-चित्र अंकित किए जाते हैं। मिलते जुलते शब्दों में से प्रभाव-वर्द्धन किया जाता है।^६ एक ही वाक्य को एक छोटे से चित्र में अनेक द्वार दुहरा कर स्थिति के प्रभाव को मानस-खण्ड पर

१ बेंनीपुरी के छोटे छोटे वाक्य, सहकारी क्रियाओं को बिना कैसे कार्य करते हैं, देखिये—
“सिर के मुड़े हुए छोटे-छोटे बालों के रंग से चहरे का रंग प्रतियोगिता करता हुआ। बालों ने चारों ओर से जिस पर मुदाखलत-बेजा कर रखी है, वह छोटा-सा ललाट, चिपटा-सा! ललाट की कालिमा में पतली भोओं की रेखा खोई-खोई-सी। छोटी-छोटी आँखें—जिनका पीला रंग राजेन्द्र बाबू की आँखों की याद दिलाता है।—‘गेहूँ और गुलाब’ का ‘नयुनिया’ चित्र पृ० २८।

२ बेंनीपुरी ने ‘माटी की मूरते’ पुस्तक में ग्राम्य जीवन के स्केचों में ग्रामीण शब्दों का विशेष प्रयोग किया है। कोमलकांत-पदावली लिखने वाली महादेवी ने भी रेखाचित्रों में उनका स्वाभाविक-सगत आश्रय लिया है।

३ महादेवी की भक्तितन की भाषा देखिए—“हम मर जाव तौ इनकर का होई, कउन बनाई खियाई। कउन इन पर कर ई अजायबघर देखी-सुनी”—स्मृति की रेखाएँ, पृ० ७२।

४ महादेवी की कविता तथा गद्य की उपमाओं में बड़ा अंतर आ गया है। सामयिक युग के पात्रों के लिए उपमाएँ भी दैनंदिन के जीवन से ली गई हैं। यथा—“मेरी किसी पुस्तक के प्रकाशित होने पर उसके मुख पर प्रसन्नता की आभा वैसे ही उद्भासित हो उठती है जैसे स्वच्छ दबाने से बत्व में छिपा आलोक”—वही पृ० १५।

समान आकृति वाले व्यक्तियों को महादेवी ‘कावन की कापियाँ’ कहती हैं, (२१)।

५ ‘हड हड करती मोटर’ गण्डक के किशतीनुमा पुल को पार कर रही थी (८८)
‘मोटर सर-सर सर-सर भागी जा रही थी। (८९)

ललन भी बोल रहे हैं—बा-बा बा-बा बा-आ-आ ” (१०६)।

ललन जी रोने लगे—आ-आ बा-बा-बा म मा ” (१०७)।

—‘गेहूँ और गुलाब

६ अगल-बगल के अनेक स्वरो को यो ही कुचलती, दबाती, दबोचती’।

मुद्रित करने का संकल्प होता है।' रेखाचित्र में विराम चिन्ह मात्र स्पष्टीकरण के लिए नहीं आते, वे भी बोलने लगते हैं।^१ हास्य-व्यंग्य शैली को मनोरंजक तथा तीखा बनाते हैं।^१

उद्देश्य—सोद्देश्यता से कला मूल्यवान बनती है। हृदय-परिष्कार द्वारा मानवता के कल्याण-निर्माण में अग्रसर करना, सभी प्रकार की कलाओं से अपेक्षित है। सोद्देश्यता का कला तथा आनन्दानुभूति से किसी प्रकार का विरोध नहीं। महादेवी की ये सारगर्भित पंक्तियाँ किसी भी कला का आदर्श हो सकती हैं—“कला के पारस का स्पर्श पा लेने का कलाकार के अतिरिक्त कोई नाम नहीं, साधक के अतिरिक्त कोई वर्ग नहीं, सत्य के अतिरिक्त कोई पूंजी नहीं, भाव सौन्दर्य के अतिरिक्त कोई व्यापार नहीं और कल्याण के अतिरिक्त कोई लाभ नहीं।” अवश्य ही चित्रण की कुशलता कला का आदर्श है, जीवनोन्नायक तत्वों का उद्बोधन चित्रण का आदर्श-रेखाचित्र-कला की सार्थकता इसी में है। शब्द-चित्र-चित्रण में ऐसा प्रभाव अपेक्षित है कि पाठक के भाव-विचार जागृत हुए बिना न रह सकें। यह प्रभावक उद्देश्य चित्र के भीतर से ही आए, बाह्यारोपित न हो—चित्रण की प्रत्यक्ष वास्तविकता के ही अभीप्सित आदर्श का बोध हो जाए। बेनीपुरी की 'माटी की मूर्तें', ग्राम्य जीवन यथार्थ चित्र है। यथा तथ्य चित्रण होते हुए भी लेखक का अभीष्ट स्कैच के अन्त पर ध्वनित हो उठता है और पाठक का विचारोद्बोधन हुए बिना नहीं रहता इस दृष्टि से उक्त लेखक का 'नथुनिया'^२ आदर्श स्कैच है जहाँ आदर्श, मात्र व्यंजित होता है—लेखक अपनी ओर से तनिक नहीं कहता; उसकी सारी संवेदना शब्दों को सजीव करती और रेखाओं से ही मुखरित हो उठती है।

१. 'डोमखाना' एक लघुचित्र में, 'बाप रे, मरे रे' वाक्य को चार-बार डुहराया गया है—वही, ८५—८७।

२. बेनीपुरी ने अपने चित्रों में इनसे विशेष सहायता ली है। इनका मत है—“बोलने के समय जो काम हम चेहरे की भाव भंगिमा से लेते हैं, लिखने के समय वे ही काम हमें विराम-चिन्हों से लेना है।—देखिए 'हवा पर' पुस्तक में 'मैं कैसे लिखता हूँ' लेख, पृ० ८।

३. महादेवी का एक मार्मिक व्यंग्य लीजिए, आप दाद दिए बिना नहीं रह सकते—'जैसे तिथि-पर्वों में कथावाचक क कथा कह चुकने पर श्रोता, हाथ में रखे हुए अक्षत-फूल फेंक देता है वैसे ही वे, धर्म खरीदने के लिए लाए हुए सस्ते अन्न से कभी एक मुट्ठी चावल, कभी चने, कभी जौ, बूढ़े के सामने बिछे हुए अंगोछे पर बिखेर कर राह नापते हैं। कोई साहसी पाई डाल जाता है, कोई जल्दबाज धोखे में पैसा फेंक कर चल देता है। इन सब की भाग-दौड़ देख कर लगता है कि इन्हे ठीक संगम में, अतल गहराई की सीमा रेखा पर, अनेक डुबकियाँ लगाने पर भी पाप के डूब जाने का विश्वास नहीं। . . . बीच बीच में यह दान लीला भी मानो उसी अजर-अमर और निरंतर संगी को दूसरी ओर बहका देने का प्रयास मात्र है। यह बहकाना भी लग जाय तो तीर नहीं तो तुक्का तो है ही'—स्मृति की रेंखायें, पृ० ५१—५२।

४. 'गेहूँ और गुलाब', पृ० २८—२९।

सवेदनानुभूति बढ़ाने में महादेवी के रेखाचित्र सर्वाधिक सफल कहे जा सकते हैं। जिस उदास-उमन लघुता ने उनके सवेदन को दिशा तथा भावना को गति दी उसी के कुशल चित्रण ने वे पाठकों को भी प्रभावित करने में समर्थ हुई हैं। अवश्य ही महादेवी (तथा अन्य लेखकों) ने यत्र तत्र विषयांतर करके भी, अपनी प्रतिश्रियाओं के दृष्टिकोण को व्यक्त किया है—और ऐसा करने से रेखाचित्रकार मानो निबन्ध तत्व का उपयोग करता है—फिर भी पाठकों को मूल सवेदनानुभूति पात्रों के कुशल-करण चित्रण द्वारा ही होती है। सस्मरणात्मक रेखाचित्रों में आत्मतत्व के सहज सन्निवेश के कारण प्रसंगानुसार व्यक्त हुई लेखक की मानसिक-हार्दिक प्रतिश्रियाएँ अनाधिकार चेष्टा नहीं लगती।

मानवेतर रेखाचित्र भी किसी न किसी सत्प्रेरणा को लेकर ही लिखे जाते हैं—मानवेतर होते हुए भी वे मानव हिताय होते हैं।^१

यह उल्लेखनीय है कि रेखाचित्र के उद्देश्य की प्रभविष्णुता लेखक से गहरी सवेदन का माग करती है। गहन सवेदना के अभाव में स्तुत्य उद्देश्य भी चित्रों में ही सिमट कर रह जाता है। रेखाओं का पैनापन, कला का कलन भी इस कमी को पूरा नहीं कर सकता।

रेखाचित्र के वर्गीकरण के दो आधार हो सकते हैं—

१ वष्य विषय २ शैली।

वष्य विषय की दृष्टि से इसके दो प्रकार हो सकते हैं—१ मानव सम्बन्धी २ मानवेतर।

शैली की दृष्टि से इसके मुख्यतः दो प्रकार हो सकते हैं—१ शुद्ध रेखाचित्र २ मिश्र रेखा चित्र।

शुद्ध रेखाचित्र में साहित्य की अन्य विधाओं की सहायता नहीं ली जाती। मिश्र रेखाचित्र में कहानी, निबन्ध, सस्मरण आदि के तत्वों से सहायता ली जाती है। पहले का उदाहरण वेनीपुरी का 'नयुनिया' स्केच हो सकता है और दूसरे के उदाहरण महादेवी के रेखाचित्र हैं।

शुद्ध रेखाचित्रों में भी अनेक कलाप्रवृत्तियों का विकास हो चुका है और उनको ये नाम दिए गए हैं (या दिए जा सकते हैं)—सवेदना-चित्र, व्यंग्य-चित्र, अध्ययन चित्र, छवि आदि। इन अनेक शैलीगत प्रकारों का आधार यही है कि रेखाचित्रकार किस सीमा तक विषय की अनुकृति करता है, भीतर को कितना अभिव्यक्त कर सका है और किस सीमा तथा किस कोटि की आत्मा-भिव्यक्ति भी कर सका है। शुद्ध रेखाचित्र से 'प्रकाश छाया' में एक डायमेशनशन बढ़ जाती है।

मिश्र रेखाचित्र कहानी प्रधान, निबन्ध प्रधान, सस्मरण प्रधान आदि हो सकते हैं।

१ इसी तथ्य को व्यक्त करने वाला प्रकाशचंद्र गुप्त का कथन पठनीय है—“मेरे पहले सप्रह रेखाचित्रों की देहली रेडियो पर आलोचना करते हुए अज्ञेय जी ने कहा था कि मैंने मानवता का चित्रण न करके खडहरो का चित्रण किया था। यह सच था, लेकिन मानवता से प्रेरणा पाकर ही मैंने अपने विचार और भाव ऐतिहासिक भग्नावशेषों पर आरोपित किए थे।”—आधुनिक हिंदी साहित्य एक दृष्टि, पृ० ११६।

भारतीय चित्रकला का पुनर्जागरण और श्री अवनीन्द्र नाथ ठाकुर

अवनी बाबू अपने चाचा रवि बाबू की भांति भारतीय संस्कृति के क्षेत्र में राष्ट्रीय भावधारा के प्रमुख संदेशवाहकों में थे। स्वयं महाकवि रवीन्द्रनाथ ने एक बार उनके बारे में कहा था, “उन्होंने देश को आत्महीनता के पाप से बचाया है और उसे निराशा के गर्त से निकाल कर वह सम्मानपूर्ण पद प्राप्त कराया है, जो अधिकार से उसका था। मानवता के विकास में भारत की देन के प्रति उन्होंने विश्व की सहानुभूति प्राप्त की। भारत की कलात्मक चेतना के पुनर्जागरण से आज देश में एक नये युग का आरम्भ हो रहा है। इस प्रकार अवनीन्द्र बाबू के प्रयास से बंगाल को देश में एक गौरवपूर्ण सम्मान प्राप्त हो रहा है।”

जिन दिनों अवनीन्द्रनाथ ने चित्रकला के क्षेत्र में प्रवेश किया उन दिनों हमारे चित्रकार पश्चिमी देशों की नकल में लगे हुए थे, न केवल माडल के चुनाव में बल्कि हर चीज में पश्चिम की नकल थी। चित्रकला जगत् से मौलिकता और कल्पनाशक्ति का मानो जनाजा उठ चुका था। देश की पुरानी चित्रकला परम्परा को आगे बढ़ाने की बात तो दूर रही, अपने आसपास के प्राकृतिक और प्राणि-जगत् के चित्रण में भी हमारे चित्रकार विदेशी चित्रकारों की नकल में लगे थे। रवि वर्मा की भांति जो कुछ चित्रकार धीरे धीरे भारतीयता की ओर उन्मुख हो रहे थे, देश की प्राचीन परम्परा के प्रति उत्तरदायित्वपूर्ण दृष्टिकोण और कल्पनापूर्ण मौलिकता का परिचय नहीं दे पा रहे थे। अवनीन्द्र बाबू में न तो कल्पना का ही अभाव था और न मौलिक सूझ का ही। उन्होंने इस परम्परा के विरुद्ध विद्रोह किया। उनके इस विद्रोह में साथ दिया कलकत्ता आर्ट स्कूल के तत्कालीन प्रिंसिपल ई० बी० हावेल ने। उन्होंने प्राचीन और तत्कालीन भारतीय जीवन के भावनामय दृश्यों का चित्रण आरम्भ किया और थोड़े ही दिनों में वे भारतीय जीवन के निखरे हुए रूप को बिलकुल भिन्न और मौलिक अभिव्यक्ति देने लगे।

आरम्भ में उनके इस नवीन प्रयोग का बिलकुल स्वागत नहीं हुआ। यूरोपियन शैली के अभ्यस्त भारतीय चित्रकारों और कला-मर्मज्ञों ने उनके इस नवीन प्रयोग को महत्व देने से इनकार नहीं कर दिया बल्कि वे कई स्थानों पर उनका मजाक भी बनाने लगे। अवनीन्द्र बाबू के चित्रों की तत्कालीन आलोचना में कटुता और द्वेष का पुट अधिक रहने लगा। लेकिन वे ऐसी आलोचना से घबराने या झुकने वाले व्यक्ति नहीं थे। वे अपने प्रयास में लगे रहे। धीरे-धीरे भारतीय चित्रकला

जगत में उन्होंने न केवल अपना स्थान ही बना लिया बल्कि उनका विद्रोही व्यक्तित्व अपने समकालीन नये चित्रकारों को प्रभावित भी करने लगा और एक दिन उन्हीं लोगों को, जिन्होंने उन्हें आरम्भ में हतोत्साहित करने का प्रयत्न किया था, उनकी प्रतिभा और मौलिक सूझ का लोहा मानना पड़ा। न केवल भारतीय आलोचकों ने बल्कि विदेशी कला-मर्मज्ञों ने भी स्वीकार किया कि अवनी बाबू की कला में भारत की आत्मा बोल रही है।

अवनीन्द्रनाथ ठाकुर का जन्म सन् १८७१ में जोरासांबू के ठाकुर-परिवार में जन्माष्टमी के दिन हुआ था। उनका पालन-पोषण आरम्भ से ही बड़े कलात्मक और सांस्कृतिक वातावरण में हुआ था। घर में देश-विदेश के बड़े-बड़े कलाकारों और विचारकों की उठ-बैठ बराबर लगी रहती थी। उनके पिता जी कला और संस्कृति की चर्चा में, उसकी सेवा में बड़ा रस लेते थे। उनके यहाँ साहित्य, संस्कृति और कला सम्बन्धी बड़े-बड़े गूढ़ प्रश्नों पर प्रायः वार्तालाप और चर्चा चलती रहती थी। बालक अवनीन्द्रनाथ की कलाप्रियता के विकास में इस आरम्भिक वातावरण का बहुत बड़ा हाथ रहा। उनके बौद्धिकविकास पर उनके चाचा स्वयं रवीन्द्रनाथ ठाकुर का भी बहुत बड़ा प्रभाव पड़ा।

कुछ दिनों तक आरम्भिक शिक्षा ग्रहण करने के बाद उन्होंने पढाई-लिखाई बन्द कर दी और चित्रकारी का अभ्यास आरम्भ कर दिया, क्योंकि इसी ओर इनकी स्वाभाविक प्रवृत्ति भी थी। कला की शिक्षा लेते हुए अवनी बाबू ने देखा कि तत्कालीन भारतीय कलाकार, चाहे, बड़े हो चाहे छोटे, एक विचित्र आत्महीनता की भावना में ग्रसित थे और विदेशी लोगों की नजर में अपने आपको ऊँचा और अधिकाधिक आधुनिक सिद्ध करने के उद्देश्य से उनके अधानुकरण में ही अपनी प्रतिभा की इतिश्री मान रहे थे। उन्हें न तो अपने देश की सांस्कृतिक परम्परा का ही कोई ज्ञान था और न उसके प्रति कोई मोह। वे अपने आसपास भी जो कुछ देखते थे उसे एक अजीब उधार ली हुई दृष्टि से देखते थे, उसे बिलकुल यूरोपियन शैली में ढाल कर उपस्थित करने का प्रयास करते थे। अवनी बाबू को यह बिलकुल पसन्द नहीं आया। वे कुछ दूसरी तरह से सोचना और व्यक्त करना चाहते थे लेकिन उन्हें भी तत्कालीन प्रचलित प्रथा के अनुसार दो विदेशी कला शिक्षकों से शिक्षा लेनी पड़ी। इनमें से एक तो प्रसिद्ध इतालवी कलाकार सिम्नोर गिल्हार्दी थे और दूसरे थे चार्ल्स एल० पामर, जो उन्हें चित्रकला में यूरोपियन शैली की शिक्षा दिया करते थे।

अवनी बाबू ने अपने शिक्षणकाल का पूरा उपयोग किया, और अपनी कला के विकास के लिए काफी परिश्रम करते रहे। इस काल में उन्होंने कलकत्ता के आमपास के प्राकृतिक स्थलों के कई सुन्दर स्केच बनाये तथा यूरोपियन शैली में कई चित्र भी तैयार किये। लेकिन इन प्रयोगों से उन्हें सतोष नहीं होता था। उनमें अपनी आंतरिक अनुभूतियों को रंग और कूची की सहायता से साकार रूप देने की भावना धीरे धीरे बलवती होती गई, लेकिन उन्हें सही ढंग से अभिव्यक्त करने का उचित माग और ढंग अभी उनकी पकड़ में नहीं आ पा रहा था। इस काल के अपने अनुभवों के बारे में उन्होंने लिखा है कि "मैं बहुत व्याकुल हो उठा। मेरे हृदय में एक प्रकार की चाह और इच्छा उठ रही थी। मैं उसका अनुभव तो किया करता था पर उसे व्यक्त नहीं कर पाता



yours sincerely,
Alma Lindroth Kottke Payne

था। मैं बराबर वड़े ताज्जुब से सोचता था कि अब क्या होगा ?” अंतःमंथन के उन दिनों में सौ-भाग्य से उन्हें भारतीय चित्रों का संग्रह और कुछ विशेष अंग्रेजी के कला-प्रयोग मिल गये। इन चित्रों की सजावट और सौन्दर्य से मुग्ध होकर उन्होंने ऐसे भारतीय विषयों की खोज आरम्भ की, जिन्हें वे रंग और कूची के सहारे अपने ढंग से रूपायित कर सकते थे। रवि बाबू की सलाह से उन्होंने विद्यापति और चंडीदास के गीतों को चित्रित करने का प्रयास आरम्भ किया। इस ओर उनके प्रथम प्रयोग प्रायः असफल ही रहे, क्योंकि अभी वे यूरोपियन प्रभाव से अपने को मुक्त नहीं कर पाये थे। इसलिए अब उन्होंने एक अन्य सज्जन से भी शिक्षा लेना शुरू किया जो भारतीय चित्रकला पर अपना अच्छा अधिकार रखते थे। नये शिक्षक से उन्हें काफी मदद मिली और वे राधाकृष्ण संबंधी चित्र तैयार करने लगे। अपने इस नये अनुभव के बारे में उन्होंने लिखा है कि “मैं उस समय क्या अनुभव करता था इसे किन शब्दों में प्रकट करूँ, लेकिन इतना अवश्य था कि मैं रात-दिन चित्रों के बारे में ही सोचता रहता था, उन्हीं के विचारों में डूबा रहता था। बस जरा आंख बन्द करने की देर थी कि चित्र मेरे दिमाग में तैरते चले आते थे, पूरे रूप में रूप रंग, रेखा, बनावट, छाया, आदि, सब की दृष्टि से बिलकुल पूरे, हूबहू। मैं झट कूची उठा लेता था और बस, उन्हें चित्रित कर देता था।”

कुछ दिनों बाद उन्होंने तैल-रंगों की चित्रकारी छोड़ दी और पानी से घुलने वाले रंगों में चित्र बनाना शुरू कर दिया। धीरे धीरे वे कलकत्ता के सरकारी आर्ट स्कूल के प्रिंसिपल श्री इ० वी० हावेल के संपर्क में आये जिन्होंने अवनी बाबू को आर्ट स्कूल के अन्तर्गत संगृहीत चित्रालय में राजपूत और मुगल चित्रकला के कुछ उच्चकोटि के चित्र दिखलाये और उनका अध्ययन करने की प्रेरणा दी। अवनी बाबू ने श्री हावेल की देखरेख में नये ढंग के भारतीय प्रयोग आरम्भ कर दिये और “बुद्धजन्म” “बुद्ध और सुजाता” “ताजमहल का निर्माण” “शाहजहां की मृत्यु” आदि कई सफल चित्रों का निर्माण किया। धीरे धीरे स्वयं हावेल साहब अवनीबाबू की प्रतिभा के कायल होते गये और उन्हें विश्वास हो गया कि यह कलाकार अवश्य भारतीय कला को यूरोपियन प्रभाव से मुक्त कर उसमें एक नई जान फूँकेगा। श्री हावेल ने एक जगह लिखा है कि अवनीन्द्र बाबू संस्कृत और फारसी साहित्य के अच्छे ज्ञाता होने के कारण भारत के प्राचीन महाकाव्यों, जैसे महाभारत, और कालिदास के काव्यों तथा उमर खैयाम की रबाइयों से अपने चित्र के लिये प्रेरणा पाते हैं। सन् १९०१-१९०२ के करीब अवनीचन्द्र बाबू पहले-पहल दो जापानी कलाकारों के संपर्क में आये। इन कलाकारों का नाम था योकाहामा तैकवान और हिसिदा। इन जापानी कलाकारों के संपर्क का भी अवनीबाबू ने पूरा लाभ उठाया। उनके “भारत-माता”, “संध्यादीप” आदि कई चित्र, जो उन्होंने उसी काल में बनाये थे, जापानी शैली द्वारा प्रभावित हैं।

देश के बढ़ते हुए राष्ट्रीय आन्दोलन का प्रभाव कला और संस्कृति पर भी पड़े बिना नहीं रहा। महाकवि रवीन्द्रनाथ ने अपने गीतों और अन्य प्रकार की रचनाओं से साहित्य और संस्कृति में पुनर्जागरण की भावना को बल पहुंचाया और उसका नेतृत्व किया। अवनी बाबू भी स्वभावतः इससे दूर न रह सके, बल्कि उन्होंने कला क्षेत्र का नेतृत्व अपने हाथ में लिया और

अपने आस पास नये विचारों के प्रतिभागाली कलाकारों को एकत्र कर "इंडियन सोसायटी आव ओरियन्टल आर्ट" नामक एक कला-संस्था की स्थापना भी कर डाली। इस संस्था का उद्देश्य देश की कलागत परम्पराओं का पुन-विकास और संवर्धन था। अवनी वावू के इस आन्दोलन में श्री सुरेन्द्रकर, नन्दलाल वसु, क्षितीन्द्रनाथ भजूमदार, असित हालदार सरीखे प्रतिभासंपन्न बंगाली कलाकार उनके साथ थे।

इस नयी कला संस्था की स्थापना और इसके नेतृत्व में देश में चलने वाले एक नये सांस्कृतिक आन्दोलन में ही हम अवनीवावू की वास्तविक ऐतिहासिक भूमिका को देख सकते हैं। इस संस्था के अन्तर्गत कार्यक्रमों में विदेशों से प्रसिद्ध कलाकारों और कला-मर्मज्ञों को निमन्त्रित किया जाता था और कला के भाव और रूप पक्ष के बारे में मुक्त विचार-विनिमय किया जाता था तथा कलाकारों में आपस में सौहार्द और सद्भावना के विकास का भी प्रयत्न किया जाता था। यही नहीं, इसके अन्तर्गत नये कलाकार नित नये प्रयोग करते थे और उन्हें सार्वजनिक रूप से प्रदर्शित भी किया जाता था, ताकि जनता में कला-प्रेम की भावना का विकास हो और उसकी राष्ट्रीय चेतना को भारतीय कला परम्परा का पुट प्राप्त होता रहे। इसी उद्देश्य से वे एक पत्रिका भी प्रकाशित करते थे।

तत्कालीन बलामभक्तों और पुराने कड़े के चित्रकारों को अवनीवावू का यह आन्दोलन कुछ जचा नहीं। उन्होंने इससे असहयोग करने के साथ ही साथ इसकी कड़ी आलोचना भी आरम्भ कर दी। लेकिन अवनी वावू और उनके साथी अपने स्थान पर अडिग रहे और नये-नये कला-प्रयोग करते रहे। आखिरकार लोगों को उनके प्रयत्नों की सराहना करनी ही पड़ी। विदेशों में उनके इन प्रयोगों की काफी अच्छी बातों आरम्भ हो गई। इस प्रकार उनका संदेश देश के आम संस्कृति-प्रेमी लोगों तक पहुंचता गया और लोगों में हर बात के लिये पश्चिम की ओर देखने की प्रवृत्ति का ह्रास होने लगा। लोगों को पता लगा कि भारत के पास उसकी एक अपनी पुरानी और उज्ज्वल संस्कृति भी है जिसे आज की आधुनिक सांस्कृतिक भागों की पूर्ति के लिये इस्तेमाल किया जा सकता है और आज की भावधारकों के अनुसार विकसित भी किया जा सकता है।

अवनीन्द्र वावू एक महान कलाकार ही नहीं थे वे एक सफल और योग्य शिक्षक भी थे। उनके निर्देशन में काम करनेवाले कई कलाकारों ने उनकी परम्परा को आगे बढ़ाया है। अवनीवावू का अपने शिष्यों के प्रति बहुत सुन्दर और मनोवैज्ञानिक व्यवहार रहता था। वे व्यक्ति के स्वतन्त्र विकास में विश्वास करते थे। उन्होंने कभी अपने विचार और अपनी कला सबधी मान्यताएँ अपने शिष्यों पर नहीं लादी। ऐसी कई, घटनाएँ गिनायी जा सकती हैं तब उन्होंने अपने शिष्यों को उनके चित्रों के बारे में दी गई सलाहें और आदेश वापस लिये हैं और नये कलाकारों को अपनी रूचि के अनुसार प्रयोग करने की छूट दी है।

एक बार श्री नन्दलाल वसु अपने प्रसिद्ध अन्तर्राष्ट्रीय ख्यातिप्राप्त चित्र "उमा की तपस्या" के निर्माण में लगे हुए थे। अवनी वावू ने उसके बारे में अपनी कुछ सलाह दी और चले आये। लेकिन उन्हें रात भर नींद नहीं आयी और वे बराबर यह सोचकर परेशान होते रहे कि मुझे

नन्दलाल पर अपनी राय थोपने का कोई अधिकार नहीं है। अन्त में सबरे जल्दी उठे और श्री नन्दलाल के यहां जाकर उन्होंने उनसे कहा, “तुम मेरी सलाह को कोई महत्व मत देना अपनी समझ और कला से काम लेना।” अपने शिष्यों के मुक्त विकास का इतना ध्यान रखने वाले इस कलागुरु का यह व्यक्तित्व उनकी अतिशय विनम्रता, आत्मसंतोष की भावना तथा आत्म-दर्शन के प्रति स्वाभाविक वितृष्णा का ही दूसरा रूप है।

अपनी आयु के ५० वर्ष पूर्ण करने के उपलक्ष्य में जब कलकत्ता आर्ट स्कूल की ओर से उन्हें सम्मानित करने की तैयारी होने लगी तो उन्होंने कहा था, “मुझे अब एकांत में ही रहने दिया जाय तो ज्यादा अच्छा है। मुझे विश्वास है कि मुझ से भी अच्छे कलाकार आगे पैदा होंगे और भारत की सांस्कृतिक परम्परा को उज्ज्वल कर सकेंगे।”

अवनीन्द्र बाबू एक महान कलाकार और कलामर्मज्ञ तो थे ही साथ ही साहित्यिक प्रतिभा के भी धनी थे। अगर वे एक कुशल चित्रकार के रूप में प्रसिद्धि प्राप्त न करते तो भी बंगला साहित्य-जगत् में उनके लिए स्थान सुरक्षित था। उनकी “राज काहिनी”, “बुडो बंगला”, “शकुंतला”, “खीरेरपूतल”, “भूत परीर देश”, “पथे-विपथे”, आदि पुस्तकें बंगला साहित्य में बहुत लोकप्रिय हैं। कलकत्ता विश्वविद्यालय द्वारा आयोजित कला संबंधी व्याख्यानमाला के अन्तर्गत दिये गये उनके भाषण जो “वागेश्वरी प्रबंधावली” के नाम से संगृहीत हैं, कला और साहित्य की एक अमूल्य निधि माने जाते हैं। चित्रकला के ६ अंगों के संबंध में लिखी प्रसिद्ध पुस्तक “षडांगा” कला के सैद्धांतिक पक्ष पर एक आधिकारिक कृति मानी जाती है। इस पुस्तक का अंग्रेजी और फ्रांसीसी भाषाओं में अनुवाद भी हो चुका है। अवनीन्द्रबाबू सर्वतोमुखी प्रतिभा के धनी थे। अभिनय-कला और मंच-निर्माण में उनकी दक्षता और कलात्मक सूझ की प्रशंसा रविबाबू वरावर किया करते थे। रविबाबू के कई नाटकों की सफलता के पीछे अवनीन्द्रबाबू का हाथ था।

अवनीन्द्रबाबू की प्रतिभा का सम्मान करते हुए आज हमारा ध्यान भारतीय सांस्कृतिक विकास और कला की वर्तमान स्थिति की ओर आकर्षित हुए बिना नहीं रहता। लगता है, जैसे आज हमारे कलाक्षेत्र में एक अवनीन्द्रनाथ, एक नये अवनीन्द्रनाथ की बहुत बड़ी जरूरत है। आज हमारी कला युग की बदली हुई मांग को पूरा करने में कुछ असमर्थ-सी हो रही है। आज का भारतीय समाज पुनरुत्थान नहीं परिवर्तन के युग से गुजर रहा है। ऐसी स्थिति में हमारे कला-साधकों के लिए अवनीबाबू के ऐसी सांस्कृतिक प्रतिभाओं से प्रेरणा लेने के साथ ही एक नयी दृष्टि अपनाने की भी आवश्यकता है। इस जगह कला क्षेत्र में अवनीन्द्रबाबू की पुनरुत्थानवादी प्रतिभा हमें अपनी महान सांस्कृतिक परम्परा के प्रति उन्मुख होने की प्रेरणा अवश्य देगी, लेकिन साथ ही हमें एक नया जीवन-दर्शन भी अपनाना पड़ेगा, तभी हम आज के युग की बदली हुई सांस्कृतिक मांग को पूरा कर सकेंगे। उस सांस्कृतिक मांग को जो चाहती है कि गुणों की दासता से बंधन-मुक्त होने के लिये मानव आज जो शानदार संघर्ष कर रहा है उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति हो— ऐसी सबल अभिव्यक्ति, जो उसके इस ऐतिहासिक संघर्ष को प्रेरणा दे सके।

श्री मुकन्दीलाल, वैरिस्टर

कवि और चित्रकार मोलाराम

मोलाराम (१७४३-१८३३) के वंशज जो मुस्सवरो के खानदान से प्रख्यात थे, गढ़वाल राज्य की पुरानी राजधानी, श्रीनगर में हमारे पूर्वजों के पड़ोसी थे।^१ और अब नये श्रीनगर में हमारा व उनका मकान आमने-सामने है। मोलाराम के परपौत्र बालकराम और तुलसीराम से हमारी घनिष्ठ मित्रता वचन से रही। तुलसीराम (१८८६-१९५०) हमारे बालसाखा, लगोटिया गार, थे। तुलसीराम को हमने बाल्यावस्था में चित्रलेखन करते देखा है। तुलसीराम ने चित्रलेखन छोड़ दिया। किन्तु जरगरी (सुनार काम) जारी रखी। सोने चांदी के कार्य में उनके पूर्वज बड़े प्रवीण थे। मोलाराम के पुत्र ज्वालाराम (१७८८-१८४८) और परपौत्र हरीराम (१८५८-१९०६) तक चित्रलेखन इन मुस्सवरो के खानदान में जारी रहा। परन्तु ज्वालाराम की मृत्यु के पश्चात् चित्रकला देवी ने इन चित्रकारों का घर छोड़ दिया। इसका कारण था कि मोलाराम के कुछ वंशज जो चित्रकला में दक्ष थे वे विक्षिप्त हो गये। अस्तु इन लोगों का ख्याल हुआ कि चित्रलेखन करने वाले पागल हो जाते हैं। इसलिये मोलाराम के वंशजों ने चित्रकला से पीठ फेर ली। किन्तु तब भी शिल्पकला से मुह नहीं मोड़ा। और सुनार का काम करते रहे। परन्तु अब उन्होंने इस शिल्पकला को भी त्याग दिया। हमारे परममित्र, तुलसीराम, की मृत्यु (१९५०) के साथ शिल्पकला भी उनके खानदान से लोप हो गई। सोने चांदी का काम इन मुस्सवरो के खानदान में नहीं होता है।

मोलाराम का चित्र-संग्रह

मोलाराम, उसके पिता मगतराम, पितामह हीरालाल, और प्रपितामह श्यामदास, तथा मोलाराम के पुत्र ज्वालाराम प्रपौत्र हरीराम, व मोलाराम के शिष्य मानकू और चैतू के बनाये हुये हजारों चित्र मोलाराम के चित्र-संग्रह में थे। मोलाराम की मृत्यु के बाद उनके चित्र संग्रह के सहस्रों चित्र मोलाराम के विक्षिप्त प्रपौत्रों ने बरबाद किये। सैकड़ों चित्र ज्वालाराम

१ पुराना श्रीनगर, जो १२वीं सदी से उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक गढ़राज (गढ़वाल) की राज्यधानी रही, सन १८९४ अगस्त की गौनाल्फड (बाढ़) द्वारा नष्ट हो गया। उस पुराने श्रीनगर का (मोलाराम के पुत्र ज्वालाराम का खींचा) चित्र और एक फोटो भी मौजूद है। नये श्रीनगर का नौदियाल कृत तैल चित्र भी मौजूद है।



प्रोषितपत्निका

(१७८८-१८८४), जो कुमायूं प्रान्त के पहिले कमिश्नर Sir Henry ramsay (१८४०-१८८०) के अहलमद नियुक्त हुये थे, उन्होंने अपने मित्र, और समकालीन सरकारी पदाधिकारियों की भेट किये। रियासतों में यह रिवाज था कि राजकुमारियों के विवाह के समय दहेज के साथ चित्र भी दिये जाते थे। सैकड़ों चित्र मोलाराम संग्रह के गढ़राज कुमारियों के विवाहों में अन्य पहाड़ी रियासतों में गये। थोड़े से चित्र जो बच रहे उनको बालकराम (१८६७-१९५६) ने अपने कब्जे में कर लिया था।

चित्रकला से बाल्यावस्था से ही हमारा अनुराग था। हमारी छात्रावस्था में एक बार सन् १९०८-९ में बालकराम जी ने बड़ी उदारतापूर्वक हमें मोलाराम संग्रह के कुछ चित्र दिखाये। हमें चित्र बहुत उच्चकोटि के प्रतीत हुये। अस्तु, हमने सोचा कि मोलाराम की चित्रकला व चित्र-संग्रह से संसार को परिचित कराना चाहिये। इसलिये हमने पहले पहल अक्टूबर १९०९ के "मार्डन रिव्यू" में मोलाराम के विषय में एक छोटा-सा लेख लिखा। और उसके साथ, नमूने के ढंग पर, "गोवर्धन" चित्र का रंगीन प्रतिबिम्ब प्रकाशित कराया। यह एक अपने ढंग का विलक्षण चित्र मोलाराम का है। मोलाराम का परिचय सबसे पहिले भारतीय चित्रकला प्रेमियों को इसी हमारे नोट द्वारा हुआ था। गोवर्धन धारण-चित्र मोलाराम के हाथ का उस समय का है जब तक मोलाराम मुगल कला शैली से अभी बहुत दूर नहीं गया था। मुगल चित्रकला शैली का असर उसमें मौजूद रहा है। हमारी धारणा है कि पहाड़ी कलाकार आरम्भ में मुगल शैली में चित्रा-लेखन करते थे। इस बात का उदाहरण हमें मोलाराम के रेखा और रंगीन चित्रों में मिला है। और अपनी अंग्रेजी पुस्तक "गढ़वाल स्कूल आफ पेंटिंग" में हमने विस्तार पूर्वक लिखा है।

इस बीच, सन् १९०८-१९०९ में, जब हम हिन्दू कालिज बनारस में पढ़ते थे, हमको अपने परम मित्र श्रीप्रकाश के पिता, बाबू भगवानदास जी के भवन "सेवाश्रम" में डाक्टर आनन्द-कुमार स्वामी के दर्शन का सौभाग्य प्राप्त हुआ। एक गढ़वाली मसल है "पैलेई बूड गितांग छै, अब त नाती ह्वेगे" अर्थात् बुढ़िया पहिले ही गुनगुनाने (गाने) की शौकीन थी, अब तो पोता (नाती) पैदा हो गया। अब तो उसे सुलाने के लिये और भी अधिक गुनगुनाया करेंगी। हमें चित्रकला से प्रेम तो था ही, भारतीय चित्रकला के अद्वितीय मर्मज्ञ और आलोचक, आचार्य डा०, आनन्दकुमार स्वामी से परिचय होने से हमें भारतीय कला के आदर्श, सिद्धान्त और लक्षणों को समझने व उनका मनन करने का अच्छा अवकाश मिला। उनके संग्रह के चित्रों का भी हमने अवलोकन किया। भारतीय चित्रकला से हमारी जानकारी बढ़ने लगी। हमारे गुरु डा० कुमार स्वामी के द्वारा कलकत्ते के जगद्विख्यात चित्रकार डा० अवनीन्द्रनाथ टैगोर और उनके बड़े भाई गगनेन्द्रनाथ टैगोर (जो अपने ढंग के अनोखे व अद्भुत चित्रकार थे) उनसे तथा अवनीन्द्र बाबू के विख्यात शिष्य नन्दलाल बोस व असितिकुमार हल्दर और प्रसिद्ध भारतीय चित्रकला के आलोचक व चित्रकला पर लिखने वाले श्री बोधेन्द्रचन्द्र गांगुली, से हमारी मैत्री हुई। और हमारी चित्रकला के ज्ञान-भण्डार की वृद्धि होने लगी।

मोलाराम के चित्रों की प्रथम प्रदर्शनी

भारतीय चित्रकला अनुरागियों को मोलाराम के चित्रों को स्वयं देखने का अवसर सन् १९१०-११ की इलाहाबाद की विख्यात शिल्प कला प्रदर्शनी में मिला। वड़े आग्रह के साथ हमने वालकराम से मोलाराम के कुछ चित्र इस प्रदर्शनी में रखवाये। उनको देखकर मोलाराम के ६ चित्र डा० आ० कुमारस्वामी ने वालकराम से खरीदे और कुछ श्री अचनीन्द्रनाथ टैगोर के बड़े भाई गगनेन्द्र बाबू ने भी खरीदे। अब टैगोर सग्रह के वे चित्र अहमदाबाद के धनाढ्य कस्तूरी भाई लाल भाई के सग्रह में हैं। हम उनके सग्रह को देखने सन् १९४९ में अहमदाबाद गये। वहा लेखक ने मोलाराम के हाथ का वह चित्र पाया जिसका रेखाचित्र लेखक के सग्रह में सन् १९३० ई० से है। कुछ और भी चित्र गढ़वाल शैली के उस सग्रह में मिले।

पत्रों में मोलाराम के चित्रों का प्रकाशन

इसके दो वर्ष बाद हम विलायत चले गये थे। वहा से लौटने पर अपने मित्र श्री वोघेन्द्रचन्द्र गंगोली के आग्रह से सन् १९२१ अक्तूबर मास के "रूपम" में हमने मोलाराम के विषय में एक लेख, उस सामग्री के आधार पर लिखा, जो हमको तब तक, मोलाराम के सम्बन्ध में प्राप्त हो चुकी थी, और उसके साथ मोलाराम के सात चित्र भी हमने छपवाये।

इसके बाद सन् १९२८ की जनवरी में "विशाल भारत" के सम्पादक श्री बनारसीदास चतुर्वेदी के विशेष आग्रह करने पर हमने "विशाल भारत" के पहले भाग के प्रथम अंक के लिये "राजपूत (पहाड़ी) चित्रकला और चित्रकार मोलाराम" पर एक लेख लिखा, जिस लेख को "विशाल भारत" के सम्पादक की उदारता व गुणग्राहकता के कारण "विशाल भारत" के पहिले भाग के पहले अंक में पहला स्थान मिला।

फिर अपने मित्र डा० ताराचन्द के अनुरोध से हमने जुलाई १९३२ से "हिन्दुस्तानी" में "चित्रकार कवि मोलाराम की चित्रकला और कविता" पर लेखमाला आरम्भ की, जो सन् १९४२ में समाप्त हुई।

इस बीच जो कुछ और सामग्री हमको मोलाराम की चित्रकला व जीवन चरित्र के सम्बन्ध में प्राप्त होती गई हम उसका सग्रह करते गये। नवीन सामग्री जो कुछ हमें १९३२ के बाद मिली है उसका प्रयोग हमने सक्षित में, एक लेख "भारतीय चित्रकला में मोलाराम का स्थान" में की है जो सितम्बर १९४० की "सरस्वती" में छपा है।

अब अधिक सामग्री की प्रतीक्षा न कर हमने अपने आज तक की अनुसंधान और खोज के आधार पर मोलाराम व उसकी चित्रकला पर लिखने का साहस किया है। इससे पहले दिल्ली से प्रकाशित "रूपलेखा" में भी चार पाच वर्ष हमारी अंग्रेजी में "गढ़वाल चित्रकला" पर लेखमाला निकलती रही।

मोलाराम की चित्रकला का विदेशों में प्रचार

मोलाराम की ख्याति अब अमेरिका व योरोप तक पहुंच चुकी है। अमेरिका में हमारे गुरु डा० आनन्दकुमार स्वामी ने मोलाराम का परिचय प्रकाशित कराया।

मि० जे० सी० फ्रेंच बंगाल की सिविल सर्विस में थे। उनको भारतीय चित्रकला से इतना प्रेम था कि वे स्वयं कांगड़ा के पहाड़ों में, उन स्थानों में गये जहां पहिले चित्रकार रहते थे। हमारे 'मार्डन रिब्यू' और "रूपम" वाले लेखों को पढ़कर मि० फ्रेंच १९३० में लैन्सडौन में हमारा चित्रसंग्रह देखने हमारे मकान पर आये। और वे मोलाराम के घर श्रीनगर भी गये। वहां बालकराम व तुलसीराम से मिले। मोलाराम के कुछ चित्र उन्होंने देखे और कुछ उन्होंने खरीदे। विलायत जाकर मि० फ्रेंच ने सन् १९३१ में "हिमालय आर्ट" (पहाड़ी-चित्रकला) पर एक पुस्तक लिखी। उस पुस्तक द्वारा मि० फ्रेंच ने मोलाराम का परिचय योरूप में कराया।

मि० फ्रेंच मोलाराम को अठारहवीं सदी का एक आदर्श कलाकार मानते हैं। अर्थात् मोलाराम की चित्रकला उस शताब्दी की थी जिसमें राजपूत चित्रकला अपनी पराकाष्ठा को पहुंची। मोलाराम के चित्र साफ पहिचाने जा सकते हैं।

मोलाराम प्रख्यात इतिहास-सिद्ध चित्रकार माना जा चुका है। सन् १९३३ में श्री नानालाल चमनलाल मेहता आई० सी० एस० ने "भारतीय चित्रकला" पर पुस्तक लिखी उसमें उन्होंने लिखा है कि:—

"सन् १९२१ में श्री मुकन्दीलाल ने टिहरी-गढ़वाल' के कवि-चित्रकार मोलाराम का पता लगाया, क्योंकि यही एक नाम उस वक्त मालूम था। और इसी से उनके चित्रों की कुछ विशेष प्रसिद्धि भी हुयी। पर अब कई हिन्दू चित्रकारों के नाम उपलब्ध हैं। टिहरी गढ़वाल के ही मोलाराम के सामकालीन दो चित्रकारों के नाम चैतू और माणकू अथवा मानक-मुझे टिहरी मंहाराज श्री नरेन्द्रशाह के संग्रह में सन् १९२४ में मिले। इनके कई चित्र प्राप्त हुये हैं। और चित्रकला में ये मोलाराम से किसी तरह कम नहीं हैं। मोलाराम के चित्रों की विशेषता इनके चित्र और कवित्व के समन्वय में है।" मानकू और चैतू मोलाराम के शिष्य थे और गढ़वाल के निवासी थे न कि टिहरी गढ़वाल के।

मोलाराम की चित्रकला की ख्याति और उसके चित्रों के सौन्दर्य की चर्चा दूर-दूर देशों में पहुंच चुकी थी। नैपाल में मोलाराम के चित्र पहुंच चुके थे। उसकी चित्रकला की प्रशंसा नैपाली शासनकर्त्ताओं ने भी की है। गोरखा शासक (गवर्नर) हस्तिदल चौतरिय ने जब गोरखा युद्ध

१. मि० मेहता की धारणा गलत है कि मोलाराम या और कोई चित्रकार टिहरी में थे। टिहरी की स्थापना सन् १८१८ में हुई। वहाँ चित्रकारों के कोई घर नहीं थे। न वहाँ कोई कला थी।

२. "भारतीय चित्रकला"—"हिन्दुस्तानी" एकेडेमी, इलाहाबाद, पृ० ५०—५१।

के बाद सन् १८०३ में श्रीनगर में शासन आरम्भ किया उसकी मुलाकात मोलाराम से हुई ।
हम्निदल ने मोलाराम की बनाई हुई तस्वीरें खुद देखीं । तब उसने मोलाराम से कहा —

कान्तिपुर में कीरति तुहारी सुनत रहे ।
आँख निहारी चित्र विचित्र तुम्हारे देखे ॥

मोलाराम की चित्रशाला

मोलाराम के हस्तलिखित कविता ग्रन्थों में कई स्थानों पर हमको उसकी चित्रशाला का परिचय मिला है । इसमें तनिक सन्देह नहीं कि मोलाराम की अच्छी खासी बड़ी चित्रशाला थी । जिसमें मोलाराम स्वयं चित्रालेखन करता था, अपने शिष्यों को भी सिखाता था । वहाँ उसका चित्र संग्रह रखा रहता था ।

मोलाराम की हस्तलिखित ऐतिहासिक और अन्य पुस्तकों से पता लगता है कि मोलाराम राजकाय और राज्य तन से तटस्थ रहता था । वह राजनीतिक मामलों में दखल नहीं देता था । वह अपनी चित्रशाला में निमग्न रहता था । उसकी सहायतार्थ व परामर्श के इच्छुक उसकी चित्रशाला में आते थे ।

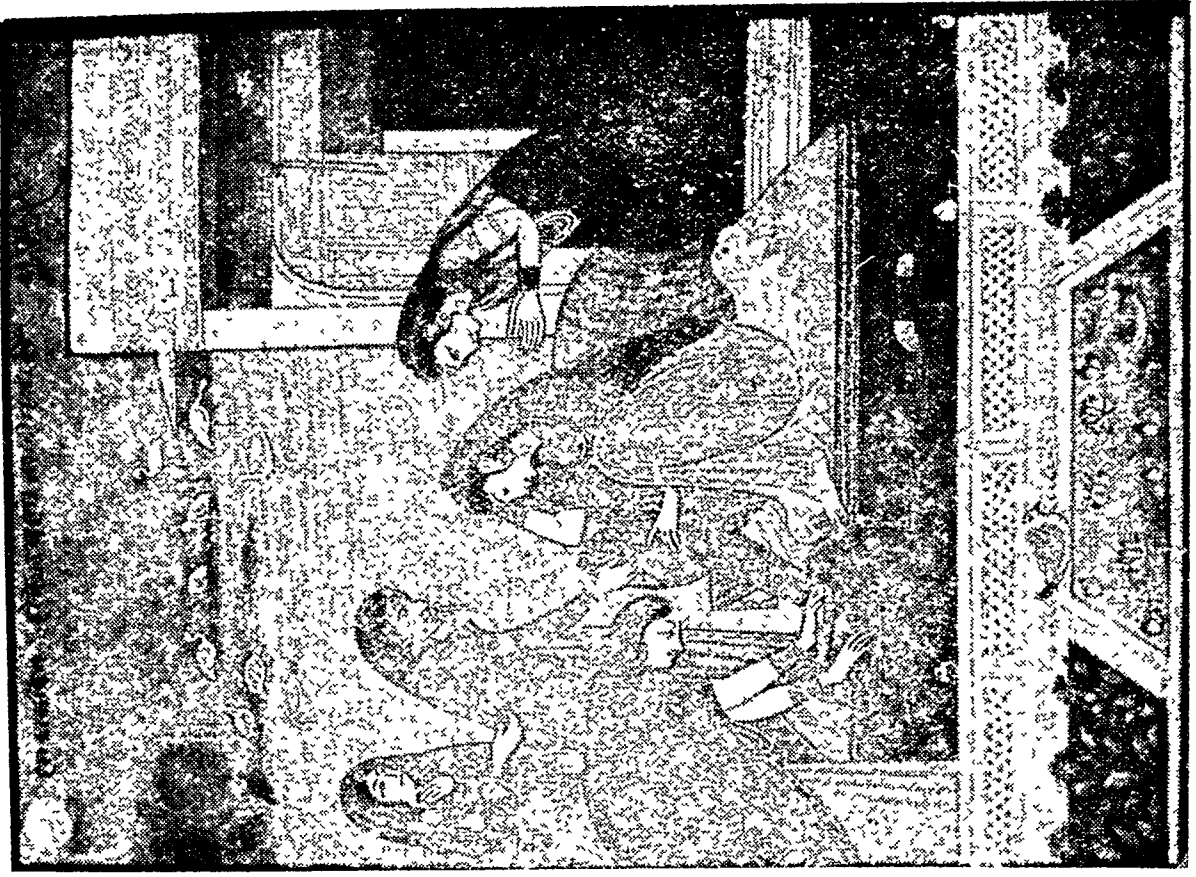
गठनरेश जयकृत शाह (१७८०-८५) के मन्त्रियों में परस्पर वैमनस्य था । उसके देहरादून के फौजदार अजवराम तथा धमडसिंह राजा के खिलाफ हो गये और श्रीनगर पर चढ़ गये थे । तब —

महाराज अति दुःखित भयो ।
चित्रशाला माँहि हमको कह्यो ॥
मोलाराम काम तजि जावो ।
चित्रशाला नाहक हि बनावो ॥
चित्र सिखी तुम क्या पायो ।
हमको दुष्टन आन दबायो ॥
याको कछु उद्यम ठहरावो ।
हमरो अपनी जान बचावो ॥

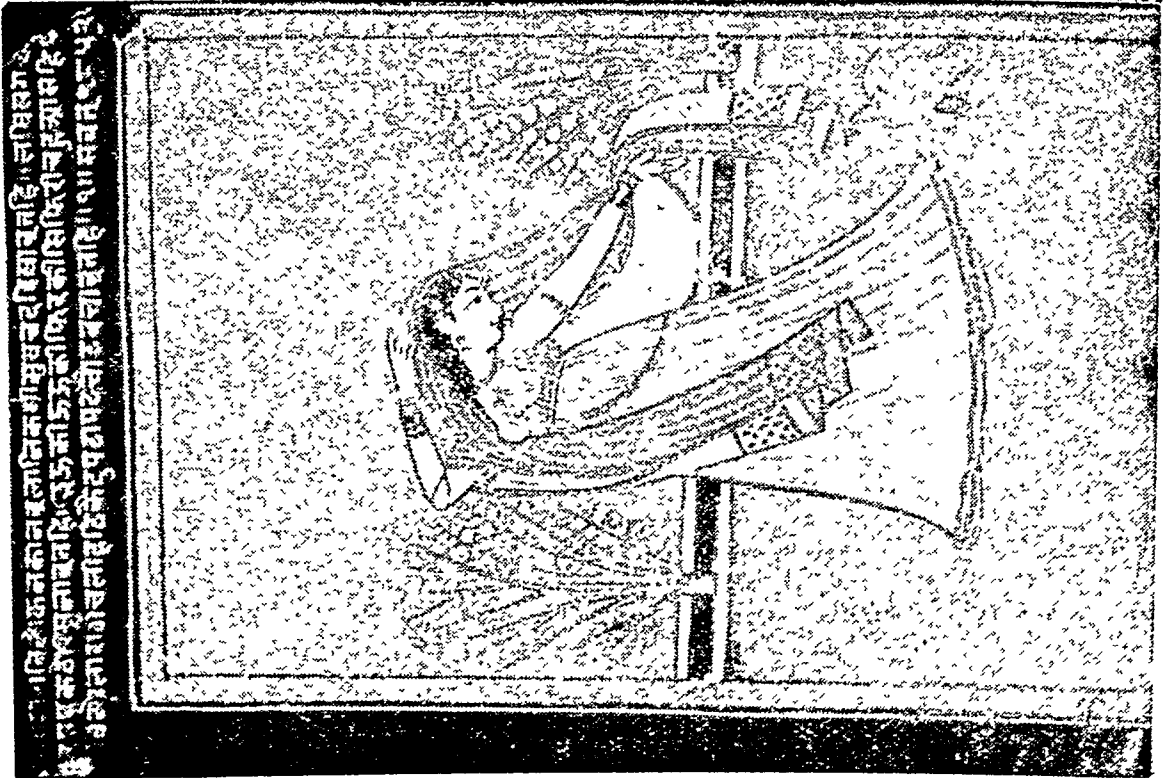
जयकृत शाह ने मोलाराम से कहा कि तुम सिरमौर (नाहण) के राजा जगप्रकाश के पास जाकर उससे इस सवट में सहायता की याचना करोगे ।

मोलाराम स्वयं नाहण नहीं गया । उसने जगकृत शाह की ओर में जगप्रकाश को सहायता याचना सूचक एक पत्र पद्य में लिखा —

जयप्रकाश तुम भानु सम, तुम हमहू कियो प्राप्त ।
प्राह गह्यो ज्यो गजही कौं, धमड सिंह दिय प्राप्त ॥



प्रतीक्षा में



...निःकानकानि...
 ...क...
 ...

चकोर खेलावत है।



मोलाराम के पिता (बाईं ओर)



राजा ललितमहर्षि को स्वल्पित ग्रन्थ भेंट करते हुए कवि मोलाराम।

कीच के बीच मे हाथी फंसै ।
तब हाथी को हाथ दे हाथी निकारे ॥

और इन पद्यों के अनुसार मोलाराम ने एक चित्र भी तैयार किया था—

इह छन्द हम दियो बनाई।
चित्र सहित लिख दियो पठाई ॥

इससे स्पष्ट है कि मोलाराम अपनी चित्रशाला में तसवीरें बनाने में निमग्न रहता था और सांसारिक व राजकीय कार्यों से दूर रहता था ।

सन् १८०३ ई० में गोरखाओं के आक्रमण के कारण गढ़वाल के राज्य परिवार ने अपनी पुरानी राजधानी, श्रीनगर, छोड़ दी थी। और १८१५ में अंग्रेजों की सहायता से गोरखों को परास्त कर आधा टिहरी गढ़वाल वापिस लेकर श्रीनगर से ३० मील की दूरी पर भागीरथी व भिलंगना के संगम पर, टिहरी में, आ बसे थे। महाराजा सुदर्शन शाह (१८०४-१८५९) के चाचा, प्रीतमशाह टिहरी से श्रीनगर, मोलाराम के पास, सत्संग, चित्र-विनोद और चित्रकला के अभ्यास के हेतु प्रायः आया करते थे। मोलाराम ने प्रीतमशाह के बार-बार उसके पास जाने पर उससे कहा :—

टिहरी मे तिरत रहे , गुहद्वारे श्रीनगर ।
आवत जातहिं पग थके, दियो कवी नहीं सग्र^१ ॥
प्रीतम शाह प्रवीन तुम, करौ कबिन सौं प्रीति ।
सुजस करें हम आपको, राखो कुल की रीति ॥

इस वार्तालाप और 'राखो कुल की रीति' शब्दों से पता लगता है कि गढ़वाल के राजा व उनके वंशजों को चित्रकला से सदैव अत्यन्त प्रेम रहा है। वे चित्रकारों के गुणग्राहक थे। मोलाराम व उसके पूर्वज गढ़वाल के राजदरबार के मुस्सवर थे। गढ़नरेश चित्रकारों के अन्नदाता, संरक्षक और कलाकारों के चित्र संग्रहकर्ता थे।

गढ़ नरेशों का कला प्रेम

जब गोरखा आक्रमण के कारण गढ़राज वंश श्रीनगर छोड़कर चला गया, तो उस भाग-दौड़ में दरबार के चित्र-संग्रह का क्या हुआ, इसका पता नहीं। हां जो चित्र मोलाराम की चित्र-शाला में थे, वे सुरक्षित रहे।

आधे गढ़वाल की राजधानी सन् १८१८ में टिहरी (जहां सन् १८१५ तक कोई आवादी नहीं थी, केवल दो चार झोपड़ी मल्लाहों की थी) स्थापित हुई। वहां राजमाता, (महारानी गुलेरिय) राजा प्रतापशाह (१८७२-१८८६) की विधवा रानी के पास गढ़वाल कला और

१. सग्र = सगर = सब ।

अन्य पहाड़ी प्रदेशों (कागडा, गुलेर, मडी इत्यादि) की कला के बहुत सारे चित्र थे। राजमाता की मृत्यु के बाद वह सारा सग्रह उनके लाडिले पुत्र पुवर विचित्रशाह के पास आ गया। कुवर साहब के सग्रह से कुछ चित्र महाराजा नरेन्द्रशाह (१९१३-१९५०) की भेंट हुये, कुछ दीवान रायबहादुर चन्द्रधर जुयाल को मिले, कुछ भारत कला-भवन बनारस पहुँचे। कुछ पटने के वैरिस्टर मानक ने खरीदे। और बाकी अब भी कुवर साहब के ज्येष्ठ पुत्र, राव वीरेन्द्रशाह, के पास हैं। हमारे परम मित्र राव साहब की असीम कृपा से उनके सग्रह का एक चित्र जो हमें मोलाराम की कलम का "राधाकृष्ण मिलन" (Krishna visting Radha) हमारे सग्रह में है। यह चित्र, गढ़वाल कला का अच्छा नमूना और खास कर मोलाराम के हाथ का होने के कारण भारतीय कला की प्रदर्शनी में सन् १९४७ में लंदन, में प्रदर्शित हुआ। वहाँ से लौटने पर भारतीय सग्रहालय (नेशनल म्यूजियम) में भी कुछ समय यह रहा।

कुवर प्रीतमशाह के बाद गढ़राज वंश के ठाकुर केशर सिंह, ठा० चित्र सिंह, कुवर वीरेन्द्र सिंह, अपने मनोरंजन के लिये चित्र बनाते थे। परन्तु वे चित्र बहुत निम्नकोटि के थे। वस्तुतः टिहरी गढ़वाल में न कोई गण्य चित्रकार थे न वहाँ कला की जड़ ही जम पाई। अतः "टिहरी-गढ़वाल चित्र कला" कहना नितान्त गलत है।

मोलाराम के पूर्वजों का गढ़वाल में आगमन

गढ़वाल चित्रकला (Garhwal school of Painting) के इतिहास और पहाड़ी कला के विकास की जानकारी हासिल करने के लिये मोलाराम की हस्तलिखित पुस्तकों और चित्रों में बहुत सामग्री है। मोलाराम की सब रचनायें, अठारहवीं सदी की प्रथा के अनुसार, पद्य में हैं। उसकी कविता की भाषा सरल हिन्दी है। मोलाराम ने, अपने पूर्वजों का गढ़वाल में आने का कारण, गढ़राज वंश इतिहास अपने धार्मिक तथा आध्यात्मिक विचार अपने समय की राजनीतिक स्थिति और अपनी चित्रशाला के विषय में, और शृंगार रस पर सरल पद्य में कई पुस्तकें लिखी हैं। जो अभी हस्तलिखित हैं।

गोराओ ने गढ़वाल के राजा प्रद्युम्नशाह (१७८५-१८०४) को परास्त कर १९०३ ई० में गढ़वाल राज्य पर अधिकार कर लिया था, और १२ वष गढ़वाल में शासन किया। मोलाराम के चित्र नैपाल की राजधानी कातिपुर (काठमाडू) में पहुँच चुके थे। जब गोरा गवर्नर हस्तिदल श्रीनगर (गढ़वाल) में मोलाराम से मिला तो उसने मोलाराम से कहा "हम तुम्हारे चित्र कातिपुर में (नैपाल) देख चुके थे। पर अब यहाँ, तुम्हारी चित्रशाला में, अतिसुन्दर अनेक तसवीरें देख रहे हैं"। हस्तिदल ने मोलाराम से आग्रह किया कि वह गढ़राज-वंश का इतिहास और अपने पूर्वजों को श्रीनगर में आने का हाल सुनाये।

१ लेखक ने गढ़वाल चित्रकला (Garhwal School of Painting) पर एक पुस्तक लिखी है। जिसे रंगीन चित्रों के साथ भारतीय सरकार प्रकाशित करने वाली है।

‘हस्तिदल वृभे तुभसों, कहो तहां की बात हि हमसों ।’

तब मोलाराम ने विस्तारपूर्वक गढ़राज वंश का वृत्तांत जैसा उसने अपने पिता और पितामह से और समकालीन राज कर्मचारियों से सुना तथा स्वयं देखा था, पद्य में लिखा ।

गढ़राज इतिहास^१ में मोलाराम ने लिखा है कि उसके मूलपुरुष शामदास और हरदास शाहजादे सुलेमान शिकोह के साथ मई १६५८ ई० में श्रीनगर (गढ़वाल) आये थे । औरंगजेब ने अपने पिता शाहंशाह शाहजहां को कैद कर अपने बड़े भाई, दारा, का अधिकार छीन कर, दिल्ली के तख्त-पर अधिकार कर लिया था । दारा उस समय लाहौर में और उसका लड़का शाहजादा सुलेमान शिकोह, इलाहाबाद में था । सुलेमान शिकोह ने चाहा कि वह औरंगजेब की सेना, जो देश (मैदान) में थी, उससे बचकर, पहाड़ के रास्ते, लाहौर अपने बाप, दारा के दल में शामिल हो जाय । नगीन। पहुंच कर उसने गढ़वाल के राजा पृथ्वीपत शाह को लिखा कि वह उसे श्रीनगर (गढ़वाल) में शरण दें । पृथ्वीपत शाह ने उत्तर दिया कि मेरे राज्य में खाद्य पदार्थों की कमी है । यदि आप केवल थोड़े से आदमी साथ लायें, तो मैं आपका स्वागत करूंगा । तब शाहजादा सुलेमान शिकोह अपने अन्य साथियों को नगीना छोड़ कर केवल १७ मुसाहिबों और नौकर चाकरों को लेकर मई १६५८ को श्रीनगर आया । वहां राजा ने शाहजादे का अच्छा स्वागत किया । और अपने महल के एक भाग में उसे ठहराया । १७ आदमी जो सुलेमान शिकोह के साथ आये थे उनमें मोलाराम के पूर्वज, दिल्ली के दो मुसावर, पिता और पुत्र, शामदास और हरदास भी थे ।

जब औरंगजेब को सुलेमान शिकोह के गढ़वाल में आने का पता लगा तो उसने गढ़नरेश को, शाहजादे को, उसके हवाले करने के लिये मजबूर करने की गरज से राजा जयसिंह के पुत्र कुमार रामसिंह के नेतृत्व में सेना भेजी । यह फौजी दस्ता पहाड़ की तलहटी में रामगंगा के तट पर पाटलीदूण में आया । गढ़नरेश ने औरंगजेब की सेना से लड़ने का बहाना कर सुलेमान शिकोह को अपने फौज का सेनापति बनाकर गढ़वाली सिपाहियों के साथ पाटलीदूण के लिये रवाना कर दिया ।

शामदास और हरदास को शाहजादे के सामान के साथ श्रीनगर में रोक लिया ।

| | | | | |
|----------|---------|---------|----------|----------|
| जो | सैजादे | को | गढ़ | छूट्यो । |
| माल | वादसाही | सब | लूट्यो ॥ | |
| जफत | दिवान | मुसदी | कीने । | |
| राखे | कैद | लूट | सब | लीने ॥ |
| श्यामदास | अरु | हरदास | ही । | |
| पिता | पुत्र | दोऊ | राखे | पास ही ॥ |
| तूवर | जान | दिवानहि | जाने । | |
| राखे | हित | सों | अत मन | माने ॥ |

१. “मोलाराम के शब्दों में ‘गढ़राज इतिहास’ लेखक ने लिखकर तैयार कर दिया है । पर अभी तक प्रकाशित नहीं हो पाया ।

कमल विकास पर राजै, चद इद्रवधू।
 की धौँ सोम अक पर, दुज भोम वार से॥
 मानक से जगै की धौँ, कुदन खचित।
 चारु जडे है, क्षुमक ये काम सुनियार के॥
 हेरत हि हरे मन, मानो जग जीत वे को।
 कचन के पत्र लिखे, मन वसि कारे को॥
 आनन्द के सदन कहत, वियोग हूँ के।
 प्यारी जू क वदन पर रदन प्यार के॥
 शुभम। सवत १८६९ चैत (सन १८१२ ई०)

इस कवित्त में मोलाराम ने प्रोपितपतिका नायिका भेद नहीं दिया है। वह एक और रगीन प्रोपितपतिका, चित्र, जो महाराजा टिहरी के सग्रह में है और जिसका रेखाचित्र हमारे सग्रह में है, उसमें प्रोपितपतिका नायिका भेद लिखा है। प्रस्तुत (उद्धृत) कविता में मोलाराम ने केवल प्रोपितपतिका के सौन्दर्य की प्रशंसा की है। उसकी तुलना चाद और इन्द्राणी से की है। उसके शृंगार और गहनो की सराहना की है जिनकी आभा ने उसके यौवन और सौन्दर्य को बढा दिया है, और जिनके कारण उसकी इस छवि को देखकर उमव। पति, जो परदेश में है केवल वही वश में नहीं हो जायेगा, वरन वह अपने सौन्दर्य से जगत को जीत सकती है। अपने सोने के गहनो द्वारा मानो, उसने प्रवासी पति को पत्र भेजा है। और उसे याद दिलाई है कि परदेश जाने से पहिले जो प्रेम प्रदर्शन उसने किया था, उस प्रेम सूचक दातो के निशान उसके मुख पर अभी मौजूद है, जो उसके वियोग में उसका माथ दे रहे है। इस कविता में कवि मोलाराम ने अपने पूर्वजो के पेशे की भी प्रशंसा की है कि वे कितने अच्छे सौन्दर्यवर्द्धक गहनों बनाते थे।

डॉ० रमेश कुन्तल मेघ

अमृत शेरगिल

अमृत शेरगिल की याद करते समय मुझे हमेशा प्रेमचंद की याद आती है और उनकी कृतियों का मूल्यांकन करते समय तुरंत ही यह विचार ध्यान में आता है कि किस प्रकार सन् १९३४ से ३६ ई० के आसपास चित्र कला भी यथार्थोन्मुख, स्वस्थ-समाज की स्थापना के लिए चिर चंचल हो उठी थी। सन् १९३४ ई० के लगभग पेरिस की चित्रशालाओं से चित्रकला का अभ्यास प्राप्त करके कुमारी अमृत शेरगिल भारत में आकर शिमला में रहने लगी। उस समय वह लगभग बीस वर्ष की ही होंगी, किन्तु उनकी चित्रशाला में गोग्याँ, सेजाँ, मातीश जैसे योरोपीय छविकारों की तलस्पर्शिनी कला-परंपरा ऐशियाई-अंकुरों में पनप रही थी।

उन्नीसवीं शताब्दी में हिमालय की गोद में दुलराई गई सुकुमार, मधुर और नवोन्मेष-शालिनी काँगड़ा-कलम के लुप्तप्राय हो जाने के बाद, आधुनिक पुनर्जागरण के साथ ही स्वदेश में दो महान् कलाकारों ने दो पृथक् कलाशैलियों को जन्म दिया। राजा रवि वर्मा के तैल-चित्र पाश्चात्य-तूलिका की अंधी-अनुकृति होने के साथ साथ 'एकेडेमिक' थे। किन्तु उनमें भारतीय पौराणिक-कथाओं के माध्यम से पुनर्जागरण का शिक्षा-पक्ष मुखर हो उठा था। दूसरी ओर अवनीद्रनाथ ठाकुर की 'ठाकुर-चित्रशैली' में, जो उस समय देश में छा-सी गयी थी, अनेक त्रुटियाँ थीं। कल्पना और सौंदर्य की रंग भरी रोमांटिक प्यालियों में करुणा, पीड़ा, दरिद्रता को छिपा लेनेवाली यह शैली आधुनिक भारतीय जन जीवन और आकांक्षाओं को व्यक्त करने में पूर्णतः असमर्थ होकर अतीत के दिवा-स्वप्नों में भूल गई थी। उसमें रेखांकन एवं चित्रांकन का कम कौशल था; वह अजंता का परिपार्श्व ग्रहण करके भी उसकी आत्मा में नहीं पहुँच पाई थी। इस बंगाली-शैली द्वारा काफी असें तक नवीनता का विरोध होता रहा। उधर बंबई-शैली की कला में भी पश्चिम के 'एकेडेमिक स्कूल' की नकल हो रही थी।

अतः पिछले कलाकार चित्रों द्वारा सौंदर्य स्वप्न में डूबे-से रहे, तो अमृता ने यथार्थ सत्यों को क्रांतपंथी बनाया।

इनका जन्म सन् १९१३ ई० में हंगरी की राजधानी बूदापेस्त में हुआ था। माता हंगरी की और पिता सरदार उमरावसिंह अमृतसर के धनी घराने के। आरंभ से ही चित्रकला की ओर उनकी विशेष रुचि थी। अतः ग्यारह वर्ष की अवस्था में ही वे अपनी माता के साथ इटली गईं

चित्रों में अंकित हुए। ये दोनों प्रकार के विषय-चयन अमृत की भारत के प्रति अनुरक्ति और आत्मीयता को प्रकट करते हैं। जबकि गोग्याँ पीडित मानवता को भूलकर "जादू भरे ससार्" में खो जाना चाहता था और इमीलिए पेरिसफिर-सिधु-स्थिति ताहिती द्वीप में जाकर उसने आदिम-जातियों को आदिम-शैली में अंकित किया। अमृत ने भारतीय जीवन में सत्रिय रूप से एकात्म होकर जनता की अमर-आत्मा, महान् सस्कृति और मानवता की महान विरासत को अंकित किया। गोग्याँ स्वप्नों के देश में भटक गया, अमृता ग्राम्य के पथों को पा गई, गोग्याँ कल्पना के इद्र धनुषी पखों पर उड़ कर मानवता को देखने लगा, अमृता यथार्थ के सघर्षों में जूझकर रोमांटिक सत्य खोजने लगी। अमृता ने अत्यंत स्थूल और अत्यन्त दृश्यात्मक (too visual) कला के प्रति क्रांतिकारी विद्रोह वरके अपनी कला द्वारा वह, पथ प्रशस्त किया जो आज भारतीय चित्र-कला का अपना नया मार्ग है, जिसमें शुद्ध भारतीयता है और जन-जीवन की आत्मा है।

अल्प वय की अमृता का जीवन निरंतर जिज्ञासाओं से परिपूर्ण रहा था। उन्तीस वष के यौवन की उन्तीस लाल शमाएँ जला कर वह वृद्ध गई। किन्तु उनके चित्रों से यह स्पष्ट हो जाता है कि उनकी प्रकृति विपादपूर्ण विषयों में ज्यादा महान् होकर उभरी है। 'ग्रामीण', 'मिखमगे', 'पिता का चित्र', 'स्व-चित्र' आदि चित्रों को कला विशारदों ने भूरि भूरि सराहा है।

सन् १९३८ ई० में वूदापेस्त जाकर अमृत ने टाक्टर विक्टर ईगान से विवाह किया। जाने के पूर्व उन्होंने लिखा था "हिन्दुस्तान से सदा के लिए विछोह मैं सहन नहीं कर सकती। मेरा प्रारब्ध हिन्दुस्तान के साथ जुड़ा हुआ है। मैं जानती हूँ कि मेरा कार्य हिन्दुस्तानी कलाकारों के लिए एक चुनौती है, और मुझे इस बात पर सतोप होता है। इसका कारण यह नहीं कि मैं अपने को योरपवासी समझती हूँ (ऐसा हरगिज नहीं है), बल्कि ठीक ठीक कारण यह है कि मैं अपनी वर्तमान रचनाओं को उनकी रचनाओं की अपेक्षा ज्यादा भारतीय समझती हूँ और हिन्दुस्तानी वस्तुओं के प्रति उनमें से बहुतों की अपेक्षा मुझमें ज्यादा गहरी भावनाएँ हैं।"

इतिहास और प्रगतिशील कला ने इन दोनों बातों को ही सत्य धर दिया है। आज अमृता हमारे बीच नहीं है किन्तु उनकी कृतियों में हम उन्हें रोज ही पुकार लाते हैं।

श्री रामचन्द्र टंडन

आधुनिक भारतीय चित्रकला : पिछली सदी के मोड़ पर

आधुनिक भारतीय चित्रकला का श्रीगणेश इस सदी के आरंभिक वर्षों में, बंगाल की नव जागृति के साथ माना जाता है। यह जागृति बहुमुखी थी और कला के क्षेत्र में इसके प्रधान पुरुष अवनीन्द्रनाथ ठाकुर थे। उन्होंने निश्चय ही, भारतीय चित्रकला को एक नया मोड़ देने की दिशा में एक बड़ा पग उठाया और उनके शिष्यों-प्रशिष्यों ने इनके कार्य को एक नये आन्दोलन के रूप में ग्रहण किया। यह बात न भुलानी चाहिए कि इस आन्दोलन के पीछे जो भावना थी, ऐसी परिस्थिति के विरुद्ध जिसे हम पिछली सदी के अन्तिम वर्षों में अपने देश में पाते हैं। इस परिस्थिति की पृष्ठभूमि में ही बंगाल की कला संबंधी जागृति ठीक ठीक समझी जा सकती है।

यह परिस्थिति क्या थी? संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि उन्नीसवीं सदी में भारतीय चित्रकला की जो प्रमुख परम्पराएँ प्रचलित थी... अर्थात् मुगल और राजपूत दोनों ह्रास की अवस्था में थी। ज्यों-ज्यों दिल्ली के बादशाहों की शक्ति घटी त्यों-त्यों मुगल कला में भी ह्रास हुआ यहाँ तक कि चित्रकारों में प्रेरणा और सृजन शक्ति का प्रायः लोप हो गया। वे पुरानी लकीरें पीटते रहे। शबीहों का अंकन उनका मुख्य धंधा रह गया। आश्रय की खोज में वे लखनऊ, पटना और दूर दक्खन पहुँचे। इन सभी जगहों में कुछ काल के लिए वे पनपे, लेकिन समय का प्रवाह उनके विरुद्ध था। बढ़ते हुए अंग्रेजी प्रभाव से उनकी कला को धक्का पहुँचा। इस नये प्रवाह से ताल मेल बैठाने और "जान" कम्पनी के धनी व्यवसायियों का सहारा लेने के उनके प्रयत्न उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में मिलते हैं किन्तु यह शैली दम तोड़ रही थी।

यही बात राजपूत शैली के बारे में भी कही जा सकती है। इसकी दो शाखाएँ थी राजस्थानी और पर्वतीय (कांगड़े की)। एक तीसरी शाखा तंजोर तक पहुँची थी। किन्तु राजपूत शैली भी ह्रासोन्मुखी थी। उन्नीसवीं सदी का अंत होते-होते मुगल और राजपूत चित्र परम्पराएँ दोनों ही निर्जीव हो चुकी थी। वे विदेशी सम्पर्क का आघात न सह सकी।

हाँ, देश के कई भागों में बंगाल, उत्कल, दक्षिण में त्रिचनापल्ली आदि में लोककला के नमूने प्रस्तुत हो रहे थे। लेकिन अंग्रेजी शिक्षा के असर ने ऊँचे वर्ग के लोगों की, अपनी कला में आस्था को पूरी तरह डिगा दिया था।

शायद यहाँ यह वता देना अनुचित न होगा कि अठारहवीं सदी के अंतिम और उन्नीसवीं सदी के पहले चरण में ५० से ऊपर ब्रिटिश पेशेवर चित्रकार भारत में आये, जिनमें से कुछ बहुत

कला कुशल थे। वे घन कमाने की वामना से यहाँ आये और उनकी धारणा यह थी कि उन्हें यहाँ की कला से कुछ सीखना नहीं है। वे आये और गये। भारतीय कला से उन्होंने कुछ नहीं सीखा, यह उनका घाटा हो सकता है। परन्तु हमारे राजा-महाराजा और श्रीमानों में घटिया यूरोपीय कला के लिए भी वे एक देशी रचि उत्पन्न कर गये, जिसका भार देश को बहुत समय तब ढोना पड़ा।

यूरोपीय शैली में जो यहाँ थोड़ा बहुत काम हुआ उसे आगे बढ़ाने वालों में और लोक प्रियता दिलाने वालों में तिरुवाकुर राज परिवार के राजा रवि वर्मा का नाम मुख्य है। राजा रवि वर्मा ने चित्रकला की शिक्षा दक्षिण भारत में भ्रमण करने वाले यूरोपीय चित्रकारों, विशेषकर थियोडोर जेन्सन से प्राप्त की। इसके अतिरिक्त उन्होंने यह काय मदुरा के अलाग्री नायडू से भी सीखा था और अलाग्री नायडू तिरुवाकुर के महाराजा के आश्रय में यूरोपीय शैली में काम करने वाला अपने समय का सब से कुशल चित्रकार ममज्ञा जाता था। रवि वर्मा ने बहुतायत से चित्र बनाये और ये चित्र सस्ते तैल छापो द्वारा देश में बहुत फँके और प्रचलित हुए। कदाचित् इन चित्रों की लोकप्रियता का मुख्य कारण यह था कि ये भारतीय देवी-देवताओं के चित्र होते थे या पुरानी कथाओं और उपाख्यानों को अंकित करते थे। आस्थावान जनता के मन में, इनके प्रसंग म टीका टिप्पणी की बात ही कैसे उठ सकती थी? राजा रवि वर्मा तथा दूसरे यूरोपीय शैली में चित्राकन करने वालों का काम कभी भी कला की दृष्टि से बहुत ऊँचा नहीं बन पड़ा। डा० आनन्द कुमार स्वामी, जो कला के बड़े पारखी थे, ऐसी ही राय रखते थे। उनका तो कहना था कि रवि वर्मा की अच्छी से अच्छी कृतियाँ भी दूसरी श्रेणी से ऊपर नहीं उठ सकी हैं। फिर भी पाश्चात्य के प्रबल सम्पक ने भारतवासियों को ऐसा चकाचौंध कर दिया था कि रवि वर्मा की कृतियों की स्पष्ट श्रुतियों की ओर उनका ध्यान न गया। अमीर आश्रयदाताओं द्वारा वह उठा ली गयी। देश के अनेक राजा-महाराजाओं ने उनमें चित्र बनवा कर अपने महल सजाये और ऊँचे अग्रेज पदाधिकारियों ने उन्हें बढ़ावा दिया और यूरोपीय कला के तथाकथित सांस्कृतिक विस्तार पर सन्तोष और प्रसन्नता प्रकट की। फिर भी यूरोपीय शैली में भारतीय चित्रकारों ने जो कृतियाँ इस काल में प्रस्तुत की वे ऐसी नहीं हैं कि भारतीय कला उन पर गव करे। इसी समय कलकत्ता, बम्बई, मद्रास और लाहौर में सरकार की ओर से कला शिक्षालयों की स्थापना हो चुकी थी और इन शिक्षालयों में यूरोपीय शिक्षकों के निरीक्षण में, भारतीय विद्यार्थियों को चित्रकला की शिक्षा मिलती थी। इन शिक्षालयों के साथ ही विद्यार्थियों ने भी कोई ऐसी कृतियाँ पेश नहीं कीं जिन पर हमें गर्व हो सके। सन् १९०२-३ की, दिल्ली की बड़ी प्रदर्शनी में ऐसे अनेक तैल चित्र दिखाये गये थे जो कि यूरोपीय शैली के अनुकरण में, इन शिक्षालयों के विद्यार्थियों के बनाये हुए थे। इन चित्रों में कितनी और कौसी प्रतिमा मिलती है, इस विषय में एक अग्रेज कला समालोचक की सम्मति लीजिए। कलकत्ता स्कूल आफ आर्ट के भूतपूर्व प्रिंसिपल परमी ब्राउन ने, सर जार्ज वाट द्वारा संपादित "इंडियन आर्ट ऐट देहली" नामक पुस्तक में, इन चित्रों के विषय में लिखा है। उनका कहना है कि ये चित्र "अत्यन्त साधारण कोटि के थे, इनका रेखाकण श्रुतिपूर्ण था और शैली तथा रंग लगाने की

दृष्टि से यह नौसिखियों की कृति जैसे थे।" यह स्पष्ट है कि रानी विक्टोरिया के समय की विदेशी चित्रकला के पौधे का भारत में रोपा जाना ऐसा हुआ कि यहाँ की जलवायु उसे माफिक न आई और वह सुन्दर फूल खिल न सका। अपने परम्परागत चित्तेरों ने जो प्रभाव के लिए थे वे फिर भी गनीमत थे लेकिन जैसा कह चुका हूँ अपने यहाँ की परम्परा स्वयं ह्रास के रास्ते पर थी। बीसवीं सदी के आरंभ में हम पाते हैं कि देश की परम्परागत कला तो घोर अधःपतन को प्राप्त हो चुकी थी। यूरोपीय शैली को रोपने के प्रयत्न हो रहे थे। अपने देश की कला के लोप को डा० आनन्द कुमार स्वामी ने "अधिकांश में तथाकथित अंग्रेजी शिक्षा द्वारा उत्पन्न रुचियों का परिणाम" बताया है। यूरोपीय शैली का अंधानुसरण हमारी कला को कुछ बहुत आगे नहीं बढ़ा रहा था। एक कुंठा की स्थिति उत्पन्न थी। जब दो संस्कृतियों का सम्पर्क होता है तो स्वभावतः दोनों एक-दूसरे से कुछ ग्रहण करती हैं, कुछ सीखती हैं। नये मार्गों में प्रतिभा चल पड़ती है। उस समय अपने यहाँ अवस्था यह थी कि इस सम्पर्क में एक ओर प्रभुता की आन थी, दूसरी ओर दासता का हीन भाव। यह स्थिति राजनीति, समाज, शिक्षा, कला सभी क्षेत्रों में थी।

स्पष्ट है कि यह स्थिति बहुत चलने वाली नहीं थी। देश का आत्मसम्मान इसे सहन नहीं कर सकता था। कोई मार्ग निकालना था। समन्वय यदि सम्भव नहीं था तो विद्रोह तो सम्भव था। भारतीय कला में इस भावना ने जिस नव जागृति का रूप लिया वह आगे चल कर पुष्पित एवं पल्लवित हुई।

२. अवनीन्द्रनाथ और कला में जागृति

जैसा अभी कहा गया है, इस सदी के आरम्भ में, बंगाल में, कला सम्बन्धी जो जागृति हुई, उसके प्रधान पुरुष अवनीन्द्रनाथ ठाकुर थे।

यह नवजागृति किस प्रकार हुई, इसकी कथा रोचक है, यद्यपि अनेक बार कही जा चुकी है। स्वर्गीय आनन्द कुमार स्वामी ने एक जगह लिखा था कि "जो लोग उन्नीसवीं सदी में भारतीय कला पर हुए, यूरोपीय कला के प्रभाव को जानते हैं और निकृष्ट, प्रेरणाविहीन तथा नितांत विदेशी ढंग की भारतीय शिक्षा से परिचित हैं... ऐसी शिक्षा से जो भारतीयों को अपने ही देश में विदेशी बना देती है... उन्हें, कला के क्षेत्र में, जो भी आन्दोलन संभव हुआ, उस पर अचरज ही होगा।" यह बात आज से पचास वर्ष पहले की स्थिति को ध्यान में रख कर लिखी गई थी, और बिल्कुल ठीक थी। अंग्रेजी राज की और जो भी देन रही हो, उसने देश की कला-परम्परा को गहरा धक्का पहुँचाया। देश के परंपरागत कलाकार राजाश्रय विहीन होकर अपना धंधा छोड़ ही रहे थे। ऊपर से स्थापना हुई देश में कला के ऐसे शिक्षालयों की जो पश्चिमी ढंग पर, साधारण स्तर के शिक्षकों द्वारा, कला की शिक्षा देते थे। फलतः जो घटिया काम सामने आया उसका संकेत पहले ही चुका है। फिर भी गुलामी की ऐसी छाप भारतीय मस्तिष्क पर पड़ चुकी थी कि हम कला सम्बन्धी प्रेरणा के लिए भी पश्चिम के मुखापेक्षी रहे। हमारे देशवासियों में कला सम्बन्धी विषयों में, आत्मसम्मान जाग्रत करने का श्रेय वास्तव में एक अंग्रेज सज्जन को प्राप्त

हैं। (और इसे मैं विल्कुल आकस्मिक बात नहीं मानता कि हमारी राष्ट्रीय कांग्रेस की स्थापना के मूल में भी दो अग्रज सज्जनों का हाथ था।) जिस समय श्री हेवेल कलकत्ते में सरकारी आर्ट स्कूल के प्रिंसिपल तथा इंडियन म्यूजियम के कला-विभाग के निरीक्षक बन कर आये, उस समय उन्होंने देखा कि कला-विभाग यूरोपीय चित्रों की अत्यन्त हीन तकली से भरा हुआ है और विद्यार्थियों-गण यूरोपीय परिपाटी से त्रिकोणो, चतुष्कोणो और मूर्तियों के सहारे रेखाकण सीख रहे हैं। जो चित्र वे प्रस्तुत करते वे नितान्त प्रेरणा विहीन होते। हेवेल महोदय के मन में यह बात उठी कि यदि सत्रहवीं सदी के अच्छे भारतीय चित्रों के आधार पर उन्हें शिक्षा दी जाये तो विद्यार्थियों को ठीक शिक्षा प्राप्त हो सकेगी। सीभाग्यवश उन्हें एक कुशल बंगाली चित्रकार का उत्साहपूर्ण सह-योग प्राप्त हो गया। श्री अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने, जिन्होंने स्वयं प्रारम्भिक वर्षों में यूरोपीय शैली में तैल चित्र बनाने का अभ्यास किया था, यह अनुभव किया कि अपने ही देश की परम्परा के आधार पर कला सम्बन्धी आन्दोलन का नेतृत्व ग्रहण करने में ही कला का कल्याण है और भविष्य में इस आन्दोलन से जागृति तथा हित की बड़ी संभावनाएँ हैं। यह विचार करके उन्होंने बड़े उत्साह और लगन के साथ हेवेल के विचारों को कार्यान्वित करने का उद्योग किया, और इस प्रकार जिस उद्देश्य को हेवेल ने, सिद्धान्त रूप में प्रस्तुत किया था, उसे व्यावहारिक रूप मिला। अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, सरकारी आर्ट स्कूल के, सहकारी प्रिंसिपल बना दिये गये और समान भावों से प्रेरित दो व्यक्तियों ने अपनी भिन्न-भिन्न योग्यताओं के योग से उस आन्दोलन को जन्म दिया, जिससे बंगाली शैली की चित्रकला चल पडी।

परन्तु जातीय सस्कृति के उत्थान के सबध में इनके कार्यों का आरम्भ में स्वागत नहीं हुआ। यही नहीं, उनका घोर विरोध किया गया। उन दिनों एक इस प्रकार का विश्वास जनता के हृदय में घर कर गया था कि यूरोप से ही कला सम्बन्धी एक मात्र प्रेरणा मिल सकती है। अतएव यह समझा गया कि ये लोग उन्नति के विरोधी हैं। विद्यार्थियों ने और "राष्ट्रीय" कहलाने वाले समाचार पत्रों ने इनके कार्य का विरोध किया। अत में सद्बुद्धि सहायक हुई। इस कला सम्बन्धी आन्दोलन के प्रारम्भिक वर्षों में जिन कठिनाइयों का सामना करना पडा, उनमें अवनीन्द्रनाथ को अपने निश्चय में दृढता ही प्राप्त हुई। और उनके रचनात्मक कार्य ने भारतीय कला के इतिहास में एक नये युग का सूत्रपात किया।

अवनीन्द्रनाथ का यह रचनात्मक कार्य आधी सदी पयन्त फैला हुआ है। सन् १८९१ के लगभग उन्होंने चित्रकला का नियमित अभ्यास आरम्भ किया था। सन् १९४१ में कवि रवीन्द्रनाथ के महाप्राण का चित्रण के बाद उन्होंने अपनी तूलिका एक तरह से अलग रख दी। किसी भी सफल चित्रकार के लिए कदाचित् यह सम्भव नहीं कि इतने दीर्घ रचनाकाल में वह एक ही लकीर पकड़े रहे। फिर अवनीन्द्र जैसे कलातुर व्यक्ति के लिए, जो नये-नये प्रयोगों के लिए उत्साही रहे हैं, यह कब संभव था कि किसी लीक में पड़ें। वास्तव में उनकी कृतियों में इतनी विविधता है कि कभी कभी उन सभी को एक कलाकार की रचना स्वीकार करने में सकोच होता है। उन्होंने भिन्न-भिन्न माध्यमों का प्रयोग किया है। उनकी कृतियों की कथावस्तु में भी बड़ी विभिन्नता है। उन्होंने

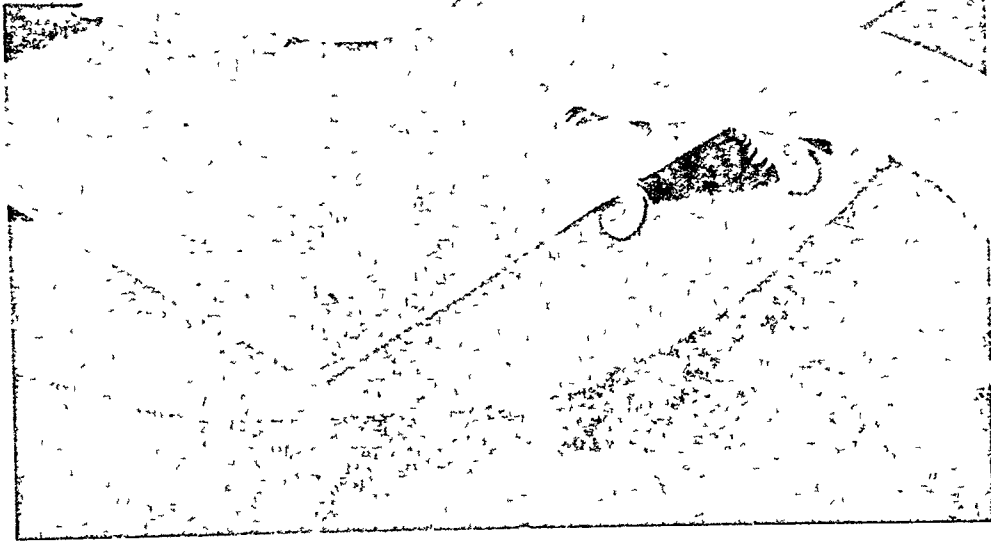
शायी हैं बनायी हैं, प्राकृतिक दृश्य अंकित किये हैं। प्राचीन और नवीन, इस देश के और विदेशी कथानकों को चित्रित किया है। उनके मेघदूत के, उमर खैयाम के, और अलिफलैला के चित्रों में शैली का कितना अन्तर है ! “भारतमाता”, “गणेश जननी”, “कजरी”, “तिष्यरक्षिता”, और “महाप्राण” शीर्षक चित्र सहसा एक चित्रकार की रचना नहीं कहे जा सकते। उनकी रचनाओं में ईरानी, जपानी, चीनी और यूरोपीय प्रभाव होड़ करते से जान पड़ते हैं। अपनी एक खोज में श्री ओ० सी० गांगुली ने अवनीन्द्रनाथ के कार्य की समीक्षा करते हुए लिखा है, “बात अटपटी लगने का भय है, लेकिन उनकी कृतियों को बर्नीज जोन्स विहजाद और ओगाना कोरीन का सम्मिश्रण कहने को जी चाहता है।” सच तो यह है कि अवनीन्द्र ने यद्यपि अनेक शैलियों में प्रयोग किए, और यद्यपि उन्होंने विविध प्रभावों को ग्रहण किया, जो कुछ उन्होंने प्रस्तुत किया परम्परा विशेष से सम्बद्ध नहीं है, उस पर उनकी निजी छाप है। इसी बात को स्टेला क्रामरिश ने दूसरे शब्दों में कहा है। वे कहते हैं, “अवनीन्द्रनाथ ठाकुर की कला उनके व्यक्तिगत अधिकार पर आधारित है।”

इस नवजागृति को अग्रसर करने में अवनीन्द्रनाथ का योग कलाकार के रूप में ही नहीं बल्कि मुख्यतया एक शिक्षक तथा गुरु के रूप में रहा है। उन्होंने शिष्यों के एक बड़े समुदाय को अपने आदर्शों से सम्पृक्त किया। इसके अतिरिक्त उन्होंने कभी भी व्यावहारिक रूप से अपने शिष्यों की अपनी प्रतिभा के विकास में कोई रुकावट नहीं डाली, बल्कि उन्होंने इस बात का पूरी तरह अनुभव किया कि प्रत्येक कलाकार की सहज प्रतिभा का विकास होना चाहिए और उसे अपने लिए एक निजी मार्ग निकालना चाहिए। उसकी अपनी प्रेरणा ही उसकी कला को सार्थक बना सकती है। अवनीन्द्र को एक जन्मसिद्ध शिक्षक कहा जाये तो अनुपयुक्त न होगा। परिणामस्वरूप उनके गिर्द एक ऐसा शिष्य समुदाय बन गया जो एक पीढ़ी क्या, दो पीढ़ियों तक उनके दिखाये मार्ग पर चलता हुआ अपनी कला का विकास और विस्तार करता रहा। इस परम्परा का, जिसे ठाकुर शैली या बंगला शैली कहा गया है, मूल्यांकन एक स्वतंत्र विषय है। जिस बात पर यहां बल देना चाहिए वह यह है कि अवनीन्द्र और उनके शिष्यों के कार्यकलाप ने, देश के कला क्षेत्र में, एक नयी जागृति, नयी स्फूर्ति पैदा की, जिसने हमारी कला, विशेषकर चित्रकला को एक नया रास्ता दिखाया और तत्कालीन कुंठा की स्थिति से उबारा, यह एक बहुत बड़ा काम था।

३. बंगला कला शैली का विस्तार

बंगला कला शैली की नींव तो अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने डाल दी थी, लेकिन उसका कैसा, कितना विस्तार आने वाले वर्षों में होगा इसकी कल्पना कदाचित् स्वयं उन्हें नहीं थी। उनकी प्रबल आस्था इस सिद्धान्त में थी कि यदि आधुनिक भारतीय चित्रकला को पनपना है तो उसकी जड़ें भारतीय भूमि पर होनी चाहिए और उसकी प्रेरणा का आधार अपने देश की ही प्राचीन चित्रकला बन सकती है। यह आस्था उनमें कलकत्ता के सरकारी कला शिक्षालय के अध्यक्ष श्री ई० वी० हैवेल ने उत्पन्न की थी। अपनी कला साधना से उन्होंने इसे पुष्ट किया। किन्तु यह कहना कठिन है कि हैवेल के बताये सिद्धान्त पर चल कर कहाँ तक उनकी कला फली-फूली। अवनीन्द्रनाथ

की कला और कायकलाप के विषय में मैं पीछे भी कुछ निवेदन कर चुका हूँ। जो बात यहाँ कहनी है वह यह है कि अबनीन्द्रनाथ की कला कृतियों की भारतीयता तात्पर्य नितान्त भारतीयता से है बराबर एक आलोचना का विषय रही है। उनकी व्यक्तिगत प्रतिभा तो असदिग्ध है, किन्तु व्यावहारिक रूप में उनकी कला में कई स्रोतों का योग, सम्मिश्रण, समन्वय है। हम यह नहीं कह सकते कि वह पश्चिमी ईरानी, चीनी, जापानी कला से उसी प्रकार प्रभावित नहीं रहे जिस प्रकार कि प्राचीन भारतीय कला से। अपनी व्यक्तिगत प्रतिभा के आधार पर उन्होंने एक समन्वय उपस्थित किया जो बगला कला के प्रेरक सिद्धान्तों में अलग अपना एक महत्व रखता है। लेकिन बगला कला शैली को फैलाना ही था। पुरानी चित्र परम्पराओं के नष्ट हो जाने के कारण और पश्चिमी शैली के विरुद्ध घोर प्रतिक्रिया उत्पन्न होने के कारण भारतीय कला क्षेत्रों में एक व्यवधान उपस्थित हो गया था। बगला चित्र शैली की अपनी श्रुतियाँ रही हैं, अपनी सीमाएँ रही हैं, जैसा कि अभी हम देखेंगे किन्तु यहाँ एक शैली थी जो किंचित मुखर थी, और जैसी भी हो देश की उभरती हुई राष्ट्रीय चेतना के अनुकूल पडती थी। अबनीन्द्रनाथ ने, जो निश्चय ही एक बड़े कलाकार थे, इसे अपनी व्यक्तिगत प्रतिष्ठा प्रदान की थी और इससे भी बड़ा काम उन्होंने यह किया था कि कुछ योग्य शिष्यों को उन्होंने तैयार किया था जो अपनी अलग अलग प्रतिभा रखते हुए भी समान रूप से वह प्रतिक्रिया प्रदर्शित करते थे जो बगला की कला जागृति के मूल में थी। फिर ज्यों-ज्यों कलाकारों की माग देश में बढ़ी ज्यों-ज्यों कलाशिक्षालयों में शिक्षकों की आवश्यकता हुई यह शिष्य प्रभाव के केन्द्रों में उदासीन होते गये, अपने गढ़ निर्माण करते गये और इनके पीछे वही प्रतिक्रिया काम करती रही। नदलाल बोस शान्तिनिकेतन में समासीन हुए। असितकुमार हालदार और ममरेन्द्रनाथ गुप्त ने लखनऊ और लाहौर के सरकारी कला शिक्षालयों के अध्यक्ष पद का काम सभाला। वेंकटप्पा मैसूर में और शैलेन्द्र जयपुर में शिक्षक बने। इसी प्रकार शारदा वकील ने दिल्ली में शिक्षण आरम्भ किया। देवी प्रसाद राय चौधरी मद्रास के सरकारी कला शिक्षालय के अध्यक्ष हुए और मुकुल दे कलकत्ते के सरकारी शिक्षालय के। कलकत्ते में ही क्षितीन्द्रमोहन मजुमदार भी कला शिक्षण का काय करते रहे। इनके अतिरिक्त और भी शिष्य थे जो अन्य स्थानों में पहुँचे और अपने प्रभाव के पदा से पूरा लाभ उठाते हुए बगला शैली का विस्तार करते रहे। यह कला शैली आरम्भ में प्रतिक्रियावादी और प्रयोगात्मक थी, धीरे-धीरे बगाली चित्रकार कुछ लकीरें पीटने लगे। उन्होंने कुछ रूढियाँ बना ली, जिसका फल इस शैली के लिए अच्छा नहीं हुआ। इस शैली का प्रभाव ऐसे प्रदेशों में भी पहुँचा जहाँ अबनीन्द्र के शिष्य नहीं पहुँच सके थे, जैसे कि गुजरात में, जहाँ रविकान्त रावल ने, जो एक कुशल चित्रकार और शिक्षक रहे हैं, बगला शैली के मूलगत विचारों का आधार लेकर अपना एक अलग वर्ग बनाया और उनके भी कुछ शिष्य बने। बगला शैली का यदि विशेष प्रभाव कहीं न पडा तो वह बम्बई में था। बम्बई में पश्चिमी शैली की प्रधानता अब भी बनी रही। वहाँ सादृश्य या "नेचुरलिज्म" पर जोर दिया जाता रहा। वहाँ के चित्रकारों ने बगला के चित्रकारों की बराबर निंदा की और उनकी कृतियों को बाल्पनिक, अवास्तविक, बेतुकी आदि कहा। बम्बई के इस काल के चित्रकारों में हमें



कबूतरों का जोड़ा

चित्रकार—श्री चगताई (लाहौर)



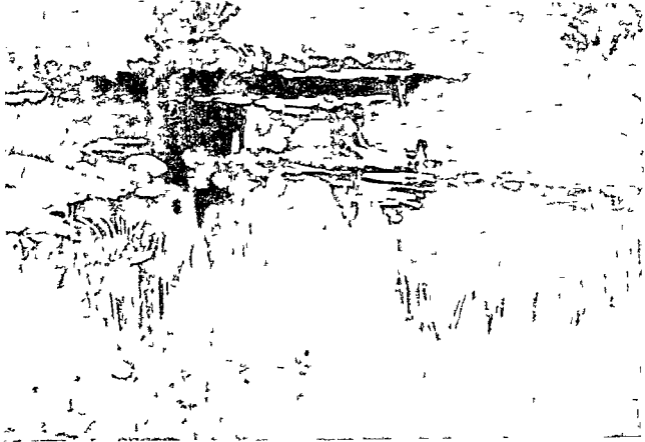
अवकाश के समय

चित्रकार—श्री कानाड़ीवाला (अहमदाबाद)



ध्यानमग्ना

चित्रकार—श्री भावेश सान्याल (ल)



छाड़याँ

चित्रकार—श्री एन० एस० वैण्डे (बम्बई)



तरणी

कनाकार—श्री फ्रांसिस 'यूटन (गोआ—गम्बई)

विशेष प्रतिभा का परिचय तो मिलता नहीं, उनका अधिकांश कार्य मध्यम या निम्न श्रेणी का कहा जायगा। आगे चल कर अवश्य बम्बई ने कुछ कुशल चित्रकार प्रस्तुत किये, जिनकी कृतियों का मूल्यांकन एक अलग प्रसंग है। असितकुमार हालदार ने अपने एक लेख में अवनीन्द्र के शिष्यों और प्रशिष्यों की एक लम्बी तालिका दी है। ठीक है, बंगला शैली की परम्परा तीन पीढ़ियों में फैली मिलती है। लेकिन समय की गति के साथ उसके आधार को ऐसी ठेस लगी है कि वह संभल न सकी और यह किंचित खेद की बात है कि अवनीन्द्रनाथ ने उसकी छिन्नमुखी प्रवृत्ति अपने जीवन काल में ही देखी।

जहाँ तक इस शैली के मूल्यांकन का प्रश्न है बंगाली चित्रकार ने कदाचित् अपनी कृतियों की भारतीयता पर आवश्यकता से अधिक बल दिया, और इस कोटि में घटिया तथा जैसी-तैसी कृतियों को आगे बढ़ाने का प्रयत्न किया। दावा तो उसने यह किया कि वह अपनी प्रेरणा अजंता तथा मध्ययुग के भारतीय चित्रों से प्राप्त करता है, किन्तु उसने ठीक ठीक यह न समझा कि निष्प्राण अनुकृतियों द्वारा प्राचीन परम्परा प्रतिष्ठित नहीं हो पायेगी। उसने अपनी प्राचीन चित्र परम्परा की प्रायः सभी मूल बातों की उपेक्षा की, न उसने अजंता के चित्तेरों से चित्र संयोजन सीखा, न उनका जैसा सुधरा रंग भरना जाना, न वह मूल भित्ति चित्रों की प्रेरक उदात्त भावनाओं को ग्रहण कर सका, न वह प्राचीन चित्तेरों की कलाविधि में पैठ सका। उसने जो सीखा और उसे सीखना भी क्या कहा जाये, वह केवल कुछ आकृतियों की नकल करना था। उसमें भी अधकचरापन मिलेगा। पतली-पतली बाहें, लम्बी अंगुलियाँ, भिन्नी आँखें, इनकी नकल करके उन्हें धूमिल रंगों में प्रस्तुत करना आदि, अपनी इस प्रक्रिया को अजंता कला से प्रेरित बताना, अजंता का उपहास नहीं था तो क्या था? फिर भी वह क्रम बहुत वर्षों तक चलता रहा और काफी फैला रहा। अन्त में यह भ्रमजाल टूटा और अब हमारे कला पारखी बंगला चित्रकला के विषय में अपनी राय बदल चुके हैं। बंगला शैली की कृतियों के संबंध में और बहुत कुछ कहा जा चुका है। वह कि यहाँ हमें कोरी भावुकता मिलेगी, रेखांकन में दृढ़ता का परिचय नहीं मिलता, चित्रकार पुरानी कलाओं के जाल से निकल कर आधुनिक जप्वन के मनन पर ध्यान नहीं देते, रंगों की व्यवस्था चटक न होकर धूमिल है और पूर्व और पश्चिम की विभिन्न शैलियों की यहां केवल एक घपड़चौध है। इस बात को स्वीकार करने में संकोच न होना चाहिए कि वह सभी आलोचनाएँ अंशतः ठीक है। किन्तु यह केवल इस शैली की घटिया कृतियों पर लागू होती है। अवनीन्द्रनाथ, गगनेन्द्रनाथ, नन्दलाल बोस, वेंकटप्पा और कुछ अन्य यशस्वी चित्रकारों की व्यक्तिगत प्रतिभा ने इस शैली की बराबर रक्षा की है, और उनकी तूलिका से प्रस्तुत ऐसे अनेक चित्र हैं जिन्होंने हमारी आधुनिक कला को अपने देश में ही नहीं विदेशों में भी सम्मानित किया है और जिनके यश के कारण बंगला चित्रकला का देश में लगभग तीस वर्षों तक इतना प्रसार और विस्तार हुआ है।

४. यामिनी राय का नया मार्ग

अवनीन्द्रनाथ ठाकुर और उनके कुछ शिष्यों द्वारा प्रचारित कला शैली, जिसे बंगला

शैली या ठाकुर शैली का नाम दिया गया है, एक प्रकार से अलग काम पूरा कर चुकी थी। उसके पीछे एक राष्ट्रीय जागृति की भावना रही थी। वह भारत में पश्चिमी 'एकेडेमिक' शैली के प्रचलन के विरुद्ध एक प्रतिश्रिया के रूप में आरम्भ हुई थी और यद्यपि उमने इस बात का दावा किया कि वह अपने देश की प्राचीन चित्र परम्पराओं के आधार पर अपने को ढाल रही है, फिर भी यदि विचार पूरक देखा जाये तो उसकी भारतीयता मुख्यतया इस बात में थी कि उसके चित्रण के विषय भारतीय थे। यह विषय प्रायः पौराणिक होते, या भारतीय इतिवृत्त से उनका सम्बन्ध होता। यह स्पष्ट है कि कथावस्तु मात्र के आधार पर कोई चित्र परम्परा प्रतिष्ठित नहीं हो सकती। उसमें कलात्मक गुण होने चाहिए, कलात्मक शोध की दिशा होनी चाहिए। हम ऊपर देख चुके हैं कि ठाकुर शैली में छिनमुखी प्रवृत्तियाँ, उमके प्रवृत्तक के जीवन काल में ही दीखने लगी थी। इस शैली पर एक प्रबल आघात पहुँचा बगल के ही एक अन्य साधक कलाकार की कृतियों द्वारा, जिन्होंने भारतीय चित्रकला को उमके प्रचलित गिलगिलेपन और भावुकता से उगारा। यह व्यक्ति है यामिनी राय। यामिनी राय ने आधुनिक भारतीय कला में एक नये मार्ग का निर्देश किया। यामिनी रजन राय यही उमका पूरा नाम है एक ऐसे व्यक्ति है जो कदाचित् अपनी कला के सिद्धान्त पक्ष पर बाद विवाद करने में तो असमर्थ है, फिर भी एक ऐसे चित्रकार है जिनकी कृतियों में हमें एक विशुद्ध कलात्मक ध्येय मिलता है, और हमारे समय का शायद ही कोई और भारतीय चित्रकार हो, जिसने अपने प्रारम्भिक रचनाकाल में ही कला की मूल समस्याओं में पैठने और उसका हल निकालने का इतना सतत प्रयत्न किया हो। चित्र दो आयामों, दो परिणामों की वस्तु है। चित्र की इस प्रकृत सीमा को जानते और स्वीकार करते हुए चित्रकार का कार्य ऐसे मरल सहज आकारों की खोज का रूप धारण कर लेता है जो उमकी अनुभूति को पर्याप्त अभिव्यक्ति दे सकें। इन्हीं सरल सहज आकारों की खोज में आज यूरोप के कुछ अन्य शीर्ष चित्रकार भी लगे हैं, किन्तु यामिनी राय ने, उम कला प्रवाह में अलग अलग रहते हुए भी, और कला सम्बन्धी तर्क वितर्कों की जानकारी में रुचि लिए बिना ही, एक अनन्य साधना के रूप में अपनी खोज को आगे बढ़ाया है, और जो भी उन्हें सिद्धि मिली है, उमने न केवल उहे अपने देश में प्रतिहित किया है, बल्कि विदेशों में भी उन्हे ख्याति दिलाई है। भारत से बाहर आज जिम भारतीय चित्रकार का नाम सब में अधिक प्रसिद्ध है, वह कदाचित् यामिनी राय का ही है।

यामिनी राय ने अपनी प्रेरणा भारतीय लोककला से, वह भी बगला लोककला से प्राप्त की। अपनी खोज में लगे हुए उनका ध्यान कालीघाट के पटुआ चित्तेरो की कृतियों की ओर गया, ऐसी कृतियों पर जिनकी अपनी ग्रामीण महज सरल परम्परा थी, और जिनमें उन्हे कलात्मक समस्याओं का ऐसा समाधान मिला जिसकी वह खोज में थे। यह चित्र बदागन चित्तेरो द्वारा बनाये गये हिन्दू देवी देवताओं के चित्र होते, और यद्यपि उनकी शैली स्वयं हानोन्मुखी थी, फिर भी उनमें यामिनी राय ने उन आकारों को व्यक्त पाया जिनकी वह खोज कर रहे थे, और यह सहज मरल और पुष्ट तथा प्रवाहमयी रेखाओं द्वारा व्यक्त हुए थे। इसमें आगे, यामिनी राय की कला साधना का मार्ग खुल गया।

यहाँ यह बता देना अनुचित न होगा कि यामिनी राय एक वयोवृद्ध चित्रकार हैं, जो अवनीन्द्रनाथ के अन्य पट्टशिष्यों के समसामयिक रहे हैं। आरम्भ में उन्होंने पश्चिमी शैली में चित्र बनाये और शवीहकार के रूप में उन्होंने उस समय ख्याति भी पायी। बाद में वह अवनीन्द्रनाथ के सम्पर्क में आये और ठाकुर शैली के अनुकरण में भी उन्होंने चित्र बनाये जो कि अधिकतर जापानी प्रभावों को ग्रहण किये हुए थे। किन्तु उनको अपने इन सभी प्रयासों से असंतोष बना रहा, और १९२१ के आसपास लगभग ३४ वर्ष की अवस्था में उनका ध्यान बंगला लोक चित्रों की ओर गया। फिर तो यामिनी राय उनमें रमते ही गये। इन चित्रों को उन्होंने अपनी साधना की एक दिशा ही बना ली, कभी-कभी इस दिशा से हट कर उन्होंने अन्य प्रयास भी किये, किन्तु बार बार लौट कर वह इसी शैली की ओर आये और इसी शैली के अध्ययन और परिमार्जन में उनका चित्र सब से अधिक लगा। वह गाँवों में गये, वहाँ कुम्हारों, बुनकरों, मूर्तिया, खिलौने, गुड्डे बनाने वालों और पट्टुओं की कृतियों को देखते, समझते और उनकी नकल करते रहे, और उन्हें इस बात का ज्ञान हुआ कि इन परम्परागत ग्रामीण व्यवसायियों ने अनायास ही आकारों के रहस्य को पा लिया है, और यामिनी राय उनके साथ रह कर, उनके जैसे बन कर, कभी-कभी तो बहुत आर्थिक कठिनाइयों में भी अपनी कला साधना चलाते रहे। वह बार-बार प्रयोग करते रहे। उनके प्रतीकों को समझते रहे और उन्हें ग्रहण कर नयी-नयी व्यवस्थाओं में बैठाते रहे। उन्होंने पाया कि अपने इस कार्य कलाप से उन्हें मानसिक तृप्ति मिली। यद्यपि बहुत समय तक बना-बना कर वह चित्रों के ढेर लगाते रहे और उनकी ओर लोगों का ध्यान आकर्षित न हुआ।

अंततः कला पारखियों ने उनके कार्य को पहचाना। यामिनी राय ने अपनी लोक परम्परा की एक नयी प्राण प्रतिष्ठा की थी। ठाकुर शैली की घटिया, निराशय, निष्प्राण कृतियों से ऊब कर इस कलाकार के नये मार्ग को पारखियों ने पहचाना और उनकी सार्थकता को स्वीकार करने लगे। आधार यामिनी राय ने भी अपने देश की, बल्कि बंगाल की लोककला में पाया था। उनकी कला वस्तुतः देशज थी... ठाकुर शैली की कला से भिन्न रूप में। यामिनी राय ने अपनी कला को लोककला से जोड़ कर उबारा, उसे प्रतिष्ठित किया उसमें नया जीवन भरा, और ऐसा करने में उन्होंने पुरानी कथावस्तु का नहीं बल्कि अपने देश के कला तत्वों का सहारा लिया। इस दृष्टि से यामिनी राय की कला एक वास्तविक रूप में भारतीय कला थी... न केवल सामयिक राज-नैतिक प्रतिक्रिया से प्रभावित और भारतीय कथावस्तु तक सीमित बल्कि भारतीय कला तत्वों से पोषण प्राप्त करती हुई, और भारतीय भूमि पर टिकी हुई। यामिनी राय की कला के विषय में विरोधी आलोचकों ने कहा है कि वह मौलिक नहीं है। यह कदाचित् ठीक है... केवल इस अर्थ में कि उन्होंने नये प्रतीक नहीं रचे, पुराने प्रतीकों को ग्रहण किया। किन्तु निश्चय ही उन्होंने उन प्रतीकों को एक नयी व्यवस्था दी और साथ ही एक नया जीवन दिया और इस अर्थ में उनकी रचनाएं अपनी मौलिकता रखती हैं, और उनका मूल्य है, और उन्हें मान्यता मिली है। प्रारंभिक रचनाकाल के अन्य शैलियों में किये गये अभ्यास ने उनके नये कार्य को एक पुष्टता ही प्रदान की

और बगल की लोककला को यामिनी राय एक ऐसी दिशा देने में सफल हुए कि वह आधुनिक युग कला के बीच सम्मान का स्थान प्राप्त कर सके।

एक दूसरी आलोचना उनकी कृतियों के विषय में यह है कि वह अपने को दुहराते रहते हैं। यह बात भी कदाचित् ठीक है, किन्तु अनिवार्य है। जब कोई कलाकार अपनी दीर्घ साधना के परिणामस्वरूप कुछ सहज सरल आकारों के तत्व को जान लेता है तो स्वभावतः वह उनका अधिक से अधिक उपयोग करता है। यह नहीं समझना चाहिये कि उनकी कृतियाँ में कथावस्तु का परि-सीमन हुआ है। कथावस्तु की दृष्टि से उनमें बड़ी विपमता है। खेतिहर, लुहार, बढई भिन्न भिन्न वर्गों और जातियों के स्त्री, पुत्रो, बाउलो, सथालो, मल्लो, मुस्लिम फकीरो और वैष्णव भजनीको और साधु-सतो आदि के अनेकानेक जीवन प्रसंग उनके चित्र के विषय बने हैं। ईसामसीह के जीवन से सम्बन्धित उनके चित्रों का एक अलग वर्ग है, और ईसामसीह के चित्र न केवल यामिनी राय के कलायन की व्यापकता बताते हैं बल्कि उनकी धार्मिक भावना की विशदता भी।

यामिनी राय ने वस्तुतः एक नया मार्ग दिखाया, यद्यपि उस मार्ग के अनुकरण करने वाले इने गिने हैं। उनकी अपनी प्रतिभा इस मार्ग को क्या कम आलोकित करती है।

५ अमृत शेरगिल और नये प्रयोग

यामिनी राय के नये मार्ग ने बगला या ठाकुर शैली की क्षयशील प्रवृत्तियों को गहरी ठेस पहुँचाई थी, उसे एक दूसरी और अंतिम ठेस लगी अमृत शेरगिल की प्रतिभा से। इस चित्रकर्त्री ने अपनी स्वल्प जीवन लीला में, और कुछ ही वर्षों के अपने रचनात्मक कार्य द्वारा, न केवल कुछ अमर कृतियाँ प्रस्तुत की, बल्कि भारतीय चित्रकला के विकास की दिशा ही पलट दी।

सन् १९३४ के अन्त के लगभग, पेरिस की चित्रशालाओं में चित्रकारी सीखी हुई, एक कुमारी स्वदेश लौटी। शिमला में, जहाँ उसके माता पिता रहते थे, उसने अपनी एक छोटी सी चित्रशाला बना ली। उस समय उसकी अवस्था इक्कीस वर्ष की ही नहीं थी, लेकिन उसके हृदय में साहस था, उसके मस्तिष्क में कल्पना थी और उसकी उगुलियों में कौशल था। इसके बल पर वह एक नये क्षेत्र पर विजय पाना चाहती थी। उस समय उसके ध्य और वपु को देयते हुए यह अनुमान नहीं किया जा सकता था कि वह हिन्दुस्तान के चित्रकारों के सामने एक चुनौती उपस्थित करेगी। थोड़े ही काल में यह स्पष्ट हो गया कि यह चित्रलेखा अपने ध्ये के विषय में दृढ़ और सुनिश्चित विचार रखती है, और उसमें रेखाकन और रंग विधान को ऐसी प्रतिभा है कि उसे किसी और सहारे की आवश्यकता नहीं।

अमृत के पिता सिख थे, उनकी माता हगरी देश की थी, और पेरिस में प्रसिद्ध कला शिक्षक लसिया सीमो की देखरेख में, इन्होंने चित्रकला की शिक्षा पायी थी। सन् १९३१ में इन्होंने पेरिस के "ग्रादसेलो" में अपना एक चित्र प्रदर्शन के लिए भेजा। "सैलो" में चित्र को स्थान दिया जाना ही कम प्रतिष्ठा की बात नहीं थी, किन्तु दूसरे वर्ष जब उनके "युवतियों" शीर्षक चित्र को "सैला" का सर्वश्रेष्ठ पुरस्कार प्राप्त हुआ तब तो उनका यश पेरिस के कला जगत में फैल गया। वह इस

संस्था की सदस्या चुनी गयी। वह पहली और एकमात्र भारतीय थी, जिन्हे वह सम्मान मिला। फिर तो उन्होंने पेरिस में एक स्टूडियो कर लिया, और नये प्रयोगों के साथ-साथ अपनी चित्रकला का अभ्यास करती रहीं। इनके गुरु ने कहा था : “किसी दिन मुझे यह कहते हुए गर्व होगा कि तुम मेरी शिष्या थीं !”

एक अदृश्य सूत्र अमृत शेरगिल को भारत की ओर बराबर खींच रहा था। कला के अभ्यास का पेरिस में अच्छा अवसर देकर यह वहां ठहर गयी थी। किन्तु इनके चित्रों के गहरे रंगविधान को देखकर इनके शिक्षक प्रोफेसर लूसियां सीमों अकसर कहा करते थे कि पश्चिमी चित्रशालाओं के धूमिल वातावरण में इनकी विशेष प्रतिभा का विकास न हो सकेगा। इनके कलात्मक व्यक्तित्व के समुचित विकास के लिए पूर्व के रंग और प्रकाश से भरे वातावरण की जरूरत है। और इस कथन में बहुत सत्य था। क्योंकि भारत आने पर अमृत की कला ने एक नया मोड़ लिया। सन् १९३० और १९४१ के बीच, जब कि उनकी २८ वर्ष की अवस्था में मृत्यु हुई, उन्होंने कुछ ऐसे चित्रपट बनाये जो कि उनके पच्छिमी अभ्यास से प्रभावित भले रहे हों, किन्तु जिनके पीछे स्पष्ट भारतीय प्रेरणा रही और जो कि उनके विशेष रंग में थे और जिन्होंने भारतीय चित्रकारों को नये प्रयोग करने का उत्साह दिया। अमृत ने अनेक भारतीय प्रदर्शनियों में प्रथम पुरस्कार पाये और भारत भ्रमण किया।

दक्षिण भारत की यात्रा में अमृत शेरगिल ने अजन्ता की चित्रकारी पहली बार देखी। उससे यह बहुत प्रभावित हुई। न केवल अजन्ता ने इन्हें मोह लिया, बल्कि दक्षिण भारत ने वहां के साधारण नर-नारियों ने। दक्षिण भारतीय विषयों को लेकर जो चित्रपट उन्होंने बनाये उनमें अजन्ता की प्रेरणा दिखाई पड़ती है। माध्यम तो उनका सदा तैल रंगों का रहा, किन्तु एक विशिष्ट शैली अपना कर और बड़े चित्रपटों का उपयोग करके उनके लिए यह संभव हुआ कि वह अपने चित्रों में भित्ति चित्रों के गुण ला सकें। “वधू का शृंगार”, “हाट जाते हुए दक्षिण भारतीय ग्रामीण” और ‘ब्रह्मचारी’ उनके ऐसे शीर्ष चित्रपट हैं जिन पर अजन्ता की स्पष्ट छाप है। वस्तुतः अजन्ता देखने से पूर्व के और उसके बाद के उनके चित्रों में एक प्रकट अन्तर है। अजन्ता के प्रति उन्होंने बराबर कृतज्ञता प्रकट की। दक्षिण भारत से शिमला लौट कर उन्होंने लिखा था... “मैं बड़ी मेहनत कर रही हूँ और एकमात्र बड़े चित्रपटों की तैयारी में लगी हुई हूँ। विषय की दृष्टि से इनमें दक्षिण भारत की वह छाप है जो मैंने ग्रहण की, और चित्र व्यवस्था की दृष्टि से यह उस महान शिक्षा का, जिसे मैंने अजन्ता में ग्रहण किया, प्रकट रूप है।” फिर भी हम पाते हैं कि अमृत शेरगिल का उद्देश्य न तो अजन्ता के अभिप्रायों का अनुकरण करना था, न उसके विषयों का। उनका कहना था कि अजन्ता के चित्रकार जीवन के अध्ययन में दुरूहता नहीं लाते थे। सरलता और स्पष्टीकरण उनका उद्देश्य था। इन सिद्धान्तों से लाभ उठा कर न केवल भारतीय चित्रकला बल्कि चित्रकला मात्र प्रतिष्ठित हो सकती है। अजन्ता का उस पर ऋण है और इसे उन्होंने स्वीकार किया है; लेकिन वह नक्काली को बुरा समझती थीं। उन्होंने अजन्ता के चित्रकारों के गुणों को ग्रहण करने का प्रयत्न किया है, अजन्ता की नकल का नहीं। उनके कुछ चित्रों में मुगल और

वसोहली कलमों के प्रभाव भी दिखते हैं यद्यपि वह सदा बड़े चित्रपटों और तैल रंगों का प्रयोग करती थी। उनका सहज सरल व्यक्तित्व था किन्तु कला के सिद्धान्तों के प्रश्न पर वह खड्गहस्त भी हाँ सकती थी। उनकी धारणा थी की अजन्ता के नाम पर भारतीय चित्रकारों ने अनाचार किये हैं। उन्होंने लिखा था “कम से कम एक कारण से मुझे प्रसन्नता है कि मैंने कला की शिक्षा यूरोप में पायी, इसने ही मुझे अवसर दिया है कि मैं अजन्ता, मुगल और राजपूत चित्रकारी को ममज्ञ सकूँ और उन्हें पसन्द कर सकूँ तुच्छ और सतही कारणों से नहीं, न इसलिए कि वे इतिवृत्तात्मक हैं, बल्कि सही कारणों से। होता यह है कि उनके समझने का अधिकांश भारतीय चित्रकार ढोंग तो करते हैं, लेकिन वास्तव में वह गलत ढंग से समझी जाती है।” अमृत शेरगिल के यह विचार उन्हें कलाकारों के एक वर्ग में प्रिय नहीं बना सकते थे, और उन पर आक्षेप हुए। आक्षेप करने वालों ने उनकी कला पर अभारतीय होने का लाछन लगाया। यही लाछन पाश्चात्य “एकेडेमी” शैली से प्रभावित चित्रों पर इस सदी के आरम्भ में लगाया गया था। उस समय यह लाछन लह गया था, क्योंकि वह कृतियाँ स्वतः निष्प्राण थीं। अमृत शेरगिल की प्राणवान कृतियों के सवध में वह लाछन लह न सका।

आज अमृत शेरगिल की कृतियों का एक बड़ा संग्रह हमारी राष्ट्रीय ललित कला बोधी में सुरक्षित है, और आक्षेप करने वालों को एक चुनौती दे रहा है। अमृत शेरगिल हमारे सामने उस समय आयी थी जब कि ठाकुर शैली की मौलिक प्रेरणा का ह्रास हो गया था, जब कि कलाकारों का अधिकांश वर्ग अतीत की गिलगिली कल्पना के ऊपर नहीं उठ रहा था, जब कि क्षीण अनुकरण को रचनात्मक प्रतिभा का भेष दिया जा रहा था और जब कि कला सवधी विचारों में एक अजीब अस्पष्टता फैली हुई थी। उन्होंने इस काई को काटने का प्रयत्न किया और भारतीय कला को एक नया मूल्य दिया। उनके प्रयोगों ने न जाने कितने नये चित्रकारों को नये प्रयोग करने की उमग दी, और यह अमृत शेरगिल की एक बड़ी देन रही है।

६ मयन का युग और भविष्य की रेखाएँ

हमने देखा कि यामिनी राय और उनके बाद अमृत शेरगिल ने अपने लिए नये मार्ग निकाले। यामिनी राय ने अपनी प्रेरणा बंगाल की लोक कला से प्राप्त की और अपनी कृतियों में उसे ऐसा रूप दिया जो कि न केवल इस देश में ग्राह्य हुआ, बल्कि जिसने विदेशों में भी कला-प्रेमियों का ध्यान, उनकी ओर तथा भारत कला की ओर आकर्षित किया। अमृत शेरगिल ने अपनी शिक्षा तो पेरिस में प्राप्त की थी और उनकी कृतियों का माध्यम भी तैल रंग ही रहा, किन्तु उनकी कला का परिष्कार (और परिष्कार भी क्या कहे, यह देखते हुए कि इस चित्रकला ने २० वर्ष की आयु भी नहीं पूरी की) भारत में ही हुआ, और उन्होंने भी अपनी प्रेरणा बहुत कुछ अजन्ता में, और राजस्थानी चित्रों से ही ग्रहण की एक स्वतन्त्र ढंग से ही, और जिस रूप में ठाकुर शैली के चित्रकारों ने उसे ग्रहण करने का दावा किया, उससे भिन्न रूप में। जो भी हो, अमृत शेरगिल का प्रभाव, समकालीन चित्रकारों पर गहरा पडा और ठाकुर शैली के चित्रकारों की

कृतियाँ पीछे पड़ गयीं। अमृत शेरगिल की मृत्यु सन् १९४१ में हुई, और इधर के वर्षों में, भारतीय चित्रकला में जो भी प्रयोग हुए हैं और हो रहे हैं, उन्हें देखते हुए यही कहा जा सकता है कि उनकी कृतियों ने हमारे यहां एक हलचल पैदा की। अब हम एक मंथन के युग में गुजर रहे हैं।

एक समीक्षक ने किंचित् काव्यमय ढंग से कहा था कि यामिनी राय और शेरगिल से हट कर जब हम आज के अन्य चित्रकारों के विषय में विचार करते हैं तो ऐसा जान पड़ता है कि हम हिमालय की चोटियों से उतर कर गदीले मैदानी प्रदेश में आ गये हैं, जहां प्रशस्त मार्ग तो कुछ थोड़े ही हैं, पगडंडियां अनेक हैं, घने पेड़ पौधे हैं, और निकासी के रास्ते नहीं दिखते। इस रूपक में कुछ अत्युक्ति भले ही हो किन्तु इसमें एक बुनियादी, आधारभूत तथ्य भी है। आधुनिक, बहुसंख्यक चित्रों पर विचार करने से उनकी दिशाएं स्पष्ट नहीं हो पातीं। हां, चित्रकारों के कुछ छोटे-बड़े वर्ग अवश्य मिलेंगे। जो कुछ मतों या विचारों को लेकर अपने प्रयोगों में लगे हुए हैं। इन नयी पीढ़ी के चित्रकारों में एक समान प्रतिक्रिया कदाचित् पायी जाती है, और वह प्रतिक्रिया है, बंगाल की प्रारंभिक अर्थात् इस सदी के आत्मा की नव जागृति की मूल भावनाओं का विरोध। यह अनुमान किया जाता है कि पश्चिम में, "एकेडेमी" शैली के अतिरिक्त, चित्रकला और मूर्तिकला की अन्य सशक्त शैलियां हैं, और भारतीय चित्रकारों का अपने ही अतीत में लिपटा और भूला रहना ठीक नहीं। यह भी अनुभव किया जाता है कि आधुनिक यूरोप कला की ऐसी अनेक विशेषताएं हैं जो अच्छे युगों की पूर्वी कला से, अपने प्रेरक सिद्धान्तों में, भिन्न नहीं हैं, बल्कि उनसे मेल खाती हैं। और अन्त में यह भी समझा जाता है कि जिस प्रकार यूरोप में कला के क्षेत्र में पूर्वी कला के सम्पर्क ने नये मोड़ उत्पन्न किये, उसी तरह भारतीय चित्रकारों के मार्ग में पाश्चात्य कला से नयी बातें सीखने में बाधा न होनी चाहिए। वस्तुतः आज जगत् में पूर्वी और पश्चिमी का भेदभाव लाना ही गलत है। यह विश्लेषण सर्वत्र पूर्णतया मुखर न हो, किन्तु यह कहा जा सकता है कि इस पीढ़ी के नवयुवक कलाकारों के चिंतन की यह दिशा अवश्य है।

जहां तक आधुनिक कलाकारों के वर्गों का प्रश्न है, यह मुख्यतया अपने देश के तीन नगरों में केन्द्रित हैं: ...कलकत्ता, बम्बई और दिल्ली में। कलकत्ता के नये प्रगतिशील कलाकारों ने तो अपने को "कलकत्ता ग्रुप" का नाम ही दे रखा है। यह बात नहीं कि यह सभी कलाकार कलकत्ते के ही हों, इनमें से कुछ बाहर से भी आये हैं और अब बाहर चले भी गये हैं, किन्तु इन पर अपनी एक छाप है। यह मानते हैं कि कला एकदेशीय नहीं हो सकती, भौगोलिक दृष्टि से कला का अपना अंतरावलंबन है। सार्त्रे, स्त्राविंस्की और पिकासो का पेरिस हमारे समय का प्रधान कला केन्द्र है, आगे इतालवी, मैक्सिको और रूसो कलाकार नयी प्रवृत्तियां दे सकते हैं, किन्तु तत्काल पश्चिमी यूरोप में ही ऐसे रूपों का विकास हो रहा है और जो अन्तर्राष्ट्रीय बोध उत्पन्न करने वाले हैं। इस "ग्रुप" के कलाकार युग की वैज्ञानिकता के प्रति सचेत हैं। वह परंपरावाद के विरोधी होते हुए भी "मानवता" के उपासक हैं। इस "ग्रुप" का प्रारंभ सन् १९४३ में अकाल पीड़ित बंगाल में हुआ था और इसके कलाकार मानव की प्रतिष्ठा के पूरे समर्थक हैं। इनमें मूर्तिकार और चित्रकार दोनों ही हैं। चित्रकारों में रथीन मैत्र, गोपाल घोष, सुनील माधव सेन, प्राणकृष्ण पाल, गोवर्धन

आदेश दिया और सहज ही मैं मेरे मन की साध पूरी हो गयी। मैं ठाकुर महाशय के निकट बैठने लायक हो गया और मैंने उनके चरणों में शिष्य के रूप में रहकर अध्ययन करने की सुविधा प्राप्त कर ली।

उसी दिन से कलागुरु के साथ मेरा परिचय होना आरम्भ हुआ। कलागुरु के अतः करण की बड़ी विशेषता यह थी कि वे अपने छात्रों को पिता जैसा स्नेह देते थे और एक मित्र जैसा निःसंकोच सद्ब्यवहार से पेश आते थे। यही नहीं, किसी की विपत्ति को देखकर उनसे जो कुछ भी सहायता बन पाती वे वैसा करने में कुछ भी वाकी नहीं छोड़ते। उनके सबध में थोड़े से शब्दों में कहा जाय तो कहना चाहिए कि वे बाहरी दिखावे के ही गुरु नहीं थे बल्कि प्रकृति से भी गुरु थे। आज जैसा गुरु-शिष्य सबध उस सबध से बहुत भिन्न था। हम लोग उन्हें अपना आत्मीय सहायक, रक्षक और गुरु सब कुछ एक साथ समझते थे।

उनके सबध की एक मनोरंजक घटना अनायास ही मुझे इस समय स्मरण हो आयी है। राजकीय आर्ट स्कूल का नियम था कि सभी लड़के ठीक १०।। बजे स्कूल में उपस्थित हो जाय, किन्तु ठाकुर महोदय की कक्षा के हममें से अधिकतर विद्यार्थी लगभग ११ बजे उपस्थित होते थे। हम जानते थे कि गुरुवर १२ मे पूर्व कमी ही स्कूल में आ पाते हैं। लड़कों के इस विलम्ब का कारण सम्भवतः यह था कि वे घर पर बैठकर चित्र बनाया करते थे। एक दिन मैं और मेरा एक मित्र श्री दुर्गेश सिंह दोनों ने एक साथ आकर देखा कि प्रधान फाटक के दरवाजे बंद हैं। हमने द्वार पर जाकर दरवान को दरवाजा खोलने के लिए कहा। उसने नहीं माना। हमने उसको डराया धमकाया किन्तु अन्दर से ही उसने करारा उत्तर दिया। उसके उत्तर से पता चला कि अध्यक्ष महोदय की आज्ञा से उसने ऐसा किया। उसकी ऐसी बातें सुनकर हमें तैश आगया हमने द्वार पर बाहर से जोरो का धक्का दिया और दरवाजा चरमराता हुआ खुल गया और दरवान छिटक कर दूर जा गिरा। दरवाजा खुलते ज्योंही हम भीतर घुसे कि हमें सामने प्रधान अध्यक्ष श्री ब्राउन साहब सडे दिखायी दिए। हमारे इस प्रकार के दुर्व्यवहार से वे क्रोधित हुए। उन्होंने हमारा पूरा परिचय पूछ कर लिख लिया। इस दुर्घटना से हम बहुत डर गए थे। सचमुच ही हमें इस प्रकार की अपनी आकस्मिक उत्तेजना पर बड़ा ही पश्चात्ताप हुआ। अस्तु! उसका फल भी हमें तत्काल ही मिल गया। अपनी कक्षा में बैठे हमें आघा घटा भी न हुआ था कि उसी समय ब्राउन साहब का एक पत्र ठाकुर महोदय के हाथ में आया। पत्र को पढ़ कर ठाकुर महाशय ने हमसे पूरी वारदात पूछी। हमने जैसा हुआ था ठीक उसी रूप में घटना को उनके सामने खोल कर रख दिया। हम लोगों की बातों को सुनकर ठाकुर महोदय ने उसी कागद पर लिख दिया "मैं लड़कों का काम चाहता हूँ न कि केवल उनका समय से स्कूल में उपस्थित होने का ही मेरे समक्ष कोई महत्व है। मैं भली भाँति जानता हूँ कि मेरी कक्षा के विद्यार्थी नित्यप्रति प्रातः काल अपने घरों पर बैठे स्कूल का कार्य करते हैं। कार्य को बिना पूरा किए वे किस प्रकार ठीक समय से उपस्थित हो सकते हैं। इसलिए वे जो एकाध घटा विलम्ब से आते हैं वह मेरे आदेश का ही परिणाम है।"

ब्राउन साहब के हाथ में ठाकुर महाशय का पत्र गया। आशा तो यही थी कि ब्राउन साहब पर इसका प्रतिकूल प्रभाव पड़ेगा किन्तु ठाकुर महाशय की बात को कभी भी उन्होंने लापरवाही से टाल नहीं दिया। इस पत्र का भी ब्राउन साहब पर अनूकूल प्रभाव पड़ा। उन्होंने आदेश निकलवा दिया कि भारतीय कला के शिक्षार्थी छात्रों के अतिरिक्त दूसरे छात्र ठीक साढ़े दस बजे अनिवार्यतः स्कूल में उपस्थित हो जायें।

ठाकुर महाशय बड़े विनोदी स्वभाव के भी थे। उनके इस विनोदी स्वभाव की एक घटना इस प्रकार है:—श्री ठाकुर महोदय के एक सहकारी थे लाला ईश्वरीप्रसाद जी। अकस्मात् ही एक दिन ठाकुर महाशय ने १०।। बजे आकर देखा कि उनकी कक्षा में एक भी छात्र उपस्थित नहीं है। ईश्वरी बाबू अकेले बैठे अपना कार्य कर रहे हैं। ठाकुर महाशय ने ईश्वरी बाबू से लड़कों के इस प्रकार अनुपस्थित रहने का कारण पूछा ईश्वरी बाबू ने उन्हें बता दिया कि उनके आने में लगभग १२ बज जाता है। इसलिए लड़के भी ठीक समय से नहीं उपस्थित होते हैं। यह सुनते ही ठाकुर महोदय ने रजिस्टर निकाला और सब लड़कों के नाम के आगे दंडस्वरूप एक-एक रुपया लिख दिया। लड़के जब कक्षा में उपस्थित हुए तो ठाकुर महोदय ने गंभीर मुद्रा में लड़कों को सूचित कर दिया कि उनके अनुपस्थित होने के कारण अध्यक्ष महोदय ने उन पर एक-एक रुपया दंड कर दिया है। कल तक वह रुपया सब को अदा कर देना चाहिए। कला गुरु की यह बात सुनकर सब लड़के हंस पड़े और अपना दंड अदा करने के लिए उन्होंने कहा “गुरुवर हम लोग कहां से रुपया देंगे? आप ही हमारे इस दंड को जमा कर दें” ठाकुर महोदय का यह सुनना था कि उनके ओठों में हसी आ गयी और लड़कों पर किया गया दंड उन्होंने क्षमा कर दिया।

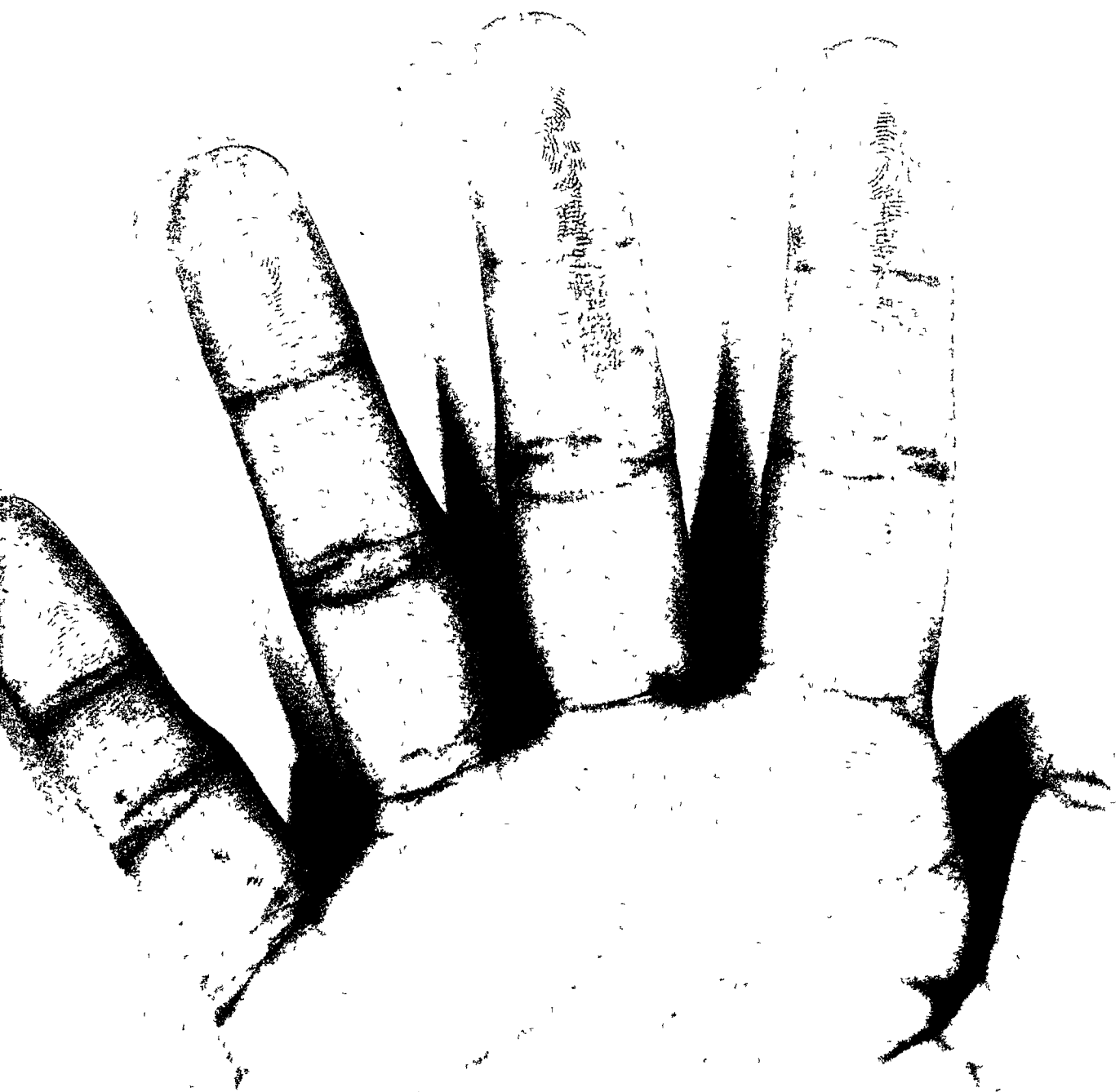
छात्रों के प्रति ठाकुर महाशय हमेशा ही सद्य, उदार और कोमल बने रहते थे। उन्होंने किसी कठोर बात को भी समझाया तो बड़े विनोदात्मक ढंग से। छात्रों के प्रति किए जाने वाले उनके हर व्यवहार में प्रेम प्रकट होता था। संभवतः १९११ ईसवी की बात है, जब कि पंचम जार्ज भारत आए थे। उस समय कलकत्ता महानगरी उनके स्वागतार्थ खूब सजायी गयी थी और इस साज सज्जा में हमारे स्कूल का भी बहुत कुछ भाग था। लड़कों ने इस अवसर पर बड़े उत्साहित होकर कार्य किया था और अच्छी रकम मिली थी। प्रधानाध्यापक महोदय लड़कों की इस कार्य-तत्परता को देख कर उनके लिए खाने का कुछ सामान लेकर कमरे में प्रविष्ट हुए। लेकिन सामग्री को देखकर ठाकुर महाशय असंतुष्ट हो गए। उन्होंने सोचा कि लड़कों के एक मास तक जी तोड़ परिश्रम करने के बदले में उनके लिए केवल इतना मात्र पुरस्कार! जो अध्यापक उस सामग्री को लाया था, ठाकुर महाशय ने उसको वापिस कर दिया और लड़कों से कहा कि कल उन्हें वे अच्छी दावत देंगे। दूसरे दिन उन्होंने कक्षा में सभी लड़कों को भंर पेट खाना खिलाया। उसके बाद सायंकाल लड़कों को अपने घर पर आने का निमंत्रण दिया।

अपने छात्रों के साथ ठाकुर महोदय के इस प्रकार स्नेह के अनेक प्रसंग हैं।

उनके जीवन का एक प्रसंग और है। जो एक प्रदर्शनी से संबद्ध है। बात ऐसी हुई कि उस प्रदर्शनी में ठाकुर महोदय का बनाया हुआ एक चित्र और उनके एक छात्र द्वारा उस

चित्र की प्रतिलिपि दोनों प्रदर्शनी में रखे गए। दोनों चित्र एक जैसे थे। इसी समय एक अभिभावक ठाकुर महाशय के पास आए और उन्होंने ठाकुर महाशय का चित्र क्रय करने के लिए कहा। ठाकुर महाशय ने उन सज्जन को परामर्श दिया कि वे प्रतिलिपि किए गए चित्र को ही क्रय करें। क्योंकि मूल चित्र की अपेक्षा उस चित्र में कई विशेषताएँ थी। आगन्तुक सज्जन को वही चित्र खरीदना पड़ा।

ऐसे भी अनेक प्रसंग आए जब कि प्रदर्शनी में रखे हुए उनके अनेक चित्र लबी-लबी रकम देकर लोग लेते गए किन्तु उनके छात्रों के चित्र वही रखे रह गए। ठाकुर महाशय ने अपने छात्रों के उन चित्रों को स्वयं क्रय करके अपने छात्रों को प्रोत्साहित किया। उन्होंने हमेशा ही दूसरे के दृष्टिकोण को ऊँचा बताया। वे कहा करते थे कि जिसकी जिस विषय में अभिरुचि हो उसको वैसे ही चित्र बनाने चाहिए। वे चित्र चाहे सामाजिक हो, ऐतिहासिक हो, पौराणिक हो अथवा धार्मिक हो। उनका उद्देश्य हमेशा ही छात्रों को प्रोत्साहित करना और उनकी बुद्धि का स्वतंत्र विकास करना था।





कुलगुरु श्री नदलाल बसु

डॉ० रामसिंह तोमर

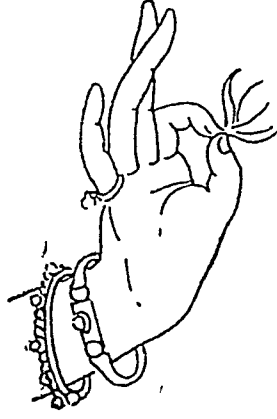
हमारे कुलगुरु कलाचार्य नन्दलाल वसु

आचार्य नंदलाल वसु की ७६ वी वर्षगांठ गत ३ दिसम्बर १९५७ को मनाई गई थी। कलाचार्य वसु के जन्म दिवस पर विश्वभारती कलाभवन के छात्र-छात्राएँ और अध्यापक-अध्यापिकायें "पिकनिक" का आयोजन करते हैं, जिनमें कुछ वर्ष पहिले तक आचार्य वसु भी सम्मिलित होते थे। संध्या समय सभा का आयोजन किया जाता है जिनमें वसु महोदय की कला और कृतित्व के विषय में वक्ता प्रकाश डालते हैं।

आचार्य वसु शान्तिनिकेतन में ही अपने घर पर रहते हैं। उनके परिवार के सभी लोग कलाकार हैं। उनके पुत्र विश्वभारती के कलाभवन में अध्यापक हैं और उनकी दो पुत्रियां भी कलाभवन में अध्यापिकायें हैं। वसु महोदय अब चलने फिरने में असमर्थ हैं किन्तु उनका मस्तिष्क सजग है और वे अपनी तूलिका का भी जब तब प्रयोग करते रहते हैं। कभी-कभी जब उनके दर्शन करने का किसी विदेशी के साथ सौभाग्य मिलता है तो वे विदेशी कलाकारों, कला समीक्षकों के विषय में ज्ञानवर्द्धक प्रसंग छोड़ देते हैं और भारतीय लोगों के साथ जाने का हमें अवसर मिलता है तो सारगर्भित सूक्तियां अपने आप उनकी वाणी से निकल पड़ती हैं। अभी उस दिन मैं अपने मित्र श्री रामपूजन जी तिवारी के साथ कलागुरु के दर्शनार्थ गया था। उनके स्वास्थ्य के विषय में प्रश्न करने पर वे बोले "मैं तो स्वस्थ हूँ, शरीर वृद्ध हो गया है।" और गुरुदेव के विषय में कहने लगे। अभी कुछ दिन पहिले गया था तो मेरे कहने पर कि आज तो हवा चल रही है—वे बोले वसंत में सभी ऋतुएं रहती हैं, वर्षा भी, जाड़ा भी, ग्रीष्म भी और स्वयं तो है ही।

कलागुरु के चेहरे पर संतोष और साधना के तेज का आभास दर्शक को दिखता है। उनकी उपस्थिति हमारे सभी के लिए बड़ा आत्मबल प्रदान करती है। प्रभु उन्हें स्वास्थ्य दें और वे दीर्घायु रहकर हमारा पथ प्रदर्शन करते रहें।

10



सुन्दरम्

वास्तुशिल्प का क्रमिक विकास

हम लोग धार्मिक विचारों के लिए अवश्य प्रसिद्ध हैं पर आधुनिक वास्तुशिल्प की वास्तविक सफलता का निर्णय उनके द्वारा होना चाहिए जो आवास-गृहों, तथा दूसरे ऐसे भवन जो मुख्यतया भूमि से, जगत की सुख-सुविधाओं से, तथा आवश्यक उपादानों के होते हुए भी नगर-जीवन से संबंधित हैं—भवन-निर्माण-सामग्री हिन्दुओं के भवन-निर्माण-कार्य के संपूर्ण और ठीक इतिहास को समझने के लिये यथेष्ट नहीं है। हिन्दुओं के वास्तुशिल्प का प्रयोग एवं संवर्धन यहां के पड़ोसी देशों में ही नहीं अपितु दूर दूर उपनिवेशों तथा प्रत्यक्ष रूप से असंबद्ध देशों में भी हुआ है। विद्वानों ने अब यह स्वीकार कर लिया है कि मध्य अमेरिका की 'मय सभ्यता' की विकासभूमि भारत है, जो मय जाति की मातृभूमि भी है। वे महाभारत के समय में (ईसा से ५०० वर्ष पूर्व से लेकर ५०० वर्ष बाद तक) दानवों के नाम से प्रसिद्ध थे। इस मय जाति ने युधिष्ठिर के लिए अभिषेक-प्रशाल का निर्माण किया था जिसके संबंध में आगे संकेत किया गया है। यह जाति बाद में अमेरिका जाकर बस गई और मध्य अमेरिका में भारतीय शैली में रचनाओं (भवन आदि) का निर्माण किया। सर आरल स्टेन ने मध्य एशिया जिसे सेरिन्डिया कहा जाता है, के एक विशाल क्षेत्र में हिन्दुओं के स्मारक की खोज की है। विशालकाय आकारों के हिन्दुओं और बौद्धों के स्मारक भारतीय महासागर के बहुत से द्वीपों में पाये गये हैं। यह विशाल क्षेत्र जिसमें सिलोन, ब्रह्मा, इन्डोचीन, इन्डोनेशिया, और श्याम (थाईलैंड) आदि देश हैं इनसुलिन्डिया के नाम से जाना जाता है। सेरिन्डिया और इनसुलिन्डिया दोनों का संबंध निश्चित रूप से भारतवर्ष से है। जनरल सर कर्निघम के आर्कलाजिकल सर्वे अंक (५३) में बौद्धों के आवास-अवशेषों के असंख्य पत्थर मिलते हैं। जेम्स फर्ग्यूसन के 'हिस्ट्री आफ इंडियन एन्ड ईस्टर्न आर्कीटेक्चर' में भारत तथा तिब्बत, नैपाल, भूटान, काश्मीर, सिलोन, ब्रह्मा, थाईलैंड (श्याम), कम्बोडिया, जावा-सुमात्रा, आदि देशों के विभिन्न प्रकार के आवासों के काष्ठ चित्रों के रूप मिलते हैं। सर जॉन मारशल के 'इंडस वैली सिविलिजेशन' नामक पुस्तक में मोहनजोदड़ो और हड़प्पा की खुदाई में जमीन से निकले आवासों का पूरा विवरण मिलता है। इन पुरावशेषस्रोतों से निवास गृहों, भवनों, मन्दिरों, स्कूलों, औषधालयों और दूसरी जन उपयोगी इमारतों जैसे मंदिर, कबरिस्तान, स्तूप आदि के वस्तुतः विद्यमान होने का प्रमाण मिलता है।

वैदिक साहित्य में वर्णित बहुभूमिक (कई खंडवाले) प्रासादों का उल्लेख बौद्ध धर्म

स्त्री पुरुषों के शरीर को समान रूप से सजाने के अलंकारों के निर्माण का वैज्ञानिक ढंग आदि मिलता है वह अत्यन्त प्रामाणिक एवं विश्वसनीय है।

प्रामाणिक मूलग्रथ मानसार वास्तुशास्त्र में भवन, हर तरह के निवास, जीवनोपयोगी उपकरण आदि विषयों के समग्र में अत्यन्त व्याख्यात्मक विवरण मिलता है। भवन-निर्माण जिसमें घोंसले का निर्माण भी सम्मिलित है, का ध्येय चताने के बाद यह शास्त्र स्पष्ट, सूत्र ग्राही, वर्णकी तथा तक्षक की आवश्यक अर्हता तथा प्रशिक्षण के सबंध में वर्णन करता है। इसके अनन्तर माप के अक्षय यव, अगुल, हस्त तथा दण्ड का वर्णन है। इसके बाद माप का ध्येय आदि वर्णित है। इनमें ग्राम, नगर, और वास्तु सम्मिलित है। वास्तु के अतर्गत घरा, हर्म्य, यान, पर्यंक है। हर्म्य के अतर्गत प्रामाद, मडप, सभाशाला, प्रमा और रग आते हैं। यान के अतर्गत स्यन्दन, शिविका और रथ है। पर्यंक के अतर्गत पजर, मचलि, मच, वाकाष्ट, फलकासन आदि हैं। भवन की स्थिति (घरा) का चुनाव, मिट्टी का वैज्ञानिक परीक्षण, ढाल, हवा के बहाव का, तथा सूरज की किरणों का रूप और जलवायु की परिस्थितिया का ध्यान में रखकर किया जाता था। निवासियों के स्वास्थ्य और आराम के लिए सभी वासस्थानों के दिक् निर्णय पर अधिक बल दिया जाता था। नगर और गांव की स्थापना में सवातन और उचित निकास का प्रबन्ध ठीक दिशा और स्थिति में सीधी सड़कों और गलियाँ बनाकर किया जाता था। गांव के निर्माण का नकशा आठ खाकों दण्डक, सर्वतोभद्र, नद्यावर्त, पदूमक, स्वस्तिक, प्रस्तर, कार्मुक और चतुर्मुख के अतर्गत बताया गया है। सम्य जन के लिए नगर व्यवस्था आठ खाकों में वर्णित है। वे हैं राजधानी, नगर, पुर, नगरी, खेट, खवंट, बुञ्जक और पत्तन। दुर्गयुक्त नगरों के नाम शिविर, बाहिनीमुख, स्थानीय, द्रोणक, सविद्ध, कोलक, निगम और स्कन्नावार आदि बताये गए हैं। दुर्गों में आपस में स्थिति भेद है जैसे गिरि दुर्ग, वन दुर्ग, जलदुर्ग, रथ दुर्ग, देव दुर्ग, पकदुर्ग, और मिश्र दुर्ग।

गाँव, नगर और दुर्ग में बने भवन एक या अधिक खड के होते हैं। निवास गृहों तथा मंदिरों में अधिक से अधिक १२ खण्ड होते हैं परन्तु गोपुरम में खण्डों की संख्या १७ से १८ तक है। ऊँचाई के योग के अनुसार वक्र और खण्डों की विमा (लंबाई, चौड़ाई और ऊँचाई) में भेद है। ऊँचाई चौड़ाई द्वारा नियमन की जाती है। जब किसी भी रचना की ऊँचाई उसकी चौड़ाई के बराबर होती है तब इसे 'शान्तिक' कहते हैं 'पौष्टिक' ऊँचाई चौड़ाई की सवा, 'जयत्' डेढ गुना, 'धनद' सव-कामिक ऊँचाई १ ३/४ गुना तथा 'अद्भुत' ऊँचाई कमरे की चौड़ाई की दो गुना होती है। ये नाम अर्थ-पूर्ण हैं तथा बनाने वाले के अभिप्राय तथा रचना की सुन्दरता प्रकट करते हैं। एक खडवाले निवास तथा मंदिर आठ खाकों के अन्तर्गत बताए गये हैं। वे जयन्तिक, भोग, श्री विशाल, स्वस्ति-वधन, श्रीकर, हस्तिपृष्ठ, स्कन्नावार और केशर हैं। दो खण्डवाले श्रीकर, विजय, सिद्ध, पौष्टिक कान्तिक, प्रभूतक, स्वस्तिक तथा पुष्पक के अतर्गत आते हैं। तीन खडवाले श्रीकात, आसन, मुखालय, केशर, कमलाग, ब्रह्मकात, मेरुकात और कौलाश हैं, चार खण्डवाले विष्णुकात, चतु-मुंस, सदाशिव, रुद्रकात ईश्वरकात, मयकात, वेदिकात तथा इद्रकात हैं। पाच खडवाले निवास तथा मंदिर का नाम एरावत, भूतकात, विश्वकात, मूर्तिकात, यमकात, गृहकात, यज्ञकात और

ह्यकांत; ६ खंडवाले विपुलांक, ज्योतिष्कांत, सरोरुह, विपुलाकृति, स्वस्तिकांत नंदयाकर्त, इषुकांत, पद्मकांत, कांतार, सुन्दर, उपकांत, कमल, रत्नकांत; ७ खंडवाले पुंडरीक, श्रीकांत, श्रीभोग, धारण, पंजर, आश्रमागार, हर्म्यकांत तथा हिमकांत; ८ खंडवाले भूकांत, भूपकांत, स्वर्गकांत, महाकांत, जनकांत, तपषकांत, सत्यकांत और देवकांत; ९ खंडवाले सौरकांत, रौरकांत, चंडित, भूषण, विवृत, सुप्रतिकांत, और विश्वकांत; १० खंडवाले भूकांत, चंद्रकांत, भवनकांत, अंतरीक्षकांत, मेघकांत तथा अब्जकांत, ११ खंडवाले शंभुकांत, ईशकांत, चक्रकान्त, यमकान्त, वज्रकांत तथा अक्रकांत तथा अंत में १२ खंडवाले के नाम पांचाल, द्राविड, मध्यकांत, कर्लिंगकांत विराट, केरल, वंशकांत, मागधकांत, जन कांत और स्फुर्जक (१ गुर्जर) हैं।

जिन दस प्रान्तों में भारतवर्ष वास्तुकला के आधार पर बँटा था, उनमें अंतिम श्रेणी के दस नाम यह प्रकट करते हैं कि मानसार समस्त भारतवर्ष के निवासों के संबंध में विवरण दे रहा है।

वास्तुकला की तीन शैलियां नागर, वेसर, द्राविड़ जो क्रम से नुकीली, गोली तथा ६ किनारों वाले आकार (शिखर) की हैं, तीन विस्तृत विभागों क्रमशः उत्तरी, पूर्वी (उड़ीसा की) और दक्षिणी में बँटी हैं। इन विस्तृत विभागों में से प्रत्येक विभाग के अन्तर्गत विभिन्न प्राकार तथा खंड के भवन निर्मित किए गए जो जलवायु, हवा की दिशा तथा निवासियों की आदत आदि स्थानीय विशेषताओं से प्रभावित थे। एक खंडवाले पृथक् भवन आगे चल कर मंडप के अंतर्गत तथा विभिन्न प्राकारों से युक्त अनेक खंड वाले भवन राजगृह के अंतर्गत वर्णित हैं मंडप मुख्य प्रासाद से पृथक् बनाये गए हैं जिनका वर्णन हिमज, निषादज, विजय, माल्यज, पारिधात्र, गंध-मादन तथा हेमकुटज नामक खाकों के अंतर्गत किया गया है। आगे चलकर यह कहा गया है कि 'हिमज' मंडप पुस्तकालय के लिए; 'विजय' वैवाहिक उत्सवों के लिए; 'पद्मक' मंदिर के रसोईघर के रूप में; 'सिच' साधारण रसोईघर के निमित्त; 'पद्म' फूल एकत्र करने के लिए; 'भद्र' भंडारगृह तथा जलकुंड के लिए; 'वेद' विधान कक्ष के लिए; 'कुलधारण' सुवास, इत्र आदि एकत्र करने के निमित्त; 'सुखांग' अतिथिभवन के रूप में; 'दाव' गजशाला के लिए; 'कौशिक' गऊशाला और घुड़शाल के लिए प्रयुक्त होता था। नदियों तथा झीलों के तट पर बनाये गये 'सौख्यक' तथा दूसरे प्रकार के मंडप तीर्थयात्रियों के लिए; 'जयाल' और दूसरे प्रकार के मंडप ग्रीष्म-निवास के लिए प्रयुक्त होते थे। बड़े मंडप को शाला कहते थे। और ये दण्डक, स्वस्तिक, मौलिक, चतुर्मुख, सर्वतोभद्र और वर्धमान नामक खाकों के अंतर्गत वर्णित हैं।

राजाओं के ९ श्रेणी (पट्ट) चक्रवर्ती, महाराज, या अधिराज, महेन्द्र या नरेंद्र, पारश्रिक, पट्ट-घर, मंदेस, पट्टभज, प्रहारक तथा अस्त्रग्राही के अनुसार राजमहल भी विभक्त हैं। बड़े-बड़े महलों के अहाते एक केन्द्र वाले अधिक से अधिक ५ प्राकारों से घिरे हुए होते हैं जिनके नाम अन्तर मण्डल, अन्तनिहार, मध्यमहार, प्राकार तथा महामर्यादा हैं। इनमे से प्रत्येक प्राकार अलग अलग द्वार द्वारा पृथक् कर दिये गये हैं। इन द्वारों के नाम द्वार शोभा, द्वारशाला, द्वार प्रासाद, द्वारप्राकार

तथा द्वारहर्म्यं है। इन प्राकारों में से प्रत्येक प्राकार के भीतर राजकीय प्रयोजना के लिए भवन निश्चित है तथा मन्दिरों के निमित्त परिवार देवता (शिव, विष्णु, पार्वती आदि के सेवक देवता) का पवित्र स्थान निर्मित है। इस सक्षिप्त विवरण से यह स्पष्ट हो जाता है कि प्राचीन युग के भारत में वास्तुकला में हर प्रकार का क्रमिक विकास कैसे हुआ। जहाँ तक सम्यता और आधुनिक कुशलता का प्रश्न है मकान या आवास भोजन से भी अधिक महत्वपूर्ण है। सप्रहागार मानसार वास्तुशास्त्र से आगे बनने वाले सैकड़ों शिल्पशास्त्रों को पर्याप्त आवश्यक सूचनायें मिली तथा मानसार ने उनका मार्गदर्शन भी किया। उत्तरी भारत के पुराण तथा द्रविण क्षेत्र के आगम ने अपने अनेक अध्यायों में इस मनोहारी विषय (वास्तुशिल्प) का वर्णन मानसार द्वारा प्राप्त विस्तृत सूचनाओं के आधार पर ही किया है। इस प्रकार १८ या १९ महापुराणों में वास्तुकला के सबध में मत्स्य पुराण में ८ विस्तृत अध्याय, स्कन्दपुराण में ३ अध्याय, गरुड पुराण में ४ अध्याय, अग्नि पुराण में १६ अध्याय और नारद पुराण ने अपने एक पूरे अध्याय में कुए, कुड और जलाशयों को निर्माण के सबध में वर्णन कर वास्तुकला के सबध में पुराणों के भागदान को पूर्ण किया है। लिंग पुराण मदिरो की यज्ञ-वेदी के सबध में वर्णन कर वास्तुकला में एक परिशिष्ट जोड़ता है। वायु पुराण पहाड़ी के शिखरों पर निर्मित मड़पों तथा मदिरो के सबध में वर्णन करता है। ब्रह्मांड पुराण निवास-सबधी आवासों तथा मदिरो के सबध में सक्षिप्त विवरण प्रस्तुत करता है। इसी प्रकार भविष्य पुराण में भी ठीक मत्स्यपुराण और वराह मिहिर के बृहत् संहिता की तरह ही मदिरो के सबध में विवरण मिलता है, जब कि उनका वर्गीकरण मानसार में वर्णित ९८ प्रकार के स्थान में २० प्रकारों के अतर्गत हुआ है।

२८ विशिष्ट 'आगमों' में कामिक आगम अध्याय-प्रति-अध्याय मानसार पर आधारित है और इसमें मानसार के ७० अध्याय के स्थान पर कुछ विषयों को बढ़ाकर ७५ अध्याय कर दिये गए हैं। करल आगम में मानसार के पूरे प्रकरण को ३७ अध्यायों में सक्षिप्त कर दिया गया है। आगमों का यह अपूर्व भागदान सुप्रभेद आगम में दिखाई पड़ता है जिसमें समूचे आवश्यक विषयों को सफलता के साथ १५ अध्यायों में सक्षिप्त किया गया है। आयादि पड्वग की तरह सब औद्योगिक विषयों, जिनके द्वारा ठीक विमा (लवाई, चौडाई, ऊँचाई) निश्चित की जाती है, का वर्णन आगम में हुआ है। पुराण, महाकाव्य, नाटक, इतिहास ने काश्मीर के राज तरगिनी ग्रथ की तरह आवासों और मदिरो का वर्णन करते समय उच्च प्रकार की औद्योगिक गणनाओं को छोड़ दिया है। भूषणलक्षण नामक विस्तृत अध्याय में मानसार ने जीवनोपयोगी उपकरण सबधों हर आवश्यक वस्तुओं का तथा शारीरिक अलंकारों का वर्णन किया है। जिन जीवनोपयोगी उपकरणों का वर्णन धौद्र साहित्य में हुआ है उनमें दीपदंड, व्यजन, दर्पण, मजूपा, दोला, तुला, पजर, नीड, तैलमजूपा, वस्त्र मजूपा, फलक आदि उपकरणों को जोड़कर विस्तार किया गया है। पजर का उपयोग विभिन्न घरेलू चिडियों तथा जानवरों जैसे मृग, शुक, चातक, चकोर, मराल, पारावत, नीलकंठ, कुजरीय, कुक्कुट, कुलाल, मकुल, तित्तिरि, गोघार, व्याघ्र आदि के लिए होता है। गरीब और धनी सभी की आवश्यकताओं के सबध में विस्तार रूप से वर्णन है। इन्हें बहिर्भूषण कहते हैं।

अंगभूषण का वर्गीकरण, पत्रकल्प, चित्रकल्प, रत्नकल्प, मिश्रकल्प के रूप में किया गया है। शरीर संबंधी अलंकारों की सूची में किरीट, शिरो-विभूषण, चूडामणि, कुंडल, ताटंक, मकरभूषण, कंकण, केयूर, कटक, वलय, मणिबंधकलाप, किंकिनी वलय, अंगुलीयक, रत्नांगुलीयक, दार, अर्धदार, माला, वनमाला, नक्षत्रमाला, दामन, स्तनसूत्र, सुवर्ण सूत्र, पुरसूत्र, कटिसूत्र, उदरबन्ध, मेखला, सुवर्णकुंचक, नूपुर, वलय, पादजालभूषण आदि हैं।

प्राचीन भारतीय नगर निर्माण कला

प्राचीन काल में नगरनिर्माण भारतीय वास्तुकला का एक महत्वपूर्ण अंग माना जाता था। प्राचीन ग्रन्थों में इस कला के लिए नगरमापन शब्द का प्रयोग किया गया है, उदाहरणार्थ— महाउम्मगजातक,^१ महाभारत,^२ दीघनिकाय^३ तथा मिलिन्दपञ्चो^४। नगर निर्माण सर्वप्रधान शिल्पकार को विश्वकर्मा कहा जाता था। महाभारत^५ तथा हरिवश^६ में स्पष्ट शब्दों में कहा गया है कि द्वारका का निर्माण विश्वकर्मा के पयवेक्षण में सप्त हुआ था। हरिवश में विश्वकर्मा को शिल्पियो में श्रेष्ठ (शिल्पमतावर) स्वीकार किया गया है।^७ शुकनीति में गौण अर्थात् विश्वकर्मा के महायक शिल्पियो का वर्गीकरण तीन भागों में किया गया है—(१) आराम-कृत्रिम-वन-कारिण—इस वर्ग के शिल्पकार तडाग तथा उद्यान के निर्माण में दक्ष थे, (२) दुर्गकारिण—इस वर्ग के शिल्पकार दुर्गविन्यास में निपुण थे तथा (३) भागकारा—इस वर्ग के शिल्पकार राजमार्गों के निर्माण में दक्ष थे।^८ रघुवश में नगर निर्माण सम्यन्धी प्रधान एवं गौण शिल्पकारों के समुदाय के लिए शिल्पसघ शब्द का प्रयोग किया गया है।^९

नगरनिर्माण के निमित्त चुनी गई भूमि की शुद्धि की जाती थी। शिल्पशास्त्रों से ज्ञात होता है कि भूमिसोधन का कार्य विश्वकर्मा के द्वारा किया जाता था। वह इस भूमि में पूजा चढाता

१ महाउम्मगजातक, ६, ४४८ (नगर सुमापितम्)

२ महाभारत, (आदिपर्व, अध्याय १९९ नगर मापयामासु)

३ "पाटलिगामे नगर मापेति" दीघनिकाय, २, १६, १, २६

४ "नगर मापेतुकामो" मिलिन्द-पञ्चो, पृष्ठ ३२३

५ "द्वारकामावृता रम्या सुकृता विश्वकर्मणा" महाभारत, सभापर्व, अध्याय ५७,

पवित ६

६ "विश्वकर्मा च ता कृ वा पुरीं शक्रपुरीमिव" हरिवश, विष्णुपर्व, अध्याय ५८,

पवित १११

७ हरिवश, विष्णुपर्व, अध्याय ९८

८ शुकनीतिसार, अध्याय २, पवित ३९०-९६

९ रघुवश, १६, ३८

तथा विभिन्न प्रकार के अनुष्ठान करता था। मानसार में इस क्रिया के लिए वलिकर्म विधान शब्द का प्रयोग किया गया है।^{१०} इसके उपरांत नगर-निर्माण की क्रिया प्रारंभ होती थी। नगर को सर्वप्रथम सुरक्षा के साधनों से युक्त किया जाता था। सुरक्षा के साधनों में परिखा (खाई), प्राकार (दीवाल) तथा अरण्य (वन) उल्लेखनीय है।

जितनी भूमि में परिखा का निर्माण करना होता था, उस पर चिन्ह लगा दिया जाता था। इसको "पारिखेयी भूमि" कहते थे।^{११} बड़े नगरों में परिखा की संख्या कई होती थी। अर्थशास्त्र,^{१२} महाउम्मकजातक^{१३} तथा समरांगणसूत्रधार^{१४} में तीन परिखाओं का उल्लेख मिलता है। दृढ़ता लाने के लिए परिखा के भीतर किनारे किनारे ईंटों की चुनाई की जाती थी। मेगस्थनीज ने लिखा है कि पाटलिपुत्र की परिखा में किनारे किनारे ईंटें लगाई गई थी।^{१५} अर्थशास्त्र में कहा गया है कि परिखा के मूल (अर्थात् निचले भाग) तथा उसकी दीवारों में ईंटों की चुनाई की जाय।^{१६} समरांगणसूत्रधार में भी इस प्रकार का निर्देश मिलता है।^{१७} अर्थशास्त्र के अनुसार ये परिखायें एक दूसरे से एक दंड-अर्थात् ६ फुट की दूरी पर बनी होती थीं।^{१८}

परिखा का परिमाण अधिक हुआ करता था। मेगस्थनीज के अनुसार पाटलिपुत्र की परिखा ६०० फीट चौड़ी थी।^{१९} महाभारत,^{२०} हरिवंश^{२१} तथा नवसाहसांकचरित^{२२} में नदी के समान चौड़ी परिखाओं के उल्लेख मिलते हैं। परिखा की गहराई का ज्ञान मेगस्थनीज के यात्रा

१०. मानसार, अध्याय ८

११. अष्टाध्यायी, ५, १, १७

१२. "तस्य परिखास्तिस्रो दण्डान्तरा कारयेत्" अर्थशास्त्र, भाग १, पृष्ठ ३१

१३. जातक संख्या, ५४६

१४. समरांगणसूत्रधार, भाग १, पृष्ठ ४०

१५. मेक्लिण्डल, खंड २६, पृष्ठ ६८

१६. "पाषाणेष्टकावद्धपाश्वा वा" अर्थशास्त्र (शास्त्री संपादित), पृष्ठ ५१

१७. "एवं संशोध्य परिखात्रितयं परितोऽशभिः।

विधेयमिष्टकाभिर्वा सम्यग्वद्धतलं भवेत्।"।

समरांगणसूत्रधार, भाग १, पृष्ठ ४०, श्लोक २१

१८. अर्थशास्त्र, भाग १, पृष्ठ ३१

१९. मेक्लिण्डल, खंड २६, पृष्ठ ६४

२०. "सागरप्रतिरूपाभिः परिखाभिरलंकृताम्" महाभारत, आदिपर्व, अध्याय १९९, पंक्ति ५७

२१. "गंगासिंधुप्रकाशाभिः परिणाभिर्वृतां गुरीम्" हरिवंश, विष्णुपर्व, अध्याय ९८, पंक्ति २२

२२. "सशब्दजाम्बूनदमेखलेव" नवसाहसांकचरित, सर्ग १, पंक्ति ३६

विवरण से होता है। उसने लिखा है कि पाटलिपुत्र की परिखा की गहराई १५ फुट थी।^१ परिखा तीन प्रकार की होती थी—(१) जल-परिखा, (२) पक-परिखा तथा (३) रिक्त-परिखा। जल-परिखा को जातको में उदक-परिखा^२ तथा अर्थशास्त्र में तोयपूर्णा परिखा^३ कहा गया है। जल-परिखा दोनों ओर नदी से मिली होती थी।^४ इस कारण उसका जल बहता रहता था। यही कारण है कि अर्थशास्त्र में जल-परिखा को सपरिवाहा परिखा कहा गया है।^५ पक-परिखा को जातको में कद्दम-परिखा अर्थात् कीचड़ से भरी खाई कहा गया है।^६ इस प्रकार की व्यवस्था के कारण शत्रुओं के लिए परिखा को पार करना असंभव था। जातक ग्रंथों में रिक्त परिखा को सुख-परिखा अर्थात् सूखी परिखा कहा गया है।^७ महाउम्मग जातक से विदित होता है कि मिथिला में तीनों प्रकार की परिखायें विद्यमान थी।^८

परिखा के जल में भयकर जलजतु छोड़ दिये जाते थे। कौटिल्य ने परिखा के जल में घडियालो के छोड़ने का उल्लेख किया है। इस प्रकार की परिखा को उन्होंने ग्राहवनी परिखा कहा है।^९ महाभारत में भी कहा गया है कि परिखा के जल में घडियाल तथा नाक आदि भयकर जलजतु छोड़ दिये जायें।^{१०} तामिल ग्रंथों के अनुसार दक्षिण भारत के नगरों की जल-परिखा में मकर बहुसंख्या में छोड़े गये थे।^{११} सुन्दरता के हेतु परिखा के जल में कमल तथा कुमुद आदि जल पुष्प लगाये जाते थे। यही कारण है कि कौटिल्य ने जल-परिखा को पद्मवनी परिखा कहा है।^{१२} रामायण में पद्म तथा उत्पल आदि से अलङ्कृत परिखाओं का उल्लेख किया गया है।^{१३} कभी कभी जल-परिखा में हंस तथा कारण्डव आदि पक्षी सुन्दरता की अभिवृद्धि के निमित्त छोड़ दिये जाते थे। हरिवंश के अनुसार द्वारका की परिखा में सौन्दर्य के प्राण कमल तथा हंस दोनों ही

२३ मेक्किण्डल, सड २६, पृष्ठ ६४

२४ डाक्टर अग्रवाल, पाणिनिकालीन भारतवर्ष, पृष्ठ १४४

२५ अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५१ (शास्त्री)

२६ "स्रोतसी सह तद्वार निखात पुनरेव च" वायुपुराण, अध्याय ८, पक्षित २०९

२७ अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५१ (शास्त्री)

२८ पाणिनिकालीन भारतवर्ष, पृष्ठ १४४

२९ वही, पृष्ठ १४४

३० जातक सख्या ५४६

३१ अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५१ (शास्त्री)

३२ "आपुरयेच्च परिखा स्यानुनक्रुत्तपाकुलाम्" महाभारत, शान्तिपर्व, अध्याय ६९,

पक्षित ६८

३३ ऐथ्यर, टाउन प्लैनिंग इन ऐंशेट डकन, पृष्ठ ३४

३४ अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५१ (शास्त्री)

३५ "परिखाभि सपद्माभि सौत्यलाभिरलङ्कृताम्" सुदरकाण्ड, सर्ग २, पक्षित २६

सुशोभित थे।^{३६} नवाहसांकचरित के प्रसार उज्जयिनी की परिखा में कमल की पंक्तियों के साथ हंसों के समूह भी सुशोभित थे।^{३७}

परिखा को बनाते समय जो मिट्टी बाहर निकाली जाती थी उसी के द्वारा वप्र (रैम्पर्ट) का निर्माण किया जाता था। अर्थशास्त्र^{३८} तथा समरांगण सूत्रधार^{३९} कहा गया है कि वप्र का निर्माण परिखा की मिट्टी से किया जाय। वप्र की मिट्टी को हाथियों एवं बैलों के द्वारा अच्छी तरह कुचलवा दिया जाता था।^{४०} वप्र के ऊपर कटीली तथा विषैली झाड़ियां लगा कर उसे शत्रुओं के लिए अगम्य बना दिया जाता था।^{४१} अर्थशास्त्र के अनुसार वप्र ६ दंड (३६ फुट) ऊँचा तथा १२ दंड (७२ फुट) चौड़ा होता था।^{४२} वप्र के ऊपर प्राकार (परकोटे) का निर्माण किया जाता था।^{४३} वप्र की ऊपरी भूमि के जितने भाग में परिखा का निर्माण किया जाता था, उस पर शिल्पकार चिन्ह लगा देते थे। इसको “प्राकारोय देश” कहते थे।^{४४} प्राकार नगर की सुरक्षा का अभिन्न साधन माना जाता था। प्राकार तीन प्रकार के होते थे—(१) पांसु-प्राकार, (२) इष्टका-प्राकार तथा (३) प्रस्तर-प्राकार। पांसु-प्राकार मिट्टी का बना होता था। महाभारत में इसी को मुद्गा कहा गया है।^{४५} इष्टका-प्राकार में ईंटों की चुनाई की जाती थी।^{४६} अर्थशास्त्र के ऐष्टक प्राकार से इष्टका-प्राकार का बोध होता है।^{४७} प्रस्तर-प्राकार में पत्थर लगाये जाते थे। तामिल ग्रंथों के अनुसार पाण्ड्यो की राजधानी मदुरा के प्राकार में पत्थर चुने गये थे।^{४८}

बड़े नगरों में प्राकार की संख्या कई हुआ करती थी। मेगस्थनीज ने लिखा है कि पाटलिपुत्र

३६ “पद्मखंडाकुलाभिश्च हंससेवितवारिभिः” हरिवंशपर्व, विष्णु पर्व, अध्याय ९८, पंक्ति २१

३७ “आमंजुगुंजत्कलहंसपंक्तिर्विकस्वरांभोजरजःपिशंगा”

नवसाहसांक चरित, सर्ग १, श्लोक २८

३८ अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५१ शास्त्री

३९ “परिखोत्वातया मृदा ” समरांगणसूत्रधार, पृष्ठ ४०

४० “स्त्रेभिर्गोभिश्च क्षुण्णम्” अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५१ (शास्त्री)

तुलनाहः—“सोत्संगे गजपृष्ठं गोत्रीयपदताडितम्” समरांगणसूत्रधार पृ० ४०

४१ “कंटकगुल्मविषवल्लीप्रतानवन्तम्” अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)

४२ “षडदण्डोच्छ्रितमवरुद्धं तद्विगुणविषकंभम्” वही, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)

४३ “वप्रस्योपरिप्राकारम्” वही, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)

४४ महाभारत, शांतिपर्व, अध्याय ८७

४५ “कुर्यात् प्राकारमुद्दामं यद्वा पक्वेष्टकामयम्” समरांगणसूत्रधार. पृष्ठ ४१

४६ अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)

४७. ऐय्यर, टाउन प्लैनिंग इन ऐंशेट डकन, पृष्ठ ३७

का नगर तीन प्राकारों से परिवेष्टित था। "अथशास्त्र मे दो प्राकारों के बीच की दूरी १२ से लेकर २४ हस्त (१८ फुट से लेकर ३६ फुट) तक दी गई है।" ये प्राकार बहुत ऊँचे हुआ करते थे। जातकों में प्राकार की ऊँचाई १८ हाथ दी गई है। "अथशास्त्र मे स्पष्ट है कि प्राकार के बाहर की भूमि में लोगों के आने जाने को रोकने के लिए गहरे गड्ढे बना दिये जाते थे, लताजाल एवं कटीली झाड़ियों का आरोपण किया जाता था तथा ऊँचे टीले उठा दिये जाते थे।" प्राकार की चोटी पर नगर की रक्षा के लिए आक्रमणकारी यत्र रखे जाते थे। अथशास्त्र में इस प्रकार के यत्रों की तालिका मिलती है, उदाहरणार्थ—पापाण (पत्यरो के टुकड़े), कुद्दाल (कुदार), कुठारी (कुठार), मुसृष्टि (मूसर), मुद्गदर, दड (डडा), शतघ्नी (संकडो को मारने वाला यत्र) तथा अग्निसयोग (अग्नि फेंकने वाला यत्र)।^{४९} रामायण के अनुसार अयोध्या के प्राकार पर पुर की रक्षा के हेतु शतात्री यत्र रखे गये थे।^{५०} महाभारत से ज्ञात होता है कि यही व्यवस्था हस्तिनापुर के प्राकार पर की गई थी।^{५१} इस ग्रथ के अनुसार इद्रप्रस्थ की दितालो के ऊपर तरह तरह के आक्रमणकारी यत्र रखे गये थे तथा इनके प्रयोग में निपुण योद्धाओं की नियुक्ति की गई थी।^{५२}

४८ "द्वादशहस्ताद् चतुर्विंशति हस्तादिति कारयेत्'
अथशास्त्र, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)

४९ मेक्रिण्डल, सड २६

५० पाणिनिकालीन भारतवर्ष, पृष्ठ १४५

५१ वहिर्जानुभगिनी त्रिशूलकूटवयातकण्टकप्रतिसराह्निपृष्ठतालपत्र भृगाटकश्वदट्टा
गंलोपस्क दपाद्रुकाम्बरीयोदयानकं छत्रपथ कारयेत् अथशास्त्र, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)
जुलनाहं —

"वाह्यभाग पुनस्तस्य विदध्यात् सर्वतो दिशम्।

द्रुममूलैर्लताजालै कण्टकैरिव सबृतम्॥"

समरागणसूत्रधार, भाग १, पृष्ठ ४०, श्लोक २४

५२ "तासु पापाणकुद्दालकुठारी काडकल्पना।

मुसृष्टि मुद्गरा दडचक्रयत्रशतघ्नय ॥

कार्या कार्मारिकाशूलावेधनाप्राश्वेणक।

उद्धृष्टोव्याजप्रिसयोगा कुप्यकुले च योज्वधि ॥" अथशास्त्र, पृष्ठ ५४ (शास्त्री)

५३ "शतनीशतसकुलाम् रामायण, बालकांड, सर्ग ५

५४ "शतनीचत्रयश्वश्च गुप्तामन्वैर्दुरासदाम्"

महाभारत, आदिपर्व, अध्याय ९६, पंक्ति १०८

५५ "विविधैरपि निविद्धै शस्त्रोपेतं सुसवृतं।

शक्तिभिश्चावृण विद्धि द्विजिह्वैरिव पन्नगं ॥

प्राकार में बुर्ज (अट्टालक) का निर्माण किया जाता था।^{५६} अर्थशास्त्र के अनुसार दी अट्टालकों के बीच की दूरी तीस दंड (१८० फुट) होती थी।^{५७} मेगस्थनीज ने लिखा है कि पाटलिपुत्र के प्राकार में ५७० बुर्जों का निर्माण किया गया था।^{५८} अट्टालक की चोटी पर सैनिक नियुक्त किये जाते थे। जब दुर्ग पर शत्रु आक्रमण करता था, उस समय उसका संहार इन सैनिकों का प्रधान कर्तव्य था। नगर-प्राकार द्वारयुक्त भी हुआ करते थे। प्रधान नगर-द्वारों की संख्या चार हुआ करती थी। इन्हें गोपुर कहा जाता था।^{५९} नगर-द्वार का नाम उस दूसरे नगर के नाम पर पड़ता था, जो कि इसके समक्ष वर्तमान होता था (अभिनिष्क्रामति द्वारम्), उदाहरणार्थ— 'माथुरं कान्यकुब्जद्वारम्'^{६०} अर्थात् कन्नौज का वह दरवाजा जो मथुरा की ओर पड़ता था।^{६०} अर्थशास्त्र में नगर-द्वार के नामकरण के विषय में एक दूसरे सिद्धान्त का प्रतिपादन किया गया है। इसमें देवताओं के नाम पर पुर के चारों द्वारों को ब्राह्म द्वार, याम्यद्वार, ऐन्द्र द्वार तथा सेनापत्य द्वार कहा गया है।^{६१} यहां पर याम्य द्वार दक्षिण द्वार को कहा गया है, क्योंकि यमदक्षिणी दिशा का देवता माना जाता है। ऐन्द्रद्वार का प्रयोग संभवतः पूर्व द्वार के लिए किया गया है, क्योंकि इन्द्र पूर्व दिशा के देवता माने गये हैं। अर्थशास्त्र में ब्राह्मद्वार से तात्पर्य उत्तर द्वार से है, क्योंकि इसके लेखक ने ब्राह्मणों का निवासस्थान तथा ब्रह्मा के मंदिर की स्थापना उत्तर दिशा में मानी है। इस ग्रंथ में सेनापत्य द्वार का नाम उस कार्तिकेय के नाम पर रखा हुआ प्रतीत होता है, जो कि देवताओं के सेनापति माने जाते हैं। सेनापत्य द्वार का तात्पर्य पश्चिम द्वार से हो सकता है पर यह निश्चयात्मक रूप से तभी कहा जा सकता है जब कि कार्तिकेय का पश्चिम दिशा के साथ सम्बन्ध स्पष्ट रूप से दिखाया जा सके।

प्राकार में चार प्रधान नगर-द्वारों के अतिरिक्त गौण द्वार भी होते थे। गौण द्वार

तल्पैश्चाभ्यासिकैर्युक्तं शुशुभे योधरक्षितम्।

आयासैश्च महाचक्रैः शुशुभे योधरक्षितम् ॥”

महाभारत, आदिपर्व, अध्याय १९९, श्लोक ३२-३३

५६. “प्राकारेऽट्टालकास्तस्मिन् दिक्षु दिक्षु चतुर्दिशम्”

समरांगणसूत्रधार, भाग १, पृष्ठ ४१, श्लोक ३१

५७. “त्रिशद्वण्डान्तरं च द्वयोरट्टालकयोर्मध्ये”

अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५२ (शास्त्री)

५८. मेक्रिण्डिल, खंड २६

५९. पुरद्वारं तु गोपुरम्” अमरकोष, पृष्ठ ७७

६०. पाणिनिकालीन भारतवर्ष, पृष्ठ १४५

६१. “ब्राह्मैन्द्रयाम्यसेनापत्यानि द्वाराणि”

अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५६ (शास्त्री)

को प्रतोली कहा जाता था। "प्रतोली प्रधान द्वार (गोपुर) से चौड़ाई में बहुत कम होता था। अथशास्त्र में गोपुर की चौड़ाई प्रतोली की चौड़ाई की छ गुनी बताई गई है।" प्रतोली की सत्या गोपुर से बहुत अधिक होती थी। मेगस्थनीज ने पाटलिपुत्र के प्राकार में ६८ द्वारों के निर्माण का उल्लेख किया है। इनमें से चार प्रधान (गोपुर) तथा ६० गौण (प्रतोली) द्वार रहे होंगे। नगर-द्वार के ऊपर बुर्ज बनाये जाते थे। इन बुर्जों के ऊपर पुर की रक्षा के निमित्त सैनिक नियुक्त किये जाते थे। साँची स्तूप के दक्षिण तोरण पर गोपुर के ऊपर बुर्ज का अंकन किया गया है। नगर-द्वार निश्चित समय पर खुलते तथा बंद होते थे। नगर की अधिक सुरक्षा के लिए परिखा के बाहर कभी कभी वन भी लगाया जाता था। पाइयो की राजधानी मदुरा के चारों ओर सघन वन थे।"

प्रत्येक नगर का एक आकार होता था। नगर के सात प्रामाणिक आकार माने जाते थे—

(१) चौकोर, (२) आयताकार, (३) वृत्ताकार, (४) समानान्तर चतुर्भुज का आकार, (५) अर्द्धचन्द्राकार, (६) भुजगाकार तथा (७) त्रिभुजाकार। युक्तिकल्पतरु में कहा गया है कि जो राजा चौकोर नगर बनवाता है, उसे चारों दिगों की प्राप्ति होती है। "ब्रह्माण्ड पुराण में आयताकार नगर को प्रशास्त नगर कहा गया है।" मत्स्यपुराण में वृत्ताकार नगर को मंगलदायक माना गया है। "भारतीय नगरों का आकार कभी कभी समानान्तर चतुर्भुज के तुल्य भी हुआ करता था। मेगस्थनीज ने लिखा है कि पाटलिपुत्र का आकार समानान्तर चतुर्भुज के तुल्य था।" अर्द्धचन्द्राकार नगर बहुसंख्या में विद्यमान थे। हरिवंश में मथुरा को अर्द्धचन्द्राकार कहा गया है। मत्स्यपुराण में भी अर्द्धचन्द्राकार नगर की प्रशंसा की गई है।" भुजगाकार नगर को समरागण सूत्रधार में

६२ अथशास्त्र, पृष्ठ ५३ (शास्त्री)

६३ "प्रतोली पट्टतुलान्तर द्वारे कारयेत्" वही, पृष्ठ ५३ (शास्त्री)

६४ मेक्रिण्डिल, मेगस्थनीज ऐंड एरियन, पृष्ठ ६६

६५ ऐय्यर, टाउन प्लानिंग इन ऐंशेंट इंडियन, पृष्ठ २५

६६ "चतुर्भुज चतुर्वर्गफलाय पृथिवीपते"

युक्तिकल्पतरु, पृष्ठ २३

६७ मत्स्यपुराण, अध्याय २१७, पंक्ति २४

६८ "आयत दिव्य प्रशास्त तै पुरे कृतम्"

ब्रह्माण्ड पुराण, अध्याय ७, पंक्ति २१६

६९ मेक्रिण्डिल, खंड २६

७० "अर्द्धचंद्रप्रतीकाशा" हरिवंशपर्व, अध्याय ५४, पंक्ति १२०

७१ "अर्द्धचंद्र प्रशासति नदीतीरेषु तद्वसन्" मत्स्यपुराण, अध्याय २१७, पंक्ति २७

भुजंगकुटिल^{७२} तथा युक्तिकल्पतरु में वर्तुल एवं वलयाकृत^{७३} कहा गया है। त्रिभुजाकार नगर के लिए शास्त्रों में व्यक्ष^{७४} तथा त्रिकोण^{७५} शब्द मिलते हैं।

परिखा एवं प्राकार के निर्माण के उपरांत राजमार्गों का निर्माण किया जाता था। राजमार्ग के लिये ग्रंथों में राजपथ^{७६} तथा महारथ्या^{७७} शब्द मिलते हैं। ये बहुत चौड़े हुआ करते थे। अर्थशास्त्र में ४ दंड अर्थात् २४ फुट चौड़े राजमार्गों का उल्लेख मिलता है।^{७८} राजमार्गों का मध्य भाग कछुए की पीठ की भांति ऊपर उठा होता था।^{७९} इस प्रकार के निर्माण के कारण उनके ऊपर जलसंचय नहीं हो सकता था। राजमार्ग एक दूसरे को समकोण पर काटते थे। उनकी कटान से चौराहे बनते थे, जिन्हें चत्वर^{८०}, चतुष्पथ^{८१} तथा शृंगाटक^{८२} कहा जाता था। हरिवंश में कहा गया है कि द्वारका में सुंदर चौराहे बने हुए थे (समृद्धचत्वरवती)। “इन चौराहों की संख्या १६ थी (महाषोडशचत्वराम्)।^{८३} मृच्छकटिक में नगर के चौराहों को “नगर-चत्वर” कहा गया है। “नगर के चौराहे के पास बड़े बड़े सेठ रहते थे, जहां उनकी दूकानें होती थीं। यही कारण है कि नगर-चत्वर को “श्रेष्ठि-चत्वर” भी कहा जाता था। चारुदत्त श्रेष्ठिचत्वर पर रहता था।^{८४} नगर के चौराहों पर देवी-देवताओं की पूजा भी चढ़ाई जाती थी।^{८५} यहां पर लोग उपहार की सामग्रियां लाते थे।^{८६} कभी कभी इन चत्वरों के पास सभागृह बना रहता था, जहां नागरिक मनोविनोद के

७२. समरांगणसूत्रधार, पृष्ठ ४४

७३. युक्तिकल्पतरु, पृष्ठ २३

७४. वही, पृष्ठ २३

७५. विश्वकर्मप्रकाश, अध्याय ११, पृष्ठ १८७

७६. विष्णुसंहिता, अध्याय ७२, पंक्ति ७८

७७. समरांगणसूत्रधार, पृष्ठ ३९

७८. “चतुर्दण्डान्तरा रथ्या” अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५४ (शास्त्री)

७९. “कूर्मपृष्ठामार्गभूमिः” शुक्रनीतिसार, अध्याय १, पंक्ति ५३१

८०. मृच्छकटिक, अंक १

८१. अर्थशास्त्र, पृष्ठ १४५ (शास्त्री)

८२. “शृंगाटकचतुष्पथे” अमरकोष, द्वितीय कांड

८३. हरिवंश, विष्णुपर्व, अध्याय ५८

८४. वही, अध्याय ९८

८५. मृच्छकटिक, अंक १

८६. “स खलु श्रेष्ठिचत्वरं प्रतिवसति” मृच्छकटिक, अंक २

८७. “चतुष्पथे मातृभ्यो वलिमुपहर” वही, अंक १

८८. “जनैश्चतुष्पथोपनीत उपहारः” वही अंक १

लिए एकत्र होते थे। आज ही के समान प्राचीन काल में भी चौराहे के दाहिने किनारे से होकर चलना वर्जित समझा जाता था, क्योंकि सवारियों से कुचल जाने का भय बना रहता था। दूसरी बात यह थी कि प्राचीनकाल में चत्वर पूज्य समझा जाता था। शास्त्रों में पूज्य को बाईं ओर रखकर (अर्थात् उनके दायें से) जाना वर्जित माना गया है। विष्णुपुराण में कहा गया है कि जिस प्रकार देवालय, मागलिक द्रव्य तथा पूज्य व्यक्तियों को बाईं ओर रखकर न निकले, उसी प्रकार चौराहे को भी बाईं ओर रखकर न निकले (अर्थात् चौराहे के दाहिने किनारे से न चले)।^१

नगर के प्रसिद्ध राजमार्गों तथा चत्वरों के किनारे बाजारें लगती थीं, जिन्हें हट्ट कहा जाता था। बड़े नगरों में बाजारों की सख्या अनेक हुआ करती थी। जिन मण्डव के कुमारपाल चरित के अनुसार अणहिलपट्टण नामक नगर में बाजारों की सख्या ८४ थी।^२ पृथ्वीचन्द्र-चरित नामक ग्रंथ में भी ८४ बाजारों (चउरासी हट्ट) के उल्लेख मिलते हैं।^३ राजमार्गों के निर्माण के उपरान्त गृहनिर्माण प्रारंभ होता था। सर्वप्रथम राजप्रासाद के निर्माण के लिए भूमि चुनी जाती थी। इसी भूमि को अष्टाध्यायी में, 'प्रासादीया भूमि' कहा गया है।^४ अर्थशास्त्र में नगर के केन्द्रीय भाग में राजप्रासाद का निर्माण अत्यधिक उपयुक्त माना गया है।^५

नागरिक शालायें राजमार्गों के किनारे एक ही पक्ति में बनाई जाती थी। इस पद्धति के अनुसार निर्मित दशपुर के भक्तों को देखकर ऐसा आभास होता था, मानो वे पृथ्वी को फाड़कर एक ही साथ ऊपर निकल आये हों। 'इन भवनो का मुख राजमार्गों की ओर होता था। शुक्रनीति में कहा गया है कि यथासमय भवनो के मुख राजमार्ग की ओर बने हों।' घर की गदगी को गिराने की व्यवस्था घर के पृष्ठभाग की ओर की जाती थी। प्रत्येक नागरिकशाला के दो भाग हुआ करते थे—(१) वहिर्भाग तथा (२) अतपुर। यही कारण है कि वात्स्यायन ने नागरिक गृह

८९ "चतुष्पथे कारयेत्सभाम्" अग्निपुराण, अध्याय ६५, पवित्र ४

९० "अपसद्व्य न गच्छेच्च देवागारचतुष्पथान्।

मागल्यपूज्याश्च तथा विपरीतात् दक्षिणम्॥"

विष्णुपुराण, अश ३, अध्याय १२, श्लोक २६

९१ आर्क्यालाजिकल सर्वे नारदने गुजरात, पृष्ठ ३४

९२ प्राचीनगुर्जरकाव्यसंग्रह (पृथ्वीचन्द्रचरित), पृष्ठ ९५

९३ पाणिनिकालीन भारतवर्ष, पृष्ठ १४३

९४. अर्थशास्त्र, पृष्ठ ५५ (शास्त्री)

९५ "प्रासादमालाभिरलकृतानि धरा विदार्यैव समुत्थितानि"

सरकार, सेलेक्ट इसक्रिप्शंस, पृष्ठ २९१

९६ "राजमार्गं मुखानि स्यु" शुक्रनीतिसार, अध्याय १, श्लोक २६७

९७ "गृहपृष्ठे सदा वीथिमंलनिर्हरणस्यलम्" वही, अध्याय १, पवित्र ५३४

को द्विवासगृह कहा है।^{१०८} प्रत्येक भवन का एक वहिद्वार होता था। मृच्छकटिक में वसंतसेना के भवन के वहिद्वार का एक बहुत ही सुंदर वर्णन मिलता है। इस ग्रंथ के अनुसार यह वहिद्वार अपने विलक्षण सौंदर्य के कारण वीतराग का भी मन आकर्षित कर लेता था।^{१०९}

घरों में विशेष सौंदर्य लाने के लिए उनके ऊपर सफेदी की जाती थी। महाभारत^{११०} एवं रामायण^{१११} में हंस के समान जिन धौत गृहों का उल्लेख मिलता है वह इसका परिचय देता है कि सफेदी के कारण वे भवन धवलित (उज्ज्वल) हो उठे थे भवनों में स्थान स्थान पर खिड़कियां खोली जाती थीं, जिन्हें वातायन कहा जाता था। मृच्छकटिक में उज्जयिनी के भवनों के वातायनों का उल्लेख मिलता है।^{११२} कालिदास ने अयोध्या के भवनों के वातायनों में बैठी हुई पुरसुंदरियों का वर्णन किया है।^{११३} नागरिक की आवश्यकताओं के अनुकूल उपकरण उनके घरों में विद्यमान होते थे। महावग्ग में प्रतिदिन के उपयोग में काम आने वाले उपकरणों के नाम मिलते हैं। वात्स्यायन ने भी इन उपकरणों का उल्लेख किया है, उदाहरणार्थ पलंग (शयनीय), मसहरीदार पलंग (प्रतिशय्यिका), पीकदान (पतद्ग्रह), बिछावन (आस्तरण), शतरंज का फलक (आकर्ष-फलक) तथा चौपड़ खेलने वाला फलक (द्यूतफलक) इत्यादि।^{११४}

कई मंजिलों से युक्त भवनों में सीढ़ियां लगी होती थीं, जिन्हें सोपान कहा जाता था। ये सोपान सुखारोहणीय हुआ करते थे।^{११५} इनसे होकर चंद्रिकासेवन के निमित्त नागरिक कोठे पर जाते थे।^{११६} सुन्दरता के हेतु भवनों में झंडे लगाये जाते थे, जिन्हें ध्वज, पताका तथा केतु कहा जाता था। रामायण के अनुसार अयोध्या के भवनों के ऊपर पताकायें फहरा रही थीं।^{११७} गृह प्रांगण में उद्यान लगाया जाता था। इसमें तरह तरह के वृक्ष, पुष्प, शाक, औषधियां तथा वनस्पतियां लगाई जाती थीं। मनोविनोद के निमित्त भवनोद्यान के वृक्षों में पेंग मारने वाली

९८. "द्विवासगृहं कारयेत्" कामसूत्र, पृष्ठ ४२, सूत्र ४

९९. मृच्छकटिक, अंक ४

१००. आदिपर्व, अध्याय १९९, पंक्ति १३२

१०१. "गृहैश्च गृहसंकाशैः शारदाम्बुदसन्निभैः"

रामायण, भाग ५, सर्ग २, पंक्ति ३३

१०२. मृच्छकटिक, अंक ४

१०३. "प्रासादवातायनसंस्थितानां नेत्रोत्सवं पुष्पपुरांगनानाम्"

रघुवंश, ६, २४

१०४. महावग्ग, ३, ५९

१०५. कामसूत्र, पृष्ठ ४३, सूत्र ५-१३

१०६. महाभारत, सभापर्व, अध्याय ५७, पंक्ति ३३

१०७. "हर्म्यतलस्थितयोर्वा चंद्रिकासेवनार्थम्" कामसूत्र, पृष्ठ १७४, सूत्र १९

१०८. "पताकाध्वजशोभिताम्" रामायण, भाग ५, सर्ग २, पंक्ति ३२

झूला (प्रैलावेला) लटकाई जाती थी। ' उद्यान के भीतर बैठने के लिए सुदर वेदी (स्यडिल) का निर्माण किया जाता था।'१० ग्रीष्म-ऋतु में विहार के लिए इसमें कैलिमदिर बनाये जाते थे, जिन्हें "गूढमोहनगृह"११ तथा "समुद्रगृह"१२ भी कहा जाता था। गृह-घाटिका के मध्य जलाशय भी बनाये जाते थे। मेगस्थनीज१३ तथा वात्स्यायन१४ ने इसका उल्लेख किया है।

इस बात पर अधिक ध्यान दिया जाता था कि पृथक् जातियों के लोग यथामभव पृथक् पुरभागों में बसाये जायें।१५ अर्यशास्त्र के अनुसार ब्राह्मणों के घर उत्तर भाग में, वैश्यों के घर दक्षिण में, शूद्रों के घर पूर्व में तथा क्षत्रियों के घर पुर के पश्चिम भाग में बने होते थे।१६ एक ही प्रकार के व्यावसायिक तथा एक ही प्रकार की वस्तुयें बेचने वाले व्यापारियों के घर नगर के एक ही भाग में बनाये जाते थे।१७ उदाहरणार्थ, अग्निपुराण में कहा गया है कि फलादि बेचने वाले व्यापारी ईशान में अपने घर बनाते थे१८ पर बहुमूल्य आभूषणों के बेचने वाले व्यापारियों के घर आग्नेय में स्थित होते थे।१९ जातकों में दत्तकारवीथि,२० उप्पलवीथि२१ तथा रजकवीथि२२ के उल्लेख मिलते हैं। दत्तकारवीथि से तात्पर्य पुर के उस भाग से है, जहा हाथी दाँत पर काम करने वाले रहते थे। उप्पलवीथि तथा रजकवीथि से बोध उन पुरभागों से होता है, जहा कमल बेचने वाले तथा कपडा धोने वाले रहते थे।

१०९ "स्वास्तीर्णा प्रैलावेला वृक्षवाटिकायाम्" कामसूत्र, पृष्ठ ४५, सूत्र १५

११० "वृक्षवाटिकाया च स्यण्डिलानि मनोज्ञानि कारयेत्" वही, पृष्ठ २२५, सूत्र ७

१११ वही, पृष्ठ १७४, सूत्र १९

११२ रघुवश, १९, ९

११३ मेक्रिण्डिल, ऐंशेंट डेडिया, पृष्ठ ६६

११४ "मध्ये रूपं वार्षां वीथिका वा खानयेत्"

कामसूत्र, पृष्ठ २२५, सूत्र ८

११५ "सजतीयगृहाणा हि समुदायेनपवितत "

शुत्रनीतिसार, अध्याय १, पवित ५१४

११६ अर्यशास्त्र, पृष्ठ ५५ (शास्त्री)

११७ वही, पृष्ठ ५५

११८ "फलादिविक्रयिण ईशाने च वणिग्जना "

अग्निपुराण, अध्याय १०६, पवित १७

११९ वही, अध्याय १०६

१२० जातक, १, ३२०

१२१ वही, २, ३२१,

१२२ वही, ४, ८२

कभी कभी पुर का वर्धन भी किया जाता था। इसकी आवश्यकता उस समय पड़ती थी, जब जनसंख्या की विशालता के कारण नगर छोटा पड़ने लगता था। हरिवंश से विदित होता है कि द्वारका का आकारवर्धन इन्हीं परिस्थितियों में किया गया था।^{१२३} तामिल ग्रंथों के द्वारा सूचना मिलती है कि मदुरा का विस्तार जनसंख्या की अधिकता के कारण किया गया था।^{१२४} नगर का विस्तार तीन प्रकार से किया जाता था—(१) छोटा पड़ने वाले नगर को तोड़ कर उसके स्थान पर एक बड़ा नगर बड़ी योजना के अनुसार बसाया जाता था, (२) पुराने नगर को ही चारों दिशाओं में बढ़ा दिया जाता था तथा (३) छोटा पड़ने वाले नगर की किसी सीमा पर एक उपनगर बसा दिया जाता था। इसमें उन लोगों को स्थान दिया जाता था, जो कि नगर में अधिक पड़ते थे। इस प्रकार के उपनगर को शाखानगर कहा जाता था। अमरकोष पर क्षीरस्वामी ने जो टीका लिखी है, उसमें कहा गया है कि मूलनगर के उपकण्ठ पर स्थित नगर शाखानगर कहलाता है।^{१२५} शिल्परत्न में भी कहा गया है कि शाखानगर उस सन्निवेश को कहते हैं, जो नगर की सीमा (नगरोपान्ते) पर स्थित हो।^{१२६} शब्दकल्पद्रुम में कहा गया है कि बड़ी हुई जनसंख्या को स्थान देने के लिए मूलनगर के उपकण्ठ पर जो उपनगर (मूलनगरादन्यत्पुरम्) बसाया जाता है, वही शाखानगर है।^{१२७} तरु की शाखा की भांति शाखानगर भी मूलनगर की एक शाखा था (मूलनगरस्य तरुस्थानीयस्य शाखेव)।^{१२८} पहले प्रकार के आकारवर्धन का एक अत्यंत सुंदर उदाहरण हरिवंश में मिलता है। इस ग्रंथ के अनुसार द्वारकापुरी की योजना इस नगर के संस्थापक श्रीकृष्ण ने स्वयं बनाई थी। विश्वकर्मा को यह योजना छोटी दीख पड़ी। उसने श्रीकृष्ण से पहले ही कहा था कि एक बड़ी योजना के अनुसार नगर का निर्माण किया जाय, नहीं तो कालान्तर में पुरवासियों की संख्या के बढ़ जाने पर उसके छोटी पड़ जाने का भय है।^{१२९} पर श्रीकृष्ण ने विश्वकर्मा की बात न

१२३. हरिवंश, विष्णुपर्व, अध्याय ९८

१२४. ऐय्यर, टाउन प्लैनिंग इन ऐंशेंट डकन, पृष्ठ ३४

१२५. अमरकोष (हरदत्त शर्मा द्वारा संपादित), पृष्ठ ७४

१२६. शिल्परत्न, अध्याय ५

१२७. “मूलनगरैऽसम्मितस्य जनौघस्य मूलनगरस्य समीपेडंके वा यदन्यत् पुरं क्रियते तत् शाखानगरम्”

शब्दकल्पद्रुम। भाग ५, पृष्ठ ४४

तुलनाहः—आरभ्य मूलनगरादपरं नगरं हि यत्।

“तदभिष्यन्दि रमणं शाखानगरमित्यपि॥”

वही, भाग ५, पृष्ठ ४४

१२८. वही, भाग ५, पृष्ठ ४४

१२९. हरिवंश, विष्णुपर्व, अध्याय ५८, पंक्ति ६४-६६

मानी। कुछ काल के उपरांत विद्वकर्मों की बात सही निकली। जनसख्या के अधिक हो जाने पर सभी लोगों का उसमें अटना दुष्कर हो गया। फलतः द्वारका का विस्तार आवश्यक हो गया। एतदर्थ नगर को गिराकर भूमि को समतल कर दिया गया तथा एक बड़ी योजना के अनुसार नवीन नगर का निर्माण करना प्रारंभ किया गया। इस बार नगर की लम्बाई तथा चौड़ाई द्विगुण कर दी गई।^{११} जहाँ पहली योजना में केवल चार राजमार्ग रखे गये थे, वहाँ नई योजना में आठ राजमार्ग रखे गये। जहाँ पूर्व निर्मित पुरी में चत्वारो की सख्या ८ थी, वहाँ नवनिर्मित पुरी में चत्वारो की सख्या १६ थी।^{१२} इस प्रकार पुर के अधिक विस्तृत हो जाने पर लोग फैक्टर सुखपूर्वक रहने लगे।^{१३} दूसरे प्रकार के नगर विस्तार का एक उदाहरण तामिल ग्रंथों में मिलता है। इनके अनुसार मदुरा के मूल नगर के चतुर्दिक् उन पुरवासियों के घर बनाये गये, जिनको नगर के भीतर रहने के लिए स्थान नहीं मिला था।^{१४} इस प्रकार का आकारवर्धन अधिक लोकप्रिय रहा होगा, क्योंकि यह पहले प्रकार से अधिक सरल तथा व्यावहारिक था। इसमें पुर को केवल बढ़ाने की आवश्यकता थी, न कि उसे गिरा कर एक दूसरा नगर बनाने की। तीसरे प्रकार का आकारवर्धन भी अधिक लोकप्रिय रहा होगा, क्योंकि शास्त्रों में शाखानगर का उल्लेख अधिक हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है कि शाखानगर मूलनगर के उत्तर पूर्व की दिशा में अधिक बनाये जाते होंगे, क्योंकि शिल्पशास्त्रों के अनुसार इसी दिशा में नगर का विस्तार अधिक शुभ माना जाता था।

पुरातत्वसाक्ष्य भी इस बात का प्रमाण है कि नगर-मापन का अभ्यास एक सुविकसित कला के रूप में किया जाता था। प्राचीन नगरों के भग्नावशेषों पर जो उत्खनन हुए हैं, उनसे स्पष्ट है कि वप्र, आकार, अट्टालक, गोपुर तथा परिखा प्राचीन नगर के अभिन्न अंग थे। भीटा के उत्खनन से प्रमाणित हो जाता है कि यहाँ पर मिट्टी के द्वारा बना हुआ एक वप्र वर्तमान था। यह जमीन की सतह से लगभग २५ फीट ऊँचा था तथा इसकी चौड़ाई आधार पर १०० फीट थी। मिट्टी, ईंट तथा पत्थरों के द्वारा बने हुए प्राकारों के उदाहरण खुदाइयों में मिले हैं। एक दूसरे को समकोण पर काटने वाले राजमार्गों तथा वैज्ञानिक पद्धति पर बने हुए घरों के जो अवशेष उत्खनन के द्वारा प्रकाश में लाये गये हैं, उनसे नगर निर्माण कला सबधी साहित्यिक उल्लेखों का भली भाँति समर्थन हो जाता है।

१३० वही, विष्णुपर्व, अध्याय ९८, श्लोक २७

१३१ वही, विष्णुपर्व, अध्याय ९८

१३२ वही, अध्याय ९८

१३३ ऐय्यर, डाउन प्लानिंग इन ऐंशेंट इकन, पृष्ठ ३४

१३४ मयमत, अध्याय २९, पक्ति २३

श्री रत्नचन्द्र अग्रवाल, एम. ए.

मेवाड़ के कुशल सूत्रधार एवं प्रमुख शिल्पी

[१५—१७ वीं शताब्दी ई०]

१५ वीं सदी के शिल्पी

मेवाड़धिपति महाराणा लाखा (विक्रम संवत् १४३९-७६ या ७८) के राज्य काल में एक बनजारे द्वारा उदयपुर नगर का प्रख्यात 'पिछोला' नामक तालाब बनवाया गया था (रा० इ० पृ० ५७३), परन्तु इस बृहत्कार्य के निर्माण हेतु नियुक्त सूत्रधार एवं कारीगरों के विषय में तनिक भी जानकारी नहीं है। महाराणा लाखा ने स्वयं कतिपय देवालय बनवाये, परन्तु उनके बनाने वालों का परिचय अद्यावधि प्राप्त नहीं हो सका है। लाखा के सुपुत्र महाराणा मोकल (वि० सं० १४७८-९०) के समय के कुछ महत्त्वपूर्ण शिलालेख उपलब्ध हुए हैं। जिनमें तत्कालीन शिल्पियों एवं सूत्रधारों का कुछ परिचय अंकित है। एकलिंग जी के पास 'शृंगी ऋषि' नामक स्थान की संवत् १४८५ की प्रशस्ति को प्रस्तर शिला पर उत्कीर्ण करने का श्रेय 'हादा' के पुत्र सूत्रधार 'फना' को प्राप्त था, जो अपने समय का शिल्पशास्त्र विशारद एवं सूत्रधार वर्ग का गुरु था :—

“उत्कीर्णाषि (खि) लसूत्रधार गुरुणा से (यं) प्रशस्तिः शुभा विख्यातेन फनाभिधेन

* संकेतचिन्ह :—

ए० इ० = ऐपिग्राफिया इण्डिका, अंग्रेजी, पुरातत्त्व विभाग, भारत सरकार।

प्रो० रि० = प्रोग्रेस रिपोर्ट ऑफ आर्कैयॉलॉजिकल सर्वे, वैस्टर्न इण्डिया।

रा० इ० = गौरीशंकर हीराचन्द ओझा कृत 'राजपूताने का इतिहास', भाग २, हिन्दी।

रा० प्र० = राजप्रशस्तिमहाकाव्य, ऐपिग्राफिया इण्डिका के २९-३० वें भागों के परिशिष्टाङ्क।

वी० वि० = वीर विलोद, कविराजा श्यामलदास कृत।

वि० सं० = विक्रम संवत्।

ई० = ईसवी।

पृ० = पृष्ठ संख्या।

शो० पृ० = शोधपत्रिका, हिन्दी त्रैमासिक, उदयपुर।

मानी। कुछ काल के उपरांत विश्वकर्मा की बात सही निकली। जनसख्या के अधिक हो जाने पर सभी लोगो का उसमें अटना दुष्कर हो गया। फलतः द्वारका का विस्तार आवश्यक हो गया। एतदर्थं नगर को गिराकर भूमि को समतल कर दिया गया तथा एक बड़ी योजना के अनुसार नवीन नगर का निर्माण करना प्रारंभ किया गया। इस बार नगर की लम्बाई तथा चौड़ाई द्विगुण कर दी गई।^{११} जहा पहली योजना में केवल चार राजमार्ग रखे गये थे, वहा नई योजना में आठ राजमार्ग रखे गये। जहा पूव निर्मित पुरी में चत्वरो की सख्या ८ थी, वहा नवनिर्मित पुरी में चत्वरो की सख्या १६ थी।^{१२} इस प्रकार पुर के अधिक विस्तृत हो जाने पर लोग फैलकर सुखपूर्वक रहने लगे।^{१३} दूसरे प्रकार के नगर विस्तार का एक उदाहरण तामिल ग्रयो में मिलता है। इनके अनुसार मदुरा के मूल नगर के चतुर्दिक् उन पुरवासियो के घर बनाये गये, जिनको नगर के भीतर रहने के लिए स्थान नहीं मिला था।^{१४} इस प्रकार का आकारवर्धन अधिक लोकप्रिय रहा होगा, क्योंकि यह पहले प्रकार से अधिक सरल तथा व्यावहारिक था। इसमें पुर को केवल बढ़ाने की आवश्यकता थी, न कि उसे गिरा कर एक दूसरा नगर बनाने की। तीसरे प्रकार का आकारवर्धन भी अधिक लोकप्रिय रहा होगा, क्योंकि शास्त्रो में शाखानगर का उल्लेख अधिक हुआ है। ऐसा प्रतीत होना है कि शाखानगर मूलनगर के उत्तर पूर्व की दिशा में अधिक बनाये जाने होंगे, क्योंकि शिल्पशास्त्रो के अनुसार इसी दिशा में नगर का विस्तार अधिक शुभ माना जाता था।

पुरातत्वसाक्ष्य भी इस बात का प्रमाण है कि नगर-भापन का अभ्यास एक सुविकसित कला के रूप में किया जाता था। प्राचीन नगरो के भग्नावशेषो पर जो उत्खनन हुए हैं, उनसे स्पष्ट है कि वप्र, आकार, अट्टालक, गोपुर तथा परिखा प्राचीन नगर के अभिन्न अंग थे। भीटा के उत्खनन से प्रमाणित हो जाता है कि महा पर मिट्टी के द्वारा बना हुआ एक वप्र वर्तमान था। यह जमीन की सतह से लगभग २५ फीट ऊँचा था तथा इसकी चौड़ाई आधार पर १०० फीट थी। मिट्टी, ईंट तथा पत्थरो के द्वारा बने हुए प्राकारो के उदाहरण खुदाइयो में मिले हैं। एक दूसरे को समकोण पर काटने वाले राजमार्गों तथा वैज्ञानिक पद्धति पर बने हुए घरों के जो अवशेष उत्खनन के द्वारा प्रकाश में लाये गये हैं, उनसे नगर निर्माण कला सबधी साहित्यिक उल्लेखो का भली भांति समर्थन हो जाता है।

१३० वही, विष्णुपर्व, अध्याय ९८, श्लोक २७

१३१ वही, विष्णुपर्व, अध्याय ९८

१३२ वही, अध्याय ९८

१३३ ऐय्यर, डाउन प्लैनिंग इन ऐंशेंट इकन, पृष्ठ ३४

१३४ मयमत, अध्याय २९, पक्ति २३

श्री रत्नचन्द्र अग्रवाल, एम. ए.

मेवाड़ के कुशल सूत्रधार एवं प्रमुख शिल्पी

[१५—१७ वीं शताब्दी ई०]

१५ वीं सदी के शिल्पी

मेवाड़ाधिपति महाराणा लाखा (विक्रम संवत् १४३९-७६ या ७८) के राज्य काल में एक बनजारे द्वारा उदयपुर नगर का प्रख्यात 'पिछोला' नामक तालाब बनवाया गया था (रा० इ० पृ० ५७३), परन्तु इस बृहत्कार्य के निर्माण हेतु नियुक्त सूत्रधार एवं कारीगरों के विषय में तनिक भी जानकारी नहीं है। महाराणा लाखा ने स्वयं कतिपय देवालय बनवाये, परन्तु उनके बनाने वालों का परिचय अद्यावधि प्राप्त नहीं हो सका है। लाखा के सुपुत्र महाराणा मोकल (वि० सं० १४७८-९०) के समय के कुछ महत्त्वपूर्ण शिलालेख उपलब्ध हुए हैं। जिनमें तत्कालीन शिल्पियों एवं सूत्रधारों का कुछ परिचय अंकित है। एकलिंग जी के पास 'शृंगी ऋषि' नामक स्थान की संवत् १४८५ की प्रशस्ति को प्रस्तर शिला पर उत्कीर्ण करने का श्रेय 'हादा' के पुत्र सूत्रधार 'फना' को प्राप्त था, जो अपने समय का शिल्पशास्त्र विशारद एवं सूत्रधार वर्ग का गुरु था :—

“उत्कीर्णाषि (वि) लसूत्रधार गुरुणा से (यं) प्रशस्तिः शुभा विख्यातेन फनाभिधेन

* संकेतचिन्ह :—

ए० इ० = ऐपिग्राफिया इण्डिका, अंग्रेजी, पुरातत्त्व विभाग, भारत सरकार।

प्रो० रि० = प्रोग्रेस रिपोर्ट ऑफ आर्कैयॉलॉजिकल सर्वे, वैस्टर्न इण्डिया।

रा० इ० = गौरीशंकर हीराचन्द्र ओझा कृत 'राजपूताने का इतिहास', भाग २, हिन्दी।

रा० प्र० = राजप्रशस्तिमहाकाव्य, ऐपिग्राफिया इण्डिका के २९-३० वें भागों के परिशिष्टाङ्क।

वी० वि० = वीर विनोद, कविराजा श्यामलदास कृत।

वि० सं० = विक्रम संवत्।

ई० = ईसवी।

पृ० = पृष्ठ संख्या।

शो० पृ० = शोधपत्रिका, हिन्दी त्रैमासिक, उदयपुर।

(सु) धिया हादात्मजेन । साहित्यादिक-शिल्पि-शास्त्र-विलसत्पाथोधिना साधुना श्री नारायण सेवकेन नृपते श्रीमोकलस्याज्ञया ॥३०॥ (ए० इ०, वर्ष २३, पृ० २४१)

यह प्रशस्ति महाराणा मोकल की आज्ञानुसार उत्कीर्ण की गयी तथा 'फना' नामक सूत्रधार तो साहित्यवेत्ता भी था। महाराणा कुभा (मोकल का पुत्र) के समय की वि० स० १५०० की कडिया ग्राम की अप्रकाशित^१ शिलाप्रशस्ति में हादा नामक शिल्पी के दो पुत्रों का उल्लेख किया गया है, परन्तु अब वे शिला में कुछ अस्पष्ट हो गये हैं यथा —

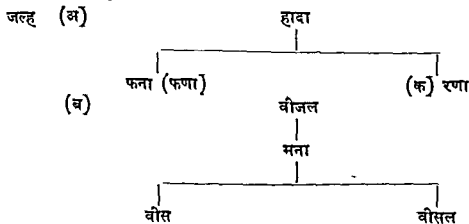
नागह्ववीय पर जाति लसत् प्रसिद्धिर्हाद एक सकल—शिल्पिमताबुजाकं । ज (१) तौ तवीय तनुजौ (क) रणा (फ) णाम्या प्रशास्तिरुवरकि कलौघविम्या ॥६०॥

ऐसा प्रतीत होता है कि सूत्रधार हादा का पुत्र फना या फणा तो ज्येष्ठ था तथा उसका छोटा भाई (क) रणा था।

महाराणा मोकल के काल की स० १४८५ की दूसरी प्रशस्ति (अर्थात् चितौड़ के समि-धेश्वर देवालय का शिलालेख) में सूत्रधार बीजल के पुत्र मना तथा मना के पुत्रों बीस तथा बीसल^२ द्वारा निर्माण कार्य सम्पन्न किये जाने का उल्लेख है —

मनाख्यो विल्यात् सकलगुणवान् बीजलसुत सुत शिल्पी जातो गुणगणयुतो वीवसल इति । अतिप्रशस्तरलिखित् प्रशास्ति (स्ति)वर्णोखण्णो बहि कृतैर्यं । श्रीमत्सभाघोशमहेश्वरस्य प्रसादतो ऽ सौ चिरजीवनोस्तु ॥ वी (जलस्य) सुत शिल्पी मानाख्य सूत्रधारक । तस्यात्मजेन बीसेन प्रशास्ति प्रशास्तिरियमुत्कृता । रुचिराक्षरामुत्कीर्णा प्रशास्तिरियमुज्वला । लिलेप (ख) वीसल शिल्पी श (स) माघोश प्रसादत ॥ (ए० इ० वर्ष २, पृ० ४२१)

अतः महाराणा मोकल ने दो प्रमुख सूत्रधार वंशजों को प्रोत्साहन प्रदान किया था, जिनका वंशवृक्ष निम्न रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है —



१ यह शिलालेख उदयपुर नगर के साहित्य सस्यान राजस्थान विद्यापीठ के सग्रह में सुरक्षित है।

२ यह भी सम्भव है कि बीस तथा बीसल एक व्यक्ति के ही भिन्न भिन्न नाम थे।

उदयपुर नगर से लगभग ६ मील मील दूरस्थ हिंगलुबावडी के शिलालेख में (वि० सं० १४८७') मोकल के ही समय के जल्ह^३ नामक प्रमुख शिल्पी का उल्लेख उपलब्ध है :—उत्कीर्ण (१) शिल्पिमुख्येन साधुना जल्ह नामना (मना) । अतः स्पष्ट ही है कि १५वीं सदी ई० के पूर्वार्द्ध में मेवाड़ में कतिपय योग्य शिल्पि व सूत्रधार अपने अपने कार्य में जुटे हुए थे। उस समय मेवाड़ राज्य में कर्मठ कलाविदों की कोई कमी न थी। इस स्थिति में उदयपुर के राजकीय सूत्रधार श्री भंवरलाल के संग्रह से सुरक्षित वि० सं० १४८२ के एक ताम्रपत्र की प्रारंभिक पंक्तियों का विश्लेषण करना परमावश्यक प्रतीत होता है क्योंकि उक्त ताम्रपत्र^४ में यह वर्णित है कि “महाराणा मोकल के दरबार में उस समय कोई कुशल शिल्पि व सूत्रधार न था। अतः महाराणा ने बड़े प्रयत्न से गुजरात देश से सूत्रधार खेता के पुत्र मण्डन को बुलवाया तथा शिल्पशास्त्र की रचना करवाई। कालान्तर में उसके लिये दानादि की व्यवस्था भी की” :—

- पंक्ति १. ॥ महाराजाधिराज महाराणा श्री मोकल जी आदेशात् सूत्रधार
 ,, २. मंडन षेतराकस्य थने गुजरात थी बुलायो अठे दरबार में
 ,, ३. सीलप सास्त्र भरायो थको सुथार हो नहीं जीसु थने गुजरात
 ,, ४. थी बुलायो बहोत मेनतसु
 ,, ८. मस १ प्रत ६० ३०.....इत्यादि।

भाषा एवं शैली की दृष्टि से यह ताम्र पत्र १५वीं सदी ई० के पूर्वार्द्ध का नहीं प्रतीत होता है। साथ ही वि० सं० १४८५ के उपर्युक्त शिलालेखों द्वारा यह स्पष्ट हो चुका है कि मेवाड़ में उस समय कर्मठ शिल्पियों की कोई कमी न थी; फिर केवल ३ वर्ष पूर्व अर्थात् वि० सं० १४८२ में, गुजरात देश से ‘मण्डन’ नामक सूत्रधार को निमन्त्रित किये जाने का कारण समझ में नहीं आता है। अपरंच, यदि ‘मण्डन’ नामक प्रख्यात शिल्पज्ञ संवत् १४८२ में जीवित होता तो उसका उल्लेख तत्कालीन शिलालेखों में भी मिलना चाहिए था परन्तु स्थिति भिन्न ही है। यह सम्भव हो सकता है कि मण्डन के पूर्वज गुजरात देश से आकर मेवाड़ में बस गये हों परन्तु इस प्रसंग में भी प्रामाणिक सामग्री का सर्वथा अभाव ही है।

अखिल भारतीय ख्याति के सूत्रधार मण्डन ने अपने प्रख्यात शिल्पशास्त्र ‘रूपमण्डन’ के अन्तिम अध्याय के एक श्लोक में अपना परिचय स्वयं अंकित किया है, जिससे उसके पिता क्षेत्र (मारवाड़ी भाषा में खेता) का मेवाड़-देशीय होना सिद्ध होता है।^५ मण्डन तो ‘क्षेत्र’ का ज्येष्ठ पुत्र था :—

३. राजपूताना म्यूजियम अजमेर की वार्षिक रिपोर्ट, वर्षान्त २१ मार्च, १९३२ पृ० ४। यह अप्रकाशित शिलालेख राजस्थान विद्यापीठ उदयपुर के संग्रह में सुरक्षित है।
 ४. इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टरली, कलकत्ता, जून १९५४, वर्ष ३०, अंक २, पृ० १७८-८२ पर प्रकाशित। द्रष्टव्य शो० प०, वर्ष ७, अंक १, सितम्बर १९५५, पृ० ५०-८६।
 ५. शो० प०, वर्ष २, अंक २, पृ० ७०।

श्रीमद्देशे भेदपाटाभिधाने क्षेत्राण्योऽभूत् सूत्रधारो वरिष्ठ ।

पुनो ज्येष्ठो मण्डनस्तस्य तेनप्रोक्त शास्त्र मण्डन रूपपूर्वम् ॥४०॥

सूत्रधार मण्डन तो महाराणा कुम्भा का सवप्रिय सूत्रधार था । अपरच, सवत् १४८२ के उपर्युक्त ताम्रपत्र में ४० (पवित्र ८) शब्द का प्रयोग तो मुगलकालीन चादी के रुपये का सूचक प्रतीत होता है, जबकि इस प्रदेश में १५वीं शती में फदिया^१ व टक^२ मुद्रा का व्यवहार होता था । आशा है भारतीय साहित्य, इतिहास एव कला के धुरन्धर विद्वान् इस सम्बन्ध में अधिक सामग्री प्रस्तुत करने का प्रयत्न करेंगे । उक्त ताम्रपत्र को तत्कालीन स्वीकार करना सगत न होगा (शो० प०, ७ (१) पृ० ८६) ।

सूत्रधार 'मण्डन'

मेवाड का 'कुम्भलगढ' नामक विशाल दुग महाराणा कुम्भा के आदेशानुसार सूत्रधार मण्डन की अध्यक्षता में बनाया गया—यह इतिहासकारों का मत है, यद्यपि मण्डन द्वारा इस वृहत्कार्य को करने का प्रामाणिक आधार तो अद्यावधि अप्राप्य ही है । कुम्भलगढ दुर्ग पर सवत् १५१५-१६ में कुछ महत्त्वपूर्ण प्रतिमाओं की प्रतिष्ठा हुई तथा ये कृतियाँ मण्डन विरचित 'रूप-मण्डन' नामक ग्रन्थ में वर्णित वृत्तानुरूप उत्कीर्ण की गई थी ।^१ एर्कलिंग जी के विशाल परकोटे के अन्दर १५वीं सदी ई० की कला के प्रतिनिधि स्वरूप विष्णु मंदिर के बाहर तीन प्रधान ताकों में तीन मुखों एव त्रयश ८, १२ तथा १६ हाथों वाली विष्णु प्रतिमाएँ तो 'रूपमण्डन' (अध्याय ३) द्वारा प्रतिपादित वैकुण्ठ, अनंत एव त्रैलोक्यमोहन स्वरूपों को चरितार्थ करने में पूर्णतया

६ द्रष्टव्य—मेरा लेख जर्नल न्यूमिस्मैटिक सोसाइटी ऑफ इण्डिया, १९ (१), १९५७, पृ० ८१-८३ ।

७ द्रष्टव्य—हरविलास शारदा कृत 'महाराणा कुम्भा', अग्रेजी, १९३२, पृ० १७१, देलवाडा—एर्कलिंग जी का वि० स० १४९१ का लेख । जयपुर विभागान्तर्गत टोडाराय सिंह के वि० स० १६०४ के लेख में ट० १००१ सहज एक अके मेवाड नार्ण का उल्लेख भी महत्त्वपूर्ण है [मरुभारती, हिंदी, पिलानी, ५ (१), पृ० २०] । वास्तव में यहाँ पर 'मेवाड की नाणक मुद्रा' का उल्लेख किया गया है, दे० मेरा लेख, मरुभारती, पिलानी, ४ (४), पृ० ६३-४ । नाण शब्द तो सस्मृत नाणक तथा प्राकृत पाण का रूपांतर है । एर्कलिंगजी की वि० स० १५४५ की प्रशस्ति में कनक टक तथा उदयपुर नगर के समीपस्य वेदला ग्राम के बाहर छतरी में लगे हुए वि० स० १६२६ के अप्रकाशित अभिलेख में टका ३० का प्रयोग किया गया है । मेवाड में रुपये का प्रयोग १७वीं शताब्दी ई० के प्रारम्भ में ही हुआ था । विस्तृत विवेचन हेतु द्रष्टव्य मेरे लेख मरुभारती, अप्रैल १९५८ तथा जर्नल न्यूमिस्मैटिक सोसाइटी ऑफ इण्डिया, वर्ष २० ।

८ इनके विशद विवेचन हेतु द्रष्टव्य मेरा लेख, शो० प०, ८ (३), पृ० १-१२ । ये प्रतिमाएँ अब उदयपुर सग्रहालय के पुरातत्त्व कक्ष में सुरक्षित हैं ।

समर्थ है।^१ ऐसा प्रतीत होता है कि यह विष्णुमंदिर भी राणा कुम्भा के राज्यकाल में तथा सूत्रधार मण्डन की अध्यक्षता में निर्मित हुआ था। इस शिल्पी ने कतिपय शिल्प एवं वास्तुविज्ञान विषयक कतिपय ग्रन्थों को संस्कृत में लिखा तथा १७वीं सदी ई० तक तो वह अखिल भारतीय ख्याति का महापुरुष बन चुका था। मण्डन के २०० वर्ष उपरान्त उसके सभी ग्रन्थ^२ बनारस के प्रमुख पण्डित कवीन्द्राचार्य के पुस्तकालय^३ में विद्यमान थे। उसके ग्रन्थों में निम्नांकित विशेष रूपेण उल्लेखनीय हैं:—

- | | |
|----------------------|------------------|
| १. रूपमण्डन | ५. वास्तुमण्डन |
| २. राजवल्लभ | ६. वास्तुशास्त्र |
| ३. देवतामूर्तिप्रकरण | ७. वास्तुसार |
| ४. प्रासादमण्डन | ८. रूपावतार |

मण्डन ने अपने 'राजवल्लभ'^४ नामक ग्रन्थ के अन्तिम भाग (अध्याय १४, श्लोक ४३) में अपने स्वामी महाराणा कुम्भा का भी उल्लेख किया है:—

श्रीमेदपाटे नृपकुंभकर्णस्तंदधिराजीव परागसेवी।

स मण्डनाख्यो भुवि सूत्रधारस्तेनोद्धृतो भूपतिवल्लभोयम् ॥४३॥

(राजवल्लभ, अ० १४)

राजस्थान व गुजरात के सभी सूत्रधार आज भी मण्डन की परम्परा का अनुसरण कर गौरव का अनुभव करते हैं। उनकी कृतियों का स्फूर्तिस्त्रोत तो मण्डन द्वारा सम्पादित उपर्युक्त ग्रन्थ ही है।

मण्डन के वंशज और उनकी कृतियां

मण्डन के छोटे भाई नाथ ने 'वास्तुमञ्जरी'^५ नामक ग्रन्थ की रचना की तथा मण्डन

९. इनके विवेचन हेतु देखिए मेरा सचित्र लेख, शो० प० ९ (१), पृ० ७-१९।

१०. देखिए इण्डियन हि० क्वार्टरली वर्ष १६, १९४०, पृ० ३०६-३१९; जर्नल गुजरात रिसर्च सोसाइटी, बम्बई, १(४), भगवान् लाल इन्द्रजी स्मारक ग्रन्थ, १९३९, पृ० ३९-६०; हर विलास शारदा, महाराणा कुम्भा, उपर्युक्त, पृ० १६७; रा० इ० भाग २, पृ० ६२७; Aufrecht, Catalogus Catalogorum, लीपजिग, भाग १, १८९१, पृ० ७३०-१ इत्यादि।

११. देखिये कवीन्द्राचार्य ग्रन्थ सचि, गायकवाड़ ओरिएण्टल सीरीज, संख्या १७; इण्डियन हि० क्वार्टरली, १६, १९४०, पृ० ३०८।

१२. बड़ौदा संस्करण, गुजराती भाषा में, १८९१, पृ० २३९।

१३. शारदा, उपर्युक्त, पृ० १६८; रा० इ०, २, पृ० ६२७; श्रीधर रामकृष्ण भण्डारकर कृत 'Report of A Second Tour in, Search of Sanskrit manuscripts in Rajputana in the year 1904—6, पृ० ३८ . . . इत्यादि।

पुत्र गोविन्द" ने तीन ग्रन्थों का सम्पादन किया यथा — कलानिधि, उद्धारधोरणि द्वारदीपिका । गोविन्द तो कुम्भा के सुपुत्र महाराणा रायमल्ल का राज्याश्रित सूत्रधार था तथा इसका 'कलानिधि' में भी उल्लेख है^{१४}—

सूत्रधार सदाचार कलाधार कलानिधि ।
दण्डाधार सुरागार श्रिये गोविन्दमादिशत् ॥
राजाधीराजमल्लेन प्रीतस्याभि (ति) मनोहरे ।
प्रणम्यमाने प्राप्तादे गोविंद सव्यधादिदम् ॥

महाराणा कुभा की पुत्री रमाबाई से सम्बन्धित वि० सं० १५५४ की 'जावर' की प्रशस्ति में मण्डन के पुत्र ईशर का उल्लेख है तथा उसने विष्णुमंदिर बनाया था । प्रस्तुत लेख में ईशर (संस्कृत 'ईश्वर') के पितामह क्षेत्राक (संस्कृत 'क्षेत्राक') का भी उल्लेख^{१५} है यथा —

श्री मेदपाटे चरे वेशे कुम्भकर्णं नृप राज्ये"
क्षेत्राकसूत्रधारस्य पुत्रो मण्डन आत्मवान् ।
मण्डनमुत ईशर ए कमठाणु विरचित ॥

अपर च, महाराणा रायमल्ल की सवत् १५५६ की एक अप्रकाशित शिला प्रशस्ति^{१६} में ईशर (=ईशर) के पुत्र छीतर का भी वर्णन है —

सू० ईसर पुत्र सू० छोटरेण्य कारित मगल महाश्री ॥
(चित्तौड़ का लेख) ।

अतः मण्डन के पौत्र का नाम छीतर था तथा उसके वंशज राज्यसेवा में तल्लीन रहे । इस स्थिति में मण्डन का निम्नांकित वंश वृक्ष प्रस्तुत किया जाना चाहिए —

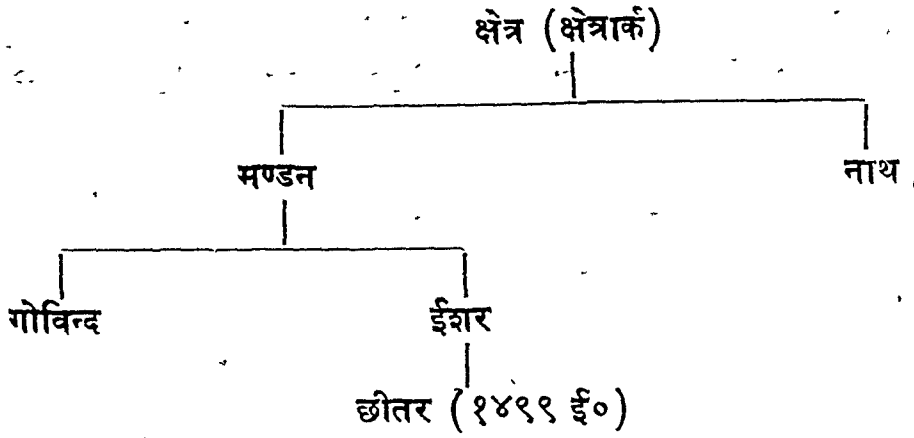
१४ वही ।

१५ श्लो० प०, ७ (१), दिस० १९५५, पृ० ६० ।

१६ वी० वि०, भाग २, पृ० ५८ ।

१७ वीर विनोद (उपर्युक्त) में अंकित कुम्भकर्ण-नृप-गृहे पाठ अशुद्ध है । इसी प्रकार इयामलदास जी ने क्षेत्राक के स्थान पर क्षेत्राष्ट पढ़ा है । सवत् १४८२ के उपर्युक्त ताम्रपत्र का पेंतराक, रूपमण्डन का क्षेत्र तथा जावर की प्रशस्ति का क्षेत्राक एक ही व्यक्ति है अर्थात् सूत्रधार मण्डन का पिता ।

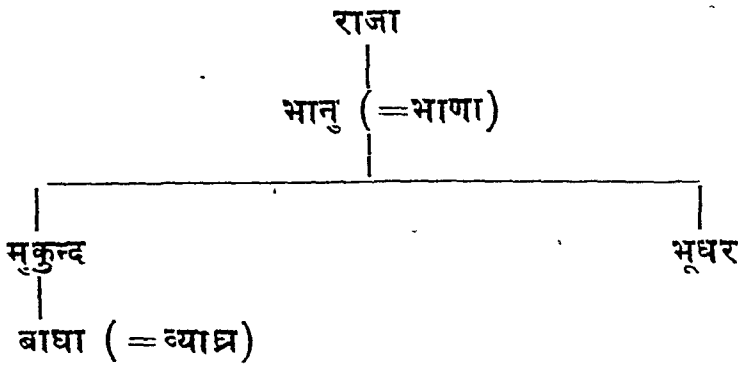
१८ उदयपुर सप्रहालय में सुरक्षित २३ सत्यक लेख, देखिए राजपूताना म्यूजियम अजमेर की वार्षिक रिपोर्ट, वर्षान्त मार्च १९२७, पृ० ३-४ ।



मण्डन को भंगोरा जाति का भारद्वाज गोत्रीय सूत्रधार कहा जाता है। इस श्रेणी के प्रख्यात सूत्रधारों ने इस प्रदेश में १७वीं शती में पर्याप्त कार्य किया था।^{१९}

भंगोरा जाति के कुछ प्रख्यात सूत्रधार

उदयपुर नगर के प्रख्यात 'जगदीश मंदिर' को १७वीं सदी ई० में बनाने का श्रेय भंगोरा जाति, के कुशल शिल्पी भाणा (या भानु) के दो पुत्रों मुकुन्द एवं भूधर को प्राप्त था। इस मंदिर की वि० संवत् १७०८ की प्रशस्ति में उनका निम्न वंशवृक्ष उपलब्ध हो सका है :—



सूत्रधार मुकुन्द एवं उसके छोटे भाई भूधर के कार्य से प्रसन्न होकर उदयपुर के महाराणा जगत्सिंह (अर्थात् महाराणा प्रताप के प्रपौत्र) ने उनको देवदह नामक ग्राम दान में दिया। इसके अतिरिक्त मुकुन्द व भूधर को क्रमशः सोने व चांदी का एक-एक 'गज' (मापदण्ड; ^{२०} ए० इ० २४,

१९. देखिए:— ए० इ० वर्ष २९-३० परिशिष्टांक अर्थात् रा० प्र०; ए० इ०, '२४, पृ० ६४-६०-जगदीश प्रशस्ति; ओंकार प्रशस्ति, वी०वि०, भाग २, पृ० ३८४।

२०. राजप्रशस्ति महाकाव्य तथा तत्कालीन शिलालेखों में गज एवं गजधर शब्दों का प्रयोग महत्त्वपूर्ण है। इससे पूर्ववर्ती लेखों में सू० एवं सूत्र भी इसी अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। चित्तौड़ के कीर्तिस्तम्भ के ऊपर वि० सं० १५१५ के एक लघुलेख के नीचे तत्कालीन 'गज' की रेखाकृति भी उत्कीर्ण है, जिससे ज्ञात होता है कि १५वीं सदी में मेवाड़ के 'गज' की लम्बाई आधुनिक २२ $\frac{१}{२}$ इञ्च थी। इस गज के ८ विभाग भी अंकित हैं तथा प्रत्येक विभाग ३ अंगुल का है। अतः प्राचीन परि-

पक्ति ३ स्तभ कारापित

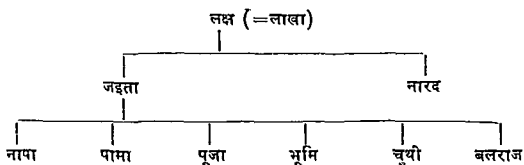
पक्ति ४ सुत जइता पुत्र नापा की—

पक्ति ५ त्तिस्तभ कारित ॥

चित्तौड़ दुर्ग के महावीर स्वामी के मंदिर की सवत् १४९५ की प्रशस्ति भी महाराणा कुभा के राज्यकाल की है तथा उसमें लक्ष नामक सूत्रधार के पुत्र नारद का उल्लेख किया गया है।^{२४} ऐसा प्रतीत होता है कि कीर्तिस्तभ के सवत् १५१५ का जइता का पिता 'लाखा' व १४९५ के लेख में वर्णित नारद का पिता 'लक्ष' एक ही व्यक्ति है तथा लक्ष का मेवाडी स्वरूप लाखा हो गया। इस स्थिति में सूत्रधार जइता के भाई का नाम नारद था।^{२५} अतः कलाविज्ञ डॉ० जितेन्द्रनाथ वैनर्जी का यह कथन असंगत प्रतीत होता है कि "सूत्रधार मण्डन के दो पुत्रों के नाम जैता व सैता थे" (डिवेलपमेंट ऑफ हिन्दु आइकॉनोग्राफी, कलकत्ता, १९५६, पृ० २३)। यह तो स्पष्ट ही हो चुका है कि मण्डन के पुत्र गौविंद व ईशर थे, लाखा का पुत्र जइता था—इत्यादि। खेद है कि डॉ० वैनर्जी ने अपने उक्त कथन की पुष्टि में कोई प्रमाण प्रस्तुत नहीं किया है। इस स्थिति में सूत्रधार मण्डन तथा जइता के पारस्परिक सम्बन्धों के विषय में निश्चितरूपेण कुछ कहना कठिन ही है परन्तु यह तो स्पष्ट ही है कि जैता (या जइता) के पिता का नाम मण्डन न था, जइता तो 'लाखा' का पुत्र था।

चित्तौड़-दुर्गस्थ 'अद्वद् जी' नामाभिधेय देवालय की पिछली प्रधान ताक में विद्यमान शिव प्रतिमा की चरण चौकी पर वि० सं० १५४० (=१४८३ ई०) के लेख में सूत्रधार जइता पुत्र बलराज का उल्लेख है (राजपूताना म्यूजियम अजमेर की वार्षिक रिपोर्ट वर्षान्त ३१ मार्च १९२१, पृ० ५)। यह सम्भवतः जइता का सबसे छोटा पुत्र था। कीर्तिस्तभ के ऊपर एक पक्ति के लघुलेख में भी जइता सुत बलराज का उल्लेख है—सवत् १५४७ वर्ष वैसाख सुदि ३ सोम / सूत्रधार जीता-सुत बलराज गडिन (प्रो० रि० १९०३-४, उपर्युक्त, पृ० ४१)

उल्लिखित वृत्तानुसार सूत्रधार 'जइता' का निम्न वंश-वृक्ष प्रस्तुत किया जाना चाहिए—



२४ जर्नल बम्बई ग्राच रॉयल एशियाटिक सोसाइटी, पुराना संस्करण, वर्ष २३, पृ० ४९ तथा आगे, ब्राह्मी लेखों की सूची, उपर्युक्त, लेख संख्या ७८१।

२५ इस प्रसंग में अधिक सामग्री की सतत प्रतीक्षा बनी रहेगी।

एसा प्रतीत होता है कि सूत्रधार 'मण्डन' तो मेवाड़ के कुम्भलगढ़ क्षेत्र में कार्य कर रहा था जबकि सूत्रधार जइता व उसके पुत्र चित्तौड़ दुर्ग पर कीर्तिस्तंभ के निर्माण में तल्लीन थे। ये दो कुशल कलाविद भिन्न-भिन्न स्थानों पर अपनी योग्यता का परिचय प्रस्तुत करते हुए दिखाई देते हैं। यदि मण्डन सम प्रख्यात शिल्पि ने चित्तौड़ दुर्ग पर तनिक भी कार्य किया होता तो कीर्ति-स्तंभ के लेखों में उसका उल्लेख मिलना ही चाहिए था। परन्तु स्थिति भिन्न ही है। अतीव खेद का विषय है कि कुम्भलगढ़ दुर्ग की वृहत्प्रशस्ति^{३६} का अन्तिम भाग अभी तक नहीं मिला है। अतः उस स्थान पर मण्डन के वृहत्कार्य के विषय में प्रामाणिक सामग्री का सर्वथा अभाव ही है।

नागदा (एकलिंग जी से २ मील दूर) की शांतिनाथ प्रतिमा की चरण चौकी पर महाराणा कुंभा के समय का वि० सं० १४९४ का एक लेख उत्कीर्ण है। इस अभिलेख में सूत्रधार का निम्न विवरण^{३७} प्रस्तुत किया गया है :—

... घटितं सूत्रधार मदन पुत्र धरणा सोमपुराथ सूत्रधारः रोमीभुरो रूप्रोवीकाभ्यां ॥

ऐसा प्रतीत होता है कि उदयपुर संग्रहालय में सुरक्षित नागदा से ही प्राप्त तथा महाराणा कुंभा के समय में निर्मित स्थानक आदिनाथ प्रतिमा को बनाने वाला सूत्रधार 'धरणाक' तथा मदनपुत्र धरणा एक ही व्यक्ति था।

कुम्भलगढ़ से बिल्कुल मिले हुए 'गोडवाड' प्रदेश के राणकपुर (आधुनिक रानपुर) नामक प्रख्यात तीर्थस्थान पर महाराणा कुंभा के ही राज्यकाल में चतुर्मुख-विहार संरक्षक वृहद्देवालय का निर्माण हुआ था। इस सुविशाल जिनालय को बनाने का श्रेय सूत्रधार देपाक को प्राप्त था :—
कृतमिदं सूत्रधारो देपाकस्य अयं च श्री चतुर्मुख विहारः (शारदा, उपर्युक्त, पृ० १५३-५, २०७; एनुवल रिपोर्ट ऑफ आर्कैयॉलॉजिकल सर्वे ऑफ इण्डिया अर्थात् पुरातत्व विभाग भारत सरकार की वार्षिक रिपोर्ट, १९०७-८, पृ० २१४ तथा आगे अर्थात् वि० संवत् १४९६ की प्रशस्ति)।^{३८}

महाराणा कुंभा के ही राज्यकाल में मेवाड़ के समीपवर्ती प्रदेश डूंगरपुर में पीतल की बहुत-सी प्रतिमाएं बनायी गईं तथा आबू पर्वतस्थ अचलगढ़ के जिनालय में प्रतिष्ठित हुईं। १५वीं सदी ई० में डूंगरपुर (दक्षिण-पश्चिमी राजस्थान) के सूत्रधार तो धातुमूर्ति निर्माण कला में प्रवीण थे। संवत् १५१८ में निर्मित उपर्युक्त धातु प्रतिमाओं की चरण चौकियों पर उत्कीर्ण लेखों में तत्कालीन प्रवीण सूत्रधारों के नाम भी उपलब्ध हैं यथा—लुंवा या लुंभा, नाथा लापा—इत्यादि (गौरीशंकर हीराचंद ओझा कृत 'डूंगरपुर राज्य का इतिहास, हिन्दी, पृ० ६९-७०)। राजस्थान के इन कलाकारों एवं शिल्पियों के विषय में भी अधिक जानकारी प्राप्त करनी चाहिए।

२६. महाराणा कुम्भा के समय की की इस प्रशस्ति की तीन बड़ी बड़ी शिलाएँ तो उदयपुर संग्रहालय में सुरक्षित हैं।

२७. पूर्णचन्द नाहड़ कृत 'जैन लेख संग्रह' कलकत्ता, भाग २, पृ० २४३-४।

२८. महाराणा कुम्भा सम्बन्धी यह शिलालेख राणपुर के इस जिनालय में लगा हुआ है।

॥ महाराजाधिराज महाराणा श्री जगतसिंग जी आदेशात् सुत्रधार मुक्द भूधर हेकस्य ग्राम १ देवदां पररणे गधारके ऊदक आघाटकरे मभां कीदो श्री जगनाथ राइ जी रे देहरे इको चकाओ सो जगनाथराइ जी पाट पदराभा सो ऊदक आघाट करे मभा कीदो सोथारा वस रो वेगा सो पाआया जावेगा दुवे श्री मुख सवदत्त परदत्त वाजे हरति वसु धरा पट्टीर्वस शहसराणि विष्टायां जायते फ्रमि प्ररत दुवे पचोली भागचद^{१५} लीपता पचोशी कंसोदास गोरावत सवत् १७०८ दुति वंसाय सुदी १५ गुरेऊ ॥

महाराणा जर्गत्सिंह ने 'माघाता' तीर्थ क्षेत्र पर तुला दान कर दो तोरण भी बनवाये थे, जिनके निर्माण कार्य में भेवाड के कुशल सूत्रधार मुकुन्द ने भाग लिया था। ओकार प्रशस्ति (सवत् १७०४) के अन्तिमभाग में उसका उल्लेख उपलब्ध है यथा —

भा वाप्य सूत्रधारस्य मुकुदेन च सनुना ॥ सूत्रधार मुकुद भूधर गजधर ' श्रीरस्तु ॥
(वी० वि० भाग २, पृ० ३८४)

महाराणा जर्गत्सिंह के सुयोग्य पुत्र राजसिंह (वि० सं० १७०९-१७३७) के राज्यकाल में काकरोली का 'राजसमुद्र' नामक बृहत्सरोवर बनाया गया, जिसमें बहुत से सूत्रधारों ने सहयोग प्रदान किया था (रा० प्र०, उपर्युक्त, सर्ग २४, अन्तिम पकितया)। इस समय के कुशल सूत्रधारों की श्रेणी में सोमपुरा जाति के कल्याण नामक सूत्रधार व उसके वंशजों के नाम विशेषरूपेण उल्लेखनीय हैं यथा —

१ गजधर कल्याण स (त) त्पुत्र र (र) गन (ना) थ भ्रात्र उरजण तत (त्) पुत्र लाला-लया — जसाहरजी जात सोमपुरा गोत्र (रा० प्र०, सर्ग ७, ए० इ० २९-३० परिशिष्टाक, पृ० ३०)।

(२) सवत् १७३२ वर्षे (वर्षे) माघमासे सुकल पक्षे १५ तियो राजसमुद्र प्रतिष्ठा कीधी गजधर मुकुद गजधर कल्याण जी सुत-उरजण गजधर सुखदेव गजधर केसो ॥ सुदर ॥ लाला ॥ सोमपुरा जाति (वही, सर्ग २, पृ० १३)।

(३) गजधर उरजण गजधर सुपदेव सूत्रधार केसा 'लाडा सूदर (भण) ज लाला जा (त) सोमपुरा (वही, सर्ग ५, पृ० २२)।

३४ राजप्रशस्ति महाकाव्य (ए० इ०, उपर्युक्त, पृ० २१) के सर्ग ५, श्लोक २७ के अनुसार पचोली भागचद महाराणा जर्गत्सिंह का प्रधानमन्त्री था।

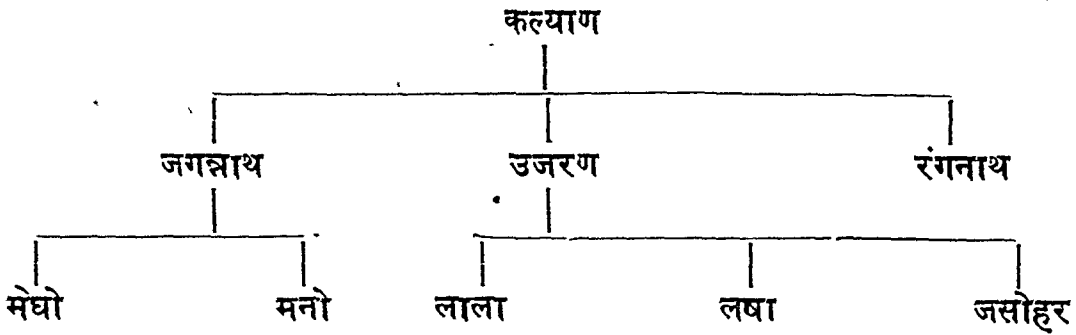
३५ गजधर तथा सूत्रधार पर्यायवाची शब्द हैं। १५वीं शताब्दी ई० में 'गज' (= गज) के स्वरूप के विषय में उल्लेख किया ही जा चुका है।

३६ सम्भवतः सुदर तो केसा (=केशव) का पुत्र था तथा लाला का भाणज (अर्थात् भानजा)। यहाँ पर 'लाडा' सूत्रधार का पूयक् नाम भी हो सकता है।

(४) गजधर कल्याण जी गजधर मोहनजी उरजण जी सुखजी केसो जी सुन्दर जी लाला जो^{३७} जात सोमपुरा वास उदैपु (२) (वही सर्ग ८, पृ० ३३) ।

(५) बाघगजधर मुकुंदगजधर गजधरकल्याणसुत जगनाथ-उरजणसुत लालो-लषो जसोहर जी जगनाथ मेघोमनो ॥...सुत्त्वधार मोहण (जी) सुत सुत्रधार सुषजी^{३८} (वही, सर्ग २४ पृ० ९०) ।

उपर्युक्त वृत्तानुसार सूत्रधार कल्याण का निम्न वंशवृक्ष प्रस्तुत किया जाना चाहिए:—



राजप्रशस्ति के अतिरिक्त तत्कालीन शिलालेखों में भी राजसिंह के समय के कुशल सूत्रधारों का कुछ परिचय उपलब्ध है यथा:—

(अ) सूत्रधार कमलाशंकर का पुत्र दोला; रूपा जो गौड़ जाति का सूत्रधार तथा उदयपुरवासी था; सूत्रधार हम्मीर का पुत्र साइव:—इति भाषा प्रशस्ति: संपूर्ण लिखितं सूत्रधार हम्मीर जी सुत साइव भवानी शंकर संवत् १७२५ लिखितं गजधर कमलाशंकर सुत दोलो गजधर रूपो मंडोवरा वास उदयपुर रा गजधर जात गौड़ (बेड़वास वापी की प्रशस्ति; वी० वि० २, पृ० ३८३) ।

(ब) भंगोरा जाति के सूत्रधार संग्राम का पुत्र नाथू:—सूत्रधार सगराम सुत नाथू जाति भंगोरा...कमठाणा रा गजधर सुतार सगराम सुत नाथू (बड़ी के तालाब की वि० सं० १७३५ की प्रशस्ति; वी० वि०, २, पृ० ६३७) ।

(ज) गौड़ जाति के सूत्रधार भूधर का पुत्र नाथू तथा सुगरा का पुत्र नाथू:—गजधर नाथू गोड भूधर रो नाथू सुगरा रो (डेवारी के बाहर द्वार की प्रशस्ति; वी० वि० २, पृ० ६४०) । यहां एक ही नाम (अर्थात् नाथू) के दो व्यक्ति हैं तथा उनमें से एक के पिता के नाम के साथ जाति 'गौड़' अंकित कर उसे दूसरे 'नाथू' से पृथक् बताया है। सम्भवतः सुगरा का पुत्र नाथू तथा उपर्युक्त संग्राम का पुत्र नाथू एक ही व्यक्ति था। मेवाड़ी भाषा में संग्राम के स्थान पर सुगरा अंकित कर दिया हो।

राजप्रशस्ति महाकाव्य में सूत्रधार बाघ का उल्लेख किया गया है, परन्तु उसके पिता का

३७. ये सब सूत्रधार उदयपुर नगर के रहने वाले थे।

३८. सुखदेव नामक सूत्रधार। यह मोहन का पुत्र था जिसका उल्लेख किया जा चुका है। (रा० प्र० सर्ग ८) ।

उनका उचित उपयोग भी होता है। अतः सामग्री का संग्रह, उसकी उचित वैज्ञानिक व्यवस्था, सुरक्षा तथा सुगम उपयोग पुस्तकालय स्थापत्य के आवश्यक तथा निर्देशात्मक तत्त्व हैं। आज से चालीस वर्ष पूर्व पुस्तकालय जगत् में भी बाह्य सौन्दर्य तथा अलकरण को ही भवन-निर्माण में प्रमुखता प्रदान की जाती थी, किन्तु विचारों में परिपक्वता आने के कारण तथा अन्य समस्याओं के आ जाने के कारण बाह्य के स्थान पर अन्तः क्षेत्र के सौंदर्य को प्रधानता दी जाने लगी है। धनाभाव, स्थानाभाव तथा कार्य सुगमता से संबंधित समस्याओं ने एक नया दृष्टिकोण आज स्थापत्य कलाविदों के सामने प्रस्तुत किया है। आधुनिक स्थापत्य कलाविद का उद्देश्य आज एक ऐसी पुस्तकालय भवन की रूपरेखा तैयार करना है, जिसमें सादगी, विस्तारशीलता और आकर्षण हो, क्योंकि ऐसा ही पुस्तकालय अधिकाधिक सामग्री के उपयोग के लिए बाल, वृद्ध एवं युवा वर्गों को प्रेरणा प्रदान कर सकता है और सामाजिक तथा बौद्धिक विकास के लिए मार्ग प्रशस्त कर सकता है।

साधारणतः निम्नलिखित सिद्धांत पुस्तकालय भवन के निर्माण में आज सामने रखे जाते हैं

१ जिसके माध्यम से अधिक से अधिक जनो को पुस्तकालय-सेवा कम से कम मूल्य में प्रदान की जा सके।

२ जिसमें ऐसे स्थापत्य तत्वों का समावेश हो, जो सामाजिक सम्यता के केन्द्र बनाने में पुस्तकालय की सहायता कर सकें। दूसरे शब्दों में एक ऐसा आन्तरिक आकर्षण उत्पन्न करना जो समाज के प्रत्येक सदस्य को उस भवन में सगृहीत अमूल्य निधियों के उपयोग के लिए आकर्षित कर सके।

३ प्रत्येक ऋतु में भवन में आन्तरिक वातावरण पर नियंत्रण रखा जा सके।

४ सादगी।

५ कार्यसवधी उपयोगिता।

६ कार्यक्षमता।

७ मितव्ययिता।

८ न्यूनतम प्रबंध समस्याएँ।

९ परिवर्तन एवं विस्तारशीलता।

१० उदासीनता निरोध।

११ वाचनालय में पहुँचने की अधिकतम सुविधा।

१२ सामग्री सुरक्षा के लिए, उपलब्धि को ध्यान में रखते हुए, उचित स्थान-व्यवस्था।

१३ न्यूनतम द्वारों और गवाक्षों की व्यवस्था।

१४ उपलब्ध स्थिति को ध्यान में रखते हुए प्रकाश और वायु की व्यवस्था।

१५ पुस्तकालय में आने वालों की सामग्री आदि रखने के लिए उचित स्थान की व्यवस्था।

१६. पाठकों के मनोरंजन तथा सुख-सुविधा की व्यवस्था के लिए स्थान।

इन समस्त तथ्यों को ध्यान में रखते हुए कोई भी पुस्तकालयाध्यक्ष और स्थापत्य कलाविद आधुनिक पुस्तकालय के भवन की रूपरेखा प्रस्तुत कर सकता है। विशेषतः अमेरिकन पुस्तकालयाध्यक्षों एवं स्थापत्य कलाविदों के पारस्परिक सहयोग से तैयार किए गए पुस्तकालय भवनों के रेखाचित्रों से इतना अवश्य स्पष्ट हो जाता है कि आधुनिक स्थापत्य कला ने किस प्रकार भवन निर्माण संबंधी कठिनाइयों को हल करने का प्रयत्न किया है और वांछित उद्देश्यों की पूर्ति का प्रयास सफल हो सका है।

वास्तव में पुस्तकालय का उद्देश्य पाठकों को अधिकाधिक सुविधा प्रदान करना है, जिससे वे संचित सामग्री का उचित ढंग से उपयोग सरलतापूर्वक कर सकें और सामाजिक, बौद्धिक तथा सांस्कृतिक विकास एवं उत्थान में ज्ञानार्जन द्वारा अपना रचनात्मक सहयोग प्रदान कर सकें। स्थापत्य की भारतीय प्रणाली में यदि हम अमेरिका की माड्युलर स्थापत्य प्रणाली के तत्वों का सम्मिश्रण कर सकें तो वह भारतीय पुस्तकालयों के लिए अत्यंत उपयोगी सिद्ध हो सकेगी। यद्यपि भारतवर्ष में अभी स्थानाभाव की समस्या उतनी विकट नहीं हुई, जितनी कि अमेरिका में हो गई है, फिर भी भविष्य में पुस्तकालय के विकास तथा विस्तार को ध्यान में रखते हुए पुस्तकालय-भवन के निर्माण के लिए अभी तक माड्युलर प्रणाली से अधिक सुविधाजनक कोई स्थापत्य-प्रणाली प्राप्त नहीं है।

पुस्तकालय में होने वाले क्रियाकलापों को एक अबाध गति तथा प्रवाह प्रदान करने के लिए यह आवश्यक है कि उसके भवन का निर्माण आधुनिक पुस्तकालय-स्थापत्य-कला के सिद्धांतों पर ही आधारित किया जा सके। विश्व की अधिकांश जनता आज भी लिखित सामग्री से उतनी ही दूर है, जितना कि वह शताब्दियों पहिले थी। जन भावना को जाग्रत करने तथा उन्हें पुस्तकालय के महत्त्व से परिचित कराने के लिए यह आवश्यक है कि उसके भवन का निर्माण इस प्रकार से किया जा सके, जिससे अधिक से अधिक पाठक उस भवन की ओर बिना किसी भय के आकर्षित किए जा सकें। यह तभी हो सकता है जब उसमें सादगी और आन्तरिक आकर्षण तथा उपयोगिता का समुचित ध्यान रखा जाय।

अब भारतीय पुस्तकालय की समस्याओं से संबंध रखने वाले सभी व्यक्तियों को पुस्तकालय स्थापत्य की समस्याओं से भी परिचित होने का प्रयत्न करना और अपने भवनों के निर्माण में उपर्युक्त सिद्धांतों तथा तथ्यों का तुलनात्मक अध्ययन करने के पश्चात् समावेश करना आवश्यक हो गया है, अन्यथा प्रत्येक नागरिक को पुस्तकालय-सेवा समुचित रूप में उपलब्ध नहीं हो सकती।

हमारे प्राचीन रंगमंच

क्या प्राचीन भारत में, ईसवी शताब्दी के पहिले और उसके बाद रगशालायें थी ? क्या उस समय नाट्याभिनय होते थे ? क्या यह सत्य है कि उस समय की नाट्यशालाओं में रगपीठ, रगशीर्ष, मत्तवारणी आदि से सम्पन्न ऐसे रगमच होते थे, जिन पर अभिनेता अभिनय करते थे और अपनी कला का पूर्ण परिचय देकर दर्शकों का मनोरंजन करते थे ? इनके अतिरिक्त, क्या खुले रगमच भी होते थे ? इस प्रकार के अनेक प्रश्न उठाये जाते रहे हैं, अब भी उठाये जाते हैं और आगे भी उठाये जायेंगे। इस सम्बन्ध के प्रमाणों और उदाहरणों की कमी के कारण सत्य को ढूढ लेना और निरापद निष्कर्ष पर पहुच जाना आसान नहीं है। फिर भी जो प्रमाण मिलते हैं, वे यह मान लेने के लिए हमें विवश कर देते हैं कि उस युग में रगशालायें थी जिनमें नाट्याभिनय होते थे, साथ ही उस समय खुले रग मच पर भी अभिनय होने थे और उन्हें देखने के लिए किसी भी प्रकार का प्रतिबन्ध न था। प्रस्तुत लेख में हम इसी समस्या पर विचार करेंगे और समुचित निष्कर्ष पर पहुचने का प्रयत्न करेंगे।

नृत्ताय सूत गीताय शैलूष धर्माय सभाचर निरप्यायं भीमल नर्माय रेभ हसाय कारिमानदाय स्त्रीवल्ल प्रमदे कुमारी पुत्र मंघायै रथकार धर्म्यात् तक्षाणम्।

(यजुर्वेद संहिता, अध्याय ३०, मन्त्र ६)

इस मन्त्र का अर्थ है—“नृत्य (ताल, लय आदि के साथ नाचने) के लिए सूत को, गीत के लिये शैलूष (नट) को, धर्म व्यवस्था के लिये सभा चतुर को, सब को विधिवत् विठाने के लिए तगडे तरुणों को, हास्य-विनोद के लिये विनोदशीलो को, श्रुगार सम्बन्धी रचना के लिए कलाकारों को, समय बिताने के लिये कुमार पुत्रको, चातुर्य पूर्ण काय के लिए रथकारों को, धीरज युक्त कार्य के लिए बडई को नियुक्त करना चाहिए।” इस मन्त्र को यदि हम ध्यान पूर्वक पढें तो हम देखेंगे कि जिस समय इसकी रचना हुई थी, उस समय अभिनय का कोई न कोई रूप अवश्य विद्यमान था।

ऋग्वेद में आये पुरुरवा-उर्वशी, यम-यमी, इन्द्र-इन्द्राणी की आपसी वार्तायें, कात्यायान श्रौत सूत्र में वर्णित सोमयाग के कथोपकथन, बृहदारण्यक उपनिषद् में विदुषी गार्गी और महापण्डित याज्ञवल्क्य, तथा याज्ञवल्क्य और मंत्रेयी के प्रश्नोत्तर और इसी प्रकार अन्य उपनिषदों में प्राप्त कथोपकथन इस बात के प्रमाण हैं कि उस काल में वार्ताओं में नाटकीय तत्वों का सन्निवेश

हो चुका था और आगे आने वाली नाट्य परम्परा और रंगमंचों के विकास की भूमिका तैयार होने लगी थी। डाक्टर विन्टर निट्ज का कथन है कि “ये जिस मात्रा में महाकाव्यों के स्रोत हैं, उसी मात्रा में नाटकों के स्रोत भी माने जा सकते हैं।” डाक्टर हरटेल का कथन है कि, “वैदिक काल के बाद के जो नाटक हैं उनका सम्बन्ध वेदों में प्राप्त उन मंत्रों और कथोपकथनों से है जिनका रूप नाटकीय है।” परन्तु डाक्टर वेरीडिलकीथ का कथन है कि—“सुपर्णाध्याय में सम्पूर्ण नाटक खोजने का जो प्रयास डाक्टर हरटेल ने किया वह सर्वथा असफल हुआ। वह तो केवल वैदिक साहित्य का अनुकरण है। उसमें नाटकीय उद्देश्य अथवा नाटकीय तत्व ढूंढने का प्रयास करना बेकार है।”



‘भारत दुर्दशा’ रूपक का एक दृश्य

इन तीनों विद्वानों में पूर्ण मतैक्य नहीं है। परन्तु इनके कथन से इतना तो स्पष्ट है ही कि उस युग में नाटकों के जन्म के लिये उर्वरा भूमि तैयार हो गयी थी और सम्भवतः उसमें बीज भी पड़ने लगे थे।

पाणिनि ने दो नाट्य रूपों अथवा परम्पराओं की चर्चा की है—‘पाराशर्य्य शिलालिभ्या भिक्षु नट सूत्रयो’ तथा ‘कम्मनिन्द कृशाश्वादिनिः।’ ये ‘शिलालिन’ तथा ‘कृशाश्व’ कौन थे? शायद ये अपनी परिपाटी के आचार्य्य थे अथवा अभिनेता एवं कलाकार थे।

शुक्ल यजुर्वेद के वाजसनेय संहिता में ‘नृत्ताय सूतं गीताय शैलूष’ वाक्य आता है। महीधर ने ‘शैलूष नटम्’ कह कर यह प्रमाणित कर दिया है कि ये ‘शैलूष’ सचमुच अभिनेता थे। वाल्मीकि रामायण में ‘शैलूष’ शब्द का प्रयोग अयोध्या काण्ड में इस प्रकार हुआ है—

स्वयं तु भार्य्या कौमारीं चिरमध्युषितां सतीम्।

शैलूष इव सां राम परेभ्यो दातुमिच्छसि॥

इसी काण्ड के कुछ अन्य श्लोकों पर विचार करें—६९ वें सर्ग में वर्णन मिलता है कि

भरत जी उस समय ननिहाल में थे जब कि रामचन्द्र को वनवास मिला और उनके पिता दशरथ का देहान्त हुआ। भरत दुःस्वप्न देखते हैं, चिन्तित और उदास होते हैं। उनके मित्र उनका मनोरंजन करने के लिए गीत, नृत्य, नाटक आदि का आयोजन करते हैं। श्लोक यह है—

वादयन्ति तदा शान्तिं लासयन्त्यपि चापरे।

नाटकान्यपरे स्माहर्हस्यानि विविधानि च ॥

इसी प्रकार दशरथ के देहान्त के बाद अराजकता की बुराई बताते हुए गुरु वशिष्ठ कहते हैं—

नाराजके जनपदे प्रहृष्टा नट नर्तका।

उत्सवाश्च समाजाश्च वदन्ते राष्ट्रं वर्द्धना ॥

अर्थात् अराजकता फैलने पर नटों और नर्तकों को सुख-आनन्द नहीं रहता। राष्ट्र की समृद्धि उत्सवों-ममाजों पर ही निर्भर है और अराजकता की स्थिति में इनकी सवर्द्धना नहीं हो सकती।

वालकाण्ड के १३ वें सर्ग में एक वर्णन आता है जब कि पुत्र-प्राप्ति के लिए चन्द्रवर्ती महाराज दशरथ अश्वमेध यज्ञ की तैयारी करते हैं। वहाँ जहाँ सब प्रकार के लोगो को याद किया जाता है, नटों और नर्तकों को भी याद किया जाता है। यथा—

कर्मान्तिकाञ्छिाल्पकारान्वर्धकीन्वतनकानपि।

गणकाञ्छिाल्पवाश्चैव तथैव नट नर्तकान् ॥

इसी प्रकार राम के राज्याभिषेक के समय का एक वर्णन है—

नट नर्तकसघाना गायकाना च गायताम्।

यत कर्णसुखावाच सुश्राव जनता तत ॥

यह श्लोक इस बात की सूचना देता है कि उस समय ऐसे आयोजन होते थे जिसमें नट-नर्तकों की मण्डलियाँ भाग लेती थीं, अभिनय और नृत्य करती थीं। उनके अभिनयों से दर्शक आनन्द प्राप्त करते थे। इन सभी श्लोकों से यह स्पष्ट प्रमाणित होता है कि जिस समय वाल्मीकि ने रामायण की रचना की उस समय नाटक मण्डलियाँ होती थीं। वे मण्डलियाँ लोकप्रिय होती थीं और राज समाज में भी उनका प्रवेश एवं सम्मान था।

रामायण के अन्तिम भाग में लव कुश द्वारा रामचरित गाने का भी वर्णन आता है। वालकाण्ड में भी इसकी चर्चा है। 'कुशीलव' का अर्थ अभिनेता होता है। अनेक विद्वान 'लव कुश' और 'कुशी लव' को एक दूसरे का पर्याय मानते हैं। डाक्टर बेरीडिल कीय भी संस्कृत नाटकों पर रामायण के प्रभाव को इस अर्थ में स्वीकार करते हैं।

रामायण में नाटक के सम्बन्ध में एक और उल्लेखनीय श्लोक वालकाण्ड में मिलता है। यथा—

बधूनाटक संघैश्च संयुक्ता सर्वतः पुरीम् ।

यह श्लोक बताता है कि जिस अयोध्या का वर्णन वाल्मीकि ने किया है उसमें महिला अभिनेत्रियों और पुरुष अभिनेताओं के अपनी-अपनी नाटक मण्डलियां भी थीं और उनकी रंगशालायें भी थीं। अयोध्या काण्ड में प्रथम सर्ग में एक वाक्य है—‘श्रेष्ठञ्च शास्त्र समूहेषु प्राप्तो व्यमिश्रकेषु च।’ इस वाक्य का यह भी अर्थ लगाया जाता है कि राम ने व्यमिश्रक अथवा मिश्रित भाषा (संस्कृत तथा प्राकृत) में नाटक का अध्ययन किया।

महाभारत में नाट्याभिनयों के अनेक वर्णन मिलते हैं। वन पर्व में धर्म द्वारा पूछने पर युधिष्ठिर ने बताया था कि वह सुयश के लिये कलाकारों, अभिनेताओं एवं नर्तकों को आर्थिक सहायता दिया करते थे।

विराट पर्व में एक वर्णन से एक बड़े रंगमंच का पता चलता है। अपने गुप्त वास के दिनों में अर्जुन वृहण्णला बनकर राजकुमारी उत्तरा को गीत, नृत्य, वाद्य की शिक्षा दिया करते थे। जब उत्तरा का विवाह अभिमन्यु से हुआ तो नटों, वैतालिकों, सूतों और मागधों ने उत्सव में आये अतिथियों का अपनी-अपनी कला द्वारा मनोरंजन किया।

उद्योग पर्व में भगवान् श्रीकृष्ण दुर्योधन के पास युधिष्ठिर के प्रतिनिधि बनकर गये थे। उनके स्वागत में अनेक कार्यक्रम दुर्योधन द्वारा आयोजित किये गये। प्रद्युम्न का विवाह जिस समय हुआ उस समय नगर में नट-मण्डली बुलायी गयी और उस मण्डली में ‘गंगावतरण’ नाटक अभिनीत किया। इस अभिनय को प्रस्तुत करते समय देव गान्धार राग का सहारा लिया गया। दूसरा नाटक ‘कुबेर-रम्भाभिसार’ रंगमंच पर प्रस्तुत किया गया। इस नाटक में किस व्यक्ति ने कौन सी भूमिका की—इसका विवरण प्राप्त है। यह भी पता चल जाता है कि इस नाटक में शूर ने रावण की, साम्ब ने विदूषक की और मनोवती ने रम्भा की भूमिका अत्यन्त सफलता पूर्वक की और दैत्यों ने उनके अभिनय से प्रसन्न होकर द्रव्य बरसाया और उनकी स्त्रियों ने प्रसन्न होकर कुशल नटों एवं नर्तकों को अपने आभूषण तक दे दिये।

भागवत पुराण के अनुसार विजयी श्रीकृष्ण का स्वागत द्वारिका में वसुदेव तथा अन्य नागरिकों ने किया। इस अवसर का एक श्लोक इस प्रकार है—

नटनर्तकगन्धर्वाः सूतमागधवन्दिनः ।

गायन्ति चोत्तमश्लोकचरितान्यद्भुतानि च ॥

यद्यपि डाक्टर कीथ यहां ‘नट’ का अर्थ मौन अभिनेता मानते हैं, परन्तु प्रसिद्ध भाष्यकार श्रीधर स्वामिन् यहां ‘नट’ का ‘नव रसाभिनय चतुर’ अर्थ बताते हैं। यहां ‘अभिनय चतुर’ शब्द ध्यान देने योग्य है।

हरिवंश-पुराण के अनुसार वज्रनाभ की पुत्री प्रभावती को चुराने से सम्बन्धित नाटक में श्रीकृष्ण के पुत्र प्रद्युम्न अन्य यादवों के साथ स्वयं नायक बने थे।

मार्कण्डेय पुराण में एक श्लोक इस प्रकार का है—

कहा जाता था। तत्कालीन भारत के सब से बड़े राज्य मगध की राजधानी राजगृह थी। राजगृह में एक बहुत बड़ी 'समज्जा' होती थी जिसे 'गिरग समज्जा' कहते थे गिरग समज्जा की त्रिम्बसार के समय में बड़ी तैयारी होती थी। खुली जगह में अभिनय और तमाशे होते थे जिसे देखने के लिये लोग जमा होते थे।"

आगे राहुल जी कहते हैं—“नकल ही अभिनय है। हमारे देश में जो पीछे नाटक का विकास हुआ, उसमें यव (ग्रीक) लोगो के सम्पर्क से भी कितनी ही चीजें सम्मिलित की गयी, पर इसका यह अर्थ नहीं कि पहिले अभिनय का विल्कुल अभाव था। भिक्षुओ को 'गीत-नृत्य-वादन-विसूक दस्मन' वजित किया गया है। गीत, नृत्य और वाद्य के अतिरिक्त 'विसूक दस्मन' ने अभिप्राय किसी प्रकार के अभिनय का ही है।"

विनय पिटक के चुल्ल वग्ग में अश्वजित और पुनर्वसु नाम के दो भिक्षुओ की एक कथा है। दोनो एक समय कीटगिरि की रगशाला में किसी नाट्याभिनय को देखने गये और अभिनय के बाद उन्होंने एक नर्तकी से एक चारपाई पर बैठकर वार्तालाप किया। इसकी सूचना जब महास्यविर को मिली तो उन्होंने इन दोनो भिक्षुओ को विहार से बहिष्कृत कर दिया।

कौटिल्य के अर्थशास्त्र में नटो, नर्तको, गायको, वादको, कथाकारो, कुशी लवो (नृत्य के साथ गाने वाले), प्लवको (रस्ती के खेल दिखाने वाले), शौभिको, चारणो आदि का वर्णन मिलता है। अर्थशास्त्र में ही निर्देश है कि कलाकारो को मण्डलियो को अभिनय करने पर राज कर देना पड़ेगा। बाहर से आने वाली मण्डलियो को हर अभिनय पर राजकोष में पाच पण देना पडता था। राज्य से उनको सरक्षण प्राप्त था। उस समय राज्य की ओर से नटो की शिक्षा का प्रबन्ध था। कौटिल्य के अर्थशास्त्र का निम्नांकित आदेश विचारणीय है—

“गीतावाद्यपाठ्यवृत्तनाट्याक्षरचित्रवीणावेणुमृदगपरिचितज्ञान-
गन्धमाल्यसव्यहून-सम्पादन-सवाहन-वैशिककलाज्ञानानि गणिका,
दाही रगोपजोविनीश्च ग्राह्यता राजमदलादाजोव कुर्यात्।”

अर्थात् गणिका, दासी और अभिनय करने वाली नटियो को गाना, बजाना, अभिनय करना, लिखना तथा चित्रकारी करना, वीणा, वेणु तथा मृदग बजाना, दूसरे की मनोवृत्ति को समझना, गन्ध निर्माण करना, माला गूथना, पैर आदि अंगो को दवाना, शरीर का श्रृंगार करना तथा चौंसठ कलाओ को सीखना—यह आचार्यों का कर्तव्य है और इन आचार्यों का प्रबन्ध राज्य की ओर से होना चाहिये।

पतञ्जलि के 'महाभाष्य' में भी 'कस वध' और 'वाल्लि वध' नामक दो नाटको की चर्चा आती है। कस अथवा कूर्पण की भूमिका करने वाले नट अपने शरीर को रग लिया करते थे। डाक्टर वेरीडिल कीय के अनुसार “इससे यह सम्भावना प्रतीत होती है कि यदि और पहिले से नहीं तो कम से कम ईसा के पूर्व द्वितीय शताब्दी के मध्य से तो सस्कृत नाटको का आरम्भ मानना ही होगा।”

वात्स्यायन के कामसूत्र के नागरिक वृत्ति प्रकरण में एक वाक्य आता है जो इस प्रकार

है—“पक्षस्य मासस्य वा प्रख्यातेऽहनि सरस्वत्या भवने नियुक्तानां नित्यं समाजः।” इसका अर्थ है—“सरस्वती भवन में पक्ष या महीने के प्रसिद्ध पर्वों पर राजा की ओर से नियुक्त नटों का अभिनय होता था।” डाक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी के अनुसार केवल सरस्वती मन्दिर में ही नहीं, अन्य मन्दिरों, देवालियों तथा महत्वपूर्ण स्थानों पर ये अभिनय हुआ करते थे। पारिवारिक मांगलिक अवसरों पर अस्थायी रंगशाला और रंगमंच बनवा कर अभिनय की व्यवस्था कर ली जाती थी।

सुवर्णाक्षी पुत्र अश्वघोष कृत ‘सारिपुत्र प्रकरण’ की प्रति चीन के तुफान प्रान्त में मिली है। यह नाटक ईसा के प्रायः दो सौ वर्ष पहिले रचा गया था। यह नौ अंकों में विभाजित है और पूर्ण नाटक है। इसमें बताया गया है कि किस प्रकार गौतम बुद्ध ने सारिपुत्र और मौद्गलायन को प्रव्रज्या दी। कहते हैं कि यह नाटक अत्यन्त लोकप्रिय था और मध्य एशिया तक में खेला जाता था। नाटककार अश्वघोष स्वयं अच्छे संगीतज्ञ एवं अभिनेता थे। वह अपनी मण्डली के साथ घूम घूम कर अपनी रचनाओं का पाठ और अभिनय किया करते थे। ये अयोध्या के थे अथवा काशी के या पटना के, परन्तु काशी की गलियों में इनका सचल रंगमंच था इसमें कोई सन्देह नहीं।

अब भरत नाट्यशास्त्र पर अत्यन्त संक्षेप में विचार कर लें। भरत नाट्यशास्त्र का काल भी अधिकतर विद्वान ईसा के सैकड़ों वर्ष पहिले का मानते हैं। कुछ विद्वान ईसा के बाद उसे खींच लाने का प्रयत्न करते हैं। हमें लगता है कि भरत का काल सचमुच ईसा के सैकड़ों वर्ष पहिले है। यह बात दूसरी है कि ईसा के बाद भी कुछ वर्षों तक भरत नाट्यशास्त्र में संशोधन, परिवर्तन, परिवर्द्धन होते रहे।

भरत नाट्यशास्त्र में अभिनय कला और रंगमंच के सम्बन्ध में पूर्ण विवरण प्राप्त है। यह इस बात का प्रमाण है कि उस समय नाट्यकला अत्यन्त लोकप्रिय और विकसित थी और समाज में उसे अत्यन्त सम्मानपूर्ण स्थान प्राप्त था। हम यह जानते हैं कि उस समय ‘प्रार्थनीय’ अथवा ‘प्रार्थित’ और ‘प्रार्थक’ एवं ‘प्रार्थी’ दर्शक बड़ी संख्या में नाट्याभिनय देखने के लिए नाट्यशाला में जाते थे। हृदय की भावनाओं का प्रकाशन अथवा अभिव्यक्ति ही अभिनय है। अभिनय को आंगिक, वाचिक, सात्विक एवं आहार्य—इन चार वर्गों में बांटा गया है। नाट्यकार अथवा अभिनेता भी चार वर्गों में विभक्त हैं। यथा—उदात्त, उद्धत, प्रौढ़ एवं विनीत।

रंगशालायें तीन वर्गों में विभक्त हैं—विकृष्ट, चतुरस्त्र और त्र्यस्त्र। इन रंगशालाओं की लम्बाई, चौड़ाई आदि का पूरा विवरण प्राप्त है। इन तीनों के तीन भेद हैं—ज्येष्ठ, मध्यम और कनिष्ठ। इस सम्बन्ध में अभिनव गुप्त का मत है—“समवकार के समान जो नाटक हों उन नाटकों के लिए ज्येष्ठ नाट्यगृह का उपयोग करना चाहिये। मध्यम नाट्यगृहों का उपयोग उन रूपकों के लिए करना चाहिये जिनमें लड़ाइयों आदि के दृश्य न हों। जहां एक ही पात्र का अभिनय हो, वहां कनिष्ठ नाट्य-गृह का उपयोग करना चाहिए।”—नाट्य वेद विवृति

रंगशालाओं में शीर्ष भाग तीन हिस्सों में बंटा होता था—इधर उधर एक-एक कक्ष और बीच में रंगशीर्ष। इस के बाद रंगपीठ होता था। नैपथ्य और रंगशीर्ष को एक दीवार विभक्त करती थी। इस पर चित्रादि बने रहते थे। रंगपीठ के दोनों ओर दो कमरे होते थे। दोनों

ओर बगल में लगे सन्धे 'विंज' का काम करते थे। मत्तवारिणी का प्रयोग आकाश मार्ग में दिखाये जाने वाले दृश्यो में होता था। पर्दों की सख्या नाटक के दृश्यो के अनुसार निश्चित की जाती थी। इस कला में भारतीयो ने बड़ी उन्नति की थी। पर्दा को रगने और चित्रित करने के लिए 'चित्रज्ञ' नियुक्त होता था। भरत के नाट्यशास्त्र के १५ वें अध्याय में नाटक के कार्यकर्ताओ को इस प्रकार बाटा गया है—

- १ भरत—नाट्य सस्था का आधारभूत सचालक।
- २ सूत्रधार—आधुनिक निर्देशक।
- ३ नट—'रिहर्सल' अधिपति।
- ४ तौरीय—सगीत का अधिपति।
- ५ वेशकर—वर्तमान 'ड्रेसर'।
- ६ मुकुट कृत—शीर्षाभूषण तैयार करने वाला।
- ७ आभरण कृत—आभरण बनाने वाला।
- ८ मातय कृत—माला गूथने वाला।
- ९ चिनज्ञ—पर्दा रगने वाला।
- १० रजक—धोवी और रगरेज का काम करने वाला।

इस प्रकार इस महान ग्रथ और पचम वेद नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृह सम्बन्धी सारे विवरण मिल जाते हैं। रगमच, रगपीठ, रगशीर्ष, नेपथ्य आदि के साथ पर्दों के गिरने-उठने की व्यवस्था, समुचित दृश्यो को उपस्थित करने, ध्वनि एव प्रकाश का प्रवन्ध, दर्शको के बैठने, अन्दर आने और बाहर जाने आदि के सम्बन्ध में पूरी जानकारी प्राप्त होती है। भरत नाट्यशास्त्र का एक श्लोक है—

काष्ण्यायस प्रतिद्वार द्वार विद्ध न कारयेत्।

कार्यं शैलगुहाकारो द्विभूमिर्नाट्यमण्डप ॥

इस श्लोक से स्पष्ट है कि नाट्यशाला को गुफा की शकल का होना चाहिए और उसमें दो मजिलें होनी चाहिये। नासिक में द्वितीय शताब्दी ईसवी का एक शिलालेख मिला है जिससे नाट्यभिनय के प्रमाण मिलते हैं। कॉलिंग में, खारवेल के हाथी गुम्फ शिलालेख में भी इसके प्रमाण मिलते हैं।

परन्तु जिस शिलालेख एव गुफा से हमें लगभग २२००-२३०० वर्ष पहिले के रगमच का ठोस प्रमाण मिलता है वह है सीता बेंगा गुफा। इसीके बगल में जोगीमारा गुफा है। उसमें भी एक शिलालेख है। इसे पहिले जिन विशेषज्ञो ने देखा उन्होंने इसे योगियो अथवा साधुओ का स्थान समझ कर छोड दिया। परन्तु जब प्रसिद्ध जर्मन विद्वान डाक्टर टी० ब्लाख ने देखा तो उन्होंने इसका महत्व समझा। उस विद्वान ने इन स्थानो के चित्र लिये, शिलालेखो के फोटो उतारे और दीवार पर बने चित्रो की भी नकल उतारी। फलत अध्ययन के बाद पता चला कि यह साधुओ का

स्थान नहीं था. वरन् यहां रंगशाला और चित्रशाला थी। रंगशाला में, मंच पर अभिनय करने के बाद चित्रशाला में अभिनेत्रियां आराम करने के लिए जाती थी।

सीता बेंगा शिलालेख में दो पंक्तियां हैं और दोनों बराबर हैं। उनकी लम्बाई ३ फीट ८ इंच है। अक्षर औसतन ढाई इंच के हैं। गुफा के भीतर घुसते ही उत्तर तरफ छत के ठीक नीचे यह शिला लेख है—

(१) अदि पर्यंति हृदयं। सभावागरु कवयो ए रातयं...

(२) दुले वसंतिया। हासावानूभूते। कुदस्फतं एवं अलग (त)

डाक्टर ब्लाख ने इसका जो अनुवाद किया है उसका भावार्थ यह है—(१) प्रकृति से प्रिय कवि हृदय को प्रकाशवान (ओजपूर्ण एवं आनन्दमय) बनाते हैं।

(२) वसन्त पूर्णिमा के दोलोत्सव के अवसर पर जब कि हास्य-विनोद और संगीत की चहल-पहल रहती है, लोग इस प्रकार (अपने गले में) कुन्द पुष्पों से लदी माला पहिनते हैं।

डाक्टर ब्लाख का कथन है—“शिलालेख की दूसरी पंक्ति के बारे में लोग चाहे जो सोचें, मुझे विश्वास है कि प्रथम पंक्ति की मेरी पढ़ाई और अनुवाद प्रत्येक सन्देह से परे हैं। चूंकि शिलालेख कविता के सौंदर्य की प्रशंसा से प्रारम्भ होता है, इसलिये इस पंक्ति का साधारण आधार और कुछ हो ही नहीं सकता। दूसरी गुफाओं के शिलालेखों में जो कुछ मिलता है उससे यह सर्वथा भिन्न है। निश्चय ही रामगढ़ पहाड़ी की यह ‘सीता बेंगा’ गुफा संसार से विरक्त साधु संन्यासियों का निवासस्थान न था। बिना संकोच के हम इस नतीजे पर पहुंच सकते हैं कि यह एक ऐसा स्थान था जहां कविता पाठ होता था, प्रेम और शृंगार के गीत गाये जाते थे और नाट्याभिनय हुआ करते थे। सारांश में हम इसे तीसरी शताब्दी ई० पू० के भारतीय रंगमंच के रूप में स्वीकार कर सकते हैं।

“इस कार्य के लिए गुफा की व्यवस्था बिल्कुल ठीक थी।.....मुख्य द्वार के सामने चट्टान काट कर बनी अर्ध गोलार्धकार सीढ़ीनुमा बेंचें हैं। मिस्टर बोलर ने उन्हें सीढ़ी बताया है। मगर निश्चित रूप से वे किसी और काम के लिए बनी थीं। जिन्हें सीढ़ी कहा गया है यदि उन्हें बैठने का स्थान मान लिया जाय तो दर्शकों का उन पर बैठ कर सामने होता हुआ अभिनय देखना सम्भव हो सकता है। लगातार पानी पड़ने से वे बेंचें किसी हद तक घिस गयी हैं।.....पत्थर को काट कर जो गोलार्ध बनाया गया है उसके सामने रंगमंच बनाने के लिये काफ़ी स्थान है तथा उन बेंचों पर आसानी से पचास या उससे भी अधिक दर्शक बैठ सकते थे।

“.....भीतरी कक्ष में लम्बाई अधिक और चौड़ाई कम है। इसकी लम्बाई ४६ फीट और चौड़ाई २४ फीट है। तीन तरफ़ चौड़ी चट्टानों को काट कर बैठने की सीटें बनायी गयी हैं। ये सीटें ढाई फीट ऊंची और सात फीट चौड़ी हैं। आगे का भाग कुछ झुका हुआ है। भीतर घुसने की ज़मीन सीटों के कोने की ज़मीन से कुछ नीची है। यहां सब से महत्वपूर्ण वे दो गड्ढे हैं जो भीतर घुसते ही ज़मीन में मिलते हैं।.....जाहिर है कि इन छेदों में लकड़ी के खम्भे लगते थे जिनसे

पर्दा वाधा जाता था। इस पर्दे के कारण जाड़े में ठंडी हवा भीतर नहीं आने पाती थी और दर्शक भीतर बैठ कर अभिनय देखते थे। ऐसे अवसरों पर दर्शक उन घड़ी बेंचों पर बैठते थे और नृत्य मण्डली पर्दे के सामने अपना अभिनय करती थी।”

मीता वेंगा के इस प्रेक्षागृह के सम्बन्ध में डाक्टर ब्लास ने अपने विद्वत्तापूर्ण लेख में अनेक महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं जिनकी चर्चा स्थानाभाव के कारण हम यहां नहीं कर रहे हैं। हा, डाक्टर ब्लास ने एक बात और कही है जिसकी ओर हमारा ध्यान सहज ही आकृष्ट होता है। उनका कहना है—“गुफा के आगे छोटे अथ वृत्ताकार कक्ष की योजना, चट्टान काट कर बनाये गये सीढीनुमा बैठने के स्थान और उनके बीच बीच में आने जाने का मार्ग—ये सब चीजें यूनानी प्रेक्षागृहों में समानता रखती हैं। यह स्वीकार कर लिया जाना चाहिये कि एक भारतीय प्रेक्षागृह की बनावट में यूनानी प्रेक्षागृह के रूप का शामिल होना, भारतीय रगमच पर यूनानी प्रभाव की समस्या से घनिष्ट रूप से सम्बन्धित है।”

भारतीय रगमच पर यूनानी प्रभाव था या नहीं, इस प्रश्न पर पिछले पचास वर्षों में विद्वानों में खूब वाद विवाद हुआ। अब भी किसी एक पक्ष की सम्पूर्ण विजय नहीं हुई है। यहां हम केवल भरत नाट्यशास्त्र के उपर्युक्त श्लोक की याद दिलाना चाहते हैं जिसमें गुफाओं में दो-मजिला रगशाला के निर्माण की उपयुक्तता पर प्रवाश डाला गया है। जर्मनी के प्रोफेसर लूडर्स ने कालिदास के कुछ वाक्यों का हवाला देकर यह सिद्ध किया है कि भारत की स्थानीय परम्परा के अनुसार गुफाओं में केवल साधु, सन्यासी ही नहीं रहते थे, बरन् इनमें देवदासिया, नर्तकिया आदि भी रहती थी और उनके प्रेमियों का निवास भी इनमें होता था। उन्होंने ‘लेण शौभिका’ का अर्थ—यह शब्द मथुरा के शिलालेखों में आया है—“गुफा निवासिनी अभिनेत्रिया” ही किया है।

प्रोफेसर लूडर्स ने कालिदास के जिन श्लोकों का हवाला दिया है, सम्भवतः वे निम्नांकित हैं—

घनेचराणा घनिता सखाना वरीगुहोत्सग नियक्तभास ।

भवन्ति यत्रोपघयो रजयामतैलपूरा सुरतप्रवीषा ॥

—कुमार सम्भव, प्रथम सर्ग, १० वा श्लोक

(यहां की गुफाओं में रात को चमकने वाली जड़ी-बूटिया भी बहुत होती हैं। इसलिये यहां के किरात लोग जब अपनी-अपनी प्रियतमाओं के साथ इन गुफाओं में विहार करने आते हैं तो ये चमकीली जड़ी-बूटिया ही उनकी काम-क्रीडा के समय बिना तेल के दीपक बन जाती हैं।)

यत्राशुकाक्षेपविलज्जितानां यदृच्छया कि पुरुषाडगनानाम् ।

वरीगुहद्वार विलम्बिविम्बास्तिरस्करिण्यो जलदा भवन्ति ॥

—कुमार सम्भव, प्रथम सर्ग, १४वा श्लोक

(जब यहां की गुफाओं में किरातिया अपने प्रियतमों के साथ काम-क्रीडा करती रहती हैं

उस समय जब वे अपने शरीर पर से वस्त्र हट जाने के कारण लजाने लगती हैं, तब बादल उन गुफ़ाओं के द्वारों पर आकर ओट कर के अंधेरा कर देते हैं।)

नीचैराख्यं गिरिमधिवसेस्तत्रविश्राम हेतो

त्वत्संपर्कात्पुलकितमिव प्रौढपुष्पैः कदम्बैः।

यत्पण्यस्त्रीरतिपरिमलोद्गारभिर्नागराणां

उद्दामानि प्रथयति शिलावेष्मभिर्यौवनानि ॥

—मेघदूत, प्रथम सर्ग, २७ वां श्लोक

(वहां पहुंच कर तुम नीच नाम की पहाड़ी पर थकावट मिटाने के लिए उतर जाना। वहां पर फूले हुए कदम्ब के वृक्षों को देख कर ऐसा जान पड़ेगा मानो तुमसे भेंट करने के कारण उनके रोम-रोम फहर उठे हों। उस पहाड़ी की गुफ़ाओं में से उन सुगन्धित पदार्थों की गन्ध निकल रही होगी जो वहां के छैले वेश्याओं और प्रेमिकाओं के साथ रति करते समय काम में लाते हैं। इससे तुम्हें यह भी पता चल जायेगा कि यहां के नागरिक कितना खुल्लम खुल्ला जवानी का रस लेते हैं।)

ऊपर के श्लोकों में 'दरीगृह' और 'शिलावेष्म' दो शब्द आये हैं। इनका अर्थ पहाड़ी गुफ़ा ही है। मल्लिनाथ ने भी इस अर्थ को स्वीकार किया है। इस प्रकार कालिदास के अनुसार इन गुफ़ाओं में प्रेमी-प्रेमिका तथा अन्य मनोरंजनार्थी लोग रहते थे और प्रेम-क्रीड़ा किया करते थे। गुफ़ाओं के द्वार पर पर्दे रहा करते थे और भीतर ये लोग मनोरंजन करते थे।

यह तो स्पष्ट ही है कि सीता बेंगा के प्रेक्षागृह के निर्माण में भरत नाट्यशास्त्र के निम्नांकित उद्धरण का सहारा लिया था —

स्तम्भानां बाह्यतश्चापि सोपानाकृतिपीठकम्।

इष्टकादारुभिः कायां प्रेक्षकानां निवेशनम् ॥

इसमें कोई सन्देह नहीं कि इस श्लोक में जो निर्देश है उसका पालन सीता बेंगा गुफ़ा के इस प्रेक्षा गृह के निर्माण में किया गया है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि गुफ़ा-प्रेक्षागृहों पर यूनानी प्रभाव की आवश्यकता से अधिक महत्व नहीं दिया जा सकता। फिर भी, यह तो स्पष्ट है कि तत्कालीन भारत में यूनानियों की सस्कृति एवं सभ्यता का भी एक हद तक विस्तार हुआ था। उसके चिन्ह प्राप्त हैं। इसलिए डाक्टर ब्लाख अथवा उनके जैसे विद्वान भारतीय रंगमंच पर यदि किसी भी मात्रा में यूनानी प्रभाव देखते हैं तो इससे किसी को आपत्ति नहीं होनी चाहिये। इससे तत्कालीन रंगमंच की विकासशीलता का ही परिचय मिलता है।

कुछ लोग सीता बेंगा गुफ़ा के इस प्रेक्षागृह को सत्यमेव प्रेक्षागृह नहीं मानते। श्री असित कुमार हालदर का कथन है कि "डाक्टर ब्लाख तथा कुछ अन्य पुरातत्ववेत्ताओं के अनुसार प्राचीन भारतीय प्रेक्षागृह का एकमात्र यही उदाहरण प्राप्त है जो किसी हद तक प्राचीन यूनानी प्रेक्षा-गृहों के आधार पर बना था। गुफ़ा के बाहर जमीन पर चार गड्ढे हैं। इन विद्वानों ने इसका अर्थ

यह निकाला कि इन छेदों में वल्लिया गाड़ी जाती थी जिनके सहारे पर्वे टांगे जाते थे। जो अर्ध वृत्ताकार सीढियाँ हैं वे जनता के बैठने के लिए बेंचों के रूप में प्रयुक्त होती थी। सीढियाँ बाहर हैं। इसलिये उन पर बैठ कर गुफा के भीतर होने वाले अभिनयों को नहीं देखा जा सकता था। इस बात में कोई तुक नहीं मालूम पड़ता कि प्रेक्षागृह दर्शकों की पीठ की ओर हो और पर्दा सामने हो। सामने इतना स्थान भी नहीं है कि वहाँ नृत्य अथवा अभिनय सम्भव होता। यह सम्भव है कि बाहरी ओर सामने लकड़ी का मंच तैयार किया जाता हो और उस पर अभिनय होता हो। परन्तु इस प्रकार के रगमच के कोई प्रमाण नहीं मिलते।" श्री हालदर के अनुसार "यह गुफा एक प्रकार से रहने की जगह थी। यहाँ पर छोटे पैमाने पर भगीत, नृत्य आदि के कार्यक्रम भी हुआ करते थे।"

श्री शरत्चन्द्र घोपाल ने भी कहा है, "इस बात के प्रमाण नहीं मिलते कि इस गुफा का कभी भी प्रेक्षागृह के रूप में इस्तेमाल हुआ था।"

इन दोनों भारतीय विद्वानों के अतिरिक्त एक विदेशी विद्वान श्री बरगोस का भी कथन है कि "यदि यहाँ प्रेक्षागृह होता तो हम यह आशा कर सकते थे कि केवल इस एकान्त स्थान में, सरगुजा की पहाड़ी के बीच ही नहीं, बरन् अन्य स्थानों में भी इस प्रकार के प्रेक्षागृह मिलते।"

श्री हालदर तथा श्री घोपाल का उत्तर तो डाक्टर ब्लास की विशद व्याख्या में पूर्ण रूप से मिल जाता है। श्री बरगोस की बात किसी हृद तक सही है। सचमुच सीता वेंगा का यह प्रेक्षागृह अपनी तरह का अकेला उदाहरण है तत्कालीन रगमच का। परन्तु श्री बरगोस ने इतना तो स्वयं स्वीकार किया है कि प्राचीन भारत में पहाड़ी गुफाओं को नाना प्रकार के मनोरंजन के लिये काम में लाया जाता था।

इसके अतिरिक्त जैसा कि वह स्वयं स्वीकार करते हैं 'आर्कियालाजिकल सर्वे आफ वेस्टर्न इण्डिया,' भाग तीन में एक बौद्ध मन्दिर का चित्र छपा है। यह मन्दिर औरगावाद की एक गुफा में है। इसमें नृत्य होने के प्रमाण मिलते हैं। नासिक में दो गुफायें हैं। जिनमें नृत्य और सगीत के कार्यक्रम हुआ करते थे। ऐसा लगता है कि कुदा और महाद की गुफाओं में भी नृत्य एवं सगीत के कार्यक्रम होते थे। उनमें इन कार्यक्रमों के लिये सुविधा थी। वहाँ रगमच तथा प्रेक्षागृह के प्रमाण मिलते हैं। इनके चित्र 'आर्कियालाजिकल सर्वे आफ इण्डिया' में प्रकाशित हो चुके हैं। इन सब प्रमाणों के रहते हुए हमें श्री बरगोस की शका निर्मूल मालूम पड़ती है। साथ ही, इस बात में रच मात्र भी सन्देह नहीं रह जाता कि सीता वेंगा गुफा का यह स्थान प्रेक्षागृह था और यहाँ सगीत, नृत्य तथा नाट्याभिनय के कार्यक्रम अक्सर, विशेषतया दोलोत्सव के अवसर पर, हुआ करते थे।

सीता वेंगा गुफा की बगल में ही जोगीमारा गुफा है। इस गुफा में कुछ भित्ति चित्र हैं, साथ ही एक शिलालेख भी है। शिलालेख इस प्रकार है—

शुतनुका नाम देवदाशिक्यी ।

शुतनुका नाम देवदाशिक्यी ।

तं कामयिथ बाल (१) न शये
देवदिने नामा लुपदखे

इसकी भाषा शुद्ध मागधी है। यहां 'श' का प्रयोग अशोक के शिलालेखों के उतना निकट नहीं है। सभी अक्षर बिल्कुल स्पष्ट हैं। देवदासी का अर्थ नर्तकी या सम्भवतः 'गणिका' ही है। सुतनुका नाम की देवदासी थी। उसका प्रेमी वाराणसी निवासी देवदत्तरूपदक्ष था। रूपदक्ष चित्रकार ही है। सम्भवतः इसी देवदत्त ने उस गुफा में चित्रों का आलेखन और अंकन किया था। शायद इस शिलालेख को भी उसी कलाकार ने खोदा था। सीता बेंगा गुफा का शिलालेख पद्यबद्ध है। लगता है किसी कवि ने उसकी रचना की थी। जोगीमारा गुफा में देवदत्त अपनी प्रेमिका देवदासी सुतनुका के साथ रहता था। जितने भी प्रमाण मिलते हैं उनसे यही अनुमान लगाया जा सकता है कि इन दोनों गुफाओं को तथा प्रेक्षागृह और चित्रशाला को देवदासी सुतनुका ने ही निर्मित कराया था। जोगीमारा की चित्रशाला में प्रेक्षागृह से थक कर आयी हुई अभिनेत्रियां एवं नर्तकियां आराम करती थीं—डाक्टर ब्लाख का यही अनुमान है।

जोगीमारा गुफा की भीतरी दीवार पर अंकित चित्रों का परिचय डाक्टर ब्लाख ने इस प्रकार दिया है—

(१) केन्द्र में एक पुरुष एक वृक्ष के नीचे बैठा है। बायीं ओर नर्तकियां और संगीतज्ञ हैं। दाहिने ओर एक जलूस और एक हाथी है।

(२) कई पुरुष, एक पहिया और ज्योमिति के चित्रों सरीखे कुछ गहने हैं।

(३) इस चित्र का आधा भाग कमोवेश अस्पष्ट है। केवल फूलों, घरों और कपड़े पहिने हुए मर्दों के चिह्नमात्र बचे हैं। इसके बाद एक पेड़ है जिस पर एक चिड़िया है, फिर आदमी का एक चित्र है। शायद वह कोई बच्चा है जो डालों में छिपा है। उसके आसपास खड़े मनुष्यों के और चित्र हैं जो वृक्ष पर बैठे चित्र से मिलते हैं। सभी नंगे हैं और उनके सिर के बाल सिर की बायीं ओर गांठ में बंधे हैं।

(४) पाल्थी मारे एक मर्द, स्पष्टतः नंगा, साथ में तीन नौकर जो कि कपड़े पहिने हुए हैं। इस टोली की बगल में उसी प्रकार तीन बैठे हुए आदमी हैं जिनके तीन नौकर हैं। नीचे एक घर है जिसमें एक चैत्य खिड़की है। सामने एक हाथी और तीन कपड़े पहिने हुए आदमी खड़े हैं। इस दल के पास तीन घोड़ों से खींची जाने वाली छत्रधारी गाड़ी, एक हाथी और पीलवान है। फिर इसी प्रकार के पुरुष चित्र हैं। एक घर है जिसमें चैत्य खिड़की और एक हाथी है।

ये सारे चित्र किसी कथा विशेष पर आधारित हैं या इनके द्वारा देवदत्त तथा देवदासी सुतनुका की प्रणय कथा अंकित की गयी है, यह कहना मुश्किल है। अगर पूरे चित्र प्राप्त होते तो कथा की एकसूत्रता स्थापित हो जाती। जो भी हो, यह तो सुनिश्चित रूप से कहा जा सकता है कि सीता बेंगा और जोगीमारा के शिलालेखों की भांति ये चित्र भी ईसा से कम से कम तीन सौ वर्ष पहिले के हैं। अब तक भारत में जितने भी भित्ति चित्र मिले हैं, उनमें यह सब से प्राचीन है।

इस प्रकार इन दोनों गुफाओं को हम भारत की सब से प्राचीन नाट्यशाला, प्रेक्षागृह, रंगशाला, नृत्यशाला एवं चित्रशाला मान सकते हैं।

हमने उपर्युक्त कुछ अन्तर्माक्षियों तथा बहिर्माक्षियों एवं प्रमाणों के आधार पर यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया कि हमारे देश में ईसा के पहिले ही पुष्ट नाट्य परम्परा थी और नाटकों को रंगमंच पर प्रस्तुत करने की भी व्यवस्था थी। भरत नाट्यशास्त्र स्वयं इतना पुष्ट और पूर्ण ग्रन्थ न बन पाता यदि यह परम्परा न रही होती। तत्कालीन समस्त वाङ्मय एवं साहित्य में इस बात के प्रमाण और उदाहरण मिलते हैं। अनेक ऐसे अवशेष तथा लेख भी प्राप्त हुए हैं जो रंगमंच एवं रंगशाला स्थिति को स्वीकार एवं घोषित करते हैं। सीता वेंगा और जोगीमारा की गुफाओं की खोज, उस स्थान का अध्ययन, वहाँ पर प्राप्त शिलालेखों एवं चित्रों की व्याख्या ने अन्तिम रूप से हमारी इस मान्यता की स्थापना कर दी है। ईसा के पहिले हमारे देश में रंगशालायें बनती थी और उसमें बैठ कर प्रेक्षक नृत्य और नाट्याभिनय देखते थे। खुले रंगमंचों की व्यवस्था तो थी ही।

आचार्य बलदेव उपाध्याय

नाट्यकला तथा शान्तरस

नाटक में शान्तरस का प्रदर्शन किया जा सकता है या नहीं, इस प्रश्न की भीमांसा संस्कृत के आचार्यों ने बड़ी छानबीन तथा गम्भीरता के साथ की है। नाट्य में शान्तरस के विरोधी आचार्यों की भी एक लम्बी परम्परा है। उनके द्वारा प्रस्तुत किये गए तर्कों तथा युक्तियों का अनुशीलन कर हम अभाववादियों के तीन अवान्तरपक्षों की कल्पना कर सकते हैं, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक के प्रथम उद्योत में ध्वन्यभाववादियों के तीन अवान्तरपक्षों की कल्पना की है। इन पक्षों को मैं अत्यन्ताभाववादी, प्रस्थानवादी तथा अन्तर्भाववादी संज्ञा देना अत्यन्त उचित समझता हूँ।

अत्यन्ताभाववादी

इस पक्ष के प्रस्तावक आचार्यों की सम्मति में शान्तरस का इस जगतीतल पर सर्वथा अभाव ही विद्यमान है। इस संसार में राग-द्वेष का अखण्ड साम्राज्य उज्जृम्भित हो रहा है। महनीय जातियों तथा राष्ट्रों में ही यह बात नहीं है, प्रत्युत प्रत्येक व्यक्ति का भी हृदय रागद्वेष की वृत्तियों का क्रीड़ास्थल है। अनादिकाल से अविद्या का प्रवाह प्रवाहित होता आ रहा है जिसके वश में हो कर जीव किसी से प्रेम (राग) करता है तथा किसी दूसरे व्यक्ति से बैर (द्वेष) करता है। यह प्रवाह इतना प्रबल तथा पुष्ट है कि इसका उन्मूलन करना नितान्त असाध्य है। अविद्या के प्रवाह को नष्ट करने वाले उद्योगशील पुरुषार्थियों की कमी नहीं है, परन्तु यह प्रवाह आज भी अपनी उद्दाम गति से प्रवाहित होता ही रहता है। शान्त की स्थिति रागद्वेष आदि भावों के उन्मीलन पर ही आश्रित रहती है और इन भावों के उच्छेद की कल्पना भी आकाश कुसुम के समान नितान्त असम्भाव्य तथा अकल्पनीय है। ऐसी दशा में शान्त रस का व्यावहारिक जगत् में सर्वथा अभाव मानना ही न्याय-संगत प्रतीत होता है। अतएव शान्तरस को काव्य तथा नाट्य में निबद्ध करने वाला कवि कभी भी द्रष्टाओं के हृदय को अपनी ओर आकृष्ट नहीं कर सकता। शान्तरस का निबन्धन इस प्रकार कथमपि उपादेय तथा आकर्षक सिद्ध नहीं हो सकता। इसलिए दशरूपक के 'अवलोक' में धनञ्जय ने अपनी सम्मति स्पष्ट शब्दों में दी है—

'अन्ये तु वस्तुतस्तस्य अभावं वर्षयन्ति। अनादिकालप्रवाहायात रागद्वेषयोरुच्छेत्तुम-
शक्यत्वात्।' (दशरूपक)

'न च तथाभूतस्य शान्तरसस्य सहृदयाः स्वादयितारः सन्ति' (दशरूपक)

आनन्दवर्धन के मत में शान्तरस के अभाव का मुख्य कारण है—सर्वजनानुभव गोचरता का अभाव। रस को सब जनों के अनुभव का गोचर होना नितान्त आवश्यक है, परन्तु ससार के प्राणियों को अविद्या, रागद्वेष वृत्तियों के पक में निमग्न देख कर क्या हम कभी कल्पना कर सकते हैं कि ये भ्रान्त मानव कभी भी शान्त रस का आस्वादन करने में समर्थ होंगे—

यदि नाम सर्वजनानुभवगोचरता तस्य नास्ति, नैतावतासि अलोक सामान्य महानुभाव
चित्तवृत्तिविशेषवत् प्रतिक्षेप्तु शक्य । (ध्वन्या पृ० १७७)

फलत अनादि काल से प्रवृत्त अविद्या का प्रवाह दुरच्छेद्य है तथा हृदय सवाद का नितान्त अभाव है। अतएव शान्त रस की सत्ता हम कथमपि मानने के लिए उद्यत नहीं हैं।

इस तर्क का खण्डन भली भाँति किया जा सकता है। इस पृथ्वी तल को इतने सन्त-महात्माओं ने अपने अलौकिक जीवन से, अपने शान्त उपदेशों से तथा अदम्य कारुणिकता तथा मंत्री से अलङ्कृत किया है कि अविद्या का उच्छेद न मानना कथमपि युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होता। साधारण मानव यदि जनकोलाहल तथा रागद्वेष के स्तर से ऊपर उठने में अपने को सक्षम नहीं पाता, तो इसका यह अर्थ नहीं है कि रागद्वेष का उन्मूलन सम्भव ही नहीं। अपने देश में उदात्त जीवन बिताने वाले ऋषि मुनियों का प्रत्यक्ष दृष्टान्त इस बात का स्पष्ट बोधक है कि अविद्या की वागुरा दुरच्छेद्य भले हो, परन्तु वह सर्वथा अछेद्य नहीं है। हृदय सवाद के तर्क पर शान्त का अभाव भी तर्कहीन ही है। 'सर्वजनानुभव गोचरता' किसी भी रस की उपलब्धि के लिए अकाट्य हेतु नहीं है। भरत मुनि ने इस मनोवैज्ञानिक तथ्य को बतलाया है कि भिन्न-भिन्न रस के अनुभव तथा आस्वाद के लिए भिन्न-भिन्न 'प्रकृति' की आवश्यकता होती है। एक ही 'प्रकृति' विभिन्न रसों का आस्वाद नहीं ले सकती। वीर प्रकृति व्यक्ति को मयानक में कोई सम्बन्ध नहीं रहता और वीतराग पुरुष को शृंगार रस का आस्वाद नहीं होता, तो इस कारण वीर तथा शृंगार को हम रस के अन्तर्गत नहीं मान सकते। 'कथमपि न ही, 'सर्व हृदय सवाद' के अभाव में भी वीर तथा शृंगार को हम रसकोटि में बहिर्मुख नहीं कर सकते। शान्त रस में भी हृदय सवाद होता है। किन्तु पुरुषों का ? मसार से वैराग्य रखने वाले वीतराग पुरुषों का हृदय सवाद शान्तरस के प्रदर्शक वाक्यों के पढ़ने में तथा नाटकों के देखने में सर्वथा होता ही है। ऐसी दशा में शान्त रस का अभाव कैसे माना जाय ?

फलत इस जगत् का शम नामक भाव अग ही नहीं है, प्रत्युत एक महनीय तथा उज्ज्वल-तम अग है, परन्तु उमका अनुभव साधारण जनता की उपलब्धि से दूर ही रहता है। शान्तरस की उपलब्धि अवश्य ही असाधारण बनी रहेगी, जिस प्रकार महापुरुषों की जीवन लीलाएँ। "जायस्व श्रियस्व" ही इस विश्व की सामान्य गति का निदर्शन है, परन्तु फिर भी शंकर तथा रामानुज,

'ननु तत्र हृदयसवादाभावाद् रस्यमानता एव नोपपन्ना। क एवमाह नास्त्यिति ? यत् प्रतीयते एवेत्युक्तम्। ननु प्रतीयते, सर्वस्य श्लाघास्पद न भवति। तर्हि वीतरागाणां शृंगारो न श्लाघ्य इति सोऽपि रसाच्च्यवताम्।

गोरखनाथ तथा कबीर, सूर तथा तुलसी जैसे महनीय आत्माओं ने अपने जीवन में उच्च आध्यात्मिकता का निदर्शन दिखलाया। तथ्य तो यह है कि साहित्य, काव्य तथा नाटक त्रिवर्ग के वर्णन तक ही अपने को सीमित नहीं रखता, परम पुरुषार्थरूप मोक्ष का वर्णन तथा चित्रण भी उसके लिए उसी प्रकार उपादेय है। पुरुषार्थ का सरस तथा सुभग चित्रण ही काव्य सामान्य का तात्पर्य है। लोकवृत्त का अनुकरण नाटक का स्वविषय है। ऐसी दशा में उपकारव्रती अध्यात्मनिष्ठ महामानवों की जीवन-लीला का चित्रण जिस प्रकार कवि अपने काव्यों में करता है, उसी प्रकार मोक्ष जैसे चरम पुरुषार्थ का निदर्शन भी काव्य में भली भाँति दिखलाया जा सकता है। इसीलिए अभिनवगुप्त, कामोचित चित्तवृत्ति के प्रदर्शन द्वारा रसास्वाद के उदय के समान मोक्षोपयोगिनी चित्तवृत्ति के प्रदर्शन द्वारा रस का आस्वाद उत्पन्न होना स्वाभाविक मानते हैं (द्रष्टव्य अभिनव-भारती, भाग १, पृष्ठ ३३४, बड़ौदा संस्करण)।

प्रस्थानवादी

रससम्प्रदाय की स्थापना का श्रेय श्री भरत मुनि को है। फलतः रस के समस्त सिद्धान्तों के निरूपण की अन्तिम कोटि भरत रचित नाट्यशास्त्र ही है। नाट्यशास्त्र एक शताब्दी की रचना न होकर अनेक शताब्दियों के साहित्यिक प्रयास का परिणत फल है। नाट्यशास्त्र के प्राचीन हस्तलेखों में शान्तरस का निर्देश कहीं भी प्राप्त नहीं था। यही कारण है कि लेखक के द्वारा सम्पादित तथा चौखम्भा कार्यालय, काशी से प्रकाशित नाट्यशास्त्र के रसाध्याय (षष्ठ अध्याय) में शान्तरस का कहीं भी निर्देश नहीं है। इस संस्करण को मूल आधार मान कर प्रस्थानवादी आचार्यों का कथन है कि जब भरत मुनि ने ही शान्तरस का निर्देश नहीं किया, तब शान्त की रस के भीतर गणना ही किस प्रकार की जा सकती है? भरत के इस निर्देशाभाव के कारण शान्त को रस न मानने वाले आचार्यों की कमी नहीं है। घनञ्जय ने दशरूपक में इस मत की ओर संकेत किया है।

इस युक्ति का भी समाधान भली भाँति किया जा सकता है। नाट्यशास्त्र के रसाध्याय में शान्तरस का वर्णन आचार्य अभिनवगुप्त के समय में (अर्थात् १० वीं शती के अन्त में) अवश्य विद्यमान था, तभी तो उन्होंने इसके ऊपर भी अपनी विस्तृत व्याख्या लिखी है (द्रष्टव्य अभिनव भारती, गायकवाड़ सीरीज में प्रकाशित, भाग १, पृष्ठ ३३३-३४२)। यह अंश स्पष्ट ही रसाध्याय के समाप्त होने पर पीछे से जोड़ा गया है, परन्तु यह संयोजन भी अभिनवगुप्त से प्राचीन किसी काल में किया गया होगा। अभिनवगुप्त ने अपने भाष्य में दिखलाया है कि किस प्रकार शान्त को न मानने वाले आचार्य केवल आठ ही रस मानते थे (शान्तापलापिनस्तु अत्र अष्टौ इति पठन्ति तत्र शान्तस्य स्थायी 'विस्मयक्षमाः' इति कैश्चित् पठितः)। भरत की इस कारिका में केवल आठ रसों का ही निर्देश है—

शृंगार हास्य करुणा रौद्रवीरभयानकाः।

बीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः ॥६॥१६

परन्तु शान्त रसवादी आचार्यों ने 'अद्भुत शान्ता नव नाट्ये रसा स्मृता' पाठ स्वीकार किया है। इसी प्रकार म्यायिभाव की गणनापरक कारिका में 'जुगुप्साविस्मयश्चेति' (नाट्य० ६।१८) के स्थान पर 'जुगुप्साविस्मयशमा' पाठ उपलब्ध होता है नाट्यशास्त्र के परिवर्तित संस्करण में अभिनव भारती के अनुसार। प्रश्न है कि इस परिवर्तन का कर्ता कौन हो सकता है। 'काव्याङ्कार सारसग्रह' के अध्ययन से स्पष्ट है कि उद्भट शान्तरस को मानते थे। वे नाट्यशास्त्र के प्रथम ज्ञात व्याख्याकार हैं तथा नव रसों की सत्ता मानने वाले प्रथम आलोचक हैं। फलतः बहुत सम्भव है कि इन्होंने ही नाट्यशास्त्र के पाठ में पूर्वोक्त परिवर्तन किये थे, जिनका निर्देश अभिनवगुप्त ने 'अभिनवभारती' में किया है।

भरत के नाट्यशास्त्र के गम्भीर अध्ययन से हम अनुमान ही क्या निश्चय कर सकते हैं कि भरत भी शान्तरस की सत्ता से पूर्णतया अवगत थे। जब नाटक लोकवृत्त के ऊपर आश्रित रहता है, तब क्या लोक में शान्तरस के उपासक मुनि जनों का अस्तित्व नहीं है, जिनका चित्रण करते समय शान्तरस की विषय प्रतीति काव्य या नाटक में भली भाँति हो सकती है। नाट्य की उपयोगिता वतलते समय भरत के ये वाक्य ध्यान देने योग्य हैं—

क्वचिद् धर्मं क्वचित् शोभा क्वचिदर्यं क्वचित् शमः । (१।१०६)
 दुःखार्तानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम् ।
 विश्रान्तिजननं काले नाट्यमेतद् भविष्यति ॥ (१।११५)
 ब्रह्मर्षीणां च विज्ञेयं नाट्यं वृत्तान्तं दर्शनम् ॥ (१।१२१)

भरत के मूल वाक्यों का अर्थ यही है कि नाटक में धर्म, शोभा तथा अर्थ के साथ शम का प्रदर्शन भी किया जाता है, नाट्य, तपस्वियों को विश्रान्ति प्रदान करता है तथा उसमें ब्रह्मर्षियों का चरित्र भी दिखलाया जाता है। ये कथन भरत के मूलग्रन्थ से हैं तथा नितान्त प्रामाणिक हैं। अभिनवगुप्त ने प्रथम उद्धरण को देकर पूछा है कि क्या भरत मुनि शान्तरस को अंगीकार नहीं करते—

प्रतीयत एवेति मुनिनाप्यङ्गीकृत-एव 'क्वचिच्छम'
 इति वदता—लोचन, पृष्ठ १७७ (काव्यमाला स०)

भरत ने नाट्यशास्त्र के १७ वें अध्याय में दशकों के वैशिष्ट्य का वर्णन किया है कि दशकों के साथ सामरस्य धारण करना ही नाटक का प्राण है तथा इसी प्रसंग में विविध प्रकार के दशकों के तोप का वर्णन इस श्लोक में किया है—

तुष्यति तरुणा कामे विदग्धा समयाश्रिते ।
 अयं पद्वयं परादश्चैव मोक्षेऽप्ययं विरागिणः ॥

(काशी स० २७।५९)

श्लोक का तात्पर्य है कि ससार से वीतराग दर्शकों का तोप मोक्ष में होता है। इस श्लोक की सगति तभी बैठ सकती है जब नाटक के वर्णन विषयों में मोक्ष को भी यथोचित स्थान प्राप्त हो

सके। अभिनवगुप्त ने भी इस वाक्य की ओर अभिनव भारती में स्पष्ट संकेत किया है (द्रष्टव्य प्रथम खण्ड, पृष्ठ ३४०)। भरत ने २४ वे अध्याय में काम को प्रत्येक पुरुषार्थ से सम्बद्ध होने के कारण चार प्रकार का माना है—केवल काम, धर्मकाम, अर्थकाम तथा मोक्षकाम।

धर्मकामोऽर्थकामश्च मोक्षकामस्तथैवच ।

स्त्रीपुंसयोस्तु संयोगो यः काम स तु संस्मृतः ॥

(२४।९१)

‘मोक्ष काम’ का तो स्पष्ट अर्थ है मोक्ष के विषय में अनुराग या प्रेम। यह स्पष्ट ही शान्त की ओर संकेत है। भरत ने स्वयं लिखा है—

धर्मख्यानपुराणेषु वृद्धास्तुष्यन्ति नित्यशः ॥

(२७।६१)

यहाँ धार्मिक आख्यान तथा पुराणों में प्रदर्शित कथानकों का स्पष्ट निर्देश है जिसके दर्शन से वृद्ध लोग सन्तुष्ट होते हैं तथा आनन्द पाते हैं।

इन तर्कों का सामूहिक फल यह है कि भरत शान्तरस की स्वीकृति न देने पर भी शान्त के उपयोगी वातावरण से परिचित है, उसके चित्रण को नाटक में आवश्यक बतलाते हैं तथा उसमें आनन्द लेने वाले वृद्धजनों की चित्तवृत्ति से वे अवगत हैं। नाट्य को लोकवृत्त के ऊपर आश्रित मानने वाला आचार्य क्या कभी शान्तोपयोगी चित्रण से पराङ्मुख हो सकता है? फलतः प्रस्थानवादी आचार्यों के मत को हम कथमपि महत्त्व नहीं दे सकते कि भरत मुनि शान्तरस से सर्वथा अपरिचित है।

अन्तर्भाववादी

कतिपय आचार्य शान्तरस की सत्ता तो स्वीकार करते हैं, परन्तु उसे वे स्वतन्त्र रस की स्थिति में रखना पसन्द नहीं करते, प्रत्युत पूर्व सम्मत किसी रस के भीतर उसका अन्तर्भाव मानते हैं। ये अभाववादी न होकर अन्तर्भाववादी के नाम से अभिहित किये जा सकते हैं।

वीर में शान्त का अन्तर्भाव

बहुत से आचार्य शान्तरस को वीर रस के भीतर अन्तर्भुक्त मानते हैं, क्योंकि वीर का स्थायी भाव उत्साह यहाँ भी विद्यमान रहता है। प्रत्येक कार्य के सम्पादन के लिए उत्साह की आवश्यकता होती है। बिना उत्साह के कोई कार्य क्या अपनी वास्तविक सिद्धि पा सकता है? शान्त रस के उपादान, त्याग, तपस्या, परोपकार, दया आदि का निर्वाह पूर्णरूप से तभी हो सकता है जब कर्ता का हृदय उत्साह के द्वारा परिचालित हो। अतः शान्त में भी उत्साह का दर्शन होने के कारण वह वीररस के भीतर समुचित रीति से अन्तर्हित किया जा सकता है।

वीर रस के भेदों की अवधि नहीं है। भरत मुनि ने इसके तीन प्रधान भेद माने हैं—युद्ध-वीर, दानवीर तथा धर्मवीर—जिनमें युद्धवीर तो वस्तुतः वीर रस का शुद्ध निदर्शन है। दानवीर

में दान देने के लिए उत्साह का प्राधान्य रहता है जैसे मत्स्यहरिश्चन्द्र नाटक में राजा हरिश्चन्द्र । 'धर्मवीर' में धार्मिक कृत्यों के सम्पादन में समधिक समुत्साह दृष्टिगोचर होता है जैसे युधिष्ठिर । इन तीनों के अतिरिक्त दयावीर नामक वीर का एक चौथा भी प्रभेद है और इसका प्रादुर्भाव बोधिसत्व के परोपकार के निमित्त जीवन के उत्सर्ग जैसे कार्यों में होता है । नागानन्द नाटक में दयावीर की ही प्रधानता है, क्योंकि इसका नायक जीमूतवाहन गरुड से नागों की रक्षा करने के लिए अपना समर्पण करने में बन्धी नहीं हिचकता । दयावीर का स्थायीभाव भी रस के अन्य प्रभेदों के समान ही 'उत्साह' है । फलतः बहुत से आचार्य दयावीर से एकाकार होने के कारण शान्तरस की पृथक् सत्ता मानने के विरोधी हैं । उनकी दृष्टि में दयावीर ही शान्त रस का प्रतीक है । अभिनवगुप्त के मत में तो दयावीर, धर्मवीर तथा दानवीर कोई नये रस नहीं हैं, प्रत्युत शान्त के ही ये नामकरण हैं (लोडन ११७-११८) । भट्ट गोपाल ने अपनी 'काव्यप्रकाश-व्याख्या' (पृष्ठ १३९-१४०) में स्पष्ट लिखा है कि दयावीर शान्त का ही नामान्तर है और इसीलिए भरत मुनि ने वीररस के तीन ही प्रभेद बतलाये हैं—युद्धवीर, दानवीर तथा धर्मवीर—

दयावीर इति शान्तस्यैव नामान्तरकरणम्, येन

दानवीर युद्धवीर धर्मवीर तयैव च ।

रस वीरमपि प्राह ब्रह्मा त्रिविध समितम्,

इति त्रैविध्यमेवास्य मुनिना वीरस्याभ्युपायि ।

इस मत का उदय श्रीहर्ष के द्वारा नागानन्द नाटक की रचना के अनन्तर होना प्रतीत होता है । इस मत में एक विशेषता तो अवश्य है कि यह मत उन लोगों के मत से अवश्य ही शोभन है जो निर्वेद जैसे सञ्चारी भाव को स्थायी भाव के पद पर प्रतिष्ठित करने की गलती करते थे । उत्साह अवश्य ही स्थायी भाव है वीररस का । अतएव शान्त का स्थायी भाव उत्साह मानने में पहिली जैसी गलती तो अवश्यमेव नहीं होती, परन्तु इस सिद्धान्त से भी हमारी समस्या का समाधान नहीं होता । उत्साह के ऊपर शान्त को आश्रित मानने वाले भी आचार्य बालू की भीत पर अपना किला बना रहे थे, क्योंकि दोनों के स्वरूप में स्पष्ट अन्तर है । आनन्दवर्धन की सम्मति में वीररस अभिमान प्रधान होता है और शातरस अहंकार प्रशमन रूप होता है—

“न तस्य वीरेऽन्तर्भावः कर्तुं युक्तः । तस्य अभिमानमयत्वेन व्यवस्थापनात् । अस्य च अहंकार-प्रशमनरूपतया स्थिते ”

—ध्वजा० पृ० १७७

उत्साह का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण हमें बतलाता है कि जय तक प्राणी अपने भीतर सुप्त अहंभाव को जाग्रत नहीं करता, तब तक उसके हृदय में उत्साह का आविर्भाव नहीं होता । प्राणी को उत्साह किसी कार्य में करने के लिए तभी आता है, जब वह अभिमान को जाग्रत कर अपने अन्तःप्राण को उद्बुद्ध करता है । उधर शान्त में इससे विपरीत स्थिति ठहरती है । शान्त का उपासक व्यक्ति अहंभाव का निवृत्त प्रशमन कर देता है । उसका हृदय-सागर किसी भी

कामना-लहरी से उद्वेलित नहीं होता, कोई भी संकल्प उसके अहंकार को नहीं जगाता। फलतः शान्त व्यक्ति सर्वदा निरीह, निष्काम तथा निरहंकार की स्थिति में रहता है। इस प्रकार स्वरूपगत भेद होने से शान्तरस का अन्तर्भाव वीररस के भीतर कथमपि नहीं किया जा सकता।

शान्तरस के उन्मीलन में उत्साह की हेतुता का कथमपि अपलाप नहीं किया जा सकता। दान-उत्साह तथा धर्मोत्साह शान्त के ही दो अंग हैं। वीर के अन्य भेदों का भी उत्साह शान्त में अवश्यमेव विराजता है। पण्डितराज जगन्नाथ ने पाण्डित्य वीर, क्षमा वीर जैसे नवीन प्रभेदों को वीररस के भीतर दिखलाया है। इनके भीतर वर्तमान उत्साह की भी शान्त में आवश्यकता है। विरोधी को शास्त्रार्थ में परास्त करने के लिए किसी धर्मोपदेशक के हृदय में 'पाण्डित्योत्साह' की मात्रा होनी ही चाहिए। इसी प्रकार 'क्षमावीर' का उत्साह भी शान्त के लिए आवश्यक उपादान है। परन्तु शान्त रस में 'उत्साह' संचारिभाव के रूप में ही उपस्थित रहता है, स्थायी भाव के रूप में नहीं। इसीलिए यह अन्तर्भाव का तथ्य एकदम तर्कहीन तथा अनुपयुक्त है। अभिनवगुप्त इसीलिए उत्साह को शान्त रस में 'अभ्यधिक अन्तरंग' मानते हैं, परन्तु उसे शान्तरस का प्राण (स्थायीभाव) तो कभी भी नहीं मानते—

स्वात्मनि च कृतकृत्यस्य परार्थं घटनायैव उद्यमः इति उत्साहोऽस्य परोपकार-
विषयेच्छाप्रयत्नरूपो दयापरपर्यायः अभ्यधिकोऽन्तरङ्गः। अतएव तत् केचित् दयावीरत्वेन
व्यपदिशन्ति, अन्ये धर्मवीरत्वेन।

—अभिनवभारती, पृष्ठ ३३८ (भाग प्रथम)

बीभत्स में शान्त का अन्तर्भाव

मोक्ष मार्ग का पथिक अध्यात्म में रति रखता है तथा संसार के विषय में वह घृणा का भाव रखता है। विषयों से वैराग्य होने के लिए उनमें घृणाभाव का उदय स्वाभाविक है। विषय में आसक्त व्यक्ति क्या कभी मोक्ष की ओर अग्रसर हो सकता है? विषयों के प्रति घृणा होना तो मोक्ष मार्ग का संबल माना जा सकता है। यही जुगुप्सा का भाव है। शान्त में इसकी सार्वत्रिकी स्थिति होने के कारण जुगुप्सा शान्तरस का स्थायी भाव माना जाता है तथा बीभत्स रस के भीतर शान्त का अन्तर्भाव उपन्यस्त है।

'जुगुप्सा' के विषय में अभिनवगुप्त के गुरु भट्टतौत का अपना निजी मत है, जिसका उपन्यास हम 'अभिनव भारती' में पाते हैं। रसों के प्रभेद दर्शन के अवसर पर भरत ने बीभत्स के प्रभेदों का उल्लेख किया है—

बीभत्सः क्षोभणः शुद्धः उद्वेगी स्याद् द्वितीयकः

बिष्ठाकृमिभिरुद्वेगी क्षोभणो रुधिरादिजः॥

(नाट्यशास्त्र ६।८१, काशी संस्करण)

बीभत्स दो प्रकार का होता है—क्षोभण तथा उद्वेगी। क्षोभण उत्पन्न होता है रुधिर आदि

के देखने से और उद्वेगी पैदा होता है विष्ठा कृमि के द्वारा। इनमें प्रथम प्रकार शुद्ध कहलाता है और दूसरा प्रकार अशुद्ध। इस व्याख्या में 'शुद्ध' 'क्षोभण' का विशेषण माना गया है, परन्तु भट्टतीत के मत में 'शुद्ध' भी वीभत्स का तृतीय प्रकार है। इसीलिए कही वही 'द्वितीयक' के स्थान पर 'तृतीयक' पाठ उपलब्ध होता है। ससार के भावों में, वस्तुओं से या द्रव्यों से जो स्वतः घृणा का भाव जनमता है, वही शुद्ध वीभत्स का उत्पादक होता है। पतञ्जलि ने इसीलिए कहा है— 'शौचात् स्वाग-जुगुप्सा परंरससर्गं' (योगसूत्र २।४०)। शौच के धारण करने से यति को अपने ही अंगों में जुगुप्सा उत्पन्न होती है और इसलिए वह दूसरों में कभी ससर्ग नहीं रखता। वह मोक्ष-मार्ग में अग्रसर होता है—

उपाध्यायस्त्वाह—वीभत्सस्तावत् विभावविशेषात् यत्र तु ससार नाटधनायक राग प्रतिपक्षतया मोक्षसाधनत्वाद् शुद्ध। यदाह 'शौचात् स्वाग जुगुप्सा' तथा 'वितर्कं बाधने प्रतिपक्ष भावनमिति'। तेन सोऽपि परमार्थतः त्रिविध एव।—अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३३२

भट्टतीत के इस मार्मिक कथन का तात्पर्य यह है कि ससार के प्रति राग हटाने के लिए उमके प्रतिपक्ष की भावना नितान्त आवश्यक है। ससार के सुखों का तिरस्कार हम तभी कर सकते हैं, जब हम सासारिक विषयों के घृणित रूप की भावना करें। फलतः इस प्रतिपक्षभावना से उत्पन्न वीभत्स का रस 'शुद्ध' कहलावेगा। इतने पर भी भट्टतीत वीभत्स के दो ही प्रभेद मानते हैं, क्योंकि यह वीभत्सरस नितान्त दुर्लभ होता है। ऐसे मनुष्यों की संख्या बहुत ही कम है, जो ससार के विषयों में जुगुप्सा का भाव रखते हों—

द्वितीयक इत्यनेन तस्य दुर्लभत्वेन अप्राचुर्यं सूचयति। (वही, पृ० ३३२)

धनञ्जय ने इमी वीभत्स के अन्तर्गत शान्त की सत्ता मानने का निर्देश अपने 'दशरूप-वलोक' में किया है।

इस पूर्वपक्ष का यही समाधान है जो वीर रस के विषय में प्रथमतः दिया गया है। जिस प्रकार उत्साह शान्त रस का अन्तरंग भाव है, जुगुप्सा भी वैसा ही है। 'शुद्ध जुगुप्सा' शान्त रस के उदय में सहायक हो सकती है, परन्तु वह शान्त का सर्वस्व नहीं है। अर्थात् जुगुप्सा शान्त रस का केवल संचारी भाव ही है, वह कभी स्थायी भाव की कोटि में नहीं पहुँच सकता। फलतः यह अन्तर्भाव एकदम भ्रान्त और निराधार है।

"आदि ग्रहणेन विषय जुगुप्सारूपत्वात् वीभत्सेऽतर्भावः शक्यते। सा त्वस्य व्यभिचारिणी भवति, न तु स्थायितामेति। पर्यन्तं निर्वाहि तस्या मूलत एव विच्छेदात्"—लोचन, पृष्ठ १७८

इस प्रकार शान्त रस का अभाव मानना कथमपि युक्तियों के सहारे समर्थित नहीं किया जा सकता। कुछ आचार्यों का मत है कि शान्त का चित्रण काव्य में भले ही सिद्ध हो, परन्तु नाट्य में उसका प्रदर्शन कथमपि न्याय्य तथा उचित नहीं प्रतीत होता। इस मत का मौलिक रहस्य यह है—व्यापार के विराम होने पर शान्त की स्थिति है। शान्त रस वहाँ होता है जहाँ न दुःख है, न सुख, न द्वेष है और न चिन्ता, न राग है और न द्वेष—

न यत्र दुःखं न सुखं न चिन्ता
 न द्वेषरागौ न च काचिदिच्छा ।
 रसस्तु शान्तः कथितो मुर्नन्दैः
 सर्वेषु भावेषु शमप्रधानः ॥

शान्तरस की यह पर्यन्त भूमि क्या कभी नाटक में दिखलायी जा सकती है ? नाटक में होती है व्यापार की प्रधानता तथा अभिनय की मुख्यता, परन्तु शान्त रस का ऊपर चित्रित रूप क्या कभी अभिनय का विषय बन सकता है ? इसका स्पष्ट उत्तर है—नहीं, परन्तु यही दशा तो प्रत्येक रस की पर्यन्त भूमि के अभिनेयत्व के विषय में है। क्या शृंगार का चरम उत्कर्ष कभी अभिनीत हो सकता है ? ऐसी दशा में केवल शान्त के ऊपर ही अभिनेयता का लाञ्छन लगाना कहाँ तक न्याय्य है ? तथ्य यह है कि शान्त रस के विभाव आदिको का पूर्ण अभिनय रंगमंच के ऊपर किया जा सकता है और किया जाता है। नागानन्द शान्तरस प्रधान नाटक है, क्योंकि इसमें बोधिसत्व का चित्रण जीमूतवाहन के रूप में किया गया है। इसलिए भगवान बुद्ध की जीवनलीला को चित्रित करने वाले नाटकों की सफलता इस विषय वाले नाटकों से कथमपि न्यून नहीं है।

इस समीक्षण का यही निष्कर्ष है कि नाट्यकला में शान्त रस का चित्रण पूर्णतया किया जा सकता है। भरत के अनुसार भी यह 'प्रकृतिरस' है, जहाँ अन्य रस उसके एक-एक वैशिष्ट्य को अपना कर विकृति धारण करते हैं तथा नवीन अभिधानों से मण्डित होते हैं।

मणिपुरी नृत्य : पुराना और नया

मणिपुर की धरती नृत्य करती है। उस धरती का हर प्राणी उसी गतिमयता से भरा हुआ है जो सृष्टि को आवृत्तिपूर्ण ताल की मात्राओं में बाँधे हुए है। नृत्य वाले युवक युवतियाँ और उनकी मडलियाँ चारों ओर दिखाई पड़ती हैं। बहुत समय तक मणिपुर अपनी भौगोलिक स्थिति के कारण बाह्य प्रभावों से यथेष्ट सीमा तक पृथक् रह सका था। इसी हेतु उसकी अपनी सहज स्वाभाविकता एवं सम्पूर्णता अभी तक सङ्घटित नहीं हो पाई है। ऊँची-ऊँची पहाड़ियों से घिरा हुआ आगम जैसा यह प्रदेश प्रकृति की रगशाला का मंच ही लगता है। मणिपुर के जन्म की लोककथा समवत इसी भौगोलिक स्थिति का परिणाम है। नहा के निवामियों के अनुसार मणिपुर की स्थापना ही इसी कारण हुई कि स्वर्ग के देवता वहाँ अपना नृत्य कर सके।

इस सम्बन्ध में एक विचित्र लोककथा प्रचलित है। एक बार महारास में कृष्ण के साथ गोपिया नृत्य कर रही थी, नटराज शिव ने उस नृत्य को देखने की अनुमति चाही। कृष्ण ने उन्हें केवल इतनी अनुमति दी कि वे रासलीला की ओर पीठ कर के खड़े हो सकते हैं और सुन सकते हैं। शिव ने वैसा ही किया। किन्तु महारास की नृत्य लीला, घुघुआ, मृदंगो एवं वशी की सम्मिलित ध्वनियों का कुछ ऐसा जादू उन पर चढ़ा कि वे बेचैन हो गये और अपना वचन भूल गये। शिव ने तत्काल ही पार्वती के साथ रास रचाने का निश्चय किया और उन्होंने मणिपुर का स्थल इसके लिए चुना। उसी क्षण उन्होंने पेगा (खोल) और 'पेना' (चिकारा जैपी सारंगी वाद्य) का आविष्कार किया जो इस नृत्य के साथ के वाद्य यंत्र बने। शेषनाग की मणि से सारा प्रदेश रास के समय में जगमग-जगमग होने लगा। इसी कारण पूरा प्रदेश ही मणिपुर कहलाया।

मूलतः अपने देवी-देवताओं को प्रसन्न करने के लिए ही मणिपुर के निवामी आज भी नृत्य करते हैं। उनका प्राचीनतम नृत्य 'लाइहरोवा' वही नृत्य है जिसे शिव और पार्वती ने पहिली बार मणिपुर प्रदेश में अपने पदसंचालनों से निर्मित किया था। मणिपुर के लोगों का विश्वास है कि देवता की प्रसन्नता पर ही उनकी कृपि निर्भर करती है, उसी पर उनका जीवन निर्भर करता है और सारा ससार भी उसी पर निर्भर है। देवता अप्रसन्न हो कर धरती पर रोग ले आते हैं। अकाल और महामारी को निमंत्रित करते हैं, पीड़ित करते हैं और उनकी अप्रसन्नता से चारों ओर हाहाकार मच जाता है। अतः उन्हें प्रसन्न करने के हेतु 'लाइहरोवा' का नृत्य वर्ष में एक मास समारोह के साथ मनाया जाता है। नई फसल बोने के पहिले देवता को प्रसन्न करना अति आवश्यक

मानते हैं। इसी कारण यह नृत्य अप्रैल-मई के आसपास नई फसल रोपने के पहिले किया जाता है। वैसे यह नृत्य चिरंतन नृत्य है। वर्ष में अन्य अवसरों पर भी लाइहरोबा नृत्य का प्रदर्शन होता रहता है। लाइहरोबा का यह नृत्य वस्तुतः ग्राम देवता को समर्पित रहता है। ये देवता 'उमेंडलाइ' कहलाते हैं। भारतीय ग्रामों के ढीह की भांति 'उमेंडलाइ' भी मृत्तिका के छोटे-छोटे ढूह होते हैं। इन ढूहों में वे सारी शक्ति आरोपित कर उनकी पूजा सर्वोपरि सर्वशक्तिमान के रूप में करते हैं। उन्हें वे अपने नृत्यों से रिझाने की चेष्टा करते हैं। 'उमेंडलाइ' मणिपुर के आदि देवताओं में है। इन्हीं ढूहों में क्रमशः शैव मत के विकास के साथ शिवलिंगों की स्थापना कर ली गई और वे शिव-पार्वती के प्रतीक बन गये।



मणिपुरी नृत्य की एक कला

'उमेंडलाइ' के पुजारी 'मैबा' कहलाते हैं और पुजारिनें 'मैबी'। अंधविश्वासों का प्रश्रय देकर उसे भलीभांति ग्रामजीवन का अंग बनाना ही इन पुजारियों का कार्य है। जादू टोना, मंत्र मारण मोहन, सम्मोहन, उच्चाटन क्रियायें, भविष्यवाणियां और भूतप्रेत की बाधा हटाना—आदि कार्य ही मैबा और मैबी अपने जीवन का उद्देश्य समझते हैं। मैबियों के संस्थान की भी विचित्र कथा है। यौवन में जिन विशिष्ट शरीरों में 'उमेंडलाइ' की आत्मा प्रवेश कर जाती है, वे ग्राम देवता की दासी बना दी जाती हैं। उनकी सात आठ मास की दीक्षा होती है, और फिर वे ग्राम देवता की पुजारिन—'मैबी' बना दी जाती हैं। अस्तु। किन्तु मैबा और मैबियों का मणिपुरी नृत्य के विकास में बहुत बड़ा हाथ रहा है। मणिपुरी नृत्य के इस अंश को धार्मिक नृत्य स्वीकार कराने और जनजीवन में उसका इस रूप में प्रचार करने में मैबा और मैबी पूर्णरूप से सफल रहे। 'लाइहरोबा' का जो रूप प्रचलित है वह सामान्यतः पूरे क्षेत्र में एक जैसा ही देखने को मिलता है। बहुत सीमा तक यह एक धार्मिक क्रिया है किन्तु इसमें नृत्य के विविध तत्त्वों की प्रधानता रहती है। दर्शकों का मनोरंजन तथा उनमें पूर्णता, विराटता तथा धार्मिकता का संदेश पहुंचाना, यह भी इस नृत्य का साध्य रहा है। 'लाइहरोबा' का नृत्य अपनी भाव भंगिमाओं से जैसे महानतम सृष्टि की ओर संकेत करता रहता है। उसके आंदोलन उसी विस्तृत कल्पना के अंश दीखते हैं। विश्व-किन तत्त्वों से निर्मित है, इसे वे बार-बार दोहराते रहते हैं और अपने सतत प्रयत्नों से पहिचानने की

चेष्टा करते रहते हैं। नृत्य का यही अंश उनके दर्शन, उनकी आध्यात्मिकता और उनकी आस्था का परिचायक है जो लोकोत्तर आनन्द की सृष्टि करता है। मणिपुर प्रदेश में अभी कृत्रिम सम्यता का पूरा जाल नहीं फँस सका है इस कारण उनके इस जीवनव्यापी आनन्द तत्त्व में नकली आखों को अश्लीलता के भी दर्शन होते हैं। पर यह उन आखों का दोष अधिक है, जीवन की रससिक्त प्राणवान आस्था का नहीं है।

पन्द्रहवीं शती के आसपास मणिपुर क्षेत्र में वैष्णव धर्म का प्रचार हुआ। गौराग महाप्रभु चैतन्य का प्रभाव स्पष्टतः दृष्टिगोचर होता है। नामकीर्तन, लीला, रास तथा नृत्य ने नये रूपों में मणिपुर की धरती को स्पर्श किया। राधाकृष्ण की लीलाओं के माध्यम से चैतन्य को ही कृष्ण रूप में जन मानस ने स्वीकार कर लिया था। 'सन्ध्या-आरती' की बेला घर-घर में गाई जाती है। धार्मिक पर्वों पर कीर्तन का विशद आयोजन किया जाता है। इन कीर्तनों में मजीरे, करताल और खोल (मिट्टी का बना हुआ एक प्रकार का मणिपुरी मृदंग) आदि वाद्यों का प्रमुख रूप से प्रयोग किया जाता है। अर्धवृत्ताकार और वृत्ताकार मडलों में धूम-धूम कर वे कीर्तन करते हैं। नतको के चदन-चाँचत भाये श्वेत पगडियो से सुशोभित रहते हैं। धोनी उत्तरीय और पगडी यही उनकी वेशभूषा होती है। उनका विश्वास है कि कीर्तन के समय में स्वयं चैतन्य महाप्रभु उनके बीच उपस्थित रहते हैं। कीर्तन असीम तन्मयता की ओर आकर्षित करता है। यह नृत्य उसी तन्मयता का एक अशमान होता है। अपने वाद्य यंत्रों के साथ ये कीर्तनकार जिस प्रकार नृत्य करते हैं वह एक अद्भुत रस की सृष्टि करता है। उनकी गतिमयता द्रष्टव्य होती है। पाव की ओर झुक-झुक कर पीछे मुडना, शरीर को अत्यन्त सुकुमार लता की भाँति भावनाओं की आधी के थपेडों में छोड़ना, करतालचालन, पग (खोल) चलन आदि इस नृत्य के प्रभावशाली अंश हैं। चलन घटन के नाम से यह नृत्य वैष्णव सस्कृति की एक अपूर्व देन है। इस नृत्य की परम्परा बंगाल के कीर्तन नृत्य से बहुत प्रभावित है।

स्त्रियों का एक विशेष कीर्तन नृत्य 'रासेश्वरी' के नाम से मान्य है। यह कीर्तन मणिपुर के राजपरिवारों में प्रचलित है। विशेषतः उस परिवार के सदस्यों की मृत्यु के सम्बन्ध में यह कीर्तन होता है। इसमें विवाद और करुणा की भावनाएँ अपेक्षाकृत परिलक्षित होती हैं।

रास लीला नृत्य मणिपुर का सब से प्रधान लोकमान्य नृत्य है। 'रास' कृष्णभक्ति की एक विशिष्ट वस्तु है। रास का उल्लेख भागवत में जिस प्रकार का मिलता है, मणिपुर वासियों ने उसे बहुत सीमा तक जीवित रखने का प्रयास किया है। भावों का नृत्य द्वारा उदात्तीकरण रास-लीला में प्रमुख महत्त्व रखता है। रासलीला के नृत्यों में भाग लेने के लिए विशिष्ट गायकों को निमंत्रित किया जाता है। रास नृत्य सीखने के लिए मणिपुर की अनेक युवतियाँ शिक्षित व्यक्तियों से शिक्षा ग्रहण करती हैं। रासलीला में भाग लेने वाले व्यक्ति अपना परलोक सवारते हैं, ऐसा उनका विश्वास है। रासलीला नृत्यों के लिए 'रासमण्डल' का निर्माण किया जाता है। 'रासमण्डल' उस 'पडाल' या उस क्षेत्र को कहते हैं जहाँ पर रास का आयोजन किया जाता है। विभिन्न क्षेत्रों से



मणिपुरी नृत्य की एक मुद्रा

रासलीला की मंडलियां इसमें भाग लेने के लिए एकत्र होती हैं। रास मण्डल के चारों ओर दर्शकों के बैठने की व्यवस्था की जाती है।

रासलीला का कार्यक्रम प्रायः छः सात घण्टे तक चलता है। रासलीला के मध्य संवाद अभिनय आदि भी होते हैं। किन्तु नृत्य की प्रमुखता रहती है। रासलीला का यह कार्यक्रम कृष्ण, राधा तथा गोपिकाओं के माध्यम से सम्पन्न होता है। कृष्ण का अभिनय दस बारह वर्ष का कोई बालक करता है। अधिक वय के बालक को रासलीला कार्यक्रमों में स्त्रियों के साथ नृत्य करने और उसमें भाग लेने की अनुमति नहीं है। राधा तथा उनकी सखियों का अभिनय पटु नर्तकियां करती हैं। रासलीला नृत्य भारतीय 'आपेरा'—'संगीतमय-नृत्यनाट्य' का अपूर्व उदाहरण है।

रासलीलायें चार प्रकार की उल्लेखनीय हैं। वसंत रास वैशाख मास में कुंज रास आश्विन मास में और महारास कार्तिक में होता है। नित्यरास किसी भी समय, किसी अवसर पर किया जा सकता है। वसंत-रास—रूठी हुई राधा को कृष्ण द्वारा मनाने का सम्पूर्ण प्रयास है। कृष्ण, राधा के सम्मुख आत्मसमर्पण करते हैं और राधा उन्हें क्षमा करके पुनः स्वीकार कर लेती हैं। कुंज-रास—राधा और कृष्ण के संयोग शृंगार का नृत्य है। इसमें उनका विरह नहीं है। कुंजों में राधा और कृष्ण का विभिन्न रूपों में विहार प्रदर्शित करना इस रासनृत्य की अपनी विशेषता है। महारास—नृत्य में राधा और कृष्ण का विरह है। राधा को कृष्ण त्याग कर चले जाते हैं। राधा उनके वियोग में प्राण त्यागने का निश्चय करती हैं और अंततः पुनः उन्हें कृष्ण की प्राप्ति होती है। नित्य रास—राधा कृष्ण की विरह और मिलन लीला को प्रदर्शित करने वाला नित्यरास है। इसे कभी भी किया जा सकता है। आत्मा और परमात्मा का विच्छेद तथा आत्मा द्वारा उस परम तत्व को पाने का यत्न एवं उसी में समर्पित हो जाने की भावना, इन सभी रासलीलाओं की मूल प्रेरणा रही है। राधा और कृष्ण के माध्यम से गोपिकाओं को कृष्ण के साथ नृत्य प्रदर्शित कर वे अपने दर्शकों में वही रसबोध जाग्रत करने की चेष्टा करते हैं।

रासलीला नृत्य के नर्तकों की रूपसज्जा तथा वेशभूषा बहुमूल्य होती है। उनकी वेशभूषा देखकर मन ठगा सा रह जाता है। कहते हैं कि मणिपुर के महाराजा जयसिंह, जो मणिपुरी रासलीला के इस प्रकरण के जनक माने जाते हैं, इस महान नृत्य की अपूर्व वेशभूषा के लिए भी श्रेयी हैं। भव्यता, सुन्दरता, तथा गरिमा इस वेशभूषा की अपनी परम्परा बन गई है। केशों की सज्जा भी विभिन्न रासलीलाओं के अन्तर्गत विभिन्न प्रकार से की जाती है। वसंत-रास तथा अन्य रासलीलाओं में जूड़ा पीछे की ओर रहता है। महारास में जूड़ा शिर के मध्य भाग में शिव की जटा की भांति बनाया जाता है और कुंजरास में यही जूड़ा शिर के बाईं अथवा दाहिनी ओर चला जाता है। फ्रेशनेबुल समाज की बहुत सी रमणियां इस प्रकार का जूड़ा आजकल किये हुए दिखाई पड़ती हैं, यह मणिपुरी केश-विन्यास है। रासलीला की नर्तकियां—राधा और गोपियां—एक गोल घुमावदार लहंगा पहिनती हैं। यह लहंगा बहुधा लाल रेशम का होता है। नीचे दफ़्ती या बेत की छड़ियां लगा कर लहंगे को एक दिशा में ही घूमने के लिये 'सेट' कर दिया जाता है। लहंगे के ऊपर से एक छोटी सी घंघरिया रहती है जो लहंगे के आधी दूर तक ढंक लेती है। इन लहंगों

और घघरियो मे अबरव के छोटे-छोटे असन्य टुकडे लगे रहते हैं जो प्रकाश पाते ही जगमगाने लगते हैं। छोटी और बसी हुई चोली भी इसीप्रकार भडकीरे रंगो और गोटे चादी के काम से चमकती रहती है। इस सब पर एक शीनी महीन ओढनी लटकती रहती है जो नतंकी का मुह भी ढके रहती है किन्तु पारदर्शी होने के कारण उसके मुख का हर भाव दिखाई पडता रहता है। विविध प्रकार के लेपो और चदनों से उसका मुख रजित रहता है। कृष्ण की वेदाभूषा मोरमुकुट-युत, पीताम्बरधारी मुरली, वैजयन्तीमाल सहित ही दिखाई पडती है।

रासलीला का कार्यक्रम कीर्तन मे प्रारभ होता है। 'गीतगोविन्द' और 'गोविन्द लीलामृत' से पाठ किये जाते हैं। सूत्रधार जब रासलीला का मतव्य बता चुकता है तो सर्वप्रथम कृष्ण उम रास मण्डल में आते हैं। कृष्ण का नृत्य होता है। उसके पश्चात् राधा का गीत पृष्ठभूमि से उठता है और राधा का प्रवेश दिखाई पडता है। दोनों की अवतारणा के पश्चात् वृदा मत्सी द्वारा दोनों का मिलन होता है। रासलीला के मध्य में 'भगी' नृत्यो का प्रदर्शन होता है, जिसमें कृष्ण एव राधिका की मानलीला तथा उनका प्रणय सलाप दिखाया जाता है। 'भगी परेड' के नाम से जाना हुआ नृत्य अत्यन्त महत्वपूर्ण हाता है। राधा और गोपिकाओ द्वारा कृष्ण की प्रार्थना अत में की जाती है। भगी नृत्य लाइहरोवा नृत्यो से बहुत सीमा तक प्रभावित है। इनमें भी जीवन के रमत्त्वों पर ही अधिक बल दिया गया है। रासलीला की प्रार्थना बहुधा 'अवीर खेल' नृत्य द्वारा होती है जिसमें सब ससिया एक दूसरे पर अवीर-गुलाल पेंकती है। आरती के पश्चात् रासलीला का कार्यक्रम समाप्त होता है।

रासलीला नृत्यो में कृष्ण के जीवन की विविधता विभिन्न रूपों में परिलक्षित होनी ह। उस जीवन के प्रति रागात्मक दृष्टि ही मणिपुर नृत्य की रासलीला का प्राण है। गोपियो के साथ कृष्ण का विभिन्न रूपों में प्रकट होना तथा उनकी सेवामें एव समपण स्वीकार करना यही इन रास लीलाओ का मतव्य है। 'लघुरास' मे गोपिया कृष्ण के साथ रास रचाती है और कृष्ण मे अपना प्रेम निवेदन करती ह। कृष्ण को विविध रूपों में हर गोपी प्राप्त कर लेती है। उसी मे उसकी सम्पूर्ण तुष्टि है। इन रासों के अतिरिक्त मणिपुर में गौर लीला भी होती है जिनमें गौराग महाप्रभु की जीवन लीला का प्रदर्शन किया जाता है। मणिपुर की रासलीलाओ में इसका भी महत्व है।

कार्तिक मास मे गोपाष्टमी के उत्सव में गोष्ठलीला बडी धूम से मनाई जाती है। गोष्ठ लीला में कृष्ण और गोपो का नृत्य दिखाया जाता है। कालिय-दमन की लीला भी प्राय इसमें देखने को मिलती है। कृष्ण किस प्रकार गोचारण लीला करते थे इसका प्रदर्शन इन लीलाओ में भलीभांति किया जाता है। कृष्ण के इन सभी नृत्यो मे मानवता के लिये एक अत्यन्त उदात्त भावना का संकेत प्राप्त होता है। यही इन सभी नृत्यो एव लीलाओ की लोकप्रियता का रहस्य है।

दुर्गा पूजा अथवा दशहरा के दिनों में मणिपुर में अस्त्र विद्या का भी प्रदर्शन होता है। इन नृत्यो में नटों की जैसी कलावाजी और शारीरिक चमत्कारो का विशेष महत्व रहता है।

‘रावण का मरण’ आदि विषयवस्तु उसी प्रकार दिखाई जाती है जैसी उत्तरी भारत में रासलीलाओं में किया जाता है ।

हम कह चुके हैं कि मणिपुर की धरती ही नृत्य की धरती है । जितने भी प्रकार के नृत्यों का उल्लेख किया गया है, वे सब वहाँ के अत्यन्त प्रसिद्ध नृत्य हैं । इनके अतिरिक्त मणिपुर के लोक नृत्य भी अनेक हैं और वे भी दर्शकों को आकर्षित करने में पूर्णतया समर्थ सिद्ध होते हैं । ‘तबला घोंगरी’ आदि ऐसे ही नृत्य हैं । मणिपुरी नृत्य वृत्ताकार नृत्य शैली पर आधारित है । मणिपुर का नृत्य संसार की प्रजनन क्रियाओं तथा निर्माण के तत्त्वों को सम्पूर्णता देने की चेष्टा करता है । मणिपुरी नृत्य में हाथ का परिचालन एक दूसरे के विपरीत होता है । चक्रदार आंदोलन गति होती है और पद संचालन तांडव के अधिक निकट होता है । वैसे मणिपुरी नृत्य में पद संचालन का विशेष महत्त्व नहीं होता । शेष शरीर का आंदोलन और उसकी विशिष्ट भावमुद्रा ही उस नृत्य का स्वरूप उपस्थित करती है । मणिपुरी नृत्यों की भावमुद्रायें प्रायः किसी विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त नहीं होतीं । वे अलंकार की भाँति नृत्य में शोभा के लिए प्रवेश होती हैं । वे नृत्य में सौंदर्य मात्र उपस्थित करती हैं । इसी हेतु उन मुद्राओं का प्रयोग किया जाता है । मणिपुर के निवासी अपनी समस्त कला को नृत्य के माध्यम से अपने इष्टदेव को समर्पित करना चाहते हैं । यही उनके नृत्य का अभीष्ट है ।

मणिपुरी नृत्य की लोकप्रियता बढ़ाने में रवीन्द्रनाथ टैगोर को बहुत बड़ा श्रेय है । उन्होंने इस शैली को शांतिनिकेतन में नृत्य शिक्षा का माध्यम बनाया । उनकी कला को इस माध्यम से बड़ी शक्ति मिली । पर टैगोर ने मणिपुरी नृत्य के उस रूप को बहुत कुछ अपने अनुरूप ढालने की चेष्टा की । उनकी इस चेष्टा में मणिपुरी नृत्य का असली रूप अवश्य ही कुछ खो गया । किन्तु देश के अधिकांश कला प्रेमी लोग जो नृत्य की एकरसता से ऊब गये थे, उनके लिये इस नूतन मणिपुरी नृत्य ने एक नया रस उत्पन्न किया । रवि बाबू के इस प्रयास को नृत्य संसार में विविध दृष्टिकोणों से देखा गया है । कुछ ने उनकी बहुत प्रशंसा की है और कुछ का विचार है कि उन्होंने इस नृत्य की शुद्धता नष्ट कर दी । पर कुछ भी हो, रवि बाबू ने इस नृत्य को परिष्कृत कर के ही सही, यदि नृत्य जगत को पहिचनवाने की चेष्टा की तो उनके प्रयास की सराहना ही करनी वांछनीय है । रवि बाबू ने उस नृत्य के परिचालनों को अधिक तोड़ा मरोड़ा नहीं—हां, उस माध्यम को बंगला वातावरण के अधिक अनुकूल बनाने के लिए यत्न अवश्य किया । आधुनिकतम युग में उस कला की सार्थकता को नया अर्थ देने का रवि बाबू का अकेला प्रयास था ।

मणिपुरी नृत्य नया हो कर भी पुराने की परम्परा से जुड़ा हुआ है । वह धरती का नया नृत्य है और उसके संस्कार अब भी हमें उन्हीं महान् तत्त्वों का आभास देते हैं जिनको ग्राह्य बनाने के लिये इन नृत्यों का निर्माण हुआ था । जीवन को रससिक्त करके मानवीय संवेदनाओं को और भी उदात्त बनाने में मणिपुरी नृत्य आज भी पूर्णतया सक्षम है—यही इस नृत्य की सार्थकता है ।

नृत्यलिपि की आवश्यकता

प्रायः यह सुना जाता है कि संगीत कान के द्वारा और नृत्य आँख की सहायता से सीखा जाता है। हमारा आलोच्य विषय संगीत सुनने का और नृत्य देखने का नहीं है बल्कि संगीत और नृत्य सीखने का है। यह निस्सन्देह है कि संगीत सुनने के लिए कान और नृत्य देखने के लिए चक्षु की सहायता होती है। और यह भी असदिग्ध है कि संगीत सीखने के लिए कान और नृत्य सीखने के लिए चक्षु का प्रयोजन मुख्यतः है। किन्तु यह बात विचारणीय है कि क्या केवल कान ही का प्रयोजन संगीत सीखते समय होता है और केवल आँखों का ही आवश्यकता नृत्य सीखते समय होती है।

विद्वानों का कहना है कि शिक्षा देने की प्रणाली प्रधानतः दो होनी चाहिए—शीघ्रता तथा सरलता। इन दोनों को बश में लाने के लिए एक से सम्भवतः अधिक इन्द्रियों का प्रयोग करना चाहिए। उदाहरण के लिए संगीत को पहिले ले लिया जाय। शिक्षक गा कर छात्र को संगीत सिखा रहा है। छात्र सुन कर संगीत सीख रहा है। यहाँ केवल एक इन्द्रिय—कान—का प्रयोग हुआ। यदि किसी राग सिखाते समय शिक्षक उस राग का एक चित्र सामने रख कर उस राग का रूप चित्र में दिखला कर और उसे गा कर सिखावे तो दो इन्द्रियों का प्रयोग हुआ—कण तथा चक्षु। इन्हीं प्रकार दो से भी अधिक इन्द्रियों का भी प्रयोग संगीत सिखाने में हो सकता है। तबला वादन ले लिया जाय। तबला शिक्षक को देख कर अर्थात् उसकी वादन प्रणाली को देख कर और उस शब्द को सुन कर विद्यार्थी सीखता है। इसमें चक्षु और कर्ण दोनों इन्द्रियों का प्रयोग होता है। इसके उपरान्त यदि शिक्षक विद्यार्थी के शरीर पर आघात करके उसे किस बोल पर कितना तबले को किस प्रकार दबाना पड़ेगा यह बतलावे तो उसका फल और लाभदायक होगा। तब तीन इन्द्रियों की आवश्यकता हुई—कर्ण, चक्षु तथा स्पर्श। परन्तु मुख्य उद्देश्य शीघ्र और सरल प्रकार से सीखाना है और इसी उद्देश्य को पाने के लिए अधिक इन्द्रियों का प्रयोग करने की चेष्टा करनी चाहिए।

संगीत के विद्वान् और पारंगतों ने वाद में यह भी देखा कि केवल संगीत सिखाने के लिये कान को छोड़ कर आँख के लिए चित्र को भी छोड़ कर स्वर-लिपि की भी आवश्यकता है। स्वर-लिपि की आवश्यकता केवल सिखाने के लिए ही नहीं परन्तु संगीत की मौलिकता और संगीत को स्थायी रूप से आदर के साथ रखने के लिए है। जब विद्वानों ने संगीत को बश परम्परा से यत्न से

रखने की आवश्यकता देखी तब संगीत की स्वर-लिपि बनाने की उन लोगों ने चेष्टा की और विष्णु दिगम्बर तथा भातखण्डे आदि संगीतज्ञों ने संगीत की स्वर-लिपि बनाई।

भारतवर्ष में दो मुख्य स्वरलिपि प्रचलित हैं—विष्णु दिगम्बर की तथा भातखण्डे जी की बनाई हुई स्वर-लिपि। इन स्वर-लिपियों को छोड़ कर प्रत्येक प्रदेश में और प्रत्येक अगणित भाषाओं में स्वर-लिपियां हैं। बंगाल में तो प्रत्येक व्यक्ति की अपनी अपनी स्वर-लिपि की विभिन्न प्रणालियां हैं।

पाश्चात्य देश में संगीत सुना नहीं जाता है, संगीत पढ़ा जाता है। पाश्चात्य देश के गायक या वादक बिना संगीत को पढ़े गा या बजा नहीं सकते हैं। उनके लिये (Notation) कागज पर लिखा रहना चाहिये, तब वे गा या बजा सकेंगे। वे संगीत देखते हैं सुनते नहीं। यही कारण है जिस लिये हमारे देश के संगीत को उस प्रकार अभी तक विदेश से आदर नहीं मिला जिस प्रकार साहित्य, नृत्य, भास्कर्य और स्थापत्य को मिला है। यदि आज हमारे देश के संगीत को स्वर-लिपि में लिखा जाय जिसे कि विदेश के लोग समझेंगे तो हमारे संगीत का आसन भी संसार में सब से ऊँचा रहेगा।

इसके लिये हम निस्संदेह कह सकते हैं कि हमारे देश के कट्टर संगीत विशारदों का सम्पूर्ण दोष है। प्रथम तो भारतवर्ष में ही एक (Standard notation) अथवा स्वर-लिपि नहीं है, जिसे कि सब लोग मान लें। प्रत्येक प्रान्त में भिन्न भिन्न स्वर-लिपि प्रचलित है। यही नहीं प्रत्येक व्यक्ति अपना अपना अलग स्वर-लिपि व्यवहार करते हैं। इसके उपरान्त सारे संसार की एक स्वर-लिपि नहीं है। विदेशी (Staff notation) को सारे संसार ने मान लिया है, इतना कि एशिया के कुछ देश जापान, चीन, जावा तक भी (Staff notation) पर अपने संगीत लिखते हैं। किन्तु भारत ही एक ऐसा कट्टर देश है जिसने कि (Staff notation) को नहीं माना है। हमारे देश के संगीत पारंगतों का यह कहना है कि हमारे संगीत को (Staff notation) में लिखना असम्भव है, क्योंकि मीड़, मूर्छना, गमक, झाला इत्यादि (Staff notation) में लिखा नहीं जा सकता है। हम मानते हैं कि कुछ सुन्दर तथा सूक्ष्म संगीत विषयक वस्तु (Staff notation) में नहीं लिखी जा सकती है। किन्तु इसलिए (Staff notation) की सहायता न लेना उचित नहीं है। साथ ही साथ यह भी विचारणीय है कि हमारी प्रचलित स्वर-लिपि में भी कहां तक वे बारीकियां लिखी जा सकती हैं। हमारी स्वर लिपि भी सम्पूर्ण तथा निर्दोष नहीं है। जब (Staff notation) को सारे संसार ने (Staff notation) मान लिया है तब हमारे देश के संगीतज्ञों को भी चाहिये कि उसे अपना लें। यदि (Staff notation) पर गवेषणा किया जाय और अपने प्रयोजनों के लिये उसे व्यवहार किया जाय तो जिन संगीत विषयक वस्तुओं को आज उसमें लिखने में संगीत के विद्वान् असमर्थ होते हैं कल वह नहीं रहेगा। वे अपने से आज के (Staff notation) को सुधार देंगे और संसार के कलाविदों के सामने सुधारी हुई (Staff notation) को रखेंगे। तब एक नया (Staff notation) संसार को मान लेना पड़ेगा और उस नया (Staff notation) के द्वारा हमारे देश की संगीत-संस्कृति का आदर होगा।

होगा। नृत्य की प्राचीनता के समय में इस प्रकार कथन है कि देवताओं में सब से पहले पुरुष नरक मृष्टि के स्वामी शिव जी पहले नर्तक थे। देवताओं और देवियों के समूह से वह शिव अपने अनन्त और अपरिमीम रूप का नृत्य करता हुआ गति के अनन्त आह्लाद में सृष्टि रक्षा और नाश सबधी विराट मृष्टि की क्रियाओं की अभिव्यक्ति करता था।

स्त्रियों में पार्वती जी ने तो स्वयं लाम्य नृत्य की उत्पत्ति की थी। इनके अतिरिक्त लक्ष्मी जी जो हमें धन देती हैं और उस विष्णु की जो कि प्रकृति के रूपों का रक्षक हैं उसकी अर्द्धांगिनी हैं ये स्वर्ग की सत्र से प्रदान नर्तकी थी। रत्नों में सुशोभित घटियों की पाजेठ पहने हुए वे ऐसी देवी श्री के साथ नाची कि इन्द्र की मभा को उसने पूर्ण पराभूत कर दिया। और स्वर्ग की अप्सराओं में सर्वभरोमणि हो कर अप्सराओं को उसने अपनी कला सिललाई। उसी ने यह दिव्य विज्ञान



लोकनृत्य

मनुष्यों को दिया। वेद, पुराण, उपनिषदों में भी नृत्य का उल्लेख किया गया है। जैमिनीय उपनिषद् ब्राह्मण में नृत्य गीत का उल्लेख है। कौशीतकि ब्राह्मण में नृत्य गीत और वादिन का सामूहिक नाम "शिल्प" दिया गया है। गयालम्नन यज्ञ के छठे दिन महाव्रत नाम का एक समारोह होता था उसमें यजमान की पत्निया वीणा बजा कर नाचती गाती थी। ऋग्वेद में नर्तक का उल्लेख है। नर्तकी का नाम नृतु या, एक स्थान में उसकी तुलना उपस्त से भी की गयी है। नृत्य का विशेष नामों का उल्लेख तथा विशद वर्णन विष्णु पुराण, भागवत पुराण, हरिवंश तथा हर्ष चरित में भी किया गया है। हरिवंश में नृत्य का नाम "क्रीडा" दिया गया है। हरिवंश का कहना है कि गोवर्द्धन धारण की घटना के अनन्तर इन्द्र ने कृष्ण भगवान को समग्र पृथ्वी का इन्द्र बना दिया तभी से विष्णु भगवान का नाम उपेन्द्र पडा। उसी दिन रात को उन्होंने चादनी से धुली श्यामल वनाली में गोपियों के साथ नृत्य क्रीडा की थी। इसमें सहगान और सामूहिक नृत्य की भरमार होती थी। गोपिया कृष्ण लीला सबधी गीत गाती थी और एक ही पुरुष बहुत सी स्त्रियों के साथ नाचना था। ऐसी नृत्य विधि का नाम हल्लीसक है।

हल्लीस—भारत के बालचरित नाटक में हल्लीसक नृत्य पद्धति का प्रयोगात्मक रूप देखने में आता है। उसमें ग्वाले और ग्वालिनें जोड़ बना कर नाचती हैं।

रास—विष्णु पुराण और भागवत पुराण में इस क्रीड़ा का विशद वर्णन हुआ है इन विवरणों पर विचार करने से ऐसा लगता है कि दो दो गोपांगनाओं के बीच में एक एक कृष्ण भगवान विराजते थे। योग बल के द्वारा भगवान ने एक होते भी अपने शरीर को अनेक मूर्तियों



रासनृत्य

में विभक्त किया था। ये सब नकली मूर्तियां मूल कृष्ण भगवान की प्रभा थी तथा अधिकारिणी गोपियां राधिका का कार्य व्यूह थीं। कुल जोड़ गोलाकर में खड़े थे और बीच में प्रधान गोपी (राधा) के साथ कृष्ण भगवान विराजते थे। सहगान गाते हुए वे गोलाकार घूमते हुए नाचते थे।

हर्ष चरित में भी रास नृत्य का उल्लेख हुआ है, वहां उसकी व्याख्या करते हुए कहा गया है कि राग रंग से भरा हुआ नृत्य जो चक्राकार में घूम घूम कर नाचा जाय उसी का नाम रास नृत्य है। रास क्रीड़ा की प्रचलित पद्धति इस प्रकार है कि नदी किनारे किसी पेड़ की छाया में छोटे छोटे बालक और बालिकाएं जोड़ बांध कर खड़े हो जाते हैं फिर ताली पीटते अथवा लकड़ी की दो दो छोटी छोटी टुकड़ियां बजाते हुए वे घूम घूम कर नाचते और गाते रहते हैं। हल्लीसक और रास नृत्य विधियों का अन्तर बहुत सूक्ष्म था। हल्लीसक में स्त्रियों की अधिकता होती थी तथा पुरुष कम होते थे एवं रास नृत्य में स्त्रियों और पुरुषों की संख्या बराबर होती थी।

छालिक्य—इस नृत्य का उल्लेख पहले पहल हरिवंश में हुआ है। रास जैसा यह क्रीड़ा भी माना गया है। इसमें स्त्री पुरुष दोनों भाग लेते थे। हरिवंश में जो विवरण दिया गया है उससे पता चलता है कि छालिक्य भी रास की भांति एक प्रकार की नृत्य विधि थी। जिसमें कूद फांद की अधिकता विशेष थी। नाचते समय मिले जुले गीत गाये जाते थे और नाना प्रकार के बाजे

वजाये जाते थे। नाचते समय विशेष प्रकार के कुछ गीत गाये जाते थे इनके नाम छालिक्य मेयम् वा छालिक्य गाधर्वम् पडे हैं। मालविकाग्निमित्र नाटक में छालिक्य नाम के एक प्रकार के नाट्य का उल्लेख है। आचार्य गणदास मालविका को यह नाट्य विधि सिखा रहे थे अभिनय के विवरण से यह पता चलता है कि मालविका अबेले एक गीत गा लेने के अनंतर नाचते हुए उस गान का रसाभिनय करती है। ब्यासरित्सागर में भी छालिक्य का उल्लेख हुआ है इन सभी से नृत्य की प्राचीनता में कोई सदेह नहीं।

शास्त्रीय नृत्य

शास्त्रीय नृत्य दो प्रकार के होते हैं—एक ताडव और दूसरा लास्य। प्रायः लोग ताडव को पुरुष नृत्य कहते हैं और लास्य को स्त्री नृत्य मानते हैं। ठेठ शास्त्रीय नृत्य ताडव ही है।

- ताडव—इसकी उत्पत्ति के बारे में लिंग पुराण का कहना है कि स्त्रीवध्य दारुकासुर को मारने के लिए शबर भगवान ने काली देवी की सृष्टि की। यह काम तो आसानी से हो गया फिर देवी जी को मनाने के लिए भगवान बच्चे का रूप धारण कर उम महाशमयान में फूट फूट कर रोने लगे। उस त्यागे हुए बालक को देस कर देवी का हृदय पसीज गया। देवी ने उसे गोद में उठा लिया और दूध पिलाने लगी। भगवान ने इसी समय दूध पीने के बहाने देवी के कोप को चूस लिया। आगे यही बालक क्षेत्रपाल नाम का भैरव बना। अंत में देवी जी को मनाने के लिए भगवान ने ताडव नाम की नृत्य शैली की रचना की थी। ताडव नृत्य में देव देव के साथ भूत प्रेत पार्वती जी और योगिनिया सभी ने भाग लिए थे। ताडव के दो भेद हैं पेलवि और बहुरूपव। इन नृत्यों में विशेषता यह होती है कि जिस प्रकार गायक स्वरो के भिन्न प्रयोग दिखाता है उन्ही प्रकार नर्तक अगहारो के प्रयोग इसमें दिखाता है। स्वरो की भावना नर्तक के अगहारो में स्पष्ट दिखायी पडना अति आवश्यक होता है। आजकल के प्रख्यात कलाकार श्री उदयशकर ताडव नृत्य के विशेषज्ञ हैं।

लास्य—स्त्री नृत्य जो कोमल भावों का होता है लास्य कहलाता है। इनके दो भेद होते हैं छूरित और योवत। नाना भावों का प्रदर्शन करने हुए नायक नायिका परस्पर आलिंगन चुवन करते हुए जो नृत्य करते हैं वह छूरित है और जब नायिका अबेले ही नाचती है तो उसे योवत कहते हैं। भारतीय नृत्य कला के इस युग में मुख्य रूप से चार प्रकार के नृत्य शास्त्रीय नृत्यों की कोटि में प्रचलित हैं—

उत्तर प्रदेश में कत्यक शैली पूर्व में मणिपुरी शैली और दक्षिण में भरत नाट्यम् और कथकल शैलियाँ शास्त्रीय नृत्यों की कोटि में मानी जाती हैं।

कत्यक शैली—यह शैली उत्तर प्रदेश में प्रचलित है। लखनऊ, जयपुर, बनारस, कानपुर और रामपुर इस शैली के मुख्य केन्द्र हैं। यह शैली वर्षों से इस रूप में पायी जाती है इसमें पैरों को पास पास रख कर ताल के विविध रूपों का घुघरु द्वारा प्रदर्शन एक मुख्य विशेषता है। शरीर के संचालन में इस शैली में विविधता नहीं है। थोड़े से स्थूल संचालन से काम चल

जाता है। मुद्राओं में केवल दो ही एक प्रयोग किए जाते हैं। रसों में केश शृंगार का बाहुल्य होता है।



उत्तर भारत की एक नृत्य मुद्रा

मणिपुरी शैली—यह शैली बंगाल और आसाम में प्रचलित है इस शैली की विशेषता है कोमल अंग संचालन। पाठ विशेष में शास्त्रीय तालों का प्रयोग होता है अंग और मुद्रा के प्रयोग भी अधिक संख्या में पाये जाते हैं। शृंगार, वीर और करुण रस का प्रयोग इन नृत्यों में प्रचलित है। मणिपुर में नृत्य की परंपरा अत्यंत प्राचीनकाल से चली आ रही है। यहां की पौराणिक गाथाओं से ज्ञात होता है कि यहां के निवासी स्वभावतया नृत्य प्रिय ही नहीं परन्तु वे इस कला को पवित्र एवं ईश्वरीय समझते हैं ये प्रत्येक उत्सवों पर नृत्य को प्रधानता देते हैं। इनका प्रत्येक नृत्य किसी न किसी पौराणिक घटना विशेष से संबंध रखता है। मणिपुर निवासियों के अधिक लोकप्रिय नृत्यों के नाम हैं—लायी हरोथा, रास लीला, खबक (ताली), ईशरी चोलम (गायन नृत्य), पुंग

चोलम् (मृदंग नृत्य), ओगरी-हगेल (होली के समय लडके-लडकियों का समूह नृत्य), मुकरेक्केक या थावल सागवी (चादनी नृत्य) इत्यादि। इनमें से दो लोकनृत्य इनके सब से अधिक प्रिय होते हैं। प्रथम रास लीला, २ लाई हरोवा। लाई इनके गृह देवता हैं। मणिपुर के लोग जात की सृष्टि की जिस कथा में विश्वास करते हैं उसी को वे रास लीला तथा लाई हरोवा नृत्यों की मुद्राओं, अंग संचालन और मुख के भावों से व्यक्त करने का प्रयास करते हैं। नर्तकों की वेश भूषा तथा साज-सज्जा प्रत्येक नृत्यों के भिन्न भिन्न प्रकार के होते हैं।

भरत नाट्यम्—यह शैली दक्षिण में प्रचलित है। तजोर इस शैली का मुख्य केन्द्र रहा है। प्रायः मदिरों में देवदासियों द्वारा इस नृत्य की परंपरा सुरक्षित रही है यह दासी अट्टम नाम में स्पष्ट है। इस शैली में अंग मुद्राचारी और अभिनय की प्रचुर मात्रा मौजूद है। ताल और लय का काय भी ऊंचे स्तर का होता है। इस शैली का विकास दो हजार वर्ष पूर्व हुआ था। इस नृत्य से सुदूर अतीत सजीव हो उठता है, और वे उनकी मनमोहक गति को देखते थे। नतक द्वारा दृश्य के मर्म को प्रकट करने वाले संगीत और गान सुनते थे और उनकी आखों के सामने जीवन का चित्र झूमने लगता था।

कथकली शैली—यह भी शैली दक्षिण की मलावार, कोचीन और त्रावणकोर के आस पास पायी जाती है। इस शैली में अभिनय की प्रधानता है। इसलिए कथकलीका प्रयोग महाभारत और रामायण का अभिनय करने के लिए होता है। मुद्राओं की संख्या इस शैली में सब से अधिक साथ ही आख, भौह आदि उपागों का प्रयोग अत्यंत अधिक है। इस शैली में ताल लय का काम बहुत निकृष्ट श्रेणी का है। कथकली नृत्यों का अभ्यास तीन सौ वर्षों से नर्तकों के खानदान में किया जा रहा है उनकी कला मूक अभिनय की है। भावों की ज्वलन्त प्रतिमा जिसको अभिनेता अपने हाव भाव, भंगिमा और कभी कभी केवल हास्योदीपक, अनुकरण द्वारा मूर्त करता है सचमुच अविस्मरणीय थी। अभिव्यंजना और मुद्रा में परिवर्तन होते ही दर्शकों के सामने प्रेम, शौर्य और करुणा की सजीव प्रतिमा खड़ी हो जाती थी।

इन शैलियों के अतिरिक्त सभी देश के आदिवासियों की संस्कृति में लोकनृत्य कला को विशिष्ट स्थान प्राप्त है वे अपने घर गृहस्थों के विशेष उत्सवों पर अनेक प्रकार के लोकनृत्य अभिनय से अपने शरीर को संचालित करते हुए अपना मनोभाव प्रकट करते हैं। ब्रज में लोक नृत्य की प्रथा अधिक है। ब्रजवासी भिन्न भिन्न प्रकार के लोकनृत्य करते हैं जो इतने सजीव और प्रभावशाली होते हैं कि जिन्हें देख कर हृदय उमड़ आता है और आखें भर आती हैं। इनके खास-खास लोकनृत्यों में विलाप नृत्य, फाग नृत्य, फूल० डोल, नृत्य, चुट्टा नृत्य, बनती नृत्य, चर कला नृत्य, पठान नृत्य, पनघट या गागरी नृत्य, नरसिंह नृत्य, कीर्तन नृत्य, जात नृत्य दर्शनीय हैं।

भोजपुरी लोकगीतों में कला

लोक-कला उतनी ही प्राचीन है जितनी पुरानी है मानव-सभ्यता। अत्यन्त पुरातन काल से ही मानव अपने हृदय की भावनाओं को रंग और रेखा का आकार देकर उसे साकार करने का प्रयत्न करता रहा है। मोहेन्जोदड़ो के भग्नावशेषों को देख कर इस देश के आदिम निवासियों की गृह निर्माण तथा नगर-निर्माण कला का परिचय प्राप्त होता है। अजन्ता तथा एलोरा के भित्ति-चित्र उन कुशल चित्रकारों की कला का दिग्दर्शन कराते हैं जिन्होंने अपनी तूलिका के द्वारा निष्प्राण चित्रों में जान सी डाल दी है। चतुर तक्षणकारों ने अपनी छेनी के द्वारा बुद्ध तथा महावीर की पाषाणमयी मूर्तियों को जीवन प्रदान किया है।

भारतवासियों का जीवन सदा से कलामय रहा है और आज भी है। हमारी प्राचीन ललित कलाएँ तो गौरवशालिनी रही ही हैं, परन्तु आज जन-जीवन में उपलब्ध लोक-कलाओं का भी कुछ कम महत्व नहीं है। ग्रामीणजन जो भी कार्य करता है उसे वह कलात्मक रीति से सम्पादित करता है। घर बनाने से लेकर बालकों द्वारा घरौदा बनाने तक में एक विशेष प्रकार की कला दिखाई पड़ती है। इस कला का उल्लेख लोक-गीतों में पाया जाता है। प्रस्तुत लेख में निम्नांकित शीर्षकों में लोक-कला का संक्षिप्त परिचय यहां प्रदान किया जायेगा।

- (१) वास्तु कला
- (२) मूर्ति-कला
- (३) चित्र-कला
- (४) अल्पना
- (५) थापे
- (६) गोदना
- (७) मेंहदी
- (८) महावर
- (९) मिष्ठान्न
- (१०) विविध (चारपाई बुनना)

१. वास्तुकला

मन्दिर—लोक-गीतों में मन्दिर या मन्दिर बनवाने का अनेक स्थानों में वर्णन पाया

जाता है। भोजपुरी में मन्दिर का अथ घर तथा देव-स्थान दोनों होता है। एक गीत में शिव के मन्दिर के सम्बन्ध में लोक-कवि कहता है वह बहुत सुन्दर रीति से सजाया गया है। शिव का मन्दिर पत्थर से बना हुआ है तथा उसकी छाजन वेंट से की गयी है। उस मन्दिर में 'अगर' की लकड़ी का चौखट लगा हुआ है तथा उसमें चन्दन के किवाड़ सुशोभित हैं।^१ ऐसा ज्ञात होता है कि प्राचीन-काल में समृद्ध मन्दिरों में चन्दन के किवाड़—उनकी सुन्दरता को बढ़ाने के लिए—लगाने की प्रथा थी। इतिहास के विद्वानों को यह बात अविदित नहीं है कि मुप्रसिद्ध सोमनाथ के मन्दिर में चन्दन के किवाड़ लगे हुए थे जिन्हें लूट कर महमूद गजनी अपने साथ ले गया था।

बेंगला—गाँवों में बगला उस एक मजिले मकान को कहते हैं जो चार त्रिभुजाकार छप्परो को जोड़ कर बनाया जाता है। यह आकार में प्रायः वर्गाकार होता है। इन बगलो को बटे कलात्मक ढंग से बनाया जाता है। इसके लिए लम्बे-लम्बे वाँसो को काट कर उनको अनेक भागों में चीरा जाता है। फिर वेंट के चिकने तथा पतले भागों से उन्हें बाधा जाता है जिससे उनका बंधन टूटने न पाये। फिर पान के कोमल तथा हरे पत्तों से उस छप्पर को छवाया जाता है। उस बेंगले में स्थान-स्थान पर खिड़कियाँ भी बनायी जाती हैं।^१ एक दूसरे गीत में सीक को चीर कर बगला छवाने का उल्लेख पाया जाता है।^१ आजकल प्रायः बेंगला सरपत (काँस) या फूस में बनाया जाता है परन्तु धनी लोग सीक से ही अपने बगले को छवाते हैं जिससे वर्षा का जल छप्पर को छेद कर घर के भीतर न गिर सके।

कोठा अटारी—लोक-गीतों में 'कोठा' उठाने या बनवाने का वर्णन प्रायः अनेक बार हुआ है। 'कोठा' उस दुमजिले मकान को कहते हैं जो प्रायः ईंटों का बना हुआ होता है। परन्तु

१ पयल के सिव के मदिलवा,
त बेतवें से छाजन हो।
चनन के लागल वा केवाड
त अगर के चउकठ हो।

२ नदिया का तीरे मोहन बछह चरखले।
कटावे लगले हे मोहन लामी लामी बैसवा ॥
चिरावे लगले हे मोहन लामी लामी फरठवा।
बन्धावे लगले हे मोहन वेंत के बहनवा ॥
छवावे लगले हे मोहन पान के छजनिया।
कटावे लगले हे मोहन रत्ति के खिरिकिया ॥

जनपद खण्ड १ अंक २ पृ० ३०

३ भइया बखानिले कवन भइया ना।
भइया सींकिए फतर बगला छावेले ना ॥

वही पृ० ६१

गरीब लोग मिट्टी का ही 'कोठा' बनाते हैं। इन मकानों में 'झझरीदार' किवाड़ों के लगने का वर्णन मिलता है जिससे हवा सदा आती रहती है।^१ दो तल्ले मकानों के लिए 'अटारी' शब्द का उल्लेख कहीं कहीं हुआ है। यह संस्कृत के 'अट्टालिका' शब्द का अपभ्रंश रूप है। गीतों से यह ज्ञात होता है कि अटारी शयन-कक्ष के रूप में व्यवहृत होती थी जिसमें माणिक्य के दीप जला करते थे।^२

लोक गीतों में ग्रामीण घरों के आगे तथा पीछे (पिछुवाड़े) विभिन्न प्रकार के वृक्षों के लगाने की चर्चा पायी जाती है। इन वृक्षों में अशोक, चन्दन, आम, नारंगी, नीबू, जमीरी, शिरीष, महुआ और लवंग अधिक प्रसिद्ध हैं। लोक कवि लवंग का बगीचा गृह के पृष्ठ भाग में लगाता है जिसकी सुन्दर सुगन्ध से वहाँ के लोग सदा आनन्द का अनुभव करते हैं। परन्तु प्रियतम के वियोग में नायिका को नीद नहीं आती।^३

२. चित्रकला

भोजपुरी लोक-गीतों में चित्र कर्म की चर्चा प्रचुर परिमाण में पायी जाती है। चतुर चित्रकारों के द्वारा की गयी चित्रकला प्रधानतया दो रूपों में उपलब्ध होती है।

(१) भित्ति-चित्र (Frcscai paintning)

(२) पट-चित्र (Canvas paintning)

इनमें से लोक-गीतों में प्रथम प्रकार की चित्रकला का ही अधिक वर्णन मिलता है। चित्रांकन के लिए 'उरेहना' शब्द का प्रयोग भोजपुरी में किया जाता है। ये चित्र घर की बाहरी या भीतरी दीवारों पर बनाये जाते हैं। विवाह के गीतों में कोहबर—वह घर जहाँ विवाह के पश्चात् वर-वधू प्रथम बार मिलते हैं—में चित्रकर्म की चर्चा पायी जाती है। एक गीत में कौतुक गृह (कोहबर) की भित्ति पर चार चिड़ियों तथा एक जोड़े हंस को चित्रित करने का प्रसंग मिलता है।^४ एक दूसरे गीत में कोहबर में चन्द्रमा और सूर्य को चित्रित करने का उल्लेख है।^५ इस गृह में

१. कोठा से ऊँचनि कोठरिया हो बाबा,
झझरिन लागेल केवार हो।
तेही पइठि सोवेले बेटेके बाबा,
झुर झुर बहेला बेयारि हो ॥

२. केकर ऊँची अटरिया त मानिक दीप जरे हो।

३. मोरा पिछुअरवा लवंगिया गाँछी, अवरु महुलवा गाँछी हो।

आरे ललना गमकि आवेला सारी रात निदरियो नाहीं आवेला हो।

४. पानन मोरे बाबा मँडवा छवावेले, फुलवा के बान्ह बन्हाई।

ताही भीतर बाबा पुतरी डरेहेले, चारि चिरइया जोड़ी हंस।

५. कोहबर लिखिवि चान रे सुरुजवा, मंडवा लिखिवि गोपीचंदरे।

समधी के द्वारा बनाये गये सुन्दर भित्ति चित्रो को देख कर समस्त ससार मोहित हो जाता है ।^१ ये चित्र मभवत वर-वधू के मनोरजन के लिए बनाये जाते हैं ।

इनके अतिरिक्त कोहवर मे कमल-पुष्प, कमल-पत्र, पालकी, घोडा, गोपीचन्द्र तारिकाए तथा पान का पत्ता भी चित्रित किये जाते हैं । लोक मानस हाथी, घोडा और पालकी को वैभव का, गोपीचन्द्र और पुतरी को वर-वधू का, सूर्य और चन्द्रमा को दीर्घ-जीवन का, हंस और मोर को मंगल का तथा पान और कमल को कला का प्रतीक समझता है । कोहवर में इन वस्तुओ को चित्रित करने का यही रहस्य है ।

चित्रकला के उपादान—कोहवर के भित्ति चित्रो के आलेखन में मुख्यत चूना, सिंदूर, हल्दी, कज्जल, गेरू (गैरिक) और चौरठ (चावल का आटा) प्रयुक्त किया जाता है । सवप्रथम दीवाल पर चूने से सफेदी कर दी जाती है । परन्तु जहाँ चूना उपलब्ध नहीं होता वह पीली मिट्टी से दीवाल को लीप दिया जाता है । पश्चात् चौरठ मे पानी और पीसी हल्दी डाल कर उसका लेप तैयार किया जाता है । 'कोहनि' (बांस की पतली शाखा) के एक अश को काट कर उसके अगले भाग को कूट (कूच) कर पतला ब्रश बनाया जाता है । इसी बास के बने ब्रश के द्वारा ग्रामीण स्त्रियाँ चौरठ तथा हल्दी के मिश्रित लेप से भित्ति पर चित्रकर्म करती हैं । जहाँ इस बांस की ब्रश का अभाव होता है वहाँ तजनी अँगुली ही तूलिका का काय सम्पादन करती है । इस लेप के अतिरिक्त चित्रो को बनाने मे काजर, गेरू तथा सिन्दूर का भी यथास्थान प्रयोग किया जाता है ।

जिस प्रकार चित्रकार अपनी कलाकृतियों में विभिन्न रगो का प्रयोग करते हैं उसी प्रकार ग्रामीण चित्रकारो के द्वारा नव प्रकार के रगो के व्यवहार करने की चर्चा एक गीत मे की गयी है । परन्तु ये नवरग कौन-कौन से थे इनका निश्चय करना कठिन है ।^२ कोहवर के एक गीत में चावल के आटे से चित्रकर्म का उल्लेख हुआ है ।^३ नवग्रह की वेदिका बनाते समय सफेद रग के लिए आटा, काले के लिए लकडी के कोयले का चूर्ण तथा लाल रग के लिए ईटा का पीसा हुआ चूर्ण प्रयोग में लाया जाता है ।

३ मूर्तिकला

ग्रामीण कलाकार मूर्ति कला में भी निपुण दिखाई देता है । वह पापाण में अपनी छेनी के बल से मानव की सजीव आकृति प्रस्तुत करने में सफल है । वह मिट्टी की सुन्दर गौरी-गणेश की तथा अन्य देवताओ एव जीवो की आकर्षक मूर्तियों को बना सकता है । इसके साथ ही उसकी

१ भीतर चित्र डरेहेला समधी ए मोहेला जग ससार।

२ आधा भीति लिखवो में नवरग कोहवर, आधा भीति चुनवे चुनवरल ।

३ पीसहुँ पीठरवा हे सीता, लिखी लामी कोहवर ।।

कला काष्ठ में जान डाल सकती है। ग्रामीण मूर्तियों को हम साधारणतया चार भागों में विभक्त कर सकते हैं।

(१) प्रस्तरमयी मूर्तियाँ, (२) काष्ठमयी मूर्तियाँ, (३) मृण्डमयी मूर्तियाँ, (४) धातुमयी मूर्तियाँ।

गीतों में पत्थर के बने देवस्थान तथा पाषाणमयी मूर्तियों का उल्लेख पाया जाता है, परन्तु ऐसा वर्णन बहुत ही कम है।^१ इसके अतिरिक्त काठ की बनी मूर्तियों या पुतरियों के निर्माण का वर्णन भी उपलब्ध होता है। एक गीत में इतनी सजीव काठ की मूर्ति बनाने का उल्लेख है जिसे देखने पर ऐसा मालूम हो रहा था कि वह मुसकरा रही हो।^२ काष्ठ की निर्मित यह पुतली (नारी-प्रतिमा) कभी हँसती और कभी मुसकराती सी प्रतीत होती है। जायसी ने पद्मावती के शयनागार के खम्भों पर ऐसी ही उत्कीर्ण प्रतिमाओं का उल्लेख किया है जो सजीव सी प्रतीत होती थी।^३

मृण्डमयी मूर्तियाँ—जिन्हें अंग्रेजी में टेराकोटाज (Terra-cotas) कहते हैं—के निर्माण की कला अत्यन्त प्राचीन काल से चली आ रही है। मोहेन्जोदड़ों में जो खुदाई हुई है उसमें बहुत सी मिट्टी की मूर्तियाँ निकली हैं। गाँवों में ग्रामीण कुम्भकार के हाथों द्वारा यह कला आज भी सुरक्षित है। दीपावली के अवसर पर गाँव का कुम्हार गणेश, सरस्वती, हनुमान तथा दुर्गा आदि देवी-देवताओं की इतनी सुन्दर तथा नयनाभिराम मूर्तियाँ बनाता है कि उन्हें सदा देखते ही रहने की इच्छा होती है। इन मूर्तियों के विभिन्न अंगों का परिमाण बड़ा ही उचित होता है। इनके निर्माण में जिन विभिन्न रंगों का व्यवहार किया जाता है वे भी कुछ कम आकर्षक नहीं होते। वर्णों का यह समुचित सामंजस्य ग्रामीण कलाकार की कुशलता को द्योतित करता है। इन मूर्तियों के अतिरिक्त कुम्भकार सुराही तथा मिट्टी के अन्य पात्रों पर सुन्दर नक्काशी भी काढ़ते हैं। विवाह के अवसर पर मण्डप में जिस कलश की स्थापना की जाती है वह विभिन्न देवताओं के चित्रों से अंकित रहता है।

धातु—विशेषकर सोने और चाँदी—पर देवताओं की मूर्तियाँ उत्कीर्ण की जाती हैं। शीतला देवी की पूजा के अवसर पर चाँदी के ऊपर वाहन सहित उनकी प्रतिमा उत्कीर्ण की जाती है।^४ जो पुरुष अपनी प्रथम पत्नी की मृत्यु के उपरान्त दूसरा विवाह करते हैं वे अपनी द्वितीय पत्नी के पहनने के लिए चाँदी या सोने का एक ऐसा आभूषण ले जाते हैं जिस पर उनके प्रथम पत्नी की प्रतिकृति अंकित रहती है। इस आभूषण को 'सौत' कहते हैं। इसी प्रकार ताम्बे के ऊपर विशेष

१. पथल के सिव को मन्दिलवा त पथल के मूरति हो।

२. मोर पिछुअरवा बड़इया भाई हितवा, काठे के पुतरिया गहि देव।

गहि गहि बड़ई पुतरी लेइ अइले पुतरी हँसे मुसकाय ॥

३. जायसी ग्रन्थावली, पृ० १२७

४. डा० उपाध्याय भो० लो० गीत भाग १

प्रकार के तन्त्र-मन्त्र उत्कीर्ण किये जाते हैं। लोगो का यह विश्वास है कि ऐसे यन्त्रो को पहिनने से मनुष्य सासारिक विघ्न-वाधाओं से सुरक्षित रहता है।

४ अल्पना

मागलिक अवसरों पर अल्पना बनाने की प्रथा प्रचलित है। विवाह के अवसर पर जब वारात लडकी वाले के घर आती है उस समय गृह के प्रधान द्वार के सामने थोड़ी सी जमीन को गोत्र-मिट्टी से लीप देते हैं। इसी स्थान पर अल्पना बनायी जाती है। यह काम गांव की नाईन—नाई की स्त्री—करती है। वह गेहू के आटे को लेकर चुटकी से जमीन पर गिराती जाती है। इस प्रकार वह एक वर्गाकार रचना करती है। वर्ग के ठीक बीच में गोलाकार आकृति बनी रहती है जहाँ कलश की स्थापना की जाती है। तिलक, विवाह, यज्ञोपवीत तथा अन्य मागलिक अवसरों पर अल्पना की विभिन्न 'डिजाइनों' बनायी जाती है जिन्हे भोजपुरी में 'चीक पूरना' कहते हैं।

काठ के छोटे से तख्ते या पीढे पर चावल को विभिन्न रंगों में रंगकर बड़ी सुंदर अल्पना बनायी जाती है। यह वही वर्गाकार होती है और वही गोलाकार। विभिन्न यज्ञों के अवसर पर चावल के द्वारा भिन्न-भिन्न रंगों की मिट्टी की वेदी पर अल्पना बनाने की प्रथा आज भी प्रचलित है। इस प्रदेश के पर्वतीय जिलों—अलमोडा तथा नैनीताल—की स्त्रियाँ अल्पना बनाने में अपनी अलौकिक कुशलता का परिचय देती हैं।

५ थापे

हाथ की अगुलियों का थापा या ठापा मार कर जो चित्र अंकित किया जाता है उसे 'थापा' कहते हैं। विवाह के लिए जो मण्डप तैयार किया जाता है, उसके वाँसों को गाड़ने के पहले, उन पर उस लडकी की पाँचों अगुलियों का 'थापा' लगाया जाता है जिसका विवाह होने वाला है। यह 'थापा' चावल को पानी से पीस कर अथवा आटे को पानी में घोल कर बनाये गये लेप से लगाया जाता है। इसी प्रकार पर्वतीय जिलों—विशेषकर नैनीताल—में दीपावली के अवसर पर स्थानीय स्त्रियाँ लक्ष्मी के गृह में प्रवेश करने के लिए माग बनाती हैं। यह माग लाल और सफेद रंगों को मिला कर 'मुट्ठी' का थापा लगाकर तैयार किया जाता है। यह थापा बड़ा कलात्मक होता है। भोजपुरी प्रदेश में कार्तिक मास में अविवाहिता लडकियाँ दीवाल में पिडिया लगाते समय उसके आसपास दीवाल पर 'थापा' भी लगाती हैं। मिट्टी के जिन नवीन कलशों में मिष्ठान्न भर कर लडकी के सचुराल भेजा जाता है उनके ऊपर भी थापे का अंकन किया जाता है। सभवतः ऐसा करना मंगलमय समझा जाता है।

६ गोदना

भोजपुरी प्रदेश में प्रत्येक स्त्री को विवाह के पश्चात् गोदना गोदाना आवश्यक समझा जाता है। स्त्रियों में यह धारणा प्रचलित है कि ऐसा न करने से अगले जन्म में हिन्दू-परिवार में

जन्म नहीं होता। अतः गोदना गोदवाना भी स्त्रियों के लिए धर्म का एक आवश्यक अंग बन गया है। आजकल तो गोदना गोदने के लिए अनेक यन्त्रों का आविष्कार हो गया है जिनके द्वारा गोदवाने पर तनिक भी कष्ट नहीं होता। परन्तु देहातों में यह कार्य आज भी सूइयों को चुभो कर किया जाता है जो बड़ा ही कष्टदायक होता है। गोदना गोदने वाली स्त्री—जो प्रायः नेटुआ जाति की होती है—धतूरे के दूध में काजल मिला कर काला रंग तैयार करती है और उसमें अपनी सूइयों को डुबो कर कोमल कलेवरा कामिनियों के भुजलता को अपनी तीखी सूइयों से निर्दयता के साथ बंधती जाती है। उन स्त्रियों के दुःख को कम करने के लिए वह गाना भी गाती जाती है।

ये गोदने विभिन्न आकृति के बनाये जाते हैं। कोई वर्गाकार होते हैं तो कोई आयताकार। कोई गोले होते हैं तो कोई त्रिभुजाकार। गोदना गोदने वाली चतुर स्त्री इस कार्य में अपनी कला का पूर्ण प्रदर्शन करती है। वह विभिन्न पक्षियों, जीवों तथा फूल-पत्तों की आकृतियों को गोंदती है जो बड़े ही सुन्दर होते हैं। एक विरहा में इस प्रकार से विभिन्न रंग के गोदना गोदने की प्रार्थना की गयी है जिस प्रकार रंगरेज चूनरी को रंगता है। ऐसा ज्ञात होता है गोदने में मनुष्य की आकृति भी अंकित की जाती थी। पद्माकर की एक सवैया में इसी प्रकार का भाव पाया जाता है :

७. मेंहदी

सावन के मनभावन मास में स्त्रियाँ अपने हाथों में मेंहदी लगाती हैं। वे मेंहदी के पत्तों को सील पर खूब महीन पीसती हैं। फिर वे उसमें सरसों का थोड़ा तेल डाल देती हैं जिससे मेंहदी का रंग अधिक स्थायी तथा पक्का हो जाता है। वे सीक से अपने हाथों में मेंहदी लगाती हैं। स्थान की कमी के कारण उन्हें बड़ी बारीकी से काम लेना पड़ता है। स्त्रियाँ मेंहदी को इस प्रकार से अपने हाथों में लगाती हैं कि त्रिकोणात्मक, चतुष्कोणात्मक और पंचकोणात्मक आकृतियाँ बन जाती हैं। जो इन आकृतियों को नहीं बना सकती वे बराबर दूरी पर मेंहदी की विन्दियों को अपने हाथ में लगाती हैं। सूख जाने पर यह मेंहदी बूँटीदार छीट की डिजाइन की तरह सुन्दर लगती है। स्त्रियों के हाथ की मेंहदी जब तक सूख नहीं जाती तब तक वे कोई भी काम नहीं करती। इसीलिए 'हाथ में मेंहदी लगाना' एक मुहावरे के रूप में प्रचलित हो गया है जिसका अर्थ है काम नहीं करना।

८. महावर

मांगलिक अवसर पर स्त्रियाँ अपने पैरों में 'महावर' लगाती हैं जिसे भोजपुरी में 'गोड भरना' कहते हैं। स्त्रियों द्वारा पैर में महावर लगाने की प्रथा बहुत प्राचीन जान पड़ती है। संस्कृत साहित्य में 'आलक्तक' लगाने का उल्लेख मिलता है। विहारी ने नाईन के द्वारा नायिका के पैर में महावर लगाने का वर्णन किया है।^१ महावर पैर के ऊपरी भाग के चारों ओर लगाया जाता है। बीच में कभी-कभी स्वस्तिक का चिह्न भी बनाया जाता है। पैर के ऊपरी भाग में महावर से गोली आकृति भी निर्मित की जाती है।

९ मिष्ठान्न

ग्रामीण कलाकार मिष्ठान्न बनाते समय भी अपनी कला का प्रदर्शन करने में नहीं चूकता। वह अनेक आकृतियों के मिष्ठान्न को तैयार करता है। ये मिष्ठाणियाँ कोई गोली होती हैं तो कोई चपटी। कोई आयताकार होती है तो कोई वर्गाकार। मोतीचूर का लड्डू गोला होता है परन्तु वालूशाही की आकृति गोली होती हुई भी वह बीच में चपटी होती है। बरफी प्रायः आयताकार होती है परन्तु देहाती खुर्मा वर्गाकार होता है। गुलाबजामुन लम्बी होती है जिसमें मोटाई तो अवश्य पायी जाती है परन्तु चौड़ाई का स्थान बहुत कम होता है। जलेबी और अमिरिती—दोनों की आकृति गोली एवं चपटी होती है फिर भी दोनों की बनावट में अन्तर है। अमिरिती की परिधि पर गोली-गोली आकृति बनी रहती है। उसके मध्य का भाग खाली रहता है परन्तु जलेबी की आकृति इससे भिन्न होती है। जलेबी तथा जलेवा—बहुत बड़ी तथा मोटी जलेबी—की बनावट में भी अन्तर उपलब्ध होता है यद्यपि ये दोनों एक ही पदार्थ (आटा) से बनाये जाते हैं। काशी की राष्ट्रीय बरफी में तिरगे झण्डे के समान तीन रंग होते हैं। इसमें तीन स्तर होते हैं जो एक-एक रंग का प्रतिनिधित्व करते हैं।

१० विविध

चारपाई के बुनने में भी लोक-कला परिलक्षित होती है। साधारणतया चारपाई मूँज की रस्सी—जिसे बाघ कहते हैं—से बुनी जाती है अथवा सूतली से। कुछ लोग घान के पुवाल की रस्सी बनाकर भी चारपाई बुनते हैं। सूतली की चारपाई बुनने की कला अपनी पराकाष्ठा पर पहुँची हुई दिखाई पड़ती है। इसके बुनने के विभिन्न प्रकार हैं जिन्हें चर बधिया, छव बधिया, अठ बधिया, बारह बधिया और सोलह बधिया कहा जाता है। चतुर चारपाई बुनने वाले सूतली के द्वारा इस प्रकार की बुनाई करते हैं जिससे अनेक प्रकार की पत्तियाँ और फूल अंकित या उत्कीर्ण हो जाते हैं। गरुणवान नामक बुनाई उसे कहते हैं जिसमें चारपाई के बुनने पर सर्प की आकृति बन जाती है। लोगों का यह विश्वास है कि ऐसी चारपाई पर सर्प नहीं चढ़ सकता। कुछ चारपाइयों की बुनावट में सैकड़ों आयताकार आकृतियाँ निकल आती हैं। जब से पलग को नेवार से बुना जाने लगा है तब से इस कला का ह्रास होने लगा है।

लोक-कला का क्षेत्र अत्यन्त विस्तृत तथा व्यापक है। जन-जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में इसका दर्शन पाया जाता है। इस विषय के ऊपर एक स्वतंत्र ग्रन्थ लिखा जा सकता है। उपर्युक्त पक्तियों में जो कुछ निवेदन किया गया है वह संकेत मात्र है। आशा है, कोई शोध विद्वान् इस ओर अवश्य ध्यान देंगे।

१ विशेष के लिए देखिए—

क—डॉ० कृष्णदेव उपाध्याय—भोजपुरी और उसका साहित्य, पृ० १३८-४३।

ख—गणेश चौबे—जनपद, वर्ष १, अंक २-३।

श्रीमती माया गुप्त

बंगाल की लोक-कला

अब बंगाल की लोक-कला के विषय में यह कहा जा सकता है कि उसके सम्बन्ध में सारे भारत में कुछ न कुछ जानकारी सब पढ़े-लिखे लोगों को हो गई है। इसका कारण है यामिनी राय तथा इस प्रकार के कलाकारों के द्वारा प्रस्तुत किए गए चित्र जो लोक-कला के ढंग पर हैं। इन चित्रों का केवल राष्ट्रीय पैमाने पर ही नहीं अन्तर्राष्ट्रीय पैमाने पर भी आदर हुआ है।

ऊपर जो बात बंगाल की लोक-कला के विषय में कही गई है, वह किसी प्रकार अहंकार के कारण नहीं कही गई। सच तो यह है कि इस समय भारत के सभी राज्यों की लोक-कलाओं का अपने उत्पत्ति-स्थल के बाहर जोरों से प्रचार हो रहा है। यह एक बहुत अच्छी प्रवृत्ति है और इससे देश की एकता में वृद्धि होगी। सांस्कृतिक लेन-देन पर ही हमारी एकता की जड़ें सब से मजबूत तरीके से बन सकती हैं। यह खुशी की बात है कि कुटीर उद्योगों के प्रोत्साहन के कारण लोक-कलाओं के सम्बन्ध में जिज्ञासा दिनोदिन बढ़ती जा रही है। जब तक आदमी केवल एक ही बात जानता है, तब तक वह अपने को ही प्रधान और उच्च समझता है; पर जब वह दूसरों के विषय में जानने लगता है तभी उसे सही मानी में आत्म-ज्ञान होता है। आत्म-ज्ञान में दूसरों का ज्ञान भी शामिल है। यदि दूसरों के सम्बन्ध में ज्ञान न हो और केवल अपने ही सम्बन्ध में ज्ञान हो तो वह आत्म-ज्ञान एक हद तक मूर्खता का रूप धारण कर सकता है। वैसा आत्म-ज्ञान कूप-मण्डूकता की वृत्ति उत्पन्न करता है। यह आनन्द की बात है कि स्वतन्त्रता के बाद से सभी प्रवृत्तियाँ लोक-कलाओं के प्रोत्साहन में सहायक हो रही हैं।

चित्र-विद्या

बंगाल की लोक-कलाओं के अन्तर्गत चित्र-विद्या को 'पट' कहा जाता है। इस ढंग के चित्र केवल बंगाल में ही बनते हैं, बल्कि यह कहना सत्य के और निकट होगा कि इस ढंग की चित्रकला बंगाल से प्रभावित उड़ीसा तथा आसाम में भी पाई जाती है।

कालीघाट के पट बनाने वाले 'पटुवे' या चित्रकार तथा पश्चिम बंगाल के पटुवे रंगों की कारीगरी में बड़े दक्ष हैं। उनके रंग सजीव तथा ताजे होते हैं। उनकी डिजाइनें भी सरल होती हैं जिनमें देवी-देवताओं तथा चारों तरफ के मामूली जीवन के पशु-पक्षियों का चित्रण होता है। उन चित्रों को देख कर ऐसा मालूम होता है जैसे किसी पिता ने अपनी लाड़ली कन्या का चित्र

सोने-चादी का काम

ढाका तथा कलकत्ता में सोने-चादी की बहुत महीन तथा नाजुक कारीगरी होती है। कई किस्म के जेवर, फूल-पत्ते तथा टिक्के बनाए जाते हैं जो विलकुल पारदर्शक होते हैं। बगाल के सोने के अलंकार चार बला तथा सूक्ष्मता की दृष्टि से बहुत ऊँचे दर्जे के समझे जाते हैं। हल्के पर खूबसूरत गहनों पर खूब पालिश की जाती है। इंग्रेविंग का काम भी बहुत सुन्दर होता है।

वस्त्र शिल्प

बगाल की लोक-कला में वस्त्रों का स्थान बहुत महत्वपूर्ण रहा है। ढाके की मसलिन तथा मलमल एक किम्बदन्ती ही बन गई है। सुन्दरता, सुरचि, रंग के सयत उपयोग तथा चारुता की दृष्टि में वे प्राचीन काल से ही मशहूर हैं।

रेशमी वस्त्रों में विष्णुपुर के रेशम के महीन तथा मोटे कपड़े प्रसिद्ध हैं। महीन वस्त्र का नक्शा तथा काम करघे पर बुनाई के समय ही किया जाता है।

मुर्शिदाबाद के छपे रेशमी कपड़े सारे सप्ताह में आदर के साथ पहने जाते हैं। छपाई के काम में भोडेपन को पास फटकने नहीं दिया जाता। रंग का व्यवहार यथेष्ट होते हुए भी सरल सादापन बना रहता है। कारीगरों में स्वाभाविक बला दृष्टि के कारण ही मुर्शिदाबाद की यह ख्याति कायम रह सकी है। मुर्शिदाबाद के एक विशेष रेशमी वस्त्र को गरद कहा जाता है जिसका रंग स्वाभाविक होता है।

रेशमी वस्त्र के अलावा बगाल की स्त्रियाँ करघे की माडी भी बहुत पसन्द करती हैं। सच तो यह है कि लगभग दो सौ वर्ष के विदेशी शासन के बावजूद बगाल में अभी भी मिल का कता और मिल का बुना अच्छे से अच्छा कपड़ा सुर्चि का परिचायक नहीं समझा गया। बगाल के रईस पुष्प और स्त्रियाँ शायद शान्तिपुर, टगाई, चन्द्रकोना, फराशाडागा के करघों की धोतियाँ और साडियाँ ज्यादा चाव से पहनती हैं। इनके किनारे बहुत सुन्दर बने होते हैं। रसबोध के साथ-साथ सरलता का विशेष ध्यान रखा जाता है। सीमी किनारी (दो बाले के बीच गहरा लाल), सतरगी किनारी, चटाई किनारी आदि नाम से परिचित विभिन्न ढंग के किनारों की साडियाँ केवल खूब-सूरत ही नहीं, एक विशेष सस्कृति को सामने लाकर रख देती हैं। पाश्चात्य प्रभाव के खतरे में भी यह शिल्प कभी अनादृत नहीं हुआ। इसके कारण बगाल की स्त्रियों की जितनी प्रशंसा की जाए, थोड़ी है।

चटाइया आदि

मेदिनीपुर की महीन चटाइया तथा कुमिल्ला, नोआखाली और सिलहट की शीतलपाटी प्रसिद्ध हैं। शीतलपाटी एक तरह की चटाई है जो सूती वस्त्र की तरह तह लगा कर रखी जा सकती है। यह मुलायम चटाई गरमियों के दिनों में गद्दों पर भी बिछाई जा सकती है और ठण्डी मालूम होती है।

बंगाल की स्त्रियों ने कांथा या कथड़ियों की सिलाई को एक सुकुमार कला के दर्जे तक पहुंचा दिया। कथड़ियों की सिलाई में मानो मातृ हृदय का सारा प्रेम उड़ेल दिया जाता था। मनुष्य, पशु-पक्षी तथा फूल पत्तियां बनाई जाती हैं।

बंगाल की अलपना कला भी बहुत सुन्दर है। जमीन पर उंगलियों से तथा रुई से और दीवारों, पटरों पर तिनकों के सहारे चित्र बनाए जाते हैं। इसमें चावल की पीठी का सफेदा काम में लाया जाता है। विवाह के अवसरों पर घर के घर में जो अलपना बनाई जाती है, उसे 'बहुछत्र' कहा जाता है। सारे आंगन पर की गई अलपना बहुत सुन्दर कलाकृति है। लक्ष्मीपूजा के अवसर पर कमल और लक्ष्मी के चरण के मोटिफ की अलपना सुन्दर रंग में की जाती है। दीवारों पर तथा वर-वधू के बैठने के पटरे पर जो अलपना होती है, उसमें रंग भी काम में लिया जाता है। सूक्ष्मा-तिसूक्ष्म रेखाओं से यह चित्रकारी बहुत कलापूर्ण ढंग से की जाती है।

खोये तथा छेने की मिठाइयों के लिए कई तरह के सांचे बनाए जाते हैं। इन सांचों से उत्तारी हुई मिठाइयों में स्वाद की वृद्धि हो जाती है, ऐसा कहा जाए तो कोई अत्युक्ति नहीं होगी। विवाह-शादी के मौकों पर भेंट में भेजने के लिए बहुत कलापूर्ण ढंग से बढियां बनाई जाती हैं। ये बढियें तरह-तरह के जेवर आदि के नमूनों पर बनाई जाती हैं और घरेलू कला का प्रतीक मानी जाती हैं। इसी प्रकार नारियल काटने की एक विधि है जिसे चूड़ा कहते हैं। सचमुच नारियल को इस तरह से काटा जाता है कि नारियल का चूड़ा बन जाता है। इसी प्रकार सुपारी काटने की भी एक कला है जिसमें सुपारी बिलकुल पहचान में ही नहीं आती। इसी तरह और भी बहुत-सी छोटी-छोटी कलाएं हैं जिनसे बंगाल का जीवन सुन्दर बनाया जाता है।

श्री हरिचरणलाल

मिट्टी के खिलौनों की कला का ऐतिहासिक वृत्त

जीवन मानव को बदलता है और मानव जीवन को, परन्तु सदा से ही इस निरंतर प्रगतिशील परिवर्तन के सदेशवाहक रहे हैं कलाकार। कलाकार एक जादूगर की भाँति अपनी कला द्वारा जो चमत्कार दिखा देता है वह अपनी छाप मनुष्य-जीवन पर छोड़ जाता है भविष्य की पीढ़ी उसे आदर्श मान आगे बढ़ने का प्रयत्न करती है।

प्रागैतिहासिक काल

हमारे देश में एक ऐसा ही कलाकार है जिसे हम "विश्व का प्रथम कलाकार" कह सकते हैं और जो "कुम्हार" अथवा "कुम्भकार" के नाम से ख्यात है। आज में हजारों वर्ष पूर्व उस महान् अधिकार में डूने हुए युग में पहिले जिस मनुष्य ने मिट्टी की परीक्षा कर उमने पानी में सान कर, अपने हाथों द्वारा अथवा चाक पर रख कर मिट्टी के बर्तन बनाया वही विश्व का प्रथम कुम्हार और प्रथम कलाकार कहलाया। कुम्भकार के हाथों को स्पर्श कर मिट्टी ने एक जागरूक चेतना का अनुभव किया, उसे आकार मिला और ससार को अगणित पात्र व्यवहार के लिये मिले। कुम्हार अपनी सफलता पर नाच उठा। वह वाह्य-सृष्टि को आत्मसात् करके उसे अपनी मानस-सृष्टि में परिवर्तित करने लगा। बाहरी रंग, रूप-आकृतियों को ध्यानपूर्वक अध्ययन कर वह अपने मानस-जगत् में उनकी रचना करने लगा। उसकी अगुलियों में जादू जाग उठा और वे कलात्मक हो उठी। मिट्टी के लोदों को कुत्ता, बन्दर, बकरी, चिड़िया, गाय इत्यादि का रूप मिल गया। बच्चे प्रसन्नता से नाच उठे—उनके मनोरंजन के लिए "खिलौने" मिल गये।

"मिट्टी के खिलौनों" का इतिहास इतना ही पुराना है जितना कि कुम्हारी-कला जिसने मनुष्य तथा समाज के जीवन में एक नयी क्रान्ति पैदा कर दी थी।

मिट्टी के बर्तन या खिलौने आग में पक जाने से यद्यपि पक्के हो जाते हैं परन्तु टूट जाने पर अधिवास लोग उनका कोई मूल्य नहीं समझते और वे फेंक दिये जाते हैं। खिलौने तथा बर्तन का प्रत्येक टुकड़ा एक कला और एक युग के इतिहास का द्योतक होता है और कालान्तर में वे टूटे-फूटे मिट्टी के खिलौने और बर्तन मनुष्य-लिखित पुस्तक सा मूल्य रखते हैं। कूड़े के नीचे दवा तथा उत्खनन द्वारा पृथ्वीतल से निकला हुआ मिट्टी का खिलौना अपने समय का इतिहास प्रतिबिम्बित किया करता है।

भारत में कुम्हारी कला के प्रतिनिधि नाल, मोहनजोदड़ो, हड़प्पा, चानूदड़ो आदि में पाये गये मिट्टी के खिलौने और बर्तन हैं। बर्तनों पर ज्यामितिक आकृतियों की अर्थात् सरल रेखाओं, कोणों, वृत्तों से बने अलंकरणों की अधिकता है। इनके अतिरिक्त फूल पत्तियों और पंशु-पक्षियों की आकृतियों से ही इस कला की प्रौढ़ता प्रकट होती है। मोहनजोदड़ो में रंगी हुई मूर्तियां खिलौने भी मिले हैं जिन पर भव्य चित्रण किया हुआ है। कौशाम्बी की खुदाई में मिट्टी के अनेक प्रकार के खिलौने मिले हैं। मोहनजोदड़ो के बहुत से बर्तनों के सिरों पर पुरुष, बंदर, भैसे, कुत्ते, चीते, सांप और दूसरे जानवरों की मूर्तियां बनी हैं। जो अलग हो कर बालकों के खिलौनों के रूप में माने जा सकते हैं। उस प्राचीन युग में श्रेणियों द्वारा जो माल व्यापार के लिए जहाज पर लाद कर भारत से विदेश भेजा जाता था उनमें मिट्टी के खिलौने भी होते थे जिन्हें 'पोत्थकम', 'लेप्यकम' पूरिम (भरावदार खिलौने) कहते थे। अब भी पश्चिम के देशों में जहां भी उत्खनन कार्य होता है वहां कहीं कहीं पर भारतीय मिट्टी के पात्र तथा खिलौने निकल आते हैं।

गुप्तकाल

गुप्तकाल में कुम्हारी कला अपने चरम विकास पर पहुंच गयी थी। कुम्हारों ने मिट्टी के बर्तनों तथा खिलौनों में नयी नयी डिजाइनें पैदा कीं। जिससे इनका धंधा अधिक चालू हो गया था। जैन सूत्रों से पता चलता है कि पोलसपुर के सछात-पुत्र नामक धनिक कुम्हार के पास ५०० दूकाने थी जहां मिट्टी के बर्तन और खिलौने विकते थे। उस समय मिट्टी के खिलौने कई प्रकार से बनते थे—कुछ ठोस होते थे, कुछ भरावदार जो सांचों द्वारा बनते थे और कुछ टिकरों में। ठोस खिलौने की हर एक आकृति को अलग-अलग बनाया जाता था, जिसमें अधिक मिट्टी और मेहनत लगती थी। अलग-अलग बनने से आकृतियों में भी अन्तर पड़ता था। अस्तु उसका बड़ा हुआ स्वरूप भरावदार खिलौने होने लगे जिन्हें सांचों में भर कर बनाया जाता था। पहिले एक-तरफा सांचा बना फिर दो पाटों वाला—दो पाटों वाले सांचे अधिक उपयोगी सिद्ध हुए और वे आज तक काम में लाये जाते हैं। टिकरे तो पटपर होते थे जिन पर उभरे हुए स्थानों पर रंग भर कर दृश्य दिखला दिये जाते थे। ऐसे टिकरे खुदाई में मिले हैं—भारत कला भवन में पकाई मिट्टी का एक टिकरा है जिस पर चलने को तैयार एक हथिनी बनी है जिसे एक स्त्री चला रही है। उसके पीछे एक युवक सुर-मंडल नाम का बाजा लिये बैठा है। उसके बाद एक आदमी और है जो पीछे मुंह किये एक थैले से गोल और चौकोर सिक्के बिखेर रहा है जिन्हें दो आदमी बटोर रहे हैं यह विषय ऐतिहासिक है। भीटे की खुदाई में सर जॉन मार्शल को एक मिट्टी का टिकरा मिला था जिस पर आश्रमवासिनी शकुंतला का दृश्य अंकित है। बंगाल में भी एक टिकरा मिला था जिस पर नारी का एक चित्र बना हुआ है। कला की दृष्टि से यह टिकरे उच्चकोटि के हैं। उनमें बारीक से बारीक बातें स्पष्ट रूप से अंकित की गई हैं। उनका मूल (माडल) जिनसे इन टिकरों का सांचा बना होगा निश्चय है कि वे उच्चकोटि की कला का नमूना रहे होंगे।

गुप्त कालीन टिकरों में युवतियों के सौन्दर्य-निरूपण के साथ साथ उनके जीवन के कुछ

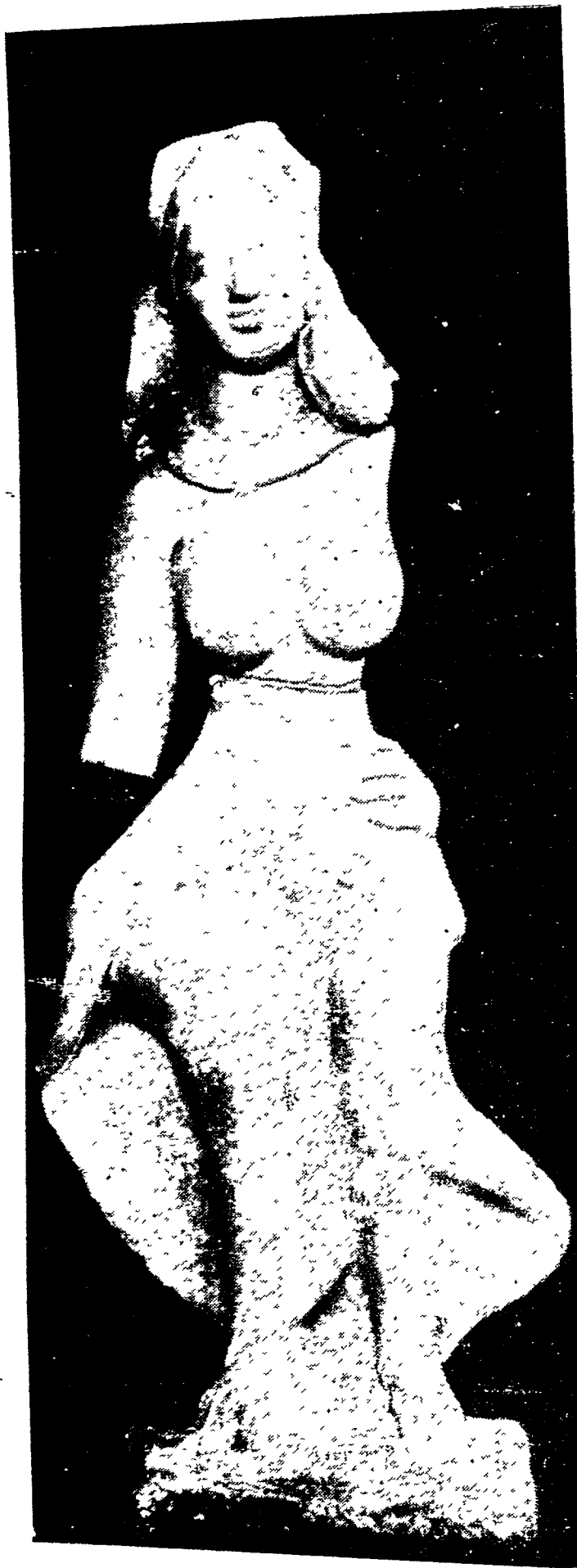
पहलुओं को भी अंकित किया गया है। अनेक टिकरो में युवतिया शुक्र-क्रीडा करती दिखायी गयी है। शुक्र-क्रीडा की गणना स्त्रियों के योग्य तत्कालीन चौंसठ कलाओं में की गयी है। एकाकी सुन्दरियों के अतिरिक्त कुम्हारों ने अनेक टिकरो में स्त्री-मूर्त्त दोनों को दम्पति अथवा मियुन रूप में अंकित किया है। काम-क्रीडा, स्त्री-मूर्त्तों के आमोद-प्रमोद तथा नृत्य के दृश्य, वाद्य-गान के दृश्य, झूले के दृश्य, पिकनिक के दृश्य, गिकार आदि के दृश्य भी अनेक टिकरो में पाये जाते हैं इन प्रकार सामयिक जीवन के साथ साथ ऐतिहासिक रोमांसों को भी मिट्टी के माध्यम से कला में उतारने का प्रयत्न किया गया है।

काशी में राजघाट की खुदाई में जो खिलौने निकले हैं उनमें हाथी, शेर, ऊँट, कुत्ता आदि हैं। एक पोला क्षुद्रना सुअर की आकृति का है जिसकी जोड़ी का एक नमूना मथुरा में भी मिला है। खिलौने पर जो रंग पुते हैं वे साधारण पोत की तरह नहीं हैं उनमें कुशल चित्रकारों की कूची का चमत्कार दिखलाई पड़ता है। स्त्री मूर्त्ति (खिलौनों) में साडी के लाल और सफेद रंग की लहरिया, काली कुच-भट्टिका, सिर के बाल, भुजाओं के कँमूर कठहार को भी इंगित किया गया है। वाणभट्ट ने इन चतुर कुम्हारों को ही "लेप्यकार" और "पुस्तकृत" शब्दों का प्रयोग किया है। सर्वप्रथम मुलतानी मिट्टी का एक पोत फेर कर उसके ऊपर यथाभिलाषित लाल, पीले, हरे आदि रंगों का अंतिम पोत फेरा जाता था फिर उसके ऊपर चित्रकारी की जाती थी। इस प्रकार एक छोटे से खिलौने को भी उस समय के कलाकार अनुपम कलाकृति में परिणत कर देते थे। भारतीय परिपाटी के अनुसार निर्माण और चित्रण दोनों कार्य कुशल कुम्हारों के हाथ से ही होते थे। गुप्तकालीन खिलौनों की कला का प्रभाव क्षेत्र समस्त उत्तर भारत में पहाड़पुर (बगाल) में ले कर भीरपुरवास (सिन्धु) तक ही सीमित न था अपितु गान्धार और कपिशा तक भी था।

प्राचीन काल में खिलौने बनाने के लिए किस प्रकार मिट्टी तैयार करते थे इसके सम्बन्ध में कोई लिखित उल्लेख नहीं मिलता परन्तु शिल्प और वास्तु शास्त्रों में मिट्टी की मूर्त्तिया बनाने का उल्लेख पाया जाता है और उनके लिये मिट्टी बनाने की विधि भी दी हुई है। उपलब्ध खिलौनों के परीक्षण से ज्ञात होता है कि आज से डेढ़ दो हजार वर्ष पूर्व भी कुम्हार उसी ढंग से मिट्टी तैयार करते थे जिस ढंग से आज करते हैं और उनके बनाने का ढंग भी आजकल के समान था।

मिट्टी के खिलौनों की कला पर अन्य कलाओं की तरह समय का प्रभाव पड़ा है और विभिन्न कालों के बने खिलौने तत्कालीन विभिन्न अवस्थाओं को व्यक्त करते हैं। खिलौनों को देख कर उनका उद्गम क्षेत्र बताया जा सकता है। इस प्रकार लोक कलाकार जहाँ कला की सामयिक लहर में अछूते न थे वही वे अपनी कला के प्रति भी सजग जान पड़ते हैं।

लगभग आठवीं-नवीं शताब्दी के पश्चात् की मिट्टी के कला के नमूने आज तक उपलब्ध नहीं हैं। यह तो नहीं कहा जा सकता कि यह कला मर गई क्योंकि लोक-कला कभी मरती नहीं और आज भी मिट्टी की कला जीती जागती है।



गंगाघाटी में प्राप्त मिट्टी के खिलौने



गगाघाटी में प्राप्त मिट्टी के खिलौने

आधुनिक काल

आधुनिक काल में मिट्टी की कला धातु-शीशे, प्लास्टिक, रबड़ इत्यादि कला के सामने यद्यपि पीछे पड़ गई है परन्तु पिछले पचास वर्षों में इसमें एक नवीन जागृति हुई है।

दीप-मालिका के अवसर पर लड़कियों के खेलने के लिए घर-गृहस्थी के सामान मिट्टी में बना कर कुम्हार जगह जगह अपनी दूकानें लगाते हैं और चूल्हा, लोटा, थाली, जांत, गिलास, भोंपू, चँगेरे वगैरह बूढ़े बाबा लोग अपने बच्चों को लिये भीड़ लगाये रहते हैं। गुजरियों (मिट्टी के खिलौने) की भी बहुत सी दूकाने लगती हैं जिन पर गणेश-लक्ष्मी तथा अनेक पौराणिक देवी-देवताओं की मिट्टी की मूर्तियों की खूब बिक्री होती है। खिलौनों को खड़िया की रंगाई के बाद अनेक रंगों में आकर्षक तथा सजीव ढंग से रंगा जाता है। बालों की लहरियां, आंख की पुतलियाँ तथा मांस-पेशी में उतार-चढ़ाव का ज्ञान इन कुम्हारों में पैदाइशी होता है। अनेक घराने तो ऐसे पाये जाते हैं जिनमें वंश परम्परा से यह काम चला आ रहा है। भारतवर्ष में लखनऊ की मिट्टी की कला सर्वश्रेष्ठ रही है। नवाब वाजिद अली शाह के समय स्वर्गीय श्री गज्जनलाल जी इस कला के एक विख्यात कलाकार थे। उनके पुत्र श्री गुलाबदास नवाब हैदराबाद के यहां से पेंशन पाते थे। सर्वश्री छेदी लाल, हीरालाल, गंगाराम और भगवानदास जी लखनऊ के प्रसिद्ध कलाकारों में गिने जाते थे। लखनऊ में स्वर्गीय श्री मथुरा प्रसाद जी एक ऐसे कलाकार हो गये हैं जो अपने माडलों में औरतों के नाजुकपन को दिखलाने में अद्वितीय थे। यह लंदन भी हो आये थे। लखनऊ आर्ट स्कूल के मास्टर जानकी प्रसाद जी इस समय देश के एक नामी मिट्टी के खिलौने के कलाकार हैं। लखनऊ के प्रसिद्ध मिट्टी के फलों की प्रसिद्धि आज व्यापक है। केले, संतरे, खरबूजे, कटे तरबूज, लीची, जामुन इत्यादि लखनऊ के कुम्हार इस तरह से रंग देते हैं कि स्वाभाविक और कृत्रिम का भेद लगाना कठिन हो जाता है। बनारस में हड़हा मोहल्ले के श्री महादेव प्रसाद भी एक नामी कलाकार हैं। रंग-भराई में लखनऊ और बनारस में सदा होड़ रहती है। लखनऊ में इस समय नन्हे नन्हे खिलौने जो १२ या २४ के सेट में आदमियों या चिड़ियों के रहते हैं बहुत बनते हैं जिन्हें विदेशों में भी भेजा जाता है। इलाहाबाद, आगरा और कानपुर में भी अच्छे उस्ताद हैं। आगरे के मास्टर बाबू लाल जी तो सांचा बनाने में एक ही कलाकार हैं। उनके सांचों में सजीवता होती है जिनमें बने खिलौनों में रंग मिश्रण कर भरना आसान काम नहीं है। बंगाल के कृष्णनगर घुरनी, नदिया के पाल कुम्हार इस समय मिट्टी की कला में बहुत आगे बढ़ गये हैं। इन्होंने तो इस कला के प्रशिक्षण के लिए कई स्कूल खोल रखे हैं—इनका नाम देश के बड़े बड़े शिल्पियों में दिया जाता है। बम्बई प्रान्त में अहमदाबाद के खिलौने प्रसिद्ध हैं। पाटण में खिलौने तथा गृहउपयोगी अनेक मिट्टी के पात्र बड़े सुचारु ढंग से बनाये जाते हैं।

बीसवीं शताब्दी के खिलौनों के कलाकारों के ऊपर लिखना बड़ा कठिन है क्योंकि शिक्षा के अभाव के कारण किसी ने न अपनी जीवनी लिखी है और न लेखकों ने ही उन पर ध्यान दिया है। यद्यपि आजकल मिट्टी की कला के ऊपर पुस्तकें मिलती हैं परन्तु उनमें "कुम्हार" को उपेक्षित

ही रक्खा गया है। “कलाकार” के नाम से कुम्हार का अंत कर दिया गया है। स्वतंत्रता के पश्चात् हमारी केन्द्रीय सरकार द्वारा उधर कुछ ध्यान दिया गया है और स्कूलों में आजकल मिट्टी के खिलौना बनाने की शिक्षा दी जाती है। अखिल भारतीय खादी उद्योग सघ बेलगाम (बम्बई) में भी अनुदान द्वारा कुम्हारी कला का पुनरुत्थान किया जा रहा है, परन्तु कहा नहीं जा सकता कि इस ओर कहा तक सफलता मिलेगी। इस समय यह आवश्यक है कि आर्ट स्कूल लखनऊ की तरह एक अलग स्कूल केवल मिट्टी के खिलौने बनाने की कला का खोला जाय जिसमें इस कला के विशेषज्ञों को रख कर उनके जन्मजात अनुभवों, कला तथा रंग-मिश्रण की शैली को जीवित रक्खा जाय। इस समय भी कुछ ऐसे आचार्य पडे हैं जो साबूदाने और चावल की पालिश रगे हुए खिलौनों पर कर सकते हैं। कुछ ऐसे हैं जो आधा खिलौना चाक पर बनाते हैं और उसकी पूर्ति हाथों द्वारा करते हैं और कुछ ऐसे भी हैं जो थोड़ी-सी गीली मिट्टी अपनी अंगुलियों में फमा कर दो-दो मिनट में कुत्ते में गाय, गाय से शेर और शेर से हाथी का रूप बदल सकते हैं। उनकी अंगुलियों का जादू पुस्तकों में लिखने-पढ़ने की वस्तु नहीं है—उसे तो उन्हें गुरु बना कर अभ्यास द्वारा ही सीखा जा सकता है और यह उनी समय संभव हो सकता है जब इसके लिये सरकारी आयोजन और मान्यता हो।

श्री रामनाथ 'सुमन'

कला—समीक्षा की वास्तविक कसौटी

कला के सम्बन्ध में विभिन्न देशों और युगों में अनेक प्रकार के सिद्धान्तों एवं मतवादों की सृष्टि हुई है। प्रायः एक की अति की प्रतिक्रिया में दूसरे अति को अपनाया जाता रहा है। 'कला कला के लिए' या 'कला जीवन के लिए' इन नारों ने भी कला के सम्बन्ध में जो उद्देश्य उत्पन्न किये हैं, वे जीवन और कला दोनों के प्रति अन्याय करते हैं और उनके कारण कला का निरपेक्ष मूल्यांकन जटिल एवं दुर्बोध हो जाता है। वस्तुतः ये सब सम्प्रदाय मानव-मन के अधूरे आकलन से उत्पन्न दृष्टि-दोष के कारण बनते हैं। कोई मन में उदित रूप को महत्त्व देता है तो कोई कला को आत्मापेक्षी मानकर आत्मानुभूति की अभिव्यक्ति के रूप में ग्रहण करता है। एक वर्ग जिसे श्रेष्ठ कला मानता है, उसे दूसरा उपहासजनक कहने को आतुर है।

तब कला-समीक्षा की कसौटी क्या हो? दर्शक की प्रतिक्रिया, काल का प्रमाणपत्र, संसार के बाजार में लगने वाले मूल्य किसको लेकर हम मौलिक कला की श्रेष्ठता का निर्णय कर सकते हैं? प्रायः इन्हीं आधारों पर कला की श्रेष्ठता का निर्णय होता रहा है। संख्या-बल मानव-मन को बहुत प्रभावित करता है। हजारों हाथ जिसके पक्ष में उठते हैं, हजारों जिह्वाएँ जिसके पक्ष में बोलती हैं, हजारों मन जिससे पुलकित होते हैं उसे श्रेष्ठ कला मानने की चलन है। पर क्या यह कसौटी सच्ची है?

जब कोई आदमी कहता है कि "अहा! उस चित्र से मुझे बड़ा आनन्द मिला; अमुक चित्र से कुछ आनन्द नहीं" तो क्या वह चित्रों की समीक्षा कर रहा है? वस्तुतः वह उस समय चित्रों के विषय में नहीं वरन् अपने सम्बन्ध में कुछ कह रहा है।

लोकप्रियता के अन्तर्गत यही मूल बिन्दु विचारणीय है। जब हम किसी चित्र या कृति को लोकप्रिय कहते हैं तो वस्तुतः उस चित्र के सम्बन्ध में चर्चा नहीं करते होते हैं वरन् उस चित्र का एक वर्ग या लोक-मानस पर क्या प्रभाव पड़ा यह बताते हैं। इसलिए लोकप्रियता कृति की मौलिकता या बहुमूल्यता नहीं व्यक्त करती। अनुकूल परिस्थितियों और सुविधा मात्र मिलने से एक साधारण कृति, कभी-कभी बड़ी लोकप्रिय हो जाती है, और अच्छी एवं सुन्दर वस्तु कहीं कोने में पड़ी रह जाती है। लोकप्रियता परिस्थिति और घटना-वश प्राप्त होती है। दो समान प्रतिभा के कलाकार यदि एक ही स्तर की कृतियों को जन्म दें तो उनमें से एक की कृति, जो आत्म-विज्ञापन में चतुर है, बहुत प्रसिद्ध या लोकप्रिय हो जा सकती है, और दूसरा एकान्तवादी या

अन्तःस्थ होने के कारण अज्ञात ही रह जा सकता है। यह सुविधा द्वारा ख्याति पाने की एक शैली है। आज हिन्दी माहित्य में, ऐसे आत्मविज्ञापित या बहुविज्ञापित रचनाकारों के उदाहरण बहुत हैं।

तब क्या काल का प्रमाणपत्र कला की श्रेष्ठता की वास्तविक कसौटी है? इसकी ओर लोगों की आस्था लोकप्रियता वाली कसौटी से भी अधिक है। प्रायः समझा जाता है कि जो कृतियाँ श्रेष्ठ होती हैं वे रह जाती हैं और कम मूल्यवाली नष्ट हो जाती हैं। इसमें सत्याश हो सकता है पर सब मिलाकर यह एक 'ग्रामव' धारणा है। यह ठीक है कि बहुतेरी लोकप्रिय कृतियाँ अपनी सापेक्षिक हीनता वा रुचि-परिवर्तन के कारण काल के गाल में ममा जाती हैं, पर विचार कर देखें तो इस निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि काल का हीन वा श्रेष्ठ के प्रति कोई पक्षपात नहीं है। दोनों ही उसके लपेट में आ सकते हैं या नहीं भी आ सकते। इतिहास और पुरातत्व साक्षी हैं कि हमारी कितनी ही श्रेष्ठ कृतियाँ काल के चरण-निक्षेप में विहृत वा विनष्ट हो गयी हैं। और यह बात काव्य, चित्र, स्थापत्य सभी के लिए समान रूप से सत्य है। आज बहुतेरे यूनानी, मिथ्री और भारतीय कला के नमूने, हजारों वर्ष तक समाधिस्य रहने के बाद, सयोगवश, कहीं खुदाई में, मिल गये अन्यथा वे नष्ट तो हो ही चुके थे। हमारे ही देश में न जाने कितने दर्शन एवं धर्मग्रन्थ, न जाने कितने काव्य, न जाने कितने सचित ज्ञान कोश मध्ययुग में आश्रान्ता विदेशियों की हिमा-ज्वाला में भस्म हो गये, और कितने गंगा वा अन्य नदियों को समर्पित कर दिये गये? कौन कह सकता है कि काल के इस अदृश्य गर्भ में कितने कालिदासों की चिताभस्म सिमक रही है? कौन कह सकता है कि मोहनजोदड़ो एवं हड़प्पा जैसे कितने नगर अपनी श्रेष्ठ रचनाओं के साथ काल के पदप्रहार से चूर हो गये हैं और उनके ककाल-चूर्ण कहीं बिखरे पडे हैं? साँची और अजन्ता के कितने भाई-चन्द काल के नर्तन में बिखर गये हैं या आज भी कहीं अज्ञात पडे हैं, इसे कौन बतायेगा? क्या यह सम्भावना नहीं कि भारत, यूनान, मिथ्र, चीन—इत्यादि की सर्वश्रेष्ठ कृतियाँ, सर्वश्रेष्ठ काव्य, सर्वोत्तम कला नष्ट हो गयी हो और जो कुछ प्राप्त है वह द्वितीय श्रेणी का ही हो? कृतियों का जीवन घटना-वश दीर्घ वा अल्पकालिक दोनों हो सकता है।

इसी प्रकार ससार के बाजार में लगने वाले आर्थिक मूल्य को भी कला की श्रेष्ठता का आधार नहीं बनाया जा सकता, क्योंकि आज कल दुनिया में तीन कारणों से मूल्य बढ़ता है —

(क) ससार में प्रचार एवं विज्ञापन की सुविधा मिलने से,

(ख) धनिकों की निजी या प्रभावित रुचि से,

(ग) शक्तिमान सामाजिक वा राजनीतिक वर्गों की विचारधारा के अनुकूल होने से कभी ये कारण एक साथ काम करते हैं, कभी एक दूसरे के विरुद्ध होने के कारण ही उनका प्रभाव बढ़ जाता है।

इसलिए न लोकप्रियता या दर्शकों की प्रतिक्रिया को, न काल के प्रमाणपत्र को, न बाजार में लगनेवाले मूल्य को कला के मूल्यांकन की सच्ची कसौटी बनाया जा सकता है। तब वह क्या है? मौलिक कला के मूल्य के सम्बन्ध में पहली ध्यान देने योग्य बात तो यह है कि दर्शकों की

प्रतिक्रिया या उस प्रतिक्रिया की श्रेणी से उसका कोई वास्तविक सम्बन्ध नहीं है; क्योंकि इस प्रकार की कृति कलाकार द्वारा स्वयं अपने को दिया गया एक गोपनीय—गूढ़—सन्देश है। वह उसकी अपनी ही एक अनुभूति का प्रलम्बीकरण है। वह अनुभूति के बीज का विराट् दर्शन-मात्र है।

इसलिए कलाकार, केवल कलाकार ही, उसका पूर्ण निर्णायक हो सकता है, क्योंकि वही जानता है कि कृति में उसकी अनुभूति को पूर्ण कृतार्थता प्राप्त हुई वा नहीं।

इस प्रकार जब कलाकार को अपनी मौलिक कृति से सच्चा सन्तोष होता है और वह उसे सफल मानता है तो इससे ही उस कृति का वास्तविक मूल्यांकन होता है। यह आत्मतोष ही कला का तात्त्विक, वास्तविक मूल्य है। यह दर्शक के दर्शनजन्य मनोभावों से भिन्न एक वस्तु है। दर्शक के दर्शनजन्य मनोभावों से कृति के उपर्युक्त वास्तविक, आन्तरिक, मूल्य पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता, न वह बदला जा सकता है।

पर कला का एक बाह्यापेक्षी पक्ष भी है, जिससे उसका बाजार-दर आंका जाता है। दर्शक वा पाठक के निन्दा या प्रशंसा के मनोभावों के कारण एक कृति को जो मूल्य प्राप्त होता है, वह उसके उपर्युक्त तात्त्विक मूल्य से भिन्न है, उसे बाह्य वा प्राप्त मूल्य (एक्वायर्ड वैलू) कहा जा सकता है।

इस प्रकार कला के मूल्यांकन की दो कसौटियाँ बन जाती हैं.—

- (क) शिल्पी के अपने आदर्श, उद्देश्य, अनुभूति की अभिव्यक्ति सम्बन्धी निर्णय वा सन्तोष। कला का तात्त्विक एवं वास्तविक मूल्य।
- (ख) दर्शक के मन पर उसके दर्शन वा संसर्ग से होने वाला प्रभाव। कला का बाह्य वा प्राप्त मूल्य।

ऐसे भी समीक्षक हैं जो 'ख' को ही कला-समीक्षा की प्रधान कसौटी मानते हैं। श्री कलाइव बेल नामक कला-समीक्षक तो किसी कृति को कला का नाम देने को तैयार ही नहीं हैं जब तक कि उससे उनके मन में भावावेग न उत्पन्न हो। वह स्पष्ट कहते हैं:—

“आई हँव नो राइट टु कंसिडर एनीथिंग ए वर्क आफ आर्ट टु व्हिच आई कैन नाट री-एक्ट इमोशनली।”

यदि हम श्री बेल की बात मान कर चलते हैं तो प्रत्येक महती कृति उस अवस्था में कलाहीन सिद्ध हो जाती है जब सौन्दर्यग्रहण की शक्ति से रहित होने के कारण किसी दर्शक वा आलोचक का मन उसके प्रभाव से वंचित रह जाता है। फिर प्रत्येक दर्शक पर पड़ने वाला प्रभाव बहुत कुछ उसकी तात्कालिक मानसिक स्थिति पर भी निर्भर करता है। ऐसी दशा में यदि यह कसौटी उचित मान ली जायगी तो एक ही कृति न केवल भिन्न-भिन्न दर्शकों के मन पर भिन्न-भिन्न प्रभाव डालेगी, बल्कि एक ही दर्शक को जीवन की किसी घड़ी में बहुत ऊँची और सुन्दर मालूम होगी और दूसरी घड़ी में वही कृति सारहीन मालूम पड़ेगी। ऐसी अवस्था में स्पष्ट है कि हम इसे मूल्य की ठीक कसौटी नहीं मान सकते। मूल्य की सच्ची कसौटी तो कर्ता की अपने उद्देश्य में,

उसी की मनस्तुष्टि से जाँची जाने वाली सिद्धि है। उसी से कृति को उसका तात्त्विक, वास्तविक वा आभ्यन्तरिक मूल्य प्राप्त होता है और यह तात्त्विक वा आभ्यन्तरिक मूल्य दर्शक की प्रशंसा वा निन्दा से नष्ट नहीं किया जा सकता, क्योंकि दर्शक का नहीं वरन् कर्ता का सन्तोष, असन्तोष ही कृति के रूप में परिवर्तन कर सकता है। इससे हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं —

- (क) मौलिक कला की एक कृति को उसका वास्तविक मूल्य कर्ता की उसके प्रति अपनी प्रतिक्रिया से ही प्राप्त होता है, क्योंकि कृति उसी की अनुभूति का रूपा-वन है।
- (ख) (स्वयं कलाकार के अतिरिक्त) कृति के पूर्ण होने पर उसे देखने वाले अन्य दर्शक उसके प्रति अपनी प्रतिक्रियाओं से उसके वास्तविक वा तात्त्विक मूल्य (इनांट्रिंसिक वैल्यू) को प्रभावित नहीं कर सकते, यद्यपि वे उसे एक दूसरे प्रकार का मूल्य दे सकते हैं जिसे 'प्राप्त' वा 'बाह्य मूल्य' (एक्वायर्ड वैल्यू) कहा जा सकता है।
- (ग) मौलिक कलाकार अपनी कृति की रचना, दर्शक पर पडने वाले उसके प्रभाव का विचार किये बिना, करता है (दर्शक रूप में अपने के सिवा)। "कोई मौलिक कलाकार यह स्वीकार नहीं कर सकता कि उसकी कृति के मूल्य की कसौटी, सिवा उसके अन्य दर्शकों पर होने वाली कोई विशेष प्रतिक्रिया है।"* मौलिक शिल्पी यह स्वीकार करता है कि दर्शक के मन पर पडने वाले प्रभाव की मात्रा वा प्रकार की दृष्टि से ही उसकी कृति का 'बाह्य मूल्य' (Acquired value प्राप्त मूल्य) आँका जा सकता है पर वह यह भी, भली भाँति जानता है कि इस का कृति के आभ्यन्तरिक मूल्य पर कोई प्रभाव नहीं पड सकता। किसी कृति के आभ्यन्तरिक मूल्य की अन्तिम सीमा तभी समाप्त हो जाती है जब कर्ता उसे पूर्ण या सफल समझ कर छोड़ देता है और वह दर्शकों के सामने आ जाती है।

इसलिए कला की सच्ची कसौटी यह देखना नहीं है कि दर्शक वा आलोचक के मन पर किसी कृति का क्या प्रभाव पडता है वरन् यह देखना है कि कलाकार का उद्देश्य क्या रहा है और वह अपने उद्देश्य में किस माना तक सफल हुआ है।

इससे यह निष्कर्ष भी निकलता है कि कला की किसी मौलिक कृति के आभ्यन्तरिक मूल्य का अनुमान करने के लिए स्वयं उसका कर्ता ही सबसे उपयुक्त पान है। सौन्दर्यशास्त्री एव

*"नो ओरिजिनल आर्टिस्ट विल एडमिट दैट दि फ़ाइटेरियन वैल्यू आफ हिज वर्क इज दि इनसिडेस ऑर नान-इनसिडेस आफ एनी स्पेशल रोएक्शन आन दि पार्ट आफ स्पेक्टेटर्स अवर दैन हिमसेल्फ ।"

—यिलेन्स की

कला-समीक्षक प्रायः यह बात भूल जाते हैं कि कलाकार निश्चय ही अपनी कृति का एक दर्शक भी होता है और वही एक ऐसा दर्शक है, जिसकी सम्मति का प्रभाव कृति पर पड़ सकता है और उसी के निर्णय से चित्र वा कला-कृति में परिवर्तन हो सकता है। केवल वही अपनी कृति के आभ्यन्तरिक मूल्य में अन्तर डाल सकता है। यह आभ्यन्तरिक मूल्य ही कला-समीक्षा की ऐसी कसौटी प्रस्तुत करता है, जो मौलिक कला का मेरुदण्ड बन सकती है।

कला : शिल्प : शैली

तत्त्व-विश्लेषण

प्यास लगती है, पानी से बुझ जाती है। भूख लगती है, भोजन से मिट जाती है। प्यास और क्षुधा कोई रोग नहीं है। जब शरीर को पानी की आवश्यकता पड़ती है तो प्यास लगती है और जब उसे अन्य पोषक तत्वों की जरूरत पड़ती है तो भूख लगती है। भूख भी एक प्यास है और प्यास भी एक भूख है। यह दोनों शारीरिक भूख है। किसी के दर्शन की भूख और प्यास दोनों लगती हैं—‘अखियाँ हरि दरसन को प्यासी।’

भूख और प्यास का अर्थ है, स्वाभाविक चाह। वह चाह, जो यदि पूरी न हो तो व्याकुलता बढ़ती जाय और सम्भव है उसके पीछे पागल और अन्त में समाप्त भी हो जाय। क्योंकि यह कोरी चाह नहीं है। यह अपने अस्तित्व की भूख है। शारीरिक भूख शरीर के अस्तित्व की भूख है, ऐन्द्रिक भूख इन्द्रिय के अस्तित्व की भूख है। इसी प्रकार आत्मा की भी भूख होती है। कला, आत्मा की इसी प्रकार की भूख को मिटाती है। आत्मा को एक ऐसी भूख लगती है, एक ऐसी प्यास लगती है, जिसे कला बुझाती है। इस भूख को हम ‘कला की भूख’ के नाम से पुकारेंगे।

आत्मा की भूख

कला की भूख आत्मा के अस्तित्व की भूख है। क्योंकि कोई भी भूख मूल रूप में अपने अस्तित्व या स्वरूप की ही भूख होती है। प्रकारान्तर से इसे इस प्रकार कहा जा सकता है कि आत्मा को जब अपने स्वरूप की भूख लगती है, तो कला उसे तृप्त करती है। यह तृप्ति, भूख अथवा चाह के अभाव में नहीं है। अपितु उसका स्वरूप एक ‘अलौकिक’ आनन्द में है। इन्द्रियों को भी विषयों की भूख लगती है। विषय इन्द्रियों का स्वरूप ही है। क्योंकि हम यह मान चुके हैं कि कोई भी भूख मूलतः अपने स्वरूप की ही भूख होती है। विषयों की भूख का अभाव इन्द्रियों की सत्ता की समाप्ति है। जब तक इन्द्रिय है, उनमें विषयों की भूख रहेगी ही। भले ही विवेक से उन्हें रोका जा सके। यह भूख ही इन्द्रियों के अस्तित्व का प्रमाण है। इसलिए हम इन्द्रियों को ‘विषयों’ का ही स्वरूप मानते हैं। विषय ग्रहण का स्वरूप हमें बताता है कि वह (विषय) इन्द्रियों के माध्यम से ही स्वप्नवान बनता है। इसी प्रकार इन्द्रियाँ विषयों के रूप में ही प्रत्यक्ष होती हैं। हमें दिखलाई पड़ता है, इसलिए हम जानते हैं कि हमारे आँव हैं। हमें सुनाई पड़ता है, इसलिए हम यह मानते

है कि हमारे कान हैं। कहने का तात्पर्य यह कि विषय और उनको ग्रहण करने वाली इन्द्रियाँ तत्त्वतः अभिन्न हैं। इसलिए इन्द्रियों की विषय सम्बन्धी भूख उनकी अपने स्वरूप की भूख है। इसी प्रकार कला की भूख भी आत्मा की अपने स्वरूप की भूख है। तात्पर्य यह कि मूल भूख, चाहे अथवा प्यास अपने स्वरूप अर्थात् अपने आपकी होती है।

इस संसार में हमारी अभिलाषाएँ, कामनाएँ सभी इसी मूल भूख के सिद्धान्त पर ही अनुप्राणित हैं। इसको हम इस प्रकार भी कह सकते हैं कि सबसे बड़ा स्नेह, प्रेम और जो भी लगाव हो सकता है, अपने से होता है, अपने स्वरूप से होता है। उपनिषद् इसी बात को प्रसंगान्तर से इस प्रकार कहती है :—

स होवाच न वा अरे पत्युः कामाय पतिः प्रियो भवत्यात्मनस्तु कामाय पतिः प्रियो भवति। न वा अरे जायायै कामाय जाया प्रियो भवत्यात्मनस्तु कामाय जाया प्रियो भवति।न वा अरे सर्वस्य कामाय सर्वं प्रियं भवत्यात्मनस्तु कामाय सर्वं प्रियं भवति
—बृहदारण्यकोपनिषद् २।४।५

संसार में इसी का निकृष्टतम रूप स्वार्थपरायणता में दिखलाई देता है। सब अपने अपने में ही मस्त हैं। जो थोड़ा दूसरे की भी दुनिया में रमने की कोशिश करता है, वह भी धीरे धीरे उसी ओर बढ़ कर अपने में रम जाता है। पहला अपनी दुनिया में ही रमता है, दूसरे की दुनिया में जाने की कोशिश नहीं करता। दूसरा, दूसरों की दुनिया को अपनी दुनिया बना लेता है। पहले और दूसरे के स्वरूप की स्थिति भिन्न है। पहले के लिए अनेक दूसरे भी हैं और दूसरे के लिए उसके सिवा दूसरा कोई रह ही नहीं जाता। यह नहीं कि अनेक दूसरे उसकी दृष्टि से ओझल हो जाते हैं। बल्कि वह अनेक दूसरों में अपने निजत्व को मिला कर, समष्टि के स्वरूप को निज स्वरूप के रूप में ग्रहण करने लगता है। इसे आत्म विकास का अन्तिम रूप समझना चाहिए। इसमें संकोचन या पलायन नहीं है। निर्माण एवं उत्सर्ग है। कला, इस निर्माण और उत्सर्ग की प्रेरणा देती है। वह हमें दूसरों की दुनिया में ले जाने की कोशिश करती है। भय या प्रलोभन से नहीं, स्वाभाविक रञ्जान से। वह हमारी और दूसरों की दुनिया के मूल से उस सत्य की झांकी प्रस्तुत करती है, जो दोनों की दुनिया का आधार है। इस प्रकार वह द्वैत के कृत्रिम आवरण को हटा कर अद्वैत के मूल का ज्ञान देती है। इससे हम अपने वास्तविक स्वरूप को पहचानते हैं।

द्वैतभाव को दृढ़ करने वाली भूख दूसरी है और अद्वैतभाव को दृढ़ करने वाली भूख दूसरी है। पहली अज्ञान, असत्य और दुःख की भूख है और दूसरी ज्ञान, सत्य और आनन्द की भूख है। कला, दूसरे प्रकार की भूख को बढ़ाती है। जैसे घृत की धारा मन्द-अग्नि को बुझाती हुई भी उसे अत्यन्त प्रदीप्त कर देती है। जैसे अन्न का सेवन परिणामतः अन्न की भूख को बढ़ाता है। इसी प्रकार कला, कला की भूख को बढ़ाती है। कला की भूख का तात्पर्य यह नहीं है कि वह केवल कला से ही तृप्त होती है। उसकी तृप्ति के और दूसरे साधन भी हैं। उनमें से एक कला भी है। कला का साधक, स्वरूप साधक की कोटि में आता है। वस्तुतः किसी भी पथ का

साधक, यदि वह सच्चे अर्थों में स्वरूप का साधक है तो वह कला का भी साधक है। कला की इस उच्च स्थिति को ध्यान में रख कर ही उसके स्वरूप का अवगाहन करना चाहिए।

अपने जिन साधनों से हम द्वैतभाव को दृढ करने वाली भूख के लिए साध सामग्री इकट्ठी करते हैं, उन्हीं साधनों से हम अद्वैतभाव को दृढ करने वाली भूख के लिए भी खाद्य सामग्री का निर्माण करते हैं। हाथ, वाणी, कण्ठ, मन, बुद्धि, विचार, कल्पना आदि के योग से ही हम अति सकुचित 'अह' के पोषण में जुटे रहते हैं। कलाकार इन्हीं के योग से उन कलाकृतियों का निर्माण करता है, जिनमें उसकी आत्मा की तडपती हुई भूख शान्ति लाभ करती है। उस शान्ति का स्वरूप रसमय, आनन्दमय है। जैसे हम अपने खाने के लिए अनाज पैदा करते हैं, किन्तु उमे खाकर आभ भी तृप्त हो सकते हैं, वे सभी तृप्त हो सकते हैं, जिन्हे भुज्ज जैसी भूख लगती है। वैसे ही कलाकार यद्यपि मुख्य रूप से स्वान्त सुखाय ही कलाकृति का निर्माण करता है, किन्तु उस कलाकृति में उन सब की आत्मा रसमय हो उठती है, जो उस कोटि की आत्मा रखते हैं। यहाँ आत्मा से तात्पर्य उस नित्य, शुद्ध, बुद्ध मुक्तात्मा से नहीं है, बल्कि शरीर, इन्द्रियादि से परिवेष्टित और इनके ही माध्यम से प्रत्यक्ष, विविध आत्माओं से है। नित्य, शुद्ध, बुद्ध मुक्तात्मा से कला का कोई सम्बन्ध नहीं है। कला लोक जीवन की भूमि पर पैदा होती है और यही उसकी सार्थकता है।

ऊपर कला की तात्त्विक स्थिति पर विचार किया गया है। जब हम उसके व्यक्त स्वरूप की ओर दृष्टिपात करते हैं तो लोकजीवन को उससे पृथक् नहीं कर सकते। किन्तु कला की कसौटी यही है कि वह कहाँ तक ऐक्यभाव या अद्वैतभाव को दृढ करती है। किसी नृत्य को देखते समय हजारों दर्शक मन्त्रमुग्ध हो, भावना की एक ही सरिता में डुबकी लगाते हैं। इस समय उन सहस्रो आत्माओं का और उनके विचारों तथा भावनाओं का एक ही रूप रहता है। विविध आत्माओं अथवा चेतनों का एक ही भावभूमि पर सम्मिलन, अपूर्व प्रेरणा और जीवनदायी होता है। इस प्रकार प्रत्येक कलाकृति एक ऐसा जीवन्त तीर्थ है, जिसमें विविध घात-प्रतिघातों से अशान्त आत्माएँ कुछ क्षण के लिए शान्ति लाभ करती हैं।

उपर्युक्त कथन का तात्पर्य यह कथमपि नहीं है कि कला जीवन से ऊब कर भागने वाली को आश्रय देती है या कलाकृतियों का हमारे सामारिक जीवन से कोई सम्बन्ध नहीं है। बल्कि कला जीवन के गृहस्थ को, उसके मूल सत्य को जानने में हमारी सहायता करती है। जो कला हमारे जीवन के मूल्यों से पृथक् जा सकती है, उसे कला नहीं कहा जा सकता। 'कला' कला के लिए नहीं है, अपितु हमारे जीवन के लिए है। क्योंकि कला हमारे जीवन का ही एक महत्वपूर्ण अंग है, भाग है। सच बात तो यह है कि मनुष्य की कोई भी कृति, चाहे वह कला कृति हो या दूसरी कोई, उसके जीवन का ही एक भाग है। आखिर, व्यक्त रूप में हमारा जीवन है ही क्या? हमारी कृतियों-कृतव्यों—का एक समुच्चय मात्र ही न। यहाँ 'कृति' से तात्पर्य उसके स्थूल रूप मात्र से नहीं है, अपितु उसमें व्यक्त कर्ता की भावना, आत्मा आदि से भी है। तो जब ऐसा है, तो हमारी कोई कृति हमारे व्यक्त जीवन को रूप देने से कैसे विरत रह सकती है। हमारे अच्छे-बुरे कर्म हमारे अन्दर निवास करने वाली आत्मा की स्तरीय स्थिति का मूल्यांकन करते हैं। इस प्रकार

यह स्पष्ट हो जाता है कि हम चौबीस घण्टे जो भी कुछ करते हैं, वह सभी हमारे अन्दर निवास करने वाली, मन, बुद्धि, अहंकार से परिवेष्टित आत्मा की ही अभिव्यक्ति है। क्योंकि वह सभी हमारा जीवन है। और जीवन, आत्माभिव्यक्ति से पृथक् कुछ नहीं है। कला आत्मा की सर्वोत्तम अभिव्यक्ति है। कला में व्यक्त सत्य, जीवन का सत्य होता है।

अब प्रश्न यह उठता है कि जब हमारी सभी कृतियाँ आत्मा की ही अभिव्यक्ति है तो 'कला' में ही कौन-सी ऐसी विशेषता है, जो उसे आत्मा की सर्वोच्च अभिव्यक्ति माना जाय। इन विशेषताओं का अध्ययन करने के लिए हमें कला के व्यक्त स्वरूप का अवगाहन करना चाहिए। हमारे कुछ कार्यों में आत्मा की स्थिति दूसरी होती है और कुछ में दूसरी। पहली स्थिति में आत्मा अपने ही द्वारा उत्पन्न, शरीर, इन्द्रिय, मन, बुद्धि, अहंकारादि के शिकञ्जे में बुरी तरह जकड़ी हुई अभिव्यक्त होती है। इसलिए वहाँ उसका असली स्वरूप नहीं होता है। दूसरी स्थिति में आत्मा इन सबसे सेवित हो कर स्वतन्त्र रूप में स्वयं व्यक्त होती है, इसलिए वहाँ उसका स्वरूप निखरा होता है। इसको हम इस प्रकार भी कह सकते हैं कि पहली स्थिति में आत्मा इन्द्रियादिकों का दास बन कर उनकी ही अभिव्यक्त के रूप में व्यक्त होती है। और दूसरी स्थिति में इन्द्रियों को वह अपना अनुगामी, साधन अथवा अपना बना कर इनके माध्यम से स्वयं अभिव्यक्त होती है। कला की स्थिति दूसरे प्रकार की कृतियों में है। इसमें आत्मा इन्द्रियादिकों को साधन बना कर स्वयं व्यक्त होती है। इसलिए जब हम कला के सम्पर्क में जाते हैं तो हमारी बुद्धि, भावना, तर्क, विचार आदि का तीखापन समाप्त हो जाता है। हम अपने इन्द्रियादि प्रत्यक्षों पर परदा डाल कर एक दूसरे ही तत्त्व का प्रत्यक्ष करते हैं।

दूसरी बात यह है कि जिस कृति से जितना ही विस्तृत एवं दृढ़ ऐक्य भाव, अभेदभाव की प्रतिष्ठा होती है, वह उतना ही उच्च मानी जाती है क्योंकि ऐक्य और अभेद के साथ आत्मा का विकास भी होता जाता है और इसके फलस्वरूप आनन्द की प्राप्ति होती है। इस आनन्द को ही हम रसदशा की स्थिति मानते हैं। जिसे हम रस दशा अथवा सौन्दर्यानुभूति कहते हैं, वह ऐक्यभाव की स्थिति का ही परिणाम है।

ऊपर चर्चा की जा चुकी है कि जिन साधनों से हम अपने जीवन के अनेक सत्-असत् कर्तव्यों का सम्पादन करते हैं, उन्हीं से हम कलाकृति का भी निर्माण करते हैं। इसलिए कुछ ऐसी बातें होती हैं, जो हमारी सामान्य अभिव्यक्तियों से लेकर उच्च अभिव्यक्ति कला तक समान रूप से पाई जाती है। साथ ही हम जिन भावनाओं को व्यक्त रूप देना चाहते हैं, वे भी असली रूप में नहीं व्यक्त हो पाती। साधन की सीमा में बंध कर निःसीम भावनाएँ कुछ विकृत-सी हो जाती हैं। यह विकार ही कला में रूप बन कर उपस्थित होता है। इसलिए प्रभाव में वह असली रूप का ही काम देता है। इस प्रकार सीमित दायरे में निःसीम भाव का विधान तथा सूक्ष्म रूपों का समावेश ही कलाकार की विशेषता है। इन साधनों पर थोड़ा विचार कर लेने से विषय साफ हो जायगा। यहाँ एक बात स्पष्ट कर देनी आवश्यक है। कला कृति के साधनभूत पत्थर, कागज, स्याही अथवा छेनी, कलम, कूची आदि विशेष महत्त्व नहीं रखते। इसलिए जब हम कला के

आधारभूत साधनों की चर्चा करते हैं तो इनकी गणना उसमें नहीं होती है। यद्यपि स्थूल दृष्टि से पत्थर, कागज आदि कला के उपादान कारण मालूम होते हैं, क्योंकि इनमें ही कलाकृति का रूप प्रकट होता है। पत्थर ही एक विशेष प्रकार की काट-छाट के बाद कलाकृति का रूप धारण कर लेते हैं, किन्तु जिसे हम कला कहते हैं, वह पत्थर से नहीं, कलाकार से आई है। कलाकार की कला का सम्पर्क पाकर ही पत्थर एक कलाकृति के रूप में प्रकट हो सका है। इसलिए महत्त्व पत्थर का नहीं है। हाँ, जिन साधनों से कलाकार पत्थर को कलाकृति के रूप में परिवर्तित करता है, वे साधन महत्त्वपूर्ण हैं। उनकी स्थिति कलाकार के अन्दर है। कलाकार के भाव, विचार, मान्यताएँ तथा उसका हर्ष, विपाद किंवदन्ता उसके व्यक्तित्व का समष्टि साधन भूत होकर छेनी के माध्यम में पत्थर में उतरता है। कलाकार के अन्दर से निकल कर पत्थर में समा जाने वाला कलाकार का सम्पूर्ण 'स्व' ही कलाकृति का असली उपादान कारण है।

इस बात को अच्छी तरह से समझने के लिए अभिव्यक्ति के दो आधारभूत तत्वों पर विचार कर लेना आवश्यक है। वह है, शिल्प और शैली। अभिव्यक्ति अथवा कलाकृति में शिल्प और शैली को वही स्थान प्राप्त है, जो हमारे व्यक्तित्व में या हमारे अस्तित्व के प्रत्यक्षीकरण में शरीर और इन्द्रियों को प्राप्त है। जैसे प्रत्यक्ष रूप में हमारी आत्मा शरीर और इन्द्रियों के माध्यम से व्यक्त होती है, उसी प्रकार कलाकृति में कला, शिल्प और शैली के माध्यम से प्रकट होती है। शरीर और इन्द्रिय का परस्पर जो सम्बन्ध है। शिल्प और शैली का भी वही है। शिल्प और शैली के सम्बन्धों पर विचार कर लेने से कलाकृति में इनकी स्थिति साफ हो जाती है।

शिल्प और शैली

हमारे शरीर में कुछ इन्द्रियाँ शरीर के अग के रूप में भी प्रत्यक्ष हैं। किन्तु मूल रूप में वे स्थूल नहीं हैं। हमारे कान, आँख इत्यादि हमारे शरीर के भी अग हैं और अपने में ये इन्द्रियाँ भी हैं। शरीर के अग के रूप में ये स्थूल हैं और इन्द्रिय रूप में सूक्ष्म हैं। कहने का तात्पर्य यह कि कुछ इन्द्रियाँ, शरीर और इन्द्रिय दोनों रूपा में प्रकट होती हैं। ठीक इसी प्रकार कलाकृति का अधिकांश भाग शिल्प और शैली दोनों रूपों में प्रकट होता है। वस्तुतः हमारी अधिकांश इन्द्रियों की सत्ता शरीर के किसी न किसी भाग पर अवलम्बित होती है। किन्तु यह भी स्पष्ट है कि शरीर के वे भाग ही इन्द्रियों नहीं हैं। इसी प्रकार शैली के अनेक भागों की सत्ता शिल्प के रूप में परिलक्षित होती है। किन्तु शिल्प ही शैली नहीं है। शिल्प में शैली के विविध रूप सूक्ष्म रूप से समाये हुए हैं। इसी प्रकार शिल्प की सायकता शैली पर निर्भर है। शैली ही शिल्प को प्राणवान बनाती है। केवल शिल्प संभव नहीं है। उसका निर्माण किसी न किसी शैली के आधार पर ही होगा, भले ही वह शैली नूतन या वैयक्तिक होने के कारण जनसामान्य के परिचय में न आती हो। इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि शैली और शिल्प अधिकांश एक दूसरे पर आधारित हैं। किन्तु शैली का पूर्ण भाग शिल्प पर नहीं आधारित होता। और न शिल्प का ही सम्पूर्ण भाग शैली के रूप में प्रत्यक्ष होता है। ठीक उसी प्रकार जैसे हमारा मन, बुद्धि, अन्तःकरण आदि शरीर के किसी

भाग विशेष को रूप नहीं देते और न शरीर के किसी भाग विशेष पर आधारित होते हैं। इन सब की शरीर से पृथक् सत्ता है। यद्यपि ये शरीर के समष्टि में सूक्ष्म रूप से समाये रहते हैं। सम्पूर्ण शरीर के विघटित हो जाने पर इनका भी विघटन हो जाता है। इसी प्रकार शैली का एक विशाल भाग शिल्प से अलग सत्ता रखते हुए भी सूक्ष्म रूप से शिल्प के समष्टि में समाया रहता है। इस प्रकार शिल्प और शैली का सम्बन्ध दो भागों में विभक्त हो जाता है।

१—शिल्प के किसी अंग विशेष के रूप में शैली का कोई अंग विशेष प्रत्यक्ष होता है। इस शिल्प के अंग विशेष को शैली का अंग विशेष प्राणवान और सार्थक बनाता है।

२—शैली का अधिकांश भाग सूक्ष्म रूप से शिल्प की समष्टि में समाया रहता है। यहां शिल्प और शैली का व्याप्य और व्यापक सम्बन्ध रहता है। इस रूप में शैली का समष्टि शिल्प के समष्टि को प्राणवान और सार्थक बनाता है।

पहला सम्बन्ध शरीर और आँख तथा शरीर और कान के समान है। और दूसरा सम्बन्ध शब्द और अर्थ की तरह है। जिस प्रकार शब्द में अर्थ समाया हुआ रहता है उसी प्रकार शिल्प में शैली समायी हुई रहती है। किन्तु जिस प्रकार शब्द और अर्थ की सत्ता अलग अलग भी है इसी प्रकार इन दोनों की सत्ता भी अलग अलग है। खण्ड और स्थूल रूप में पहला सम्बन्ध व्यक्त होता है और समष्टि तथा सूक्ष्म रूप में दूसरा सम्बन्ध परिलक्षित होता है।

शैली, शिल्प का निर्माण करता है और शिल्प, रूप का आयोजन करता है। कला का सौन्दर्य दोनों ओर रहता है। स्थूल रूप से वह रूप में अर्थात् शिल्प में रहता है और सूक्ष्म रूप से शैली में रहता है। इस प्रकार शिल्प और शैली के समष्टि भूत, आन्तरिक और बाह्य सौन्दर्य से पूर्ण, आकृति में कला की प्रतिष्ठा होती है। ठीक उसी प्रकार जैसे शरीर इन्द्रियादि से परिपूर्ण पिण्ड में चेतना—आत्मा—की प्रतिष्ठा होती है।

एक प्रस्तर की कलाकृति हम देखते हैं। एक पत्थर है, उस पर कुछ उभरी-खुदी, मोटी-पतली रेखाएँ हैं। इन रेखाओं की समष्टि में, हमारे अन्तःकरण में स्थित कोई खाका उपस्थित हो जाता है। फिर उस खाके—मूर्ति—के अन्तस्तल में अपने ही अन्तस्तल के किन्हीं भावों, विचारों आदि को भी हम पा जाते हैं। इन सब उपलब्धियों के परिणामस्वरूप एक ऐसे सत्य का, रहस्य का ज्ञान होता है, जिसमें हम मुग्ध हो जाते हैं। यह सब सौन्दर्यानुभूति के रूप में उपस्थित होता है। कला की यही सार्थकता है। यह तो दर्शक का कला के समीप पहुँचने का क्रम है। कलाकार के निर्माण का क्रम दूसरा है। जिस सौन्दर्यानुभूति को हम कला के संसर्ग से प्राप्त करते हैं, कलाकार उस सौन्दर्यानुभूति के परिणाम स्वरूप ही कलाकृति का निर्माण करता है।

कलाकार सामान्य स्थिति से ऊपर का आदमी है। क्योंकि वह अपनी ही नहीं, हमारी भी सही अभिव्यक्ति करता है। वह हमारा सही रूप कला में प्रस्तुत कर के हमें मुग्ध कर देता है। हम अपनी अभिव्यक्ति के लिए व्याकुल से रहते हैं; किन्तु हम वैसा कर नहीं पाते। हम सामान्य जन दिन रात अपनी अभिव्यक्ति ही तो करते रहते हैं। भावों में, विचारों में, कार्यों एवं व्यवहारों में सभी रूपों में हम अपनी अभिव्यक्ति करते हैं; किन्तु यह सब हमारी सही अभिव्यक्ति नहीं है।

यह हमें स्वयं अनुभव होता है। कभी कभी हम प्रत्यक्ष ही यह अनुभव करते हैं कि अपनी आन्तरिक अनुभूतियों और भावनाओं की मही अभिव्यक्ति नहीं कर पा रहे हैं। कलाकार कला के माध्यम से इसे कर दिखाता है। इसलिए सामान्य जन से वह ऊँचे दर्जे का आदमी है। वह ऐसा आदमी है, जो आदमी को गहराई से देखता है, गुनता है और अपनी कला में उसे उतार कर रख देता है। उसकी अनुभूतियाँ और भावनाएँ सौन्दर्य का सृजन करती हैं। यही कला का सौंदर्य है।

अभिव्यक्ति में आन्तरिक सौन्दर्य होना चाहिए, वही मुख्य है। इसीलिए भारतीय चिन्तक कला में बाह्याडम्बर को महत्त्व नहीं देते हैं। यदि आन्तरिक सौन्दर्य है तो बाह्य सौन्दर्य के बिना भी कला 'कला' कहलायेगी, किन्तु आन्तरिक सौन्दर्य के अभाव में कला रहेगी ही नहीं। सच बात तो यह है कि आन्तरिक सौन्दर्य से ही बाह्य सौन्दर्य भी अनुप्राणित होता है। और आन्तरिक सौन्दर्य का मूल आन्तरिक अनुभूतियों और भावनाओं की सही अभिव्यक्ति में है। अपनी जिस अनुपम योग्यता के कारण कलाकार इस सौन्दर्य की सृष्टि कर पाता है, कलाकृति में वह योग्यता दो रूपों में परिलक्षित होती है। शास्त्रीय परिभाषा में उसे हम शिल्प और शैली कहते हैं। कलाकार को अपनी अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के लिए साधना की आवश्यकता पड़ती है। अपनी साधना के फलस्वरूप वह शिल्प और शैली का उपाजन करता है। कहना न होगा कि इनकी उपलब्धि में उसकी अनुभूति का भी पर्याप्त हाथ होता है। किन्तु कलाकृति में व्याप्त शिल्प और शैली मूलतः कलाकार की देन होती है। कलाकृति का पूण आनन्द प्राप्त करने के लिए उसके मर्म तक पहुँचने के लिए हमें कलाकृति के कुछ विशेष विधानों का परिचय प्राप्त करना पड़ता है। ये विधान शिल्प और शैली के रूप में प्रत्यक्ष होते हैं। कलाकृति को प्रस्तुत करने के ये दोनों प्रमुख साधन हैं। इसलिए इन साधनों का अध्ययन कला प्रेमियों के लिए आवश्यक हो जाता है। कला का शास्त्रीय अध्ययन या शास्त्रीय रूप इसी अध्ययन का परिणाम है। कलाकृति के साथ कलाकार का कर्तृत्व और भोक्तृत्व दोनों सम्बन्ध रहता है। इन दोनों सम्बन्धों को पृथक् करने की कोई सीमा रेखा नहीं होती है। किन्तु सामान्य जन का केवल भोक्तृत्व सम्बन्ध ही होता है। कलाकार सृष्टि करता है, उसकी सृष्टि में प्रवेश पाने के लिए उसके नियमों और विधानों की जानकारी आवश्यक है। कलाकार के कर्तृत्व के साथ सम्पर्क स्थापित कर के ही हम कलाकृति से अच्छी तरह सम्पर्क स्थापित कर सकते हैं। इस कर्तृत्व की प्रत्यक्ष रूप में दो दिशाएँ होती हैं, वे हैं शिल्प और शैली। कलाकार जब कलाकृति के निर्माण की ओर उन्मुख होता है तो शैली तुरन्त स्फुरित हो उठती है। इसके बाद कृति के निर्माण का प्रारम्भ होते ही शिल्प प्रारम्भ हो जाता है।

शिल्प का कृति के रूप के निर्माण में प्रमुख योग रहता है। इसी में शिल्प की सार्थकता है। सामान्य जन जब कलाकृति से सम्पर्क स्थापित करने चलता है तो पहले शिल्प से ही वह प्रभावित होता है, क्योंकि रूप का आधार शिल्प ही है। रूप, कलाकृति में प्रवेश करने का सिंहद्वार है और इस सिंहद्वार की साज-सज्जा का भार शिल्प पर रहता है। कुछ कलाकृतियों में प्रवेश द्वार को खूब सजाया जाता है। इस साज-सज्जा के महत्त्व से इनकार नहीं किया जा सकता। किन्तु यह ऊपरी चमक-दमक ही। इसका यह मतलब भी नहीं है कि फूहड़ घर में कला को बसाया जाय। रूप कला

का निवास स्थान है। इसलिए कला के अनुरूप ही इसे भी रहना चाहिए। कला के आन्तरिक सौन्दर्य के अनुरूप ही बाह्य सौन्दर्य की आवश्यकता है।

कलाकार जिन अनुभूतियों और भावनाओं को कलाकृति में रूप देता है, वे सब इसी दुनिया से आती हैं। किसी न किसी देश, काल, वातावरण आदि में ही उनका जन्म होता है। इसलिए जब वह कलाकृति के रूप में व्यक्त होती हैं तो उनके साथ ही वह देश, कालादि भी व्यक्त होता है। क्योंकि बिना इनके अनुभूतियाँ व्यक्त ही नहीं हो सकतीं। अनुभूति के लिए प्रबुद्ध चेतना की जितनी आवश्यकता है, उतनी ही देश, कालादि की भी। तात्पर्य यह कि अनुभूति का देश, कालादि के साथ समवायी सम्बन्ध है। तो जिस प्रकार कलाकार की प्रबुद्ध चेतना की अनुभूति पत्थर में उतर आती है, उसी प्रकार उसका समवायी देश, कालादि भी पत्थर में उतर आता है। शिल्प और शैली में ये देखे जा सकते हैं।

उपर्युक्त विवेचन से यह बात साफ हो जाती है कि कलाकृति के निर्माण में अर्थात् अनुभूति के अभिव्यक्तीकरण में शिल्प और शैली का महान योग है। इसी प्रकार कलाकृति के उद्देश्य की पूर्ति में भी इनसे पर्याप्त सहायता मिलती है। कभी कभी शिल्प और शैली की जटिलता कलाकृति की उपयोगिता को नष्ट कर देती है। इसे कलाकार की अक्षमता ही माना जायगा। कोरी अभिव्यक्ति के रूप में ही कलाकृतियों का मूल्य नहीं है। कलाकृति जितने ही विस्तृत पैमाने पर और जितने की सहज-सरल ढंग से दूसरी चेतना में वही अनुभूति जागृत कर देती है, वह उतनी ही उपयोगी और सार्थक है। शिल्प और शैली कलाकृति की इस उपयोगिता के लिए उत्तरदायी हैं। किन्तु दर्शक का भी उत्तरदायित्व है। सभी को सौन्दर्यानुभूति प्राप्त होना अनिवार्य नहीं है। सौन्दर्यानुभूति के लिए दर्शक में भी किन्हीं योग्यताओं की स्थिति अनिवार्य है। शैली और शिल्प का यह काम है कि सौन्दर्यानुभूति में कलाकृतियों के स्थूल उपादानकारण पत्थर आदि को विघ्न रूप में व्यवधान रूप में न उपस्थित होने दे।

श्री किशोरीदास वाजपेयी, शास्त्री

कला और लेखन-कला

साधारण चीजों में मनुष्य जब कुछ अद्भुत मोहकना पैदा कर देता है, तो उसे 'कला' नाम मिल जाता है। कागज और रंग आदि साधारण चीजें हैं—मत्र लोग काम में लाते हैं, परन्तु 'चित्र-कला' उन्हीं चीजों का विशिष्ट प्रयोग है। पत्थर साधारण चीज है, पर छेनी के द्वारा उमको दिया हुआ विशिष्ट मोहक-रूप मूर्तिकला है। शब्द भाषा के साधारण हैं। जिन शब्दों का प्रयोग हम साधारण जन करते हैं, कवि भी उन्हीं शब्दों को काम में लाते हैं, पर उनके विशिष्ट प्रयोग एक कला का रूप धारण करते हैं, उनका वाक्य 'काव्य' बन जाता है, यानी आह्लादकता कला का मुख्य लक्षण है। इसी आह्लादकता को वाक्य का विरलेपण करनेवाले आचार्यों ने, उस क्षेत्र के लिए 'रस' सजा दी है।

तो, विविध कलाएँ हो गईं। आह्लादकता की दृष्टि से इनमें तारतम्य या उत्कर्षापवर्ष का विवेचन सम्भव नहीं। कारण, किसी को गुलाबजामुन में सब में अधिक रस मिलता है, किमी को मठरी में और किसी को अफीम में ही! अफीमची से पूछो अफीम का मजा! कला के आस्वाद में भी यही बात है। प० ओकारनाथ ठाकुर को जो रस सगीत में मिलना है, वह वाक्य में शायद न मिलेगा और श्री मैथिलीशरण गुप्त को हम उसके विपरीत पाएँगे। हम इसमें बहस भी न कर सकेंगे। हाँ, सजातीय कला में वैसा कुछ कहना सम्भव है, पर विजातीय या भिन्न कलाओं में आह्लादकता को लेकर कोई तारतम्य सम्भव नहीं है।

कुछ लोगों ने कला के आधार या उपादान को लेकर तारतम्य (कलाओं में) किया है, पर वह भी गलत है। उपादान की स्थूलता-मूक्षमता कला के सौन्द्य में तारतम्य नहीं कर सकती। यदि वैसा होता तो काव्य-कला को सगीत से ऊँचा दर्जा कभी भी न मिलता, क्योंकि दोनों का आधार 'शब्द' है।

हाँ, उपयोगिता के विशेष गुण से तारतम्य सम्भव है। यदि आस्वाद के साथ-साथ जीवन में कुछ उपयोगिता भी है, तो सोने में सुगन्ध। आस्वाद, रस या आह्लादकता तो 'कला' की जान ही है, इसमें सन्देह नहीं, पर उपयोगिता में उनमें आपसी तारतम्य किया जा सकता है। यदि बडिया घी में आटा भून कर और चीनी मिलाकर आप मेरे सामने रख दें, तो यह 'कला' नहीं। 'घी' और 'चीनी' तो स्वतः मधुर और उपयोगी हैं। आपने क्या किया? हाँ, यदि कोई बडिया मिठाई बना कर दें, जो रूप और रस दोनों में विशेषता लिये हो, तो वह 'कला' होगी।

इसके विपरीत, देखने में और आस्वाद में बहुत अच्छी चीज बना कर आप दें, पर उस में विष का मिश्रण हो, तो वह कला के रूप में बला कही जाएगी।

हम उपयोगिता की दृष्टि से कलाओं में तारतम्य की चर्चा कर रहे थे। लोगों ने 'ललित' और 'उपयोगी' नाम से दो वर्ग कलाओं के किए हैं, जो ठीक नहीं। ललित तो प्रत्येक कला में रहता ही है। वही तो प्राण है। इसलिए, ऐसे भेद गलत हैं। सभी कलाएँ ललित या सुन्दर हैं। भेद करना है, तो 'साधारण' और 'उपयोगी' नाम के भेद होंगे। स्वर्णकारी साधारण कला है और स्थापत्य उपयोगी कला है; परन्तु सबसे अधिक उपयोगिता काव्य में है, जो जीवन को मोड़ देने की शक्ति रखता है। इस तरह की उपयोगिता अन्य किसी भी कला में नहीं है। यदि किसी काव्य में ऐसी उपयोगिता न हो, या उसमें विष का मिश्रण हो, तो यह दूसरी चीज है। मनुष्य को प्राणिजगत् का सर्वश्रेष्ठ प्राणी जब कहा जायगा; तो कोई निषिद्ध और पशुप्राय (दो हाथ और दो पैर रखने वाले) प्राणियों को सामने रख कर उस श्रेष्ठता-प्रतिपादन को कुंठित न कर सकेगा। 'मनुष्य' में 'मनुष्यता' चाहिए। काव्य में वह चीज चाहिए, जिसके लिए उसकी प्रवृत्ति है। अन्यथा, काव्य का प्रतिरूप ही कहा जायगा।

सुष्ठु शब्द-प्रयोग के कारण ही साधारण वाक्य 'काव्य' बन जाता है और यही है—

लेखन-कला

लेखन-कला का प्रयोग दो अर्थों में हो सकता है—१. लिखावट की कला और २. शब्द-प्रयोग की कला। पहली कला को कूची-कला की बहन कहेंगे—'चित्र-कला' से मेल उसका है। किसी समय इसका भी महत्त्व था। आज भी कई पुराने हस्तलिखित ग्रन्थ नमूने के लिए विद्यमान हैं। डॉक्टर अमरनाथ झा की लिखावट देखकर मन मुग्ध हो जाता था, जैसे मोती पिरोकर सजा दिए गए हों। उस कलात्मक लिखावट के साथ डॉ० सम्पूर्णानन्द जी की या बन्धुवर राहुल जी की या भाई श्रीकृष्णदत्त पालीवाल जी या विद्वद्वर श्री रामचन्द्र वर्मा की लिखावट रखकर देखिए, कैसा लगता है?

यह ऊपरी चीज है। लेखन-कला का भीतरी रूप या असली रूप है भाषा का सुष्ठु प्रयोग। इसी पर हमें कुछ कहना है। लेखन-कला का उद्भव इस देश में कब हुआ, नहीं कहा जा सकता! कारण यह कि ऋग्वेद में लेखन-कला का जो रूप हमें मिलता है, उसका विकास होने में युग के युग लग गए होंगे और यह ऋग्वेद उपलब्ध जगत्-साहित्य में प्राचीनतम रचना है; ऐसा सबका मत है।

लाक्षणिक प्रयोग

भाषा में लाक्षणिक प्रयोग करना एक कला है और भाषा की उत्पत्ति के साथ ही साथ यह सम्भव नहीं। गेहूँ की खोज या उपज के साथ ही गुलाबजामुन और मठरी आदि का बनाना भी शुरू हो जाना संभव नहीं! पहले गेहूँ को उबाल कर खाना आया होगा, फिर रोटी बनाने की

कला प्रकट हुई होगी, तब पूडियाँ बनाना बहुत दिन बाद आया होगा और कालान्तर में पुए बनाना, तब गुलाबजामुन ।

इसी तरह भाषा का जन्म और उसके लाक्षणिक प्रयोग का हाल समझिए। ऋग्वेद में शब्दों के जो लाक्षणिक प्रयोग मिलते हैं, उससे हम भारतीय लेखन-शैली की प्राचीनता समझ सकते हैं। यह एक उदाहरण ही हम दे सकते हैं।

‘अग्नि’ का लाक्षणिक प्रयोग

उस समय देवासुर-संग्राम हो रहा था। आर्यों को ही दो प्रमुख शाखाओं में सभ्य हो रहा था। असुर लोग तेज थे और वे देव जनों के नाकों दम दिए रहते थे। जाति के नेता चिन्तित थे। नेता नयन बरता है जाति का, अपने पीछे सब को ले चलता है, पर उसके (हिये की) आँखें बहुत दूर की देखें, तब। ‘ऋषिदर्शनात्’—ऋषि वह है, जो दूरदर्शी हो। यदि ऐमा न होगा तो नेता आगे चल कर स्वयं कुएँ में गिरेगा, दूसरों को भी गिरा देगा, जो पीछे चल रहे होंगे।

तत्कालीन समाज के ऋषियों ने वेदमंत्र दिए—समाज को जागरण दिया। वेदों में सबसे पहला ऋग्वेद और उसके प्रथम मण्डल का प्रथम सूक्त है—‘अग्नि-सूक्त’ और इस सूक्त का जो प्रथम मंत्र है, उसके प्रथम चरण का प्रथम अक्षर है—‘अग्नि’—

‘अग्निमीडे पुरोहितम्’

अग्नि का अत्यधिक महत्त्व बतलाया गया है। क्या यह साधारण अग्नि है, जिसमें हम भोजन पकाते हैं? यदि ऐसा होता, तो वेद-साहित्य को वैसा महत्त्व कभी भी न मिलता और अनन्त साहित्य काल-बदलित हो जाने पर भी वह आज तक बचा न रहता। मनुष्य उसे छाती में चिपटाए न रहता और सब कुछ सह-खोकर भी त्यागी ब्राह्मण उसे बचाए न रहने। निःसन्देह वहाँ कोई चीज है।

वेद उत्तम से उत्तम लेखन-शैली के भूत रूप है। वहाँ अत्यधिक लाक्षणिक प्रयोग है। ‘अग्नि’ का भी लाक्षणिक प्रयोग है। जब किसी में साहस या तेजस्विता नहीं रहती, तो कहा जाता है—‘वह तो ठंडा पड गया।’ यह लाक्षणिक प्रयोग है। देवासुर-संग्राम के समय यह उचित न था कि ऋषि (कवि) अलग बैठ कर अनन्त की वन्दना-व्यंजना में रत रहते और समाज को नष्ट होते देखते। तब उन्हें कौन पूछता? क्यों उन्हें कोई मानता? वे ऋषि थे, उन्होंने जागरण दिया और सबसे अधिक महत्त्व उन्होंने ‘अग्नि’ को दिया, जो उस समय आवश्यक था। ‘अग्नि’ की पूजा करो, आग बुझने न दो। सदा प्रज्वलित रखो और उसमें अच्छी से अच्छी आहुति पडने दो। यह वाणी थी। इस वाणी ने समाज को बल दिया। कायरता से प्राण बचा कर भाग खडे होने वालों में भी मर मिटने की भावना आई। इस ‘अग्नि’ पूजा ने देश की जान बचाई, इज्जत बचाई, सम्पदा दी, मुक्ति दी। यही अग्नि-पूजा का महत्त्व है। इस मुक्ति-यज्ञ में पशुओं का बध हुआ।

‘पशु’ वही, जिसमें मनुष्यत्व न हो, जो सबको खा जाने पर तुला रहे, जिस पर समझाने-बुझाने का कोई असर न हो ! ऐसे पशुओं का मुक्ति-यज्ञ में वध अधर्म नहीं धर्म है। परन्तु ऐसी सामूहिक अग्नि-पूजा ‘मंत्र-पूर्वक’ होनी चाहिए; पूरी मंत्रणा-विचारणा के अनन्तर ही वह चाहिए। ‘मंत्र-हीन’ यज्ञ मुक्ति न देकर और कड़े बन्धन में डाल सकता है और वह (मंत्रहीन) पशु-वध ‘यज्ञ’ नहीं; बहुत बड़ा पाप है। जोश में होश कायम रखना जरूरी है, नहीं तो फल उलटा !

यह सब वेदों में है। सुन्दर लेखन-कला है। कालान्तर में लोग वह सब भूल गए और आग तथा पशु आदि का वाच्य अर्थ ही लेने लगे ! बड़ी-बड़ी व्याख्याएँ ऐसी की गईं और विधान बनाए गए। समय के फेर से ऐसा होता ही है ! यह बीसवीं शताब्दी तो प्रकाश का युग है न ! परन्तु इस समय भी तो ‘त्रिवेणी’ का अर्थ ‘तीन नदियों का संगम’ मान रहे हैं। ‘वेणी’ को नदी का पर्याय आज भी विद्वान् लोग भी मान रहे हैं और उस कल्पना के आगे सिर झुका रहे हैं कि सरस्वती यहाँ गंगा-जमुना से मिलती थी, जो लुप्त हो गई है। सरस्वती बेचारी इधर कभी आई नहीं ! कहीं बहती थी और लुप्त भी हो गई पर उत्तर प्रदेश में तो कभी नहीं आई ! गंगा और यमुना का संगम। दो प्रवाह (दो वेणियाँ) पृथक्-पृथक् और तीसरा प्रवाह या वेणी सम्मिलित-संगत-रूप यों ‘त्रिवेणी’ सामने है; परन्तु फिर भी सरस्वती की कल्पना ऐसी रूढ़ कि ज्ञान-गरिमा बन बैठी ! बस, इसी तरह समझ न रहने के कारण कुछ का कुछ समझ लिया जाता है और फिर अपनी समझ के अनुसार व्याख्या की जाने लगती है ! वेदार्थ करने-समझने में भी यही कुछ हुआ है।

परन्तु लेखन-कला का विकास अवरुद्ध न हुआ और विविध उत्तम काव्य संस्कृत में प्रकट हुए। हम अपनी उस प्राचीन लेखन-कला से आज कितने आगे बढ़े हुए हैं, यह देखने की बात है; पर हम इस संबन्ध में यहाँ कुछ न कहेंगे।’

१. ‘अग्नि’ तथा ‘यज्ञ’ आदि के सम्बन्ध में अधिक जानकारी के लिए मेरी ‘मानव-धर्म-मीमांसा’ देखनी चाहिए।

उपन्यास कला की आंतरिक समीक्षा

कला-समीक्षा के क्षेत्र में जो स्तरहीनता व्याप्त है, उसका प्रत्यक्ष दुष्परिणाम यह हुआ है कि कला के वास्तविक प्रतिमान और मूल्यांकन-दृष्टि में धीरे-धीरे परिवर्तन उपस्थित हो रहा है। स्तरहीनता से तात्पर्य है, कला को उसके सम्पूर्ण व्यक्तित्व और प्राणत्व में न देखकर केवल उन्ने बाह्य दृष्टि से देखना। उन्ने केवल मनोनीत तत्त्वों में अलग-अलग बाट कर अध्ययन करना। अध्ययन भी वह जो आन्तरिक दृष्टि से कृतित्व की आत्मा को बाध कर नहीं चल्ती, वरन् उन्ने केवल कला (?) समझ कर चल्ती है। (जैसे कला, केवल बाह्यभित्ति है।) फलतः यह अध्ययन, कला को, उसके प्राणत्व में अमपृक्त होकर, प्रायः नियमों, फार्मूलों और सिद्धान्तों के आधार से चलने लगता है।

समीक्षागत दृष्टिकोण के इस विघटन के पीछे अनेक कारणों में से प्रत्यक्ष और अति-समीप कारण यह रहा है कि, जब से उपन्यास, कहानी, नाटक और कविता आदि साहित्य की ये भावपरक, रमपूरित विद्यार्थे व्यापक अध्ययन और अध्यापन के क्षेत्र में उतारी गईं, तब से स्वभावतः उन्हें 'सिद्धान्त और अध्ययन' 'विचार और विवेचन' यहा तक कि नोट्स और कुजियो तक के स्तर पर आना पडा क्योंकि व्यापक प्रश्न हो गया पढाने और अध्ययन का, तथा स्वगत पठन और आत्ममनन का प्रश्न गौण हो गया। और रमग्राही वृत्ति से देखने और पढने की तो फिर बात ही नहीं उठती। इस प्रक्रिया का परिणाम यह हुआ कि कला कृति की आन्तरिकता, उसके प्राणत्व को भुलाकर, केवल उसके शरीर को ही सब कुछ समझकर लोग सतुष्ट होने लगे। इनसे समीक्षक, अध्येता, अध्यापक और विद्यार्थी—इन सब का माग सरल हो गया। समीक्षक और अध्येता कृतित्व के अन्तगत जो मूल हैं, जो मानवीय आवेदन हैं, तदनुसार जो अकथ और सूक्ष्म हैं, जो केवल अनुभवगम्य हैं, उसे स्वभावतः त्यागकर उसके बाह्य की कहानी कहने बैठ जाता है।

मे यहाँ इस प्रश्न को उपन्यास कला के अध्ययन के स्तर से उठाना चाहता हूँ। प्रायः आलोचकों और अध्येताओं की दृष्टि में उपन्यास कला की परिधि और व्यापकता, मूल्यांकन उसकी रस प्रवणता इन्हीं रेखाओं में संपूर्ण है।

प्रारम्भ होता है, उपन्यास की सज्ञा में। यह शब्द कहाँ से आया? अंग्रेजी में इसका अनुवाद क्या है? और उमका मूल कहाँ है? शब्द व्याख्या में कही सस्कृत का प्रत्यक्ष-प्रच्छन्न सहारा मिल गया तो फिर क्या है सब कुछ प्राप्त हो गया—

१. 'उपपत्तिकृतोद्देश्यः उपन्यासः प्रकीर्तितः।'

×

×

×

२. उपन्यासः प्रसादनम्

अर्थात् अर्थ को उसके युक्तियुक्त अर्थ में प्रस्तुत करने को तथा प्रसन्नता-प्रदायक कृति को उपन्यास कहते हैं।'

इसके उपरान्त उपन्यासकला का व्यावहारिक अध्ययन प्रारम्भ हो जाता है। पहले उपन्यास के तत्त्व : कथावस्तु, कथानक, निर्माण, इसके प्रकार और इसकी शैलियाँ और इसकी प्रकृति तथा योजना। कथानक कैसा हो ? उत्तम और निकृष्ट कथानकों की पहचान और उन पर अलग अलग न्याय और उनके मूल्य। कथानक निर्माण के सिद्धान्त और नियम।

दूसरा तत्त्व : पात्र और चरित्रचित्रण, चरित्र निर्माण, इसके प्रकार और इसकी भी विभिन्न शैलियाँ और धर्मितायें। चरित्रों का वर्गीकरण, चरित्र कैसे हों, पात्रों के चयन और उनके नियम-सिद्धान्त। चरित्रों की प्रकृति, स्वभाव और व्यक्तित्व-यथार्थ और आदर्श।

फिर तीसरा तत्त्व: शैली, शैली क्या है ? कैसे लायी जाती है ? श्रेष्ठ और निकृष्ट शैली के दो-चार उदाहरण। इसके भी सिद्धान्त और नियम। संगठन, व्यवस्था, क्रम और संगति आदि गुणों की चर्चा और उनके सिद्धान्त और चौथा तत्त्व, कथोपकथन, भाषा आदि। भाषा के नमूने, और कथोपकथन कैसे हों, इनके कुछ उदाहरण। फिर देश-काल-परिस्थिति तथा वातावरण — इस तत्त्व पर प्रकाश और नियम-सिद्धान्त की व्याख्या। और अंतिम तत्त्व, उद्देश्य : राजनीतिक, सामाजिक मनोवैज्ञानिक उद्देश्यों के विवेचन और विश्लेषण। उद्देश्य तत्त्व के अन्तर्गत विभिन्न वादों की विवेचना और सिद्धान्त-प्रतिपादन।

और उपन्यासों के प्रकार इसके अन्तर्गत वर्ण्यविषय, उद्देश्य और शैली के आधार से उपन्यासकला के समूचे व्यक्तित्व के समझने का दावा करना—संक्षेप में उपन्यासकला की यही कसौटी है और इन्हीं रेखाओं में उपन्यास अभिव्यक्त हो जाता है। और इसके परे उपन्यास में कुछ शेष नहीं रह जाता।

उपन्यास कला क्या, समूचे कला प्रकार की ऐसी विवेचन-परम्परा और उससे संबंधित सिद्धान्त और अध्ययन को देखकर कभी-कभी केशवदास की 'कविप्रिया' और 'रसिक प्रिया' की शिक्षाओं और नियम-सिद्धान्तों का स्मरण हो जाता है।

ये कला समीक्षक-अव्येता दुर्भाग्यतः यह भूल जाते हैं कि हर कला में अपना काव्यत्व होता है। और वह काव्यत्व ही उसकी कला है, उसका धर्म और प्राण है। उसे छोड़कर अदेख कर उसमें जो कुछ बाह्यदृष्टि से नजर आता है, वह महज उसकी अनुकृति है और जो कृति है, उसको देखने तथा अनुभव के लिये वास्तविक आँख और हृदय चाहिए।

उस अकथ और सूक्ष्म की अभिव्यक्ति में, उसे परिभाषा और विवेचन की भाषा में बाँधने के लिये अपने-अपने युग, देश-काल के प्रायः सभी कृतिकारों ने प्रयत्न किया है, पर वह सत्य कभी

भाषा में अभिव्यक्त नहीं हो सका है। भाषा अधूरी है, क्योंकि उसे तो स्वयं अभिव्यक्ति की अपेक्षा है।

कला और अभिव्यक्ति का मौलिक प्रश्न ही यही है—हम कभी वह सम्पूर्ण नहीं लिख पाते, जिसका अनुभव करते हैं और जिसे लिखना चाहते हैं। इससे भी आगे जहा उपन्यास कला का उद्देश्य है, 'काव्यात्मक सत्य का अकाव्यात्मक वक्नव्य' (एलीजावेथ बोवेन) वहाँ इस कला की गरिमा और उसके मूल्यांकन का प्रश्न और भी गुंथत हो जाता है।

उपन्यास को उसके आंतरिक पक्ष से अलग करके या उसे त्यागकर उसे केवल नीरस कला तत्त्वों के सगठित रूप में देखना कला के प्रति अधम है। इस अधम के मूल में दो मौलिक सत्य समाहित हैं। प्रथम, हम आज अपनी स्तरहीनता और आंतरिक दृष्टि विहीनता के फलस्वरूप, अथवा अपनी सुविधा के कारण उपन्यास कला को तत्त्वों में बिखेर कर देखते हैं, उसका वर्गीकरण कर देते हैं, उसे अनेक प्रकारों में रख देते हैं—यह कथावस्तु, यह चरित्र, यह शैली, यह उद्देश्य, यह उपकरण, यह यथाय, यह आदर्श, यह शिल्प और दूसरी ओर यह ऐतिहासिक उपन्यास, यह वैज्ञानिक, यह जासूसी, यह यौन सवधी, यह साम्यवादी और यह मनोवैज्ञानिक, यह आचलिक—पर ये सब अध्ययन जनक, बाह्य दृष्टि परक वर्गीकरण और विवेचन हैं जो अधूरे हैं, असंगत हैं। उपन्यास कला क्या, किसी भी कला प्रकार के प्रतिमान के विरोध में जाने वाली ये दिशाएँ कला के मूल रूप और धर्म में असंगति और गलत मूल्य विवक्षित करती हैं। एक जीवित आकर्षक रगविरगी तितली को पकड़कर आप कहेंगे, यह तो महज पल ही पल है—फिर जब आप इसका मूल्यांकन करने चलेंगे तो उसे एक-एक तत्त्व में नोच-नोच कर देखेंगे, फिर आप उस पर अपना न्याय और सिद्धान्त लागू कर देंगे। कितनी निर्मम प्रक्रिया है यह किसी जीवन्त कलात्मक सृष्टि के मूल्यांकन के प्रति। तितली का हर पल, हर रौर्याँ एक दूसरे से अविभाज्य है, उसके पल का प्रत्येक रग, प्रत्येक चमक, हर छोटी सी छोटी रेखा, विन्दु एक दूसरे से अविच्छिन्न है और सब मिलकर उसके प्राण से, सम्पूर्ण अतस से उद्भूत है—ठीक इसी तरह उपन्यासकला क्या किसी भी कला का सम्पूर्ण रूप अपने आप में एक है, अविभाज्य है। सब ऐसा मिला-जुला है कि आप अगर उसमें से तनिक भी अलग करना चाहेंगे तो सब मिट जायगा—रस पहले रग वाद में और चमक आपके निर्मम हाथ के धब्बों से।

उपन्यासकला वस्तु नहीं है, पदाथ नहीं है, जिसे आप तोड़-तोड़ कर, वाट-बाँट कर, बिखेर-बिखेर कर देख सकते हैं। अगर आप ऐसा करते हैं तो स्वभावतः आपके हाथ पल-पदाथ ही आयेगा, मनहर तितली न आयेगी।

दूसरा सत्य कला की मूल प्रकृति से सबन्धित है। कलाकार कलाकृति क्यों बनाता है? कलाकार के अतस में जो अशांति और विशोभ है, सबवत उस पर विजय प्राप्त करने के लिये वह कला का सृजन करता है। तमी कला और सृजन की निष्ठा, आत्मबोध और आत्माभिव्यक्ति ये सब कला के अविभाज्य चरण हैं, इन्हें सृजन-प्रक्रिया की अविच्छिन्न दशाएँ भी कह सकते हैं। यहा इस सदभ में कलाकार के विजय से तात्पर्य है अशान्त-विशुब्ध अतस को बाह्य सप्रेषणीयता

‘स्व’ से ‘पर’ धरातल तक मानवीय आत्मान्वेषण की गति। यह आत्मान्वेषण जितने गहरे, घनी-भूत स्तर तथा अर्थ तक पहुँच पाता है, कला उतनी ही मानवीय आवेदन और गरीमापूर्ण स्थिति को प्राप्त होती रहती है, और मानवता के शाश्वतमूल्यों से अभिभूत होती चलती है। ‘गोरा’ ‘गोदान’, ‘शेखर एक जीवनी’ ‘वार एंड पीस’ ‘ब्रादर्स केमेजोव’ ‘वी वेयर ऑफ पिती’ ‘मदाम बावेरी’ ‘विदर्निंग हाइट्स’ आदि उपन्यासों की कला उक्त सत्य के उदाहरण हैं।

इन उपन्यासों की कला-समीक्षा में, अध्येताओं ने जो तत्त्वगत, नियम और सिद्धान्तगत फार्मूले निर्धारित किये हैं, उनसे कोई साम्य नहीं है और न उन चौखटों में इनकी कला बाँधी ही जा सकती है। वस्तुतः कला अपनी मूल प्रकृति में जहाँ अपनी आदिम परम्पराओं की जड़ से लगी हुई है, वहीं यह सारी परम्पराओं, नियम और सिद्धान्तों को अस्वीकार भी कर देती है—
“The arts are instinctive products of the artists who defy all regulations”
कलाकार के विषय में जो यह सत्य लागू है कि वह क्रांतिकारी व्यक्ति है, वस्तुतः यह उसकी वास्तविक और जीवन्त कला की अनिवार्य प्रक्रिया है, जिसके फलस्वरूप कलाकार को ‘रिवेल’ की संज्ञा मिलती है।

इस स्थिति में उपन्यास कला की समीक्षा निर्धारित तत्त्वों, नियमों और सिद्धान्तों से करना और कला-समीक्षा का एक प्रतिमान निर्धारित कर देना और उसी प्रकाश में उपन्यासों को देखते रहना कितना असंगत है। कला में अनुभूति है, कल्पना है और इनसे भी ऊपर एक दृष्टि होती है, वस्तुतः यही कलाकृति का आंतरिक क्षेत्र है—इसी का रसबोध और इसी का पाठक द्वारा रसास्वादन कराना अर्थात् कृति से पाठक तक इसका संप्रेषण ही कला की मूल और आंतरिक समीक्षा है।

हिन्दी में इस प्रकार की आंतरिक समीक्षा के अभाव से जो क्षति उपन्यास-नाटक आदि क्षेत्रों में हुई है, वह बहुत ही चिन्त्य है। इससे हिन्दी उपन्यास को वह धरातल और स्थिति नहीं ज्ञात हो सकी है, जिससे वह अपने आप को विकसित करके अन्तर्राष्ट्रीय स्तर को सहज ही प्राप्त हो सके। “इन दृष्टियों से हिन्दी के, और कुछ हद तक भारत के, उपन्यास लेखकों की यथार्थ चेतना अर्ध विकसित हो रही है। इसका एक कारण है—हमारे लेखकों की उक्त चेतना का शिक्षण कर सकने वाली संस्थाओं या परिस्थितियों का अभाव।”

किसी कलाकृति के निर्माण, अथवा उपन्यास विशेष की रचना में, इस तरह से युग विशेष के निर्माण में अनेक बहिरन्तर धाराओं, स्थितियों और शक्तियों का हाथ रहता है। इसलिए कृतित्व की समीक्षा, कला की समीक्षा सामान्यीकरण अथवा निर्धारित नियम-फार्मूलों के स्वर से नहीं किया जा सकता। उसके लिये उन आंतरिक शक्तियों और सप्राणता का अन्वेषण करना होगा, जो कृतित्व में अदेख है, अकथित है, पर उसी की अमिट गूँज, स्थायी रस सर्वत्र है। समीक्षाकार की भाषा में उत्तरोत्तर ‘वादों’ की संख्या बढ़ती जा रही है, पर कलाकृति की

आंतरिक पकड़ उसकी सूक्ष्म-मूल प्रेरणा उसकी मुट्ठी की पकड़ में नहीं आ रही है। इसके कारण दोनों तरफ है। कृतित्व में एक 'पस्पेक्टिव' दृष्टि उत्पन्नासकार की होती है, जिसे रचना का उत्स या प्राण कह सकते हैं, इसका यहाँ बेहद अभाव है। और जो दृष्टि यहाँ दो एक लेखकों में अर्धसत्य, या अर्ध विकास क्रम में मिलती भी है, वह अपने आपसे भोग कर अयवा अतस् की पीड़ा या वेदना से पूण जनित नहीं है, उस पर किसी न किसी स्तर से प्रत्यक्षत विदेशी दृष्टियों का प्रभाव है। परिणामत जो कुछ है भी वह अस्पष्ट है। विरोधाभास से ग्रस्त है—और यही कारण है कि जो दृष्टि वह अपनी रचना से हमें दिखाना चाहता है वह विश्वमनीय एव प्रेपणीय नहीं है। दूसरी ओर समीक्षक या अध्येता वर्ग की दशा है पहले से बदतर—वह दृष्टि विहीन, अलग-अलग राजनीतिक धाराओं की गुलामी अपने सिर पर रखे हुए है। उसकी दृष्टि में व्यक्तिगत रागद्वेष, प्रतिस्पर्धा आर्थिक और सतही उद्देश्य धुले मिले हैं। परिणामत वह कलाकृति को बाह्यदृष्टि से देखने का आदी हो गया है। लेखक की दृष्टि से उसकी दृष्टि मिल सके, या वह उसे पकड़ सके यह उसके लिये कठिन है। और वह चिन्तक की भाँति अथविकमित दृष्टियों वाले लेखकों को अपनी समीक्षा से विकास दे सके, अपने चिन्तन से उमे स्पष्ट दृष्टि दे सके, अपनी रसदायिनी, प्रेपणीय मवेदना से लेखक को मार्ग दे सके, यह तो आज असभव ही हो रहा है। वस्तुतः मूल प्रश्न यह है कि हमारे यहाँ उस कोटि का मौलिक चिन्तक आज कहीं है ही नहीं—किसी भी क्षेत्र में, क्या राजनीति, क्या साहित्य, क्या धर्म।

सम्पूर्ण कलाओं में, विशेषकर उपन्यास कला में प्रकृतिवाद (naturalism) प्रभाववाद (Impressionism) यथार्थवाद (Realism) प्रतीकवाद (Symbolism) आदर्शवाद (idealism) समय-समय पर समीक्षाको द्वारा दिखाये जाते हैं और कलाकृतियों में हम स्वयं उनके दर्शन और रसास्वादन करते हैं। पर ऐसा कैसे और क्योंकर होता है, उपन्यास कला इस तरह बहुमुखी प्रयास और प्रयोग क्यों करती है, इसका मयन और उत्तर कला की आंतरिक समीक्षा है। 'ऐसी रचनात्मक और अपने आपमें सृजनात्मक समीक्षा जो एक ओर कला के अन्तर्प्रयाण का पथ दिखाती है, और दूसरी ओर उसके मूलरहस्य से हमें सुपरिचित करती चलती है। उससे कृतित्व का हर अर्थ हर दिशा हर प्रसंग अपने आप इस तरह मुखरित हो जाता है, जैसे पराग-मुग्धि युक्त पुष्प, पक्षसहित प्राणवान तितली।

उपन्यास अपनी विकास-याना में आश्चर्यजनक उन्नति कर गया। जितने प्रयोग, जितनी शैलियाँ इसके अन्तर्गत विकसित हुईं, उतनी अन्य क्षेत्र में नहीं। इसके बावजूद आज पश्चिम में यह प्रश्न उठ रहा है कि उपन्यास क्षेत्र में इतनी प्रयोगशीलता और परिवर्तन के कारण इस कला की दयनीय दशा हो गयी है। आज कहा जाने लगा है कि उपन्यास में गतिरोध उपस्थित हो गया

१ 'आधुनिक कथा साहित्य और मनोविज्ञान' नामक पुस्तक में डाक्टर देवराज उपाध्याय ने इस महत्वपूर्ण दिशा में 'उपन्यास कला का अन्तर्प्रयास-अध्याय के अन्तर्गत उल्लेखनीय कार्य किया है।

है, इसकी शव परीक्षा होनी चाहिये। यह कला द्रुतगति और संश्लिष्ट जीवन और उसके अन्तर्मन के कोष्ठों और तहखानों में उपजती हुई समस्याओं और गतियों का प्रतिनिधित्व और अभिव्यक्ति नहीं कर पा रही है। यद्यपि दूसरी ओर संसार के प्रायः हर देश के वर्तमान लेखक ऐसे संश्लिष्ट और उलझे हुए जीवन की अभिव्यक्ति में एक से एक प्रयोग करते चल रहे हैं। यही नहीं पश्चिम में, उपन्यास कला में उपस्थित गतिरोध से लड़ने और उस पर विजय प्राप्त करने के लिये एक से एक आश्चर्यजनक सफल प्रयोग हो रहे हैं। कल्पना, पौराणिकता के तत्त्व स्थापना में 'हक्सले', उद्धत पौरुष और स्थूल उपकरण की प्रतिष्ठा में 'अर्नेष्ट हेमिंगवे' का उदाहरण 'हेनरी ग्रीन' की तादृश्यवादिता (Naturalism) 'वर्जीनियाउल्फ' का सत्य को सत्य के रूप में कह सकने का दावा, 'जेम्सज्वायस' का स्वच्छन्द मनोविश्लेषणात्मक चित्रों का निदर्शन ये सब भी एक से एक उदाहरण हैं।

पश्चिम के इस प्रयोगकालीन दिशा में कथा की स्थूलता का त्याग, तथा जीवन की कम-से-कम अवधि को उपन्यासकाव्य में बांधने का सबल प्रयास प्रायः स्पष्ट होता चल रहा है। 'जेम्स-ज्वायस' के 'पुलिसिस' नामक उपन्यास में एक व्यक्ति का केवल चौबीस घंटे का जीवन लिया गया है। 'वर्जीनिया उल्फ' के प्रसिद्ध उपन्यास 'मिसेज डालोवाई' में केवल तीन घंटे की जीवन कथा है आदि आदि। इस अन्तर्प्रयास से यह तो स्पष्ट ही है कि पश्चिम में उपन्यास कला मनुष्य के अन्तर्मन के अभेद्य तहखानों में फँस रही है और वस्तुतः यहीं से उसका गतिरोध भी स्वाभाविक है।

हिन्दी उपन्यासकला में भी आश्चर्यजनक उन्नति हुई है और इस क्षेत्र में निरन्तर प्रयोग हो रहे हैं। इस हालत में इसे निश्चित नियमों में बांधकर देखते रहने का अभ्यास समीक्षा-धाराओं को कुंठित कर रखना है। उपन्यास, कहानी नाट्यकलासम्बन्धी आलोचना-पद्धति और उसके सम्पूर्ण विकास को देखकर आज कोई भी कह सकता है कि समीक्षाशास्त्र, आलोचना की धारा, कृतित्व की अपेक्षा बहुत पिछड़ी हुई है और पिछड़ती चली जा रही है। कला समीक्षक अपनी उत्तरोत्तर चिन्तना से हमें उचित और अनुचित क्या बता सकेगा ! (सौन्दर्यदृष्टि या 'पस्पेक्टिव' देने की बात ही नहीं उठती) जबकि वह अपनी समीक्षागत, आलोचना शैलीगत रूढ़ियों में आवद्ध रह कर कृतिकम से बहुत पीछे छुटता जा रहा है।

जनता की पार्लमेंट (पचायत)

इतना ही नहीं वरन् उस समय की जनता की पार्लमेंटरी प्रवृत्तिया (पचायतें) भी मदिरो में ही हुआ करती थी। इसके लिए मदिरो में "अवल्य" नामक चतुष्कोण सभाघड बनाये जाते थे। इस प्रकार उस युग में मदिर प्रजा-जीवन के हृदय रूप थे। और जीवन की सभी नाडियों में उस हृदय की धडकन द्वारा गति प्रदान कराने के उद्देश्य से ही मदिर की दीवारों पर सार्वजनिक लेख उत्कीर्ण करवाये जाते थे। क्योंकि ऐसे स्थानों में किये गये प्रकाशन समस्त जनसमूह में प्रचारित हो जाते थे। यही नहीं वरन् किसी भी विषय के ज्ञान का प्रचार मदिरो-द्वारा अत्यंत विस्तृत रूप से किया जा सकता था। उन मदिरो के शिलालेख केवल उस युग की प्रजा के लिए ही नहीं वरन् भविष्य में भी उनका उपयोग करने वाली जनता के लाभार्थ लिखे जाते थे। इस प्रकार बड़े से बड़े जन समूह को भी जानकार बनाने विषयक प्रकाशन वा सिद्धान्त यथार्थ रूप में व्यवहृत होता था।

सुविकसित कला

प्राचीन दक्षिण भारत के शिलालेखों की प्रसिद्धि में भी एक विशेषता थी। इन लेखों को अंकित करने में अत्यंत सूक्ष्मता-पूर्वक सावधानी रखी जाती थी। प्रसिद्धि का एक आदर्श कला और साधन-विकास भी निश्चित किया गया था। उन शिलालेखों से ज्ञात होता है कि जब-जब उन देवालियों का पुनरुद्धार किया जाता, तब-तब उन मदिरो की दीवारों पर लगे हुए शिलालेखों की प्रतिलिपिया भी की जाती थी और उन्हें मन्दिरो के तलवर में सुरक्षित रख दिया जाता था। इस प्रकार उस युग की ही नहीं, वरन् भविष्य काल की जनता के लिए भी जानकारी देने वाले साधन नष्ट या खडित न होने देने की सावधानता इस प्रणाली में निहित थी। और यह सूय-चंद्र का अस्तित्व रहने तक उम प्रसिद्धि (ख्याति) को चालू रखने विषयक उनकी भावना के अनुरूप ही थी। वह प्रसिद्धि (प्रकाशन) क्षणिक नहीं वरन् स्थायी थी। साथ ही इससे उनके प्रकाशन या प्रचार की भावना की विशेष कलात्मक प्रतीति भी होती थी। उन्हें इस बात का पता था कि प्रचार या प्रसिद्धि को शाश्वत रूप प्रदान करना, हमारा धार्मिक कर्तव्य है।

इतिहास के आलेखन

उस युग के विग्रही अथवा शात समय के लोक-जीवन के चित्र या घटना-प्रसंग, राजनीतिक-प्रवृत्तिया, आर्थिक-सिद्धिया, सामाजिक-प्रगति या सांस्कृतिक-विकास के लेखों का भी इन शिलालेखों में समावेश होता था। राज दरवार में होने वाली घटनाओं या प्रजा से सम्पर्क रखने वाली विविध प्रवृत्तियों और नागरिकों के व्यक्तिगत या निजी कार्यों का खुलासा भी इन शिलालेखों में स्थान पा जाता था। इन समस्त सावजनिक एवं उपयोगी विषयों की प्रसिद्धि के लिए यही एक उत्तम साधन था। इस प्रकार के आलेखनों का "कोलवेटी कोल्का" के रूप में निर्देश किया जाता था। विवरणों की प्रसिद्धि में जनता को तात्कालिक जानकारी कराने का हेतु समा-

विष्ट था। इस प्रकार के एक खास शिलालेख में एक व्यक्ति ने अपना ऋण चुकाने विषयक उल्लेख भी किया है; जिसकी आधुनिक अदालती नोटिस या कानून की दृष्टि से जारी किये गये इश्तहारों के साथ भलीभांति तुलना हो सकती है।

विशेष सरकारी अधिकारी

इन शिलालेखों से ज्ञात होता है कि इस प्रकार की जानकारी उत्कीर्ण करने का काम 'युगावेटी' के रूप में परिचित एक विशेष अधिकारी को सौंपा जाता था। यह पद वर्तमानकालीन प्रकाशन-विभाग के अधिकारी के पद जैसा ही था। उसकी ओर से आज्ञा दी जाती और शिलालेख के पूर्ण रूप से खुद जाने तक इस कार्य को संपन्न करने के लिए भी वही जवाबदार रहता था। उस युग के दरबारी नौकरों की सूची में 'युगावेटी' का समावेश किये जाने के भी प्रमाण मिलते हैं। इससे सिद्ध है कि प्राचीन काल में प्रकाशन-अधिकारी का पद बड़े ही महत्त्व का था।

इस प्रकार यह प्रमाणित हो जाता है कि प्रकाशन, प्रसिद्धि या प्रचार कला का आधुनिक आविष्कार ही नहीं है, वरन् हमारे पूर्वज भी इससे सुपरिचित थे। प्राचीन दक्षिण भारत में तो प्रकाशन का महत्त्व संपूर्ण रूप से ही स्वीकार किया गया था। अलबत्ता भूतकाल में इस सम्बन्ध में दी जाने वाली सुविधाएँ और स्वीकृत पद्धतियाँ आधुनिक सुविधाओं और प्रणालियों से भिन्न हो सकती हैं। किंतु प्रसिद्धि और प्रकाशन के लाभों को उस समय में भी स्वीकार किया गया था, इस वस्तुस्थिति से इनकार नहीं किया जा सकता। उस युग में भारतीय जनता की सिद्धियाँ विविध प्रकार की और महत्त्वपूर्ण थीं। किंतु प्रकाशन के क्षेत्र में तो वे सचमुच उल्लेखनीय ही थीं।

छाया-चित्र (फोटोग्राफी) कला

सन् १७२७ ई० में जमन वैज्ञानिक हर्नम्यान, स्कूलज एक दिन सिलवर नाइट्रेड में खडिया मिट्टी मिला रहे थे। उस सम्मिश्रण में खिटकी से सूर्य की किरणों की रोशनी पड रही थी, जिसमे सम्मिश्रण धीरे-धीरे काला होता जा रहा था। उसका बदलना हुआ रंग देख कर डॉक्टर ने उस पर प्रयोग करना आरम्भ किया। वह बार-बार उस सम्मिश्रण को सूर्य की रोशनी के सामने रखने लगे। अन्त में वह इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि मिलर नाइट्रेड और खडिया मिट्टी के सम्मिश्रण पर सूर्य की रोशनी का प्रभाव अधिक पडा करता है।

बता जाता है कि उसी समय लन्दन के एक वैज्ञानिक लुउईस् भी इसी विषय पर प्रयोग कर रहे थे, किन्तु १७८१ ई० में उनका अचानक देहावसान हो गया। उनके प्रयोग के सभी वागजात और उनका फार्मूला इस्टोरिया निवामी "जोमेफ्रेजड" के अधिकार में आया। उसी अवसर पर उनके सहायक चैसहोम ने उनके समक्ष छाया चित्र का विषय प्रस्तुत किया। डॉ० वेजड के एक लडके थामस को जब अपने पिता के अनुसंधान का पता चला तो उन्ही के फार्मूले के आधार पर वह चल चित्र निर्माण करने में लग गये।

निर्माण की पद्धति

थामस ने पहले मुलायम कागज की दफती पर मिलर नाइट्रेड का सम्मिश्रण चढाया, वह लेप सूर्य की रोशनी पाते ही तुरन्त काला हो गया। छाया में रखने से वह धीरे-धीरे काला पडना था। इसके बाद थामस ने एक बडा सन्दूक बनाया, उसके मुँह पर जहाँ से सूर्य की रोशनी अन्दर जाती थी, एक लेंस लगा दिया। इसके बाद उसके ऊपर उस दफती को रख दिया। उसने यह भी देखा कि दफती पर कोई दूमरी चीज रख देने में रयी हुई वस्तु के चारों ओर रोशनी पडने से कालापन छा जाता था और उस वस्तु के नीचे का स्थान ढका रहने के कारण सफेद बना रहता था।

इस तरह थामस मनुष्यों के मुख की सूरतों, कीडो-मकोडो की गेवाएँ बनाने लग गये। लेकिन ऐसी रेखाओं पर जब बाहर की थोडी भी रोशनी पडती तो वे स्थान धुधले पड जाते थे, और कुछ दिना बाद बिल्कुल काले पड जाते थे। इसके बाद उन्होंने उस प्रकार के रेखा चित्र पटा को बार-बार पानी से धोया, लेकिन फिर भी मिलर नाइट्रेड के सम्मिश्रण को वह स्थायी न बना सके।

लगातार प्रयत्नशील थामस ने सन् १७९९ ई० में "ह्लाइयो" का आविष्कार किया। आजकल चित्र को स्थायी बनाने के लिए यही पदार्थ काम में लाया जाता है, लेकिन निरन्तर अध्यवसाय और कठोर श्रम करने से थामस का स्वास्थ्य क्षीण होने लगा और सन् १८०५ ई० में सिर्फ ३५ वर्ष की उम्र में उस महान् वैज्ञानिक का देहावसान हो गया।

आविष्कार का विकास

थामस के उस आविष्कार से यूरोप की आंखें खुल गयी। १८१४ ई० में फ्रांस के एक सैनिक "जोसेफ निकोलसनिस्" का ध्यान विशेष रूप से इस आविष्कार की ओर आकृष्ट हुआ। उसने प्रयोग करते हुए "लियोग्राफी" की पद्धति खोज निकाली। रोशनी के सहारे कच्चे पत्थर पर चित्र बना कर उसने लोगों को चकित कर दिया। धीरे-धीरे पत्थर के स्थान पर धातु का प्रयोग करने लगा। धातु की चट्ट पर उसने धातु तेल का लेप किया। रेखाओं की प्रतिकृति (ड्राइंग) के नीचे धातु के चट्ट को रख कर उस पर एसिड का लेप किया। परिणाम यह हुआ कि रेखा के आसपास गड्ढे पड़ गये और रेखाएँ ऊंची रह गयी। इस तरह धातु चित्र से उसने कई चित्र छापे।

सन् १८२४ ई० में उसे "ड्यागुर" नाम का एक सहयोगी मिला वह प्रतिफलित चित्र पर रंग लगा कर स्थायी तस्वीरें बनाता था। दोनों मिल कर काम करने लगे। अन्वेषण करते हुए पांच वर्ष भी नहीं बीत पाये कि "निस्" की मृत्यु हो गयी। अब "ड्यागुर" नये ढंग से सोचने लगा। उसने विचार किया कि कैमरे के द्वारा कैसे स्थायी चित्र बनाया जा सकता है। वर्षों तक सोचने के बाद वह इस प्रयत्न में सफल हुआ। उसने सिलवर की एक दपती में "आयोडिन" का धुआँ चढ़ाया। उसे अनुभव हुआ कि दपती में जहाँ-जहाँ सूर्य की रोशनी अधिक पड़ी वहाँ पारा का धुआँ काफी चढ़ा हुआ है। जहाँ पर रोशनी कम होने से धुआँ कम चढ़ा था, उस स्थान को "ह्लोइयो" से धो देने से वह साफ हो गया। इस प्रयोग के परिणामस्वरूप जो चित्र बना, वह बायें का दाहिना और दाहिने का बायाँ चित्र बना, लेकिन सिलवर दपती साफ छपती थी, इसलिए उसके इस आविष्कार की बड़ी ख्याति हुई।

इसी अवसर पर लन्दन के एक वैज्ञानिक "विलियस हेनरी फाक्स टालवोट" भी ऐसे ही आविष्कार के प्रयत्न में लीन थे। सबसे पहले १८३३ ई० में उन्होंने कैमरा बाक्स से फोटो उतारने का प्रयत्न किया था। उन्हें सफलता मिली और अपने इस आविष्कार को उन्होंने पेटेन्ट करा लिया। ड्यागुर और टालवोट की प्रणाली में काफी अन्तर रहा। ड्यागुर की प्रणाली को आजकल पाजेटिव प्लेट कहते हैं, और टालवोट की प्रणाली को निगेटिव प्लेट कहा जाता है। जो चित्र हूबहू उतरता है उसे पाजेटिव प्लेट कहते हैं और चित्र से उल्टा उतरने वाले को निगेटिव। अर्थात् काले रंग की जगह सफेद रंग हो जाना। टालवोट की प्रणाली में एक विशेषता यह है कि उसमें लिये हुए प्लेट से अनेक चित्र छापे जा सकते हैं।

आधुनिक फोटो प्रणाली

वर्तमान फोटो प्रणाली का आविष्कार सन् १८४७ ई० में "स्वाट आर्चर" ने किया था। उनके द्वारा प्रस्तुत प्लेट भीगी कोलोडियन पद्धति का बहा जाता है। यह प्रणाली इंधर और अल-कोहल के सम्मिश्रण पर आधारित है, जिसे कोलोडियन बहा जाता है। सालफारिक एसिड तथा नाइट्रिक एसिड में रुई भिगी कर फिर उसे जला कर काँच के प्लेट में चढ़ाया जाता है। इसके बाद उसको कोलोडियल लगे प्लेट को मिलकर नाइट्रेड के घोल में डुबा कर फोटो उतारा जाता है।

इसी पद्धति के अनुसार अमेरिका के वैज्ञानिक जार्ज ईस्टमैन ने मेसुशुड और काँच पर सुओजेलेटिन चढ़ाकर नया प्रयोग किया। इस प्रयोग का परिणाम आजकाल की प्रसिद्ध "कोडक" कम्पनी है। जार्ज ईस्टमैन ने खुली रोशनी में कैमरा के अन्दर फिल्म तथा प्लेट पहनाने तथा घोंने की प्रथा का आविष्कार किया। इसी प्रकार जर्मनी में भी नये प्रयोग इसी आधार पर किये गये।

कहा जाता है कि सन् १८२६ ई० में डब्लू० जी० हौनर ने एक जीवन-चित्र (जेट्रोप) यंत्र का आविष्कार किया। जो एक गोल मिलेडर के रूप में था, इसमें ऊपर की ओर देखने के लिए शीशा लगा रहता था। किन्तु इस यंत्र में चित्र उतारने में बड़ी कठिनाई होती थी, जिसे हल करने के लिए हौनर लगातार प्रयत्न करते रहे। पाँच वर्षों के बड़े परिश्रम के बाद हौनर ने अपने काय में सफलता प्राप्त की और जीवन चित्र में अपेक्षित सुधार करने के माय-साय उमका नाम भी बदल कर "प्रोक्सि नोसकोप" नाम रखा। इसी बीच १८२७ ई० में जे० ए० आर० रूम ने "फैनाक्सिस्टोप स्कोप" यंत्र का निर्माण कर लिया, किन्तु उसे पेटेन्ट न करा सके। सयोग से यह यंत्र "फायसग्रीन" नाम के वैज्ञानिक के हाथ लगा और उसने इस यंत्र में सुधार करके उसका नाम "वायोफेन्टा स्कोप" रखा जो १८७२ ई० में पेटेन्ट हो गया। इसी से आजकल मचल चित्र उतारे जाते हैं।

१८७२ ई० में ही मेन फ्रामिस निवामी "एडवर्ड मीत्रिज" भी चित्र उतारने के लिए एक नवीन यंत्र का आविष्कार में व्यस्त थे, किन्तु उनके मभी यंत्र थममाध्य तथा लचिले पडते थे, इससे "एडवर्ड मीत्रिज" अत्यधिक परेशान था, किन्तु १८८८ ई० में आकर "जार्ज ईस्टमैन" ने कोडक कम्पनी की स्थापना करके उनकी कठिनाई को हल करने का श्रेय प्राप्त किया।

इसके बाद १८८९ ई० में ब्रिस्टल के वैज्ञानिक "विलियम फीडग्रीन" ने भी दो प्रकार के मूवीज कैमरे तैयार किये। एक काँच के प्लेट्स से काम करता था, और दूसरा "सिलुलाइड" अर्थात् बिना छेददार फिल्मस् से। किन्तु इनका यह आविष्कार अमेरिका में पेटेन्ट नहीं हो सका।

उधर "कोडक कम्पनी" के आविष्कार को देखकर एक दूसरे फ्रांस निवामी वैज्ञानिक "लूस एम० आगस्टिनली प्रिंस" ने दो लैन्स वाला एक नया यंत्र तैयार किया, किन्तु प्रिंस की देखा-देखी फ्रांस के ही एक और वैज्ञानिक "आगस्टिन" भी इस क्षेत्र में बूढ़ पडे और प्रिंस के दो लैन्स वाले कैमरे में अपेक्षित सुधार करके एक लैन्स वाला कैमरा तैयार कर लिया, जिससे उन्होंने "लीड्स के पुल" का चित्र लिया था।

इस प्रकार फ्रांस में इन वैज्ञानिकों के यंत्रों की अपेक्षा अधिक सरल यंत्र के आविष्कार

में दूसरे वैज्ञानिक भिड़े रहे। १८९५ ई० में राबर्ट डब्लू० पाल न एक नया यंत्र तैयार किया, अभी वह यंत्र पेटेन्ट भी न हो पाया था कि फ्रांस के लुई-लुई यरब्रदर्स ने उसी प्रकार का एक दूसरा यंत्र तैयार कर लिया, जो सन् १८९६ ई० में पहले-पहल लंदन में प्रदर्शित किया गया। किन्तु पाल के यंत्र के समक्ष उसे प्रतिष्ठा न प्राप्त हो सकी। पाल का ही प्रयत्न प्रशंसनीय माना गया।

इस प्रकार १८९६ ई० तक विकास का क्रम जारी रहा लेकिन १८८४ में जिस को डक कम्पनी की स्थापना हुई थी, वही के कैमरे आज भी अधिक उपयोगी माने जाते हैं। और इसे ही सफल चित्र लेने वाले यंत्रों में प्रथम आविष्कार माना जाता है। इस समय तो यह कम्पनी बहुत ही समृद्ध हो चुकी है कि छोटी-बड़ी सभी साइज की फिल्में तैयार कर लेती है। यहाँ की फिल्मों की लम्बाई भी अलग-अलग किस्म की होती है, जिनमें पारदर्शक गुण भी रहता है, जो अन्य फिल्मों में नहीं होता ह।

कोडक कम्पनी का कारखाना ४०० एकड़ भूमि में फैला हुआ है। जहाँ ६५०० से भी अधिक व्यक्ति कार्य करते हैं। इस कारखाने की चिमनी ३६६ फीट ऊंची है, जिससे घुएं से वायु खराब होकर फिल्मों को खराब न कर सके। स्वच्छता और शान्त वातावरण का विशेष ध्यान रखा जाता है। चूँकि फिल्म बनाने में जल की विशेष आवश्यकता पड़ती है, अतः इस कारखाने में एक ऐसी टंकी तैयार करवायी गयी है, जिसमें पचास लाख गैलन पानी आता है। इस टंकी को दिन में तीन बार खाली कर ताजा पानी भरा जाया करता है।

इस कम्पनी में फिल्म को सुन्दरतम बनाने के लिए पूर्ण प्रयत्न किया जाता है। इसी दृष्टि से फिल्मों के बनाने के लिए तैयार "सैलोलाइड" में रुई, शोरा, गन्धक, कपूर, चांदी का नमक, मछली का तेल इत्यादि अनेक रासायनिक पदार्थ मिलाये जाते हैं। चांदी का नमक तथा मछली का तेल तैयार करने की मशीनें भी यहाँ मौजूद हैं।

फिल्में दो प्रकार की होती हैं। एक तो वह फिल्म है जिसे सिल्लोस नाइट्रेड कहते हैं। यह केवल सिनेमा के लिए काम में लाई जाती है। दूसरी "सिलोस एसोटेड" एक्सरे तथा अन्य चित्रों को उतारने में प्रयोग की जाती है।

फिल्म बनाने के पूर्व कारीगर अत्यन्त स्वच्छ रुई को शोरा एवं गन्धक के साथ मिला कर "नमदा" तैयार करता है, फिर इस नमदे को एक तरल घोल में (जिसमें लकड़ी की स्प्रिट खासतौर से होती है) घोल देते हैं। स्प्रिट में घुल जाने पर यह "नमदा" बिल्कुल शहद की तरह गाढ़ा हो जाता है। इसी गाढ़े पदार्थ को पालिश किये हुए चिकने पहिये पर लेप की तरह चढ़ा देते हैं। पहिया निरन्तर घूमता रहता है, जिससे वह पदार्थ ठण्डा हो जाता है, ज्यों-ज्यों वह ठंडा होगा, जमता हुआ एक फीते के समान पहिये के ऊपर तैयार होता जायगा। यही फीता कई मशीनों में हो कर फिल्म बन जाता है। बाद में फीते पर अपनी कम्पनी का नाम छापने के लिए इसे एक दूसरी मशीन पर चढ़ा दिया जाता है और इसके बाद उसे टीन के डिब्बों में भर कर विक्रय के लिए एजेन्टों को भेज देते हैं।

इस प्रकार फिल्म बनाते समय सफाई का बहुत ही ख्याल रखा जाता है, क्योंकि यदि

फिल्म पर एक भी दरार-खरोच अथवा निशान लग जाय तो चित्र उतारने पर चेहरो पर वही धब्बा दीख पड़ेगा।

फिल्मों को तैयार करते समय जब उस पर चाँदी का तेजाब चढाना होता है, तब पहले उस पर पशुओं की चर्चों चढायी जाती है। इस चर्चों का उपयोग सिनेमा के लिए तैयार होने वाली फिल्मों पर विशेषतया किया जाता है। यथासमय चर्चों आसानी से मिलती रहे, इसके लिए कम्पनियों में विभिन्न पशुओं की चर्चों को "क्लीट" के टैंको में बंद करके रखते हैं। बाद में चर्चों को नमक धोया, उवाला, ढाना, नितारा तथा फटका जाता है। इतनी क्रिया करने में चर्चों शीघ्र की तरह साफ हो जाती हैं। फिल्म के सीधे भाग पर जिधर चित्र लिया जाता है वहुन ही सावधानी से चाँदी के नमक के दानों को रासायनिक द्रव्यों के साथ मिलाकर चढाया जाता है। चाँदी के नमक को तैयार करने के लिए पहले चाँदी के टुकड़ों को थोरे के तेजाब में गलाते हैं। गलने-गलते जब उसका तरल रूप बन जाता है, तब उसे बड़े "ट्रफ" में उवालते हैं। इसके बाद उस तरल पदार्थ को काच के ट्यूब में भर कर भाप की गरमी से पुन उवाला जाता है। जिसमें उम तरल पदार्थ में से शेष जलाश भी उड़ जाता है। इसके बाद जब वह ठंडा होगा तब छोटे-छोटे दानों के रूप में दीख पड़ेगा, जिसे "सिलवर नाइट्रेड" अर्थात् चाँदी का नमक कहा जाता है।

इस प्रकार अनेक क्रियाओं से तैयार किये गये सिलवर नाइट्रेड को फोटोग्राफी के लिए उपयुक्त बनाने की दृष्टि में उसे पुन एक बार "डिस्टिल्ड वाटर" भाप के पानी में भिगोया जाता है, और उसे सूख धोकर साफ किया जाता है। "सिलवर नाइट्रेड" को साफ करने के लिए अनेक बार धोया जाता है, क्योंकि फोटोग्राफी का मूल दारोमदार "सिलवर नाइट्रेड" पर ही अवलम्बित है। इसका प्रकाश फिल्म पर चढाया जाता है, यह वही वस्तु है, जो किसी भी दृश्य का चित्र खींच लेती है, इसीलिए कम्पनियों में चाँदी तथा चाँदी के नमक को बार-बार देखा तथा धोया जाता है यदि चाँदी के साथ तनिक भी तावा या अन्य धातु का अणु भी गलने के लिए चला गया तो तमाम तरल पदार्थ नष्ट हो जायगा। यह चाँदी का नमक धोते-धोते जब बरफ की तरह सफेद हो जाता है, तभी उसे उपयोग में ले आते हैं।

इस प्रकार कड़े परिश्रम के बाद तैयार फिल्मों को आग, पानी, धुआँ, धाम और प्रकाश से बचाने के लिए अंधेरे कमरे में बंद कर के रखते हैं। कोडक कम्पनी में वायु और मौसम के परिवर्तनशील कुप्रभाव से बचाने के लिए एक बहुत बड़ा "रिफ्रिजेशनप्लान्ट" यान फिट है, जिसकी सहायता से अंधेरे कमरे में वायु का प्रत्येक कण छन कर पहुँचता है। फोटोग्राफी के फिल्म प्लेट आदि भी अंधेरे कमरे में ही तैयार होते हैं और अंधेरे में उसे धोते भी हैं।

कैमरा

सिनेमा की फिल्में खींचने वाले कैमरे को भूवीज कैमरा कहते हैं। ये कैमरे २-३ किस्म के होते हैं। भूवीज कैमरा और माधारण कैमरे में सिद्धान्तत कोई भेद नहीं होता। दोनों का काय

एक सा ही होता है, और दोनों एक ही रोशनी में सफलता पूर्वक चित्र लेते हैं, किन्तु सिनेमा के लिए तैयार मूवीज कैमरे का लैन्स विशेष शक्ति युक्त और कीमती होती है। जितनी शीघ्रता से स्टूडियो में चित्र खींचे जाते हैं, उतनी जल्दी साधारण कैमरे चित्र नहीं ले सकते। मूवीज कैमरे में हजारों फीट लम्बी फिल्मों पर चित्र लिये जा सकते हैं। साधारण कैमरे में इतनी लम्बी फिल्में नहीं रहती हैं क्योंकि इन कैमरों की "मैगजीन" (जिसमें फिल्में बंद रहती हैं) बहुत बड़ी नहीं होती है। सिनेमा का कैमरा बिजली की छोटी मोटर से चलाया जाता है, क्योंकि यदि हाथ से चलाया जाय तो एक समान चित्र नहीं उतर सकते हैं, इसलिए कि चित्र खींचते समय यदि हाथ की चाल तेज-मन्द आयेगी तो चित्र भी एक समान कदापि नहीं आ सकता है। इसीलिए कैमरामैन जब स्टूडियो के बाहर का दृश्य लेने के लिए जाता है, तब बैटरी साथ में रखता है, जिससे कैमरा चलाया जाता है।

मूवीज कैमरे का "स्टैन्ड" भी साधारण-सी तिपाइयों की तरह न होकर एक मजबूत तथा काफी वजनदार और इसी तरह जमीन में अच्छी तरह जमाकर रखा जाता है। सिनेमा के काम में आने वाले कैमरे में एक "स्पीड कन्ट्रोलर" अर्थात् गति पर अधिकार रखने का ब्रेक होता है, जो निर्देशक के संकेत करते ही तत्क्षण कैमरा अपना कार्य बंद कर दे, इस कार्य में प्रयोग किया जाता है।

आज ये कैमरे अलग-अलग शकल (मांडल) के आ रहे हैं और इतना ही नहीं इसमें और भी सुधार करने के लिए वैज्ञानिक सचेष्ट हैं।

किन्तु खेद है कि जहाँ यह कला इतनी उन्नति को प्राप्त कर रही है, वहाँ इस कला की शिक्षा देने वाली संसार में इनी-गिनी संस्थाएँ हैं। हमारे भारत में फोटोग्राफी की शिक्षा देने वाली चार शिक्षण संस्थाएँ बम्बई, मद्रास और बंगलोर में चल रही हैं। इन संस्थाओं के नाम इस प्रकार से हैं—

१. अब्दुल्ला फजल भाई टेकनिकल इन्स्टीट्यूट, सेंट जेवियर्स कौलेज—धोबी तालाब, बम्बई।
२. एकेडमी आफ साइन आर्ट एंड साइनेज, पो० बा० ५५५४, बम्बई।
३. सेन्ट्रल पालिटेकनिक, मद्रास।
४. श्री जयचाम राजेन्द्र आकुमेशनल इन्स्टीट्यूट, बंगलोर।

इन संस्थाओं में कैमरा ऑपरेटर्स, फोटोग्राफी आदि की शिक्षा दी जाती है। इस संस्थाओं के अतिरिक्त इस समय विश्वविद्यालयों में भी ऐच्छिक रूप से इस विषय को लेने वाले छात्रों को फोटोग्राफी का थोड़ा ज्ञान कराया जाता है, किन्तु भारतवर्ष में न तो कैमरा, फिल्म आदि के बनाने के कारखाने हैं और न इन यंत्रों के बनाने की विधि बताने वाली शिक्षण संस्थाएँ।

आज भारतीय सिनेमा व्यवसायियों को भी विदेशों से फिल्में तथा अन्य यंत्र मँगाने पड़ते हैं, इस कमी को पूरा करना अत्यन्त आवश्यक है।

भाषण-कला

वाणी एक बड़ी शक्ति है। यह मनुष्य के हाथ में एक ब्रह्मास्त्र है। इसके द्वारा आप समार पर विजय प्राप्त कर सकते हैं। इसकी सहायता से आप लोगों को अपना मित्र बना सकते हैं। परन्तु साथ ही इसके दुरूपयोग में समार में बड़े-बड़े विश्व युद्ध भी उठ जाते हैं। उत्तम वक्ता महान् लोगों को मनमुग्ध सा बना देता है। वे उसके संकेत पर अपने प्राण तक न्योछावर करने पर उद्यत हो जाते हैं। बुद्ध, ईसा, मुहम्मद, कन्फ्यूशस, दयानन्द प्रभृति महात्मा अपनी कल्याण-कारिणी और प्रेमपूर्ण वाणी से ही समार पर शासन करते थे।

वक्ता कला का आधारभूत नियम यह है कि वक्ता को मालूम हो कि मैं क्या कहना चाहता हूँ और उसे कैसे कहना चाहिए। इसी आवश्यक नियम के अभाव से भाषण निष्फल हो जाता है।

प्रत्येक वार्तालाप में कोई निश्चित उद्देश्य रहना चाहिए। वह किसी विशेष बात पर बल दे। इस उद्देश्य की जड़ें सच्चाई में जितनी गहरी गड़ी होगी उतनी ही अधिक उसकी निष्पटता सक्रम होगी। आप किसी भी विषय पर भाषण करें। आपका भाव निस्वार्थ तथा निष्कपट भाव में रेंगा होना चाहिए। आपका अपना दृढ़ विश्वास आपके श्रोताओं तक पहुँच जायगा। वह उन श्रुतियों तथा प्राविधिक दोषों का दबा देगा जो आप में हैं। यदि जो कुछ आप कहना चाहते हैं उसका आपका ज्ञान तथा उमम विश्वास है, जिस सच्चाई को आप जानते हैं यदि उसे यथासम्भव अधिक से अधिक लागा नरु पहुँचाने में आपको लालसा है, तो उसे समुचित रूप में प्रकट करने की रीति आपको अपने आप मिल जायगी।

परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि आप एक ही रात में प्रभावशाली वक्ता बन जायँगे। दूसरी योग्यताओं के मदद जनता में भाषण देने की योग्यता भी विकसित की जाती है। यह वक्ता-परम्परा में माना पिता से नहीं मिलनी। घंटों कड़ा अभ्यास करने से ही मनुष्य सफल वक्ता बनता है। जिस मनुष्य के मुख से इस समय आपको चमकते हुए शब्दों की झड़ी निकल रही लगती है, एक समय था जब वह भी मुह खोले अवाक् रह जाता था। जब पहले ही पहले उसने बोलना आरम्भ किया था तब उसके मुह से शब्द नहीं निकलते थे। कारण यह कि वह अपनी श्रुतियों के ज्ञान के कारण डरता था।

भावजनिक भाषण मन की पूरी पूरी एकाग्रता चाहता है। भाषण करते समय अच्छे

वक्ता को अनुभव करना चाहिए कि उसका शरीर तथा मस्तिष्क खूब कस कर काम कर रहे हैं।

इसके साथ ही यह भी संकल्प कीजिए कि अधिक से अधिक जितनी बार भी जनता में बोलने का आपको अवसर मिले उतनी बार अवश्य बोलिए। जितनी अधिक बार आप बोलेंगे और जितनी अधिक बार आप जनता के सामने जायँगे उतना ही वेदी पर से बोलने का आपका डर दूर होता जायगा।

किसी बात को कहने के पहले उस पर विचार कर लीजिए। सफल भाषण की पहली आवश्यकता अपने विषय की सामग्री की तैयारी है। आशु भाषण में भी यह तैयारी आवश्यक होती है। जिन भाषणों को हम समझते हैं कि वक्ता ने बिना पहले से ही तैयारी किये ही तत्काल किया है ऐसे सर्वोत्तम आशु भाषण भी प्रायः न तैयार किये हुए नहीं होते, जैसे कि ऊपर से देखने में वे मालूम पड़ते हैं। अनेक अवस्थाओं में वे कई छोटे-छोटे टुकड़ों के बने होते हैं—उन भाषणों के टुकड़ों के जो वक्ता पहले कई बार कर चुका है। वह कागज के टुकड़ों के सदृश ही अपने भाषणों के उन टुकड़ों को अपने मन में लिये रहता है। उसकी बिना पहले की तैयारी किये बोलने की प्रतिभा वास्तव में पहले कही हुई या मानी हुई बातों को ही मन में क्रमबद्ध करने की ही क्रिया है।

प्रायः सभी अच्छे वार्तालाप तथा गोष्ठियाँ पहले से ही तैयार की जाती हैं।

जब कोई अच्छी साहित्यिक चीज, कोई उत्कृष्ट रचना, कोई प्रसिद्ध योग्यता-पूर्ण भाषण या कोई महत्वपूर्ण दस्तावेज आपको छपा मिले तो उसके अधिक सारगर्भित वाक्यों का उच्चारण करने में मत हिचकिचाइए। उन्हें बार-बार उच्चस्वर से पढ़िए। इस प्रकार उनको जान-बूझ कर कण्ठस्थ किये बिना ही वे शीघ्र ही आप का अंग बन जायँगे।

आप उस भाषण के वाक्य, विचार तथा प्रवाह आत्मसात् कर लेंगे। उस भाषण की सामग्री तथा उसके बढ़ाने का ढग दोनों आपके हो जायँगे। परन्तु मेरा यह कहना नहीं कि आप किसी का अनुकरण करने का यत्न करें। आप आप ही रहिए। किन्तु महापुरुषों और विदुषी देवियों की रचनाओं को पढ़-सुन कर अपनी आँखों तथा कानों को उनकी रचनाओं के सामने आने दे कर—अपना सुधार करने में आपको हिचकिचाने की आवश्यकता नहीं।

आपके भाषण की तैयारी के अन्तर्गत ऊँचे स्वर से बोलना भी है। पर यह आवश्यक नहीं कि आप बहुत से श्रोताओं के सामने ही बोलें। यदि आपके पास लोगों को देने के लिए कोई विचार है तो अच्छा यह है कि आप उसकी परीक्षा अपने परिवार या अपने मित्रों पर अनिश्चित वार्तालाप में कीजिए। इससे आपको अपने विचारों के पूर्ण रूप में संगठित करने में सहायता मिलेगी। उससे आपको श्रोतागण की प्रतिक्रिया का भी आभास मिल जायगा।

वार्तालाप की तैयारी में पहले से उसकी रूप-रेखा बनाना एक बहुत उपयुक्त युक्ति है। यदि भाषण लम्बा—पन्द्रह मिनट या इससे अधिक का—हो तो रूप-रेखा तैयार करना परम आवश्यक है। और यदि भाषण संक्षिप्त—दो से पन्द्रह मिनट का—है तो भी रूप-रेखा तैयार करना वांछनीय है।

रूप-रेखा में आपके भाषण की प्रधान-प्रधान बातें आ जानी चाहिएँ। परन्तु ये बहुत सविस्तार नहीं होनी चाहिए ताकि आप बोलते समय कहीं अपनी रूप-रेखा के अनुकरण में ही मग्न न हो जायें और अपने श्रोताओं पर कुछ ध्यान ही न दे सकें।

महात्मा बुद्ध, महात्मा ईसा तथा दूसरे धर्म-प्रचारक अपने उपदेशों में नीति के वचन तथा कथाएँ सुनाया करते थे, जिसमें लोग उनकी बात को भली भाँति समझ जायें। अच्छे वार्तालाप का, अच्छी कहानी के सदृश आदि, मध्य तथा अन्त होता है। यह बात कदाचित् नयी जान पड़े। फिर भी यह नावजनिक भाषण का एक रूप है जिसके लिए सनान एकाग्रता तथा मनोयोग अपेक्षित है।

आपने ऐसे भी कई वक्ता देखे होंगे जो देर तक बोलते रहते हैं। परन्तु पता नहीं लगता कि उन्होंने कब आरम्भ किया। फिर कई ऐसे भी वक्ता हैं जो मध्य में आरम्भ करते हैं और वही समाप्त कर देते हैं। हो सकता है कि ऐसे वक्ताओं के पाम कहने के लिए अच्छी बातें हों। परन्तु क्योंकि वे अपनी भूमिका द्वारा उनको सुनाने तथा ग्रहण करने के लिए अपने श्रोताओं को तैयार नहीं करते और भाषण के अन्त में अपना विषय संक्षेप में नहीं दुहराते, इसलिए उनका मारा भाषण प्रायः व्यर्थ हो जाता है, श्रोतागण उमें ग्रहण नहीं करने पाते।

मुख्य बात को बार-बार कहना अच्छे वार्तालाप का प्रधान लक्षण है। एक सफल वाग्मी ने सफल भाषण के लिए निम्नलिखित सूत्र बताया था—

“पहले मैं उनसे कहता हूँ कि मैं उनको क्या बताने जा रहा हूँ। तब मैं उन्हें बताता हूँ कि मैंने उनमें क्या कहा था। विभिन्न शब्दों तथा उदाहरणों द्वारा एक ही बात को बार-बार कहने की जितनी आवश्यकता भाषण में होती है उतनी लेख में नहीं। पाठक किसी छपे पत्रों को फिर से देख सकता है। पर वह लौट कर आपके शब्दों को नहीं देख सकता। जो कुछ आप कह रहे हैं उसमें से कुछ को खोये या ठोड़े बिना वह पीछे मुड़ कर नहीं सोच सकता, बोला हुआ शब्द भागा जा रहा है।”

किसी महत्वपूर्ण विचार को आपको बार बार कहना चाहिए जिससे आपके श्रोता उसका भाव याद रख सकें।

आपके भाषणों की शैली तथा दृष्टान्त बदलते रहने चाहिए, परन्तु उनमें अप्रासंगिक बातें न हों। एक बात का बाहुल्य, चाहे वह बात कितनी ही अच्छी क्यों न हो, आपके श्रोताओं को अन्त में उदामीन बना देगी। वे उसमें दिलचस्पी लेना छोड़ देंगे।

वक्ता को अपने आपको जानना चाहिए। उसके लिए अपने आपको जानना उतना ही महत्वपूर्ण है जितना कि अपनी भाषण-मामूरी को जानना। यह काम बहुधा उससे भी कठिन होता है।

आप में व्यक्तित्व है, जिसमें अपने कुछ विशेष गुण हैं। हो सकता है कि आप एक ठंडे, तक सगत प्रकार के मनुष्य हैं, जो आग वरमाने वाले भाषण नहीं करते। इस पर भी आपका प्रभाव बहुत हो सकता है। ऐसी दशा में यदि आप में यह विचार घर कर जायें कि आपके भाषण

में सनसनी उत्पन्न करने वाली बातें बहुत ही तो आप अपने श्रोताओं को अन्त में यह विश्वास करायेंगे कि आपकी रुचि बहुत हलकी तथा घटिया है।

इसके विपरीत हो सकता है आप सारभूत रूप में एक भावुक व्यक्ति हों, जिसकी सारी प्रवृत्ति जोरदार भाषा में बोलना हो। ऐसी अवस्था में गम्भीरतापूर्वक संयत भाषा में बोलने के स्थान में आपके लिए आग उगलने वाले शब्द बोलना ही बुद्धिमत्ता होगी। अपनी प्रकृति के प्रतिकूल प्रकार का भाषण करने पर अपने को विवश करना भारी भूल होगी। सारांश यह कि अपने भाषण की शैली वह रखिए जो आपकी प्रकृति के अनुकूल है। अपने शब्दों की गति अपनी मानसिक प्रक्रियाओं के अनुसार रखिए। बनावटी स्वर में बोलना या चालाकियों से काम लेना अनावश्यक है।

सार्वजनिक भाषण का गुण शब्दों की मात्रा में नहीं माना जाता। एक जोरदार बात निष्कपटता, शान्ति तथा धीरे से कही जाने पर ऊँचे से ऊँचा गरज कर कहने से भी अधिक फलदायक तथा प्रभावोत्पादक हो सकती है।

अपनी बात को श्रोताओं पर प्रभाव डालने के लिए समय तथा अवसर दीजिए। यदि आप जल्दी-जल्दी बोलने वाले हैं तो भी प्रत्येक महत्त्वपूर्ण वाक्य तथा वचन के बाद कुछ देर के लिए रुक जाइए। अपने वाक्य बोलिए। उन्हीं शब्दों का प्रयोग कीजिए जिनका आपको भली भाँति ज्ञान है। हाँ, अवकाश के समय में नये शब्दों के अर्थ देखते रहा कीजिए, जिससे वे आपके शब्द-भाण्डार का भाग बन जायँ।

यदि आप दो-तीन मिनट चुप रह कर अपने शब्दों को अपने श्रोताओं के अन्तःकरण पर अंकित होने के लिए अनुमति देते हैं, तो मत समझिए कि इससे आपके श्रोता रुष्ट हो जायँगे। वे बहुधा आपका धन्यवाद करेंगे कि आपने उनको आपके विचारों को पचाने के लिए अवकाश दिया है।

अपने श्रोताओं को जानना आपके लिए आवश्यक है। आपको अपने श्रोताओं की योग्यता तथा रुचि का ज्ञान अवश्य होना चाहिए।

सब लोगों की एक ही बात में एक-सी रुचि नहीं होती। यदि आपको पता है कि वे किस कारण से आपका भाषण सुनने आये हैं, तो आप उनकी रुचि का उपयोग उनकी चिन्ता को बढ़ाने में कर सकते हैं। पहले वे बातें कहिए जिनका आपके श्रोताओं पर प्रभाव पड़ता है, जिनका उनके भले-बुरे से संबंध है और फिर उन्हीं को लेकर आगे अपना व्याख्यान बढ़ाइए। यह रीति सफलता की निश्चयात्मक पथ-प्रदर्शिका है।

आपके श्रोताओं की पृष्ठ-भूमि क्या है। इसका भी आपको ज्ञान रहना चाहिए। जब कोई शिक्षक बच्चों को पढ़ाने लगता है तो वह पहले देखता है कि उनको इस विषय का पूर्व ज्ञान कितना है। तभी वह समझ सकता है कि जो कुछ मैं उन्हें सिखाने जा रहा हूँ उसे वे ग्रहण कर सकेंगे या नहीं। यही बात वक्ता की भी है। प्रत्येक अच्छा भाषण एक नये पाठ के सदृश होता है। श्रोतागण को उस विषय का जितना ज्ञान है उसके आगे चलना होगा।

अच्छा भाषण करने के तीन बड़े नियम हैं—अर्थात् अपने विषय पर अधिकार, अपने आप पर तथा अपने श्रोताओं पर अधिकार । उनको हृदयगम कर लेने के बाद थोड़े में ही और सुझाव ऐसे हैं जिनको याद रखना लाभदायक होगा ।

दृष्टान्तों का उपयोग कीजिए । मानव-मन मूत उदाहरणों को जितनी आसानी से समझ सकता है उतनी आसानी से अयुक्त या कल्पित उपदेशों को नहीं ।

सार्वजनिक भाषणों में दृष्टान्तों में काम लेना सदा अच्छा रहना है । अपना भाव उदाहरण देकर स्पष्ट कीजिए । वहानियों का उपयोग कीजिए । वास्तविक घटनाएँ सुनाइए । समाचार-पत्रों से विवरण प्रस्तुत कीजिए । आप देखेंगे कि एक ही दृष्टान्त को सजीव या स्पष्ट रूप से सुना कर आप अतीव उदासीन श्रोताओं को भी दिलचस्पी लेने वाला बना लेंगे ।

अपने श्रोताओं पर दृष्टि डालिए । इसका अर्थ यह है कि आपको अपने श्रोताओं में से एक से अधिक व्यक्तियों के साथ बात करनी चाहिए । आप सारे श्रोताओं में बात कीजिए । उन पर ध्यान दीजिए, परन्तु उनमें से किसी एक मनुष्य के साथ बात करने और उससे आँख मिलाने के लिए रुकने में मत हिचकिचाइए । इस प्रकार आपको इस बातों का कुछ भाव ही जायगा कि श्रोताओं पर आपके भाषण की क्या प्रतिक्रिया हो रही है—उन पर आपके शब्दों का क्या प्रभाव हो रहा है । इससे श्रोताओं के साथ आपका सम्पर्क भी स्थापित हो जाता है ।

अपने श्रोताओं के साथ रुष्ट कभी न हूँजिए । चिल्लाइए मत । आपसे बाहर मत हूँजिए । वक्ता के रूप में आप का काम अपने श्रोताओं को प्रेरणा करना है । उनको उन सचाइयों की ओर आकर्षित करना है जो आपके तत्त्वज्ञान का आधार हैं । यदि आप थोड़े से श्रोताओं के व्यवहार से चिढ़ कर सभी श्रोताओं से विरुद्ध हो जाते हैं तो आप हार जाते हैं और आपके विरोधी जीत जाते हैं । धर्म-प्रचारक के लिए यह बात बड़े महत्त्व की है । आपके श्रोताओं में कदाचित् दो-चार ही ऐसे हो जो आपके विरोधी हो । उनसे भी चिढ़िए नहीं, प्रेम कीजिए, तभी आप सारे ससार को प्रेम का सदेश सुना सकेंगे ।

1 2 3



स्वस्तिकम्





नवीन के लिए पुराने को, जो जीर्ण हो गया है उसको, विदाई लेनी ही पड़ेगी।

—नन्दलाल वसु

भारत शिल्प के षडङ्ग

लेखक

अवनीन्द्रनाथ ठाकुर

अनुवादक

डा० महादेव साहा

आमुख

भारत शिल्प के षडङ्ग पर लिखी अवनीन्द्रनाथ की यह निबन्धावली १३२१ वंगाब्द में 'भारती' पत्रिका में प्रकाशित हुई थी। अंगरेजी^१ और फ्रांसीसी^२ में इनका अनुवाद हो चुका है। चीन और भारत-शिल्प के षडङ्ग का तुलनात्मक विवेचन पहिले पहल अवनीन्द्रनाथ ने ही किया और अपने विषय का यह विवेचन आज तक अद्वितीय है।

अवनीन्द्रनाथ की इस षडङ्ग व्याख्या को बहुतेरे शिल्पशास्त्रियो ने पूरी तरह ग्रहण नहीं किया है। फिर भी इस विषय का अध्ययन करनेवाले, शिल्पाचार्य की इस व्याख्या का समादर करेंगे। अवनीन्द्रनाथ के मतामत जो सविस्तार जानना चाहते हैं उन्हें उनकी 'वागेश्वरी-शिल्प-प्रबन्धावली' पढ़नी चाहिए।

—अनुवादक

परिचय

रूपभेदाः प्रमाणानि भाव लावण्ययोजनम्।

सादृश्यं वर्णिकाभंग इति चित्रं षडङ्गकम्॥

वात्स्यायन—कामसूत्र के प्रथम अधिकरण तृतीय अध्याय की टीका में यशोधर पंडित ने आलेख्य के ये छः अंग बतलाए हैं। यथा—प्रथम रूपभेद, द्वितीय प्रमाण, तृतीय भाव, चतुर्थ लावण्ययोजन, पंचम सादृश्य, षष्ठ वर्णिकाभंग।

1. Sadanga or the Six Limbs of Painting. The Indian Society of Oriental Art, Calcutta 1921

2. Sadanga, or les six canons de la Peinture hindoue, Editions Bossard, Paris 1922.

कामसूत्र का रचनाकाल किसी ने ई० पू० ६७१, किसी ने ई० पू० ३१२ और किसी ने ई० म० २०० माना है । यशोधर पंडित ने कामसूत्र की टीका ई० ११-१२वीं शताब्दि में की ।

जिन प्राचीन और बृहत्तर शास्त्रों का मार मकलन करके वात्स्यायन् ने कामसूत्र की रचना की थी वे सारे शास्त्र अब लुप्त हो गये हैं । अतएव वात्स्यायन् कथित पूर्वशास्त्र समूह में—जैसे वाग्भय के सूत्र्य और आगम आदि में—डम पडग का प्रयोग किस रूप में वर्णित हुआ था, इसे जानने की कोई मूरत नहीं है । कामसूत्र के टीकाकार यशोधर पंडित भी किम प्राचीन टीका का अवलम्बन कर के अपनी जयमंगल टीका की रचना कर गये हैं, इसका उल्लेख नहीं किया है । अतएव चित्र में यह पडग कितने प्राचीन काल से भारत में प्रचलित था, इसे बताना कठिन है । लेकिन कामसूत्र में जब चित्रकला का उल्लेख है तब वात्स्यायन् के पहले से ही चित्रविद्या के माथ चित्र का पडग भी इस देश में प्रचलित था इसका सहज ही में अनुमान किया जा सकता है । कम से कम वात्स्यायन् जिस समय कामसूत्र की रचना कर रहे थे उम समय चित्र का यह पडग जनता में सुविदित था इसमें सन्देह नहीं । क्योंकि कामसूत्र के उपसंहार में वात्स्यायन् ने स्पष्ट ही कहा है—

पूर्वशास्त्राणि सहृद्य प्रयोगानुपसृत्य च ।

कामसूत्रमिदं यत्नान् सक्षेपेण निवेशितम् ॥

अर्थात् पहले के शास्त्रों का मग्रह और शास्त्रोन्त विद्याओं के प्रयोग का अनुसरण करके अर्थात् उन विद्याओं को वायत लोग किम तरह से प्रयोग कर रहे हैं, उसे देख सुन कर यत्नपूर्वक सक्षेप में मैंने इस कामसूत्र की रचना की है । इसके अतिरिक्त हम देखते हैं कि अत्यन्त प्राचीन काल से आज तक राजपूताना के अन्नगंत जयपुर ने चित्रकला की चर्चा में विशेष स्थान अधिकार कर रखा है । कामसूत्र के टीकाकार यशोधर पंडित जयपुर के अधिपति प्रथम जयसिंह के सभापंडित थे । अतएव चित्र के जो पडग जयपुर के चित्रकारों में बहुत दिनों से प्रचलित था उमका पता पाना यशोधर के लिए कठिन नहीं था । हमारा पडग, यशोधर के बहुत पहले प्राचीन काल से ही भारतीय शिल्पियों को सुविदित था, क्योंकि हम देखते हैं कि ई० ४७९ से ५०१ के बीच चीन के शिल्पाचार्य Hsieh Ho ने चित्र के जो पडग (Six Canons) लिपिबद्ध किये वे वायत हमारे पडग के ही अनुरूप हैं । इसके अलावा हम यह भी देखते हैं कि चीन में ई० ३०० में अमिताभ बुद्ध मूर्ति सर्वप्रथम चीनी शिल्पी Tai Kua ने बनाई । अतएव Hsieh Ho के पहले से ही बौद्ध शिल्पपद्धति और उमके माथ हमारे चित्र के पडग का भी चीन में पहुँचना अचरज की बात नहीं है । प्राचीन सम्यता की लीलाभूमि भारतवर्ष और चीन इन दो महादेशों में प्रचलित चित्र के पडग निकट आत्मीय ह यह निम्नलिखित चीन-पडग के अनुवाद से हमारे पडग को मिलाने से समझ में आ जाता है । चीन का पडग, जैसे—

1 Chi yun Sheng tungw = Spiritual Tone and Life movement

2 Ku fa Yung pi = Manner of brush work in drawing lines

3. Ying-wu hasiang hsing=Form in its relation to objects.
4. Sui-Lei fu-tsaiw=Choice of colour appropriate to the objects.
5. Ching-ying Wei-Chih=Composition and grouping.
6. Ghuan-moi-hsichw=The copying of classic masterpieces.

—Sei-Ichi Taki, The kokka, No. 244.

चीनी षडङ्ग के उपर्युक्त अंग्रेजी अनुवाद के चीनी भाषा के योरोपीय पंडितों और जापान के मशहूर शिल्परसिक ओकाकुरा के अनुवाद में पूरा मेल नहीं दिखाई पड़ता। अतएव उन्हें भी नीचे उद्धृत किया जा रहा है। जैसे—

1. Rhythmic vitality.
2. Anatomical structure.
3. Conformity with nature.
4. Suitability of colouring.
5. Artistic composition.
6. Finish.

—Giles, Introduction to the History of Chinese Pictorial Art, p. 24.

1. Spiritual Element, Life's Motion.
2. Skeleton-drawing with the brush.
3. Correctness of outlines.
4. The colouring to correspond to nature of objects.
5. The correct division of space.
6. Copying models.

—Hirth, Scraps from a Collector's Note-book, p. 58.

1. La Consonance de l'esprit engendre le mouvement [de la vie].
2. La loi des os au moyen du pinceau.
3. La forme representee dans la conformite avec les etres.
4. Selon la similitude (des objets) distribuer la couleur.
5. Disposer les lignes et leur attribuer leur place hieraarchique.
6. Propager les formes en les faisant passer dans le dessin.

—Petrucci, La Philosophie de la Nature dans l' Art de l' Extreme orient,
—p. 89

1. Rhythmic vitality, or Spiritual Rhythm expressed in the movement of life.

2 The art of rendering the bones or anatomical structure by means of the brush

3 The drawing of forms which answer to natural forms

4 Appropriate distribution of colours

5 Composition and subordination, or grouping according to the hierarchy of things

6 The transmission of classic models

—Binyon, *The Flight of the Dragon*, p 12-13

1 The Life-movement of the spirit through the Rhythm of Things the great Mood of the Universe, moving hither and thither amidst those harmonic laws of matter which are Rhythm

2 The law of Bones and Brush work The creative spirit, according to this, in descending into a pictorial conception must take upon itself organic structure

—Okakura, *Ideals of the East*, p 52

चीन का पडग नाना मुनियों के नाना मत के कुहरे के अन्दर में जिम प्रकार प्रकट होता है और देश-काल-पात्र-भेद से वह किस प्रकार परिवर्तित और परिबर्धित हो उठा है, वह यद्यपि हमारे देखने की वस्तु है और प्राच्य जगत् के दो महादेशों में कौन सा प्राचीनतर है इसका भी निणय करना यद्यपि हमारा कर्तव्य है, फिर भी चित्र और उसके पडग के सम्बन्ध में जो स्वतंत्र चिन्तन और ध्यानादि वास्त्यायन् के बहुत पहले से ही हमारे अन्दर प्रचलित हुआ था उसी का यथासम्भव विवेचन करना हमारा प्रधान लक्ष्य है।

पचदशी के चित्रदीप अध्याय में शास्त्रकार चित्रपट की चारों अवस्थाओं से ब्रह्म का स्वरूप और ब्रह्माण्ड का रहस्य निणय कर रहे हैं। चित्रकला अवश्य ही हमारे देश में शीकिया खेल नहीं था, हमारे ज्ञान और कर्म के साथ इसका गहरा सम्बन्ध था। चित्रकला को हमारे पुरखे जिम दृष्टि से देखते थे एक चीन और जापान को छोड़ कर और किसी जाति ने उस दृष्टि में देखा है, ऐसा नहीं लगता। चित्र के इस पडग का प्रयाग हमारे देश में बहुत दिनों से प्रचलित था और उसके सम्बन्ध में आज के युग में भी हमें चर्चा करने की आवश्यकता है, यह कहने की आवश्यकता नहीं, और जिस प्रकार में हम नये मिररे से चित्रविद्या की चर्चा करने के लिए आगे बढ़े ह, उन्हीं तरह चित्र के पडग से भी फिर एक बार नये सिरे से परिचय कर लेना आवश्यक समझ अंग्रेजी अनुवाद के साथ उसे दे रहा हूँ। जैसे—

१ रूपभेदा—Knowledge of appearances

२ प्रमाणानि—Correct perception, measure and structure of forms

३. भावः—The action of feelings on forms.

४. लावण्ययोजनम्—Infusion of grace, artistic representation.

५. सादृश्यम्—Similitudes.

६. वर्णिकाभंगः—Artistic manner of using the brush and colours.

चित्रयोग के इस षडंग साधनों पर यथासंभव विस्तारपूर्वक लिखने के पहिले भारत और चीन के शिल्पाचार्यों द्वारा निर्दिष्ट दोनों सिद्धान्तों में कितना अन्तर है, इसे जानना आवश्यक है। हम देखते हैं कि, दोनों षडंगों की तुलना करने से उनमें अक्षरसः समानता न होने पर भी उनमें एक सामंजस्य है इस बात को मान लिया जा सकता है। लेकिन इतना होने पर भी दोनों एक ही चीज है यह नहीं कहा जा सकता। नदी के इस पार और उस पार दोनों को जिस तरह एक नहीं कहा जा सकता, उसी तरह चित्र के बारे में विचारधारा के इन दोनों किनारों को एक ही वस्तु नहीं कहा जा सकता। हमारा किनारा कर्म का है और उनका मर्म का। चित्र के सम्बन्ध में विचारधारा बीच से होती हुई कभी कुछ इधर को और कभी कुछ उधर को छूती हुई प्रवाहित हो रही है।

दोनों षडंगों में २ से ६ तक इन पाँच अंगों में जितना मेल या जितना अंतर दिखाई पड़ता है वह कोई खास ध्यान देने लायक बात नहीं है। लेकिन दोनों षडंगों के शीर्षस्थान में 'रूपभेदाः' और Rhythmic Vitality (प्राणछन्द) है, इन दोनों में अनवन है, यह साफ ही दिखाई पड़ रहा है। अब विचार करने की बात यह है कि जिस छन्द को चीनी शिल्पाचार्य चित्र का प्राणस्वरूप बतला रहे हैं, उस वास्तविक आवश्यक बात का हमारे षडंगकार उल्लेख तक न कर रूपभेद को ही प्राधान्य क्यों देते हैं? हम देखते हैं कि, हमारे आचार्यों ने जब जिस तत्त्व को लिया है, उसी पर गहरे से गहरा सूक्ष्म-से सूक्ष्मतर पक्ष को ले कर विचार करके तब छोड़ा है। केवल आलेख्यतत्त्व के मामले में ही इसका अपवाद क्यों दिखाई पड़ता है? हमारा षडंगसूत्र किसी बड़े सूत्र का अंश मात्र है, यह नहीं कहा जा सकता। क्योंकि स्पष्ट ही कहा गया है कि इति चित्र षडंगकम्—चित्र के ये षडंग हैं—इसके बाहर कुछ नहीं है।

प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य, वर्णिकाभंग ये पाँचों गवाह हैं और रूपभेद नामक सुमेरु से षडंग की जो सुमिरती चित्र साधना के लिए हमारे शास्त्रकार ने तैयार कर दी है, उस माला में किस मंत्र के जपने का उपदेश दिया गया है, यही ध्यान देने की चीज है। माला फेरते समय साधक की उँगली सुमेरु से शुरू कर के एक-एक गवाहों को छूती हुई फिर सुमेरु पर पहुँच कर विश्राम करती है। सुमेरु से ही जप की गति शुरू होती है और सुमेरु पर ही पहुँच कर जप को मुक्ति या स्थिति मिलती है। अब दिखाई पड़ता है कि चित्र की गति की मुक्ति सुमेरु में ही होती है। हमारे शास्त्रकारों के मतानुसार यही सुमेरु 'रूपभेदा' और चीन के शास्त्रकारों के अनुसार 'Rhythmic Vitality' या जीवनछन्द है। अब ये दोनों सुमेरु एक ही वस्तु हैं या नहीं अथवा एक ही पर्वत के दो पहलू हैं या नहीं, इसी को जानना आवश्यक है।

'रूपभेद' हमारा और 'जीवनछन्द' चीन का मूलमंत्र है, इसमें संदेह नहीं। रूप और प्राण यही दोनों चित्र के इति और अन्त है। प्राण अभिव्यक्ति पाने के लिए रूप की कामना रखता है,

रूप जीवित रहने के लिए प्राण की प्रतीक्षा करता है। केवल रूप में ही चित्र नहीं बनता, केवल प्राण से भी चित्र नहीं होता। अगर केवल रूप कहा जाय तो गलत होगा, केवल प्राण कहना भी गलत होता है। इसीलिए चीनी पडगकार ने Vitality या प्राण के साथ Rhythm अर्थात् छन्द या आकृति को भी जोड़ कर दोनों पक्षों को वायम रखा है, और हमारे पडगकार केवल 'रूप' कह कर ही चुप नहीं रहे, 'रूपभेदा' कहा।

अब इस 'भेद' शब्द के प्रयोग की सार्थकता को समझने अथवा न समझने पर हमारे पडग का जीवन मरण निर्भर करता है।

रूप भेद का अर्थ अगर हम सभी सृजित वस्तुओं की विभिन्नता लगाते हैं तो हमारा पडग निर्जीव और निष्क्रिय साधना (जड़ साधना) का आधार (उपाय) बन जायगा। लेकिन चित्र तो निष्क्रिय सामग्री नहीं है। चित्र की जो रचना करता है और जो उसे देखता है दोनों के जीवन में चित्रित की आत्मियता है। इसके अतिरिक्त चित्र की एक अपनी सत्ता भी है। अतएव रूपभेद का दूसरा अर्थ हो सकता है या नहीं इसे भी देखना चाहिए। 'भेद' शब्द का व्यवहार साधारणतः विभिन्नता प्रकट करने के लिए होता है, दूसरी ओर हिन्दुस्तानी भेद से वस्तु का मर्म या रहस्य समझते हैं। अब 'रूपभेदा' से इस रूप और उस रूप में भेदाभेद भी हो सकता है। या रूप का मर्म भेद या रहस्य उद्घाटन यह भी हो सकता है। 'सद्गुरु पावे भेद बतावे।' लेकिन हमारे भाग्य में जिस सद्गुरु ने चित्र के पडग में 'रूपभेद' व्यवहार किया है उन्होंने रूप भेद का भेद या रहस्य हमें खोल कर नहीं बतलाया है। फिर भी रहस्य हमारी पकड़ में नहीं आ रहा है, ऐसी बात नहीं।

हमारे पडगकार चित्र को सजीव वस्तु समझते थे, इसका प्रमाण पडग में ही विद्यमान है। चित्र के छ अक्ष नहीं, छ पक्ष नहीं, छ अंग होते हैं। हमारे हाथ पैर बगैरह की तरह छ शक्तिशाली अंग दान करके तब पडगकार निश्चिन्त हुए हैं। केवल यही नहीं पडग की रचना प्रणाली को देखने पर भी चित्र को पडगकार ने एव जीवनी शक्ति की अभिव्यक्ति समझी थी और उस अभिव्यक्ति के उपयुक्त पडगमूल एक सजीवता प्रदान करते हुए रचते जाना ही उनका उद्देश्य था, यह भी अच्छी तरह समझ में आ जाता है। पडग मूल को व्याकरण के एक निर्जीव सूत्र की तरह पडगकार ने नहीं रचा है। चित्र जिन ६ की समष्टि है उन्हीं ६ को किसी तरह शब्दों में पिरोकर एक सूत्र की रचना करता ही अगर पडगकार का उद्देश्य होता तो हम देखते कि व्याकरण के 'सह-पौर्ण' सूत्र की भाँति ही पडग बहुत छोटा है और इसीलिए दुर्बोध आकार में दिखाई पडा है। लेकिन यहाँ देखते हैं कि पडग के एक अंग से दूसरे अंग में योग है और सम्बन्ध आदि की विशेष रूप से आलोचना करके, जिसके बाद जिसे आना चाहिए जिसका जहाँ स्थान है, उसे उमी तरह सजा कर, चित्र की मानो एक सजीव मनमूर्ति खड़ी की गयी है। साग्रे पडग के अन्दर छन्द की धारा बहा कर रूपभेद को, प्रमाणभाव को, लावण्य-सादृश्य को वर्णिकाभंग से और सभी अंगों से सभी का एक अकाट्य और अविरोध सम्बन्ध स्थापित कर पडग को एक ऐसी परिमित गति और भगी दी गयी है कि पडग एक छन्द में अनुप्राणित हो कर सजीव रूप में हमारे सामने प्रकट हुए बगैर नहीं रह सकता।

रूप प्रमाण की कामना (आकांक्षा) करता है। अतएव प्रमाण आ कर रूप में मिल गया है। (जैसे ही मिला) वैसे ही भाव का उदय, लावण्य का संचार, सादृश्य की गलवाँही और विचित्र रंगभंगिमा दिखाई पड़ी ! मानो नट और नटी हमारी आँखों के सामने नाच रहे हैं। षडंग की यह स्वच्छन्द गति ही साक्षी दे रही है कि हमारे षडंग के मूल में भी प्राण का छन्द तरंगांगित है और रूप भेद का अर्थ केवल आकार में विभिन्नता प्रदान करना या समझना ही नहीं है बल्कि आकार कहाँ सजीव और कहाँ निर्जीव हो कर दिखाई पड़ रहा है उसी को समझना और समझाना है।

चेतन-अचेतन उत्पत्ति-निवृत्ति इसी के छन्द में संसार बँधा हुआ है। उसी तरह जीवित रूप और निर्जीव रूप इसी के लय में हमारा षडंग मिलाया हुआ है। वस्तु रूप चेतना के स्पर्श से कब कहाँ सजीव (प्राणवान) है, चेतना के अभाव से कहाँ वह म्रियमाण है, यही हमारे षडंग का मूलमंत्र है। और षडंग के प्रारंभ में जो 'भेद' और अंत में 'भंग' ये दोनों शब्द रखे गये हैं वे हमारे षडंग के मंत्रणागार के दो दो ताले या दो तालों से बन्द किवाड़ें हैं। इसी के अन्दर परियों की कहानी के जीवन-भ्रमर की तरह षडंग के ६ डिब्बों की ओट में चित्रकार और चित्रकार के प्राण का रहस्य छिपा हुआ है। भेद और भंग दोनों किवाड़ों को बाहर की ओर खोल कर मिलाने से बाहरी हिस्सा ही देखने को मिलता है, मंदिर का भीतरी हिस्सा ओट में पड़ जाता है। और उन दोनों को जरा कण्ट उठा कर ठेल कर भीतर की ओर ले जाने से भीतरी हिस्सा बाहर आ जाता है, बाहरी हिस्सा भीतरी हिस्से से जा मिलता है। इस भेद और भंग के उतार-चढ़ाव का छन्द ही षडंग के जीवन-मरण की जादू की लकड़ी है और इस लकड़ी के स्वच्छन्द प्रयोग में ही चित्रकार की उस्तादी है। इसके अलावा षडंगकार ने 'योजनम्' शब्द को षडंग के ठीक मर्मस्थल में बैठाया है। षडंग के मस्तिष्क में भेदाभेदज्ञान, दोनों पैरों की गति स्थिति के बीच योगानन्द की हृदयग्रंथि से दोनों को एक किया गया है।

भेद और भंग के बीच में 'योजनम्' शब्द भानो सफेद और काले घोड़ों की जोड़ी के मुँह की लगाम है ! दाहिने का घोड़ा दाहिने जाना चाह रहा है, बाएँ का घोड़ा बाएँ ही दौड़ना चाह रहा है, रथ किसी भी ओर बढ़ नहीं रहा है। जैसे ही योजनम् की लगाम खींची गयी वैसे ही दोनों घोड़ों का मुँह एक ओर हो गया और सफेद व काले दोनों घोड़े अगल-बगल भंगिमा के साथ सारथी की इच्छानुसार स्वच्छन्द गति से मनो-रथ को खींच ले चले हैं।

सारथी जिस तरह लगाम के जरिए अपनी इच्छाशक्ति को संचालित करके दोनों घोड़ों की उद्दाम गति को नियंत्रित करके यान, वाहन और अपने बीच एक स्वच्छन्द सम्पर्क स्थापित करता है, शिल्पी भी उसी तरह वर्णिका या वर्णवृत्तिका, जिसे हम तूलिका कहते हैं, उसी की खींचतान के जरिए अपनी इच्छाशक्ति या कामना को प्रवाहित करके विश्वचराचर के साथ अपने रचे चित्र और अपने को भी एक आकृति में बाँधता चलता है। चित्र के साथ, जो चित्र देखता है, जो चित्र बनाता है और चित्र में जिन्हें चित्रित किया जाता है, उनके परस्पर के प्राणों का परिचय कराना ही दोनों षडंग साधनाओं का चरम लक्ष्य है।

चित्र में छन्द और रस

इति चित्रम् पङ्गकम् !

छ सुशिक्षित घोडो की तरह पङ्ग जिमे रथ की भाँति हमारे सामने से लिए जा रहा है वह चित्र क्या है ? उसका निर्माता कौन है ? और उस चित्र विचित्र रथ का अधिष्ठाता कौन देवता है ?

पहिले ही देखा जाय कि चित्र किमे कहते हैं। जिसमें रूप का भेदाभेद, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य, वर्णिकाभग ये छ वर्तमान हैं, वही चित्र है। अगर यह कहते हो तो मेरे कमरे में बिछे हुए इम विलायती गलीचे को भी चित्र कहना पडेगा। क्योंकि इसमें भी लाना फल-फूलों के रूपभेद, गलीचे का चतुष्कोण मानप्रमाण, गलीचे पर बने एक-एक फल और फूल के भाव और लावण्य जिनका विलकुल ताजे फूल में सादृश्य है और जिसका जो रग होता है वह रग सोलहो आने दिखाई पट रहा है। अगर कहते हो कि गलीचे को दीवार पर टागा नहीं जा सकता है, किताब में भी नहीं दिया जा सकता है, अतएव वह चित्र नहीं है—लेकिन अगर मैं एक सुंदर सूक्ष्म गलीचा चुन कर दीवार पर टाग दूँ अथवा किताब में दे दूँ तब क्या वह चित्र बन जायगा ? दीवार पर टाँगने, किताब में छापने से ही चित्र नहीं बन जाता है। तूलिका से जो चित्रित होता है वही चित्र है। किन्तु तूलिका से जो लट्टू चित्रित किया गया है या तूलिका से कमरे को नाना रंगों से चित्रित किया गया है तो क्या इन्हे चित्र कहेंगे ? अतएव देखो, जो कुछ भी तूलिका से चित्रित होता है—मिट्टी या लकड़ी या कपडे का टुकडा, वह चित्र नहीं है। या बाह्य वस्तु की नकल जैसे फोटोग्राफ या यह विलायती गलीचा, ये भी चित्र नहीं हैं।

कोश में लिखा गया है, चीयते इति चित्रम्। चित्रकार चयन करता है, यह मच है। वह वहिजगत-अन्तर्जगत दोनों के भावों का चयन करता है, लावण्य का चयन करता है, रूप प्रमाण सादृश्य वर्णिकाभग का चयन करता है। लेकिन इस चयन की ममष्टि को तो चित्र नहीं कह सकते। फूलों को चुन कर डाली मजाना माली की करामात है, लेकिन यह करामातमात्र ही तो चित्र का सब कुछ नहीं है। दम चीजों का मग्रह एकत्र प्रकाशित करने से वह इनसाइक्लोपीडिया या विश्वकोष बनता है चित्र तो नहीं बनता है। इसलिए कहना पडता है कि, जो चित्रकार के चयन की स्वाभाविक परिणति करनेवाली अकृत्रिम पङ्ग-माला है, वही चित्र है।

बाहर का ससार रूप रस शब्द स्पश सुगध छायातप आलोक-अधकार से दस फूलों की डाली की तरह विराजमान है। अन्तर कमल-सरोवर, सुख दुःख आनंद-अवसाद, भाव-भक्ति के सुर-लय की लहरी से भरपूर है। चित्रकार इन दोनों में आवागमन करके पुष्प चयन कर रहा है और मननमून में अपूर्व माला गूथ रहा है और उस माला से सजा कर पुष्प-रथ निर्माण कर रहा है। लेकिन किमे ले जाने के लिए, किस देवता को माला पहना कर इस रथ पर अधिष्ठित करके हमारे घरों में पहुँचा देने के लिए ? मैं कहता हूँ कि आत्म-देवता को, चित्रकार की अपनी आत्मा को। यह आत्मा अगर पट पर चित्रित या अधिष्ठित रहती है तब

एकमात्र वही चित्र है। अगर गलीचे पर अधिष्ठित रहती है तो वही चित्र है। यदि घर की दीवार पर अथवा पुस्तक के पृष्ठों पर अधिष्ठित होती है तो वह भी चित्र है।

आत्मा आत्मीयता के लिए व्याकुल है। चारों ओर की आत्मीयता के अन्दर अपने को प्रकट करने के लिए उसमें एक विशाल अभिव्यक्ति की वेदना उदित हो कर निरन्तर काम कर रही है। इस अभिव्यक्ति वेदना के उदय होने की अभिव्यक्ति ही चित्र है। इस उदय का रंग, इस वेदना की शोणित्वा जब आ कर सफेद कागज को रंगती है, उसे रूप देती है, उसे प्रमाण देती है, भाव लावण्य सादृश्य वर्णिकाभंग देती है, तभी वह चित्र होता है। सूर्य किस अंधकार की ओट में उदित हो रहे हैं, इसे कौन जानता है ? हम उन्हें तभी देखते हैं जब वह उदय के रश्मिजाल से आकाशपट को रंग देते हैं। जब सूर्योदय जलस्थल-अन्तरीक्ष में विचित्र रूप-प्रमाण-भाव-लावण्यादि को सोने के एक जाग्रत स्वप्न से उद्धोधित करके अपना उद्धोधन हमें बनाते हैं। अतएव हम देखते हैं कि जो चित्र है उसके प्रारम्भ में एक गोपन उदय-उत्स है, जिसके अन्दर अभिव्यक्ति की वेदना है, और जिसका अंत एक अनिर्वचनीय रसोदय में होता है, जहाँ चित्र की परिणति होती है। और इन दोनों उदयों के बीच में है रूप, भाव, लावण्य इत्यादि का छन्द आकृति सांचा या आच्छादन। चित्र तब बनता है जब चित्रकार की अन्तर्निहित उदयकामना या अभिव्यक्ति वेदना छन्द के नियमों में अपने को बाँध कर अन्तर्वाह्य दो प्रकार से अपने को रसोदय में परिणत करती है। शब्द-चित्र, संगीत, वाच्यचित्र, कविता, दृश्यचित्र, पट और मूर्ति आदि कोई भी सृजन के इस स्वाभाविक प्रक्रिया का अनुसरण किये बिना अभिव्यक्त हो ही नहीं सकते। अगर कुछ इस स्वाभाविक प्रक्रिया का अतिक्रमण कर उदय होता है तो उसे संगीत, कविता या चित्र नहीं कहेंगे। उसे पागल का तरंग, मतवाले का प्रलाप कह सकता हूँ। पागल और मतवाले के अन्तर की उत्कट अभिव्यक्ति-वेदना, उदयकामना किसी भी तरह अपने को छंद में नहीं बाँध पा रही है, छन्द के आवरण और आच्छादन को वह दूर फेक कर उलंग हो कर दिखाई पड़ रही है, इसलिए वेदना में ही उसकी परिसमाप्ति होती है, रसोदय के आनन्द में नहीं, चित्र प्रथमोदय में या प्रकाश वेदन की अवस्था में अरुण या अव्यक्तराग, शब्द रहित होता है; उदय की द्वितीय अवस्था में वह प्रन्यून, छन्द के अन्दर संप्रेषित प्रचलित या कल्पित होता है; और उदय की तीसरी अवस्था में वह अनून, अखण्ड समग्र अर्थात् रूप प्रमाण भाव लावण्य सादृश्य वर्णिकाभंग से परिपूर्ण सूर्य की तरह अखण्ड मंडलाकार में उदित होता है।

अब हम देखते हैं कि चित्र के प्रथमोदय और पूर्णोदय के ठीक मर्मस्थान में छन्द है— ऊषा की भाँति दीप्तिमान, शोभा के लिए जलोर्मि की भाँति उत्थित—समस्त स्थान को सुपथ-युक्त और सुखगमन योग्य बनाते हुए। चित्रकार के मन में प्रकाश वेदन और चित्र का प्रकाश इसी के बीच में ऊषा की आनन्द की कली की भाँति छन्द है; इसलिए छन्द को कहा गया है छन्दयति इति छन्द। क्योंकि वे आनन्दित करते हैं। इनके उदय के उन्मेष और उदय की समाप्ति इन दोनों की शुभ दृष्टि के ऊपर प्रच्छदपट की भाँति दोदुल्यमान है; इसीलिए कहा गया है, आच्छादयति इति छन्द। ऊषा के अन्दर जैसे उदय का अभिप्राय निहित रहता है उसी तरह छन्द के अन्दर से

है। इस रीति के प्रथम अंक में सात भँवर होनी हैं। पहली जल की झारी ले कर जलोर्मि के छन्द मे, दूसरी सात आलाकर्वतिवा ले कर सूर्य की सप्त-रश्मि के छन्द से, तीसरी थ्री ले कर, चौथी मध्यमा या प्रघाना एक ढके हुए भाँड में जलते हुए दीपक को ले कर—मगल-भाड या वहू-भाड या आइ-भाड—नव वधू के मन के गोपन छन्द को वहन करके, पाचवीं वरण डाली मानो छन्दुओं के वर्णिकाभग के सभी छन्दों को ले कर, छठी शखध्वनि के मगल छन्द को वहन करके और सातवीं ऊठु दे कर या वाणी की झकार से सात भँवर कर कर वा वेष्टन करती है।

इस रीति के द्वितीय अंक में सात छंदों में एक-एक से वरण किया जाता है। इसमें पहले पहल जलहाय या जलोर्मि और सब में आखीर में प्रदीप से सेंकना या नवरस का अभिसंचन है।

तीसरे अंक में कन्या या अनूढा के छन्द को वर की ओर, वायु तरंग के छन्द के ऊपर से ही चार पुरूप-छन्द चार वेद या छन्दमगण वहन कर लाते हैं। आच्छादन (छन्द के) की ओट में और वधू छन्द या छन्द की छाया की ओर को ले कर वर छन्द या छन्द के आतप की ओर सात बार प्रदक्षिणा कराते हैं। पिता के साथ कन्या के मन का छन्द, भाव का छन्द जैसे छिप्त हो रहा है उसी कारण से ही पिता-माता इस समय कन्याछन्द का वहन नहीं करते हैं।

रीति के चौथे अंक में शुभदृष्टि होती है। इस पार जो है, उस पार जो है, उनमें शुभदृष्टि-छायातप की शुभदृष्टि—आच्छादन को (छन्द को) सिर पर ले कर।

पाँचवें अंक में माग-परिवर्तन या दोनों ओर के अथवा छायातप के गन्धर्व परिणय में छन्दबन्धन भायंक होता है। यथाप्सु परिवद दूशे तथा गन्धव लोके—गन्धव लोक में जैसे मव कुछ ही वायु-तरंग के, शब्द तरंग के, रस तरंग के ऊपर तरंगित रूप में दिखलाई देते हैं उसी तरह मडप के नीचे इस गन्धव परिणय का सब कुछ छन्दमय एक हिल्लोल के अन्दर से मानो छन्द को ही हमारे गौचर में ला रहा है।

इस देश में स्त्रियों के हाथ में पहिने के बहुतेरे गहने हैं, उनमें से एक का नाम है छँद् वा छद। इस छँद् को धारण करने के नियम में और इस आवरण की वनावट की कल्पना में छन्द और छदबोध के सारे रहस्य को हम निहित पाते हैं। पहली बात यह है कि छँद् की वनावट पूणचद्र मी होनी है और एक विक्रमित कमल के फूट के ऊपर मजा कर मानो अरुणोदय के छन्द और चंद्रोदय के छन्द से कमल के छन्द के गोपन-मन्त्रध को प्रकट करते हो। इसके बाद छद को पहिने का नियम इस प्रकार है—एक ओर टाड अर्थात् तट की गोद में तीन जलतरंग चूडियाँ, और दूसरी ओर पहुँचो और कवण की गोद में तीन जलतरंग चूडियाँ। दोनों ओर दो भूषण तरंग और उसके दोनों कूल-उपकूलों के ठीक बीच में छँद् वा छन्द रहता है—दोनों कूलों को मिलते हुए—टाँड और कवण दोनों के झकार को एक सुमधुर निम्बण में नियंत्रित करते हुए। इस छन्द के वगैर आभूषण पहिना जिन प्रकार अशोभन होता है, उसी प्रकार छन्द के वगैर चित्र लिखना भी अशोभन होता है।

अलकार पहिने के एक और नियम में हमारे देश के पुराने युग की स्त्रियों के छद ज्ञान का परिचय मिलता है। सारे गहने पहिन कर सब कुछ के चकाचौंध के ऊपर अत्यन्त

सूक्ष्म मलमल का आच्छादन डालने की प्रथा पुराने युग में थी मानों आभरण के पूर्ण प्रकाश के अन्दर शुभ्रवर्णा ऊषा का आवरण आच्छादन या छन्द हो।

इस छन्द का परित्याग करने पर घर में लक्ष्मी नहीं रहती, काम में सिलसिला नहीं रह जाता। छौंद श्री है। उसको बाँधना ही छौंद मे बाँधना या श्री राधिका के कानड़ा-छौंद में कवरी जूड़ा बाँधना है। निरा बंधन-कण्ट का बंधन हथकड़ी का बंधन होता है। और छौंद का बंधन शीत-ग्रीष्म के बीच वसंत तिलक की तरह मनोहर होता है। बिना छौंद दिये बाँधना किसे नहीं आता है? एक रसिक को छोड़ कर छौंद से बाँधना किसी दूसरे का काम नहीं।

एत छौंदे के ना बाँधे चूल
 ए तोमार चूड़ाय मजाइल जाति कूल। . . .
 के बा नाहि गाँथे वनमाला
 तोमार मालाय से एतेक केनो ज्वाला। . . .
 के ना थाके त्रिभंग हड़या
 प्राण कान्दे ए रूप हेरिया। . . .
 के बा नाहि कहे कथाखानि
 तोमार चाँदमुखे सुधा खसे जानि।

यह जो वस्तु जाति कुल को डुबोती है, कण्ट देती है, प्राणों को खलाती है, वाणी से सुधा बरसाती है, रूप को भंगिमा देती है, वही छन्द है। इस छन्द की शक्ति का बोध करना या कराना ही छन्द बोध है और इस छन्दशक्ति को रूप, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य, वर्णिकाभंग के द्वारा उद्बोधित करना ही चित्र में प्राणप्रतिष्ठा करना है।

अब, चित्र के प्राण का प्राण जो रस है वह क्या है? छन्द है। जिसे चित्रकार के चित्त से, चित्र मे और चित्र से फिर मेरे चित्त मे प्रवाहित कर रहा है! रसो वै सः! रसना, रस का आस्वादन करना ही जिसका काम है उससे पूछो, वह कहेगी 'रस रस ही', है बोलने कहने में रसना कभी भी चैन नहीं लेती, लेकिन रस की बारी आनेपर वह कहती है, 'बस'—छन्द की परिणति रस में होती है, लेकिन रस की परिणति किसमें होती है? कहना पड़ेगा, इसलिए कहता हूँ 'बस' में, या आँसुओं की बूंदों में। इससे अधिक साफ तौर से रस को नहीं समझाया जा सकता है। यही रस है—ऐसा नहीं कहा जा सकता। क्योंकि स च न कार्यः नापि ज्ञाप्यः! तो क्या वह आकाश-कुसुम की तरह काल्पनिक है? कदापि नहीं। रस हो रहा है। रस पा रहा हूँ! रस है यह देख रहा हूँ। पुर इव परिस्फुरन्—मानो सामने है। हृदयमिव प्रविशन—मानो हृदय के अन्दर है। सर्वांगीनमिवमालिगन—सर्वांग आलिगन करके।

रसोन्मत्त मोर के सारे वदन में रस मणियों की ज्योति की भाँति चमक रहा है—इस बात को आँखों से देख रहा हूँ कि रस से उसका हृदय सुरापात्र की भाँति भर रहा है, रस उसके विचित्र पुच्छ के रोम रोम में सिहरन पैदा करके निर्झर की भाँति झर रहा है, रस को देख रहा

हैं, रस को सुन रहा हूँ। कैसे कहूँ कि रस कल्पनामान है। नये नये चित्र, विचित्र रंग और भंगिमा रस के शृंगार वेप है। अयम् शृंगारादिको रस अलौकिकचमत्कारकारी—वह अलौकिक एक चमत्कार सामग्री है। वह है, वह आ रहा है। अन्यत् नर्वमिव तिरोदधत्—उसके सामने कोई चीज टिक नहीं पा रही है, रस सब कुठ को वहाये जा रहा है, रस में सभी डूबे जा रहे हैं। विराट प्लावन की तरह सब ने ऊपर, ब्रह्मस्वादमिव अनुभावयन्—मानो बृहत के आस्वाद से हमें भी उम प्रकाण्ड आस्वाद रस ने बढा कर दिया है।

रस जब चित्र का सर्वम्ब है, उसके प्राणो का प्राण है तो एक प्राण-रसना को छोड कर दूसरी कोई इन्द्रिय—न आँसु न कान—चित्र का आस्वाद ग्रहण नहीं कर रहे हैं—चित्रितव्य वा स्वाद नहीं पा रहे हैं। चित्र की उत्पत्ति, चित्र की परिणति ये दोनों ही जब प्राणो के अन्दर रहें, तो प्राणो से ही उन दोनों को देखना पडता है, केवल आँखो से ही नहीं—यहा तक कि जितना आँखो से देख रहा हूँ, हाथो से पकड पा रहा हूँ उसे भी केवल आँखो से देखना नहीं, केवल हाथो से छूना ही नहीं प्राणो से देखना, प्राणो से स्पर्श करना चाहिए।

चोखे देखे गाय ठंके धुलो आर माटि।

प्राणरसनाय देखरे चाइसा रसेर साँइ छाँटि।

चोखे धुलो आर माटि, प्राण रसेर साँइ छाँटि।

रूपेर रसेर फूल फुइटा जाय,

आमार परान - सुता कइ ?

वाइरे वाजे साइर वांशि,

आमि शुइना आकुल होइ।

आमार मिलनमाला हइलो ना रे,

लाजे पय हाँटि,

केवल हाँटि, आर हाँटि।

भारत-पडङ्ग

१ रूपभेद

रूप रूप में विभिन्नता, रूप का भ्रम भेद या रहस्य-उद्घाटन—जीवित रूप—निर्जित रूप, चाक्षुष रूप, मानस रूप, सुरूप, कुरूप इत्यादि। माँ की गोद में सब से पहले आँखें खोलने से ले कर हम रूप को ही देख रहे हैं। ज्योति पश्यति रूपाणि। ग्रह नक्षत्र की ज्योति रूप को प्रकट कर रही है, आत्मा की ज्योति रूप को प्रकट कर रही है—आलोक के छन्द में, भाव के छन्द में—बहुधा बहु प्रकार से। यथा—

ज्योति पश्यति रूपाणि रूपच बहुधा स्मृतम्।

हृस्यो दीर्घस्तया स्यूलश्यचतुरश्रोहनुवृत्तवान् ॥३३॥

शुक्लः कृष्णस्तथा रक्तः पीतो नीलोहरुणस्तथा ।

कठिनश्चिक्कणः श्लक्ष्णः पिच्छिलो मृदुदारुणः॥३४॥

—महाभारत, शांतिपर्व, मोक्षधर्म, अध्याय १८४

ह्रस्व, दीर्घ, स्थूल, चतुष्कोण और नाना कोण—जैसे त्रिकोण, षट्कोण, अष्टकोणादि एवं गोलाकृति, अण्डाकृति; अथवा श्वेत, कृष्ण, नीलारुण (वैगनी) तथा नाना वर्णों के मिश्रित रूप; रक्त-पीतादि एक-एक स्वतंत्र वर्ण रूप; कठिन, चिक्कण, श्लक्ष्ण (सूक्ष्म, कृप, स्निग्ध, स्वल्प), पिच्छिल, अर्थात् फिसलाहट पैदा करने वाला, जैसे कीचड़, जैसे जल, पिच्छिल जैसे छत्राकार मोर की पूँछ; मृदु जैसे शिरीष फूल, दारुण जैसे लोहे का भीम; छोटे बड़े, मोटे पतले, कटे छँटे, गोल, काले, सफेद, एक रंगे, पँच रंगे इत्यादि ।

ऊपर के श्लोक में जो १६ प्रकार के रूप कहे गये हैं उनका विस्तार अनन्त है । इस रूप की असीमता एक-एक पदार्थ में विच्छिन्न है। भिन्न-भिन्न प्रकार से देखना और इस अखण्ड विभिन्नता को एक में समाहित असीम में प्रतिष्ठित देखना ही आँखों और आत्मा का काम है । पहिले पहल रूप से आँखों का परिचय होता है, धीरे-धीरे उससे आत्मा का परिचय होता है—यही रूपभेद की प्रारम्भिक और अन्तिम बात है ।

आँखों से जब रूपभेद को समझने चलते हैं तो एक रूप से दूसरे रूप की तुलना कर के दोनों का पार्थक्य देखने चलते हैं—ह्रस्व को दीर्घ से, चतुष्कोण को नानाकोण या निष्कोण से, कठिन को कोमल से और एक वर्ण को दूसरे वर्ण की बराबरी में खड़ा कर । इस प्रकार केवल आँख से देखने की दृश्य वस्तु तुम्हारे लिए जैसी है, वैसी ही हमारे लिए भी । रमणी को तुम भी रमणी देख रहे हो, मैं भी रमणी देख रहा हूँ; तुम जिस रूप में उसे चित्रित कर रहे हो, मैं भी उसी रूप में चित्रित कर रहा हूँ, और यह फोटो-यंत्र भी उसी प्रकार से चित्रित कर रहा है । अतएव केवल आँखों की सहायता से चित्रित होता है तो तुम्हारे चित्रित, मेरे चित्रित और फोटो-यंत्र द्वारा चित्रित रूपों में विभिन्नता नहीं रह जाती है; ज्यादा से ज्यादा रूप का एक पक्ष तुमने दिखाया, मैंने दिखाया दूसरा पक्ष, उसने दिखाया और एक पक्ष । शायद तुमने दिखाया एक रमणी पानी लाने जा रही है, शायद मैंने दिखाया कि वह रमणी बाल सँवार रही है और उसने दिखाया कि वह बच्चे को दूध पिला रही है । अथवा हम तीनों में से ही एक ने चित्र बना कर दिखाया कि तीन भिन्न-भिन्न रमणियाँ उन तीन कामों में लगी हुई हैं । लेकिन इतना कुछ करने पर भी क्या समझा पा रहे हैं कि यह रमणी माता है, यह घर की बहू है या घर की दासी है ? यह नहीं कह सकते कि दूध पिलाने वाली ही माता है, वालों को सँवारने वाली ही बहू है और पानी लाने के लिये जाने को उद्यत ही दासी है; क्योंकि धाय भी दूध पिलाती है, माता भी बाल सँवारती है और बहू भी पानी लाने जाती है ! हो सकता है कि तुमने, जो पानी लाने जा रही है उसे मैले वेश से, जो बाल सँवार रही है उसे सिंदूर आदि से, इसी प्रकार समझाया कि, यह दासी है, यह बहू है ! लेकिन मातृरूप के बारे में क्या करोगे ? सन्तान रूप के बारे में क्या करोगे ? बच्चे को गोद में दे कर ही तो नहीं समझा पा

रहे हो कि यह माँ है, यह बेटा है—यह धाय नहीं है, वह पालित पुत्र भी नहीं है। दो किशोरियों को पास-पास बैठा कर, तसवीर के नीचे लिखे बगैर नहीं समझा सकते कि ये वहने हैं, दो पडोसिनें नहीं। मलिन वेश से ही तो दावे के साथ नहीं कह सकते कि यही दामी है, यह दुखिया के घर की लक्ष्मी नहीं है। अतएव देख रहे हो—काम की भिन्नता, वेश की भिन्नता—यहाँ तक कि आकृति की भिन्नता से भी तुम चित्रित रमणी रूप की सत्ता, जैमे, उसका मातृत्व, भगिनित्व, दासित्व इत्यादि सिद्ध नहीं कर पा रहे हो। यह नहीं कह सकते कि रूप में इसका सत्तादान असम्भव है, जब तुम्हारी आँखों के सामने है रँफेठ का मातृरूप, हमारे कृष्ण राधा का युगल रूप और पापाण रेखाओं में प्रकाशित तृतीय करोड दिव्यरूप।

इसलिए केवल दोनों आँखों पर चित्र में रूपभेद दिखाने का पूरा भार दे कर हम निश्चित नहीं हो पा रहे हैं, क्योंकि आँखें काम में घोसा देना चाह रही हैं, रूप की सत्ता को वह देखने और दिखाने में समर्थ नहीं है। इसलिए रमणी रूप को वह नटी की तरह कभी मलिन, कभी उज्ज्वल वेश में, कभी उसकी गोद में लडका दे कर, कभी उसके हाथ में झाडू दे कर समझाना चाहता है कि यह दासी है, यह माता है, यह रानी है, यह मेहतरानी है। लेकिन भिन्न-भिन्न वेशों के अन्दर से दिखाई पड रहा है वही नटी रूप, जो माता भी नहीं है, रानी भी नहीं है। अतएव हम देखते हैं कि चित्रकार के लिए एकमात्र आँखों का रास्ता ही अच्छा रास्ता नहीं है, क्योंकि रूप की बहिरंगीण भिन्नता को पकड़ने और पकड देने पर भी आँखें भिन्न-भिन्न रूपों की सत्ता को, अर्थात् रूप के असल भेदाभेद को नहीं पकड पाती हैं, पकड भी नहीं सकती हैं। रूप के इस असल भेद या रूप के मम को हम केवल ज्ञान चक्षु के द्वारा पकड सकते हैं।

ननु ज्ञानानि भिद्यन्तामाकारस्तु न भिद्यते।—पचदशी, द्वैतविवेक।

भिन्न-भिन्न रूपों की सत्ता को प्रकट कर वह ज्ञान ही रूप का यथार्थ भेद बतला रहा है। माता के दूध पिलाने के साथ साथ, जनम कर बडे होने के साथ-साथ, प्रतिदिन के हँसने रोने इत्यादि के जदर से जिन सत्ताओं का ज्ञान हमने पाया है उसे रूप के अन्दर प्रेषित करना ही रूप का मम देना, जीवन देना, अथवा रूप का सुरूप या स्वरूप दिखाना है। इसका उलट्टा है रूप को निर्जित करना या रूप को अरूप करना।

अपनी रचि के अनुसार हम रूप को सु और कु दो प्रकार की विभिन्नता प्रदान करते हैं। रचि है हमारे मन की दीप्ति या चिर यौवन शोभा। इसके द्वारा ही रूपवान वस्तुमात्र की रचिरता का हम अनुभव करते हैं। जिसके मन है उमी में रचि भी है, उसी प्रकार आकृति मात्र की अपनी अपनी एक रचि या दीप्ति या शोभा है। इन दोनों साधियों के मिलन को जभी देखते हैं तभी सुरूप देखते हैं, और इसके विपरीत मानो रूपहीन देखते हैं।

वस्तु रूप हमारे सामने पडते ही हमारे मन की दीप्ति या रचि लालटेन की रोशनी की तरह वस्तु पर जा पडती है और वस्तु की दीप्ति या शोभा हमारे मन पर पडती है। अगर वस्तु रूप की रचि हमारी रचि के अनुकूल नहीं होती है तो हम वस्तु से अपनी दीप्ति फेर लेते हैं, जैसे

मुँह फेर लिया, और कहते हैं यह रूप कुरूप है; इसके विपरीत होने पर हम देखते हैं कि वस्तु सुरूप है। अतएव रूप को देखना और रूप को रेखादि के द्वारा चित्रित करके दिखाना हो तो यह रुचि, मन की दीप्ति या चिरयौवन शोभा ही चित्रकार की एकमात्र सहाय और चिरसंगी है। सभी प्रदीपों की दीप्ति बराबर नहीं होती है, उसी प्रकार सभी मनुष्यों के अन्तःकरण में यह रुचि समभाव से उज्ज्वल नहीं होती। इसलिए तुम्हारे देखने और मेरे देखने में, मेरे चित्रित करने और तुम्हारे चित्रित करने में रूप का प्रभेद दिखाई पड़ता है, उक्तमाधम भेदाभेद रहता है। मन की रुचि या दीप्ति को उज्ज्वलतर बनाना ही रूप साधना है। इस दीप्ति की प्रेरणा से चित्र की रेखा को दीप्तिमती-लिखित आकृति के रूप को दीप्तिमती बनाना ही षडङ्ग का प्रथम भेदाभेद है, रूपभेद पर अधिकार प्राप्त करना है।

व्यंजको वा यथालोको व्यंग्यस्याकारतामियात् ।

सर्वार्थव्यंजकत्वाद्धीरर्थाकारा प्रदृश्यते ॥

—पंचदशी, द्वैतविवेक ।

जब देखता हूँ कि सभी वस्तुओं को प्रकाशित करनेवाला आलोक जब जिस वस्तु को आलोकित कर रहा है तभी उस वस्तु को आकार प्राप्त हो रहा है, नहीं तो स्वरूप प्रकट नहीं हो रहा है, उसी प्रकार सभी वस्तुओं का यथार्थ प्रकाशक अन्तःकरण जब जिस वस्तु के ऊपर पड़ता है तभी उस वस्तु को आकार प्राप्त होता है। नहीं तो तद्वस्तु का ज्ञान किस प्रकार से होता है? केवल आँखों की दीप्ति से रूप को देखना नहीं, दिखाना नहीं, मन की दीप्ति से उसे प्रकाशित देखना होगा और प्रकाशित भी करना होगा। इसलिए शुक्राचार्य ने प्रतिमा का लक्षण लिखने के प्रारम्भ में ही कहा है—नान्येन मार्गेण प्रत्यक्षेणापि वा खलु। आँखों से रूप देखना नहीं, लिखना भी नहीं।

२. प्रमाण

प्रमाणानि—वस्तु रूप के बारे में प्रमा या भ्रम विहीन ज्ञान प्राप्त करना; नैकट्य, दूरत्व और उसकी लम्बाई-चौड़ाई इत्यादि का मान परिमाण, संक्षेप में वस्तु का व्यौरा।

आँखे देख रही हैं समुद्र का अनन्त विस्तार, लेकिन कई अगुल-परिमित पट पर हमें समुद्र दिखाना होगा। सारे कागज को नीले रंग में डुबो कर नहीं कह पा रहा हूँ कि यही समुद्र है। क्योंकि वह एक चौकोर नीले काँच की तरह लग रहा है—बिलकुल सीमावद्ध क्षुद्र पदार्थ! अनन्त का तनिक भी आभास उसमें नहीं है। इसी समय ही हम समुद्र के अनन्त विस्तार को आकाश और तट इन दो सीमाओं से परिमिति या प्रमिति देने जाते हैं। हम तट को पट का इतना, आकाश का इतना स्थान लेने देंगे और बाकी स्थान समुद्र के लिए छोड़ देंगे—यह है हमारे प्रमातृ-चैतन्य या प्रमा का प्रथम कार्य। इसके बाद प्रमा से हम निरूपण करने बैठते हैं—कलर में भरे तट से सोने के आलोक से रंजित आकाश के पीतवर्ण का सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेद, दोनों में स्वच्छता और

कंकशता का भेद और तट तथा आकाश दोनों से जल के तरंगित-रूप और वर्ण का भेद, समुद्र की तरंगमाला से आकाश की मेघमाला का रूपभेद इत्यादि सूक्ष्मातिसूक्ष्म आकृति भेद, वर्ण भेद, लम्बाई-चौड़ाई विस्तार आदि का भेद, केवल यही नहीं, भाव के भेद तक । आकाश की निर्निमेष नीरवता, समुद्र की अनिर्घोष चञ्चलता यहा तक कि तटभूमि की महिष्णु निश्चलता तक । स्वच्छ आकाश की दीप्ति की गहराई, सुनील जल की दीप्ति की गहराई और तटभूमि में सन्ध्या का जो आलोक दीप्ति पा रहा है या सारी तमवीर पर रात की जो गहराई घनी हो रही है उसे भी प्रमा के द्वारा परिमिति दे कर हम निरूपण कर लेते हैं । तट समुद्र और आकाश इनमें जो दूरत्व और नैकट्य है इसे भी हम प्रमा की सहायता से अनुमान कर लेते हैं । यह प्रमा सान्त और अनन्त दोनों को नापने, समझ देखने के लिए हमारे अन्त वरण का आश्चर्यजनक मापवण्ड है । श्रुद्रातिसुद्र की नाप भी दे रहा है, बृहत् से बृहन् की नाप भी दे रहा है, गहरे और छिछरे दोनों की नाप दे रहा है, रूप की भी नाप दे रहा है, भाव की भी नाप दे रहा है, लावण्य सादृश्य वर्णिकाभग सभी को नाप और ज्ञान दे रहा है ।

सगीताचार्य लडके को गाना सिखा रहे हैं । लडके का प्रमातृचैतन्य अभी भी अविकसित अवस्था में है । इसलिए सुर को वह जितनी बार दोहराने की कोशिश कर रहा है उतनी ही बार गलती कर रहा है, या तो सुर चढ जाता है नहीं तो नरम हो जाता है, और इधर बँधा सुर भी लगातार कहता जा रहा है—'नहीं, नहीं, नहीं हुआ ।' इसके बाद देखते हैं कि बहुत दिनों तक इस सुर को नापते नापते सुर के बारे में लडके में प्रमातृचैतन्य जैसे ही सोलहो आने जाग उठा है उन्ही दिन गले का सुर और तालपूरे का सुर विलकुल मिल गया है ।

प्रमा जन्म से ही केवल मनुष्यों में ही काम नहीं कर रही है, निम्नकोटि के जीवों में भी इसका परिचय पा रहा है । जहाँ एक पत्ता खडका वैसे ही हरिण की प्रमा दोनों कान सडे करके शब्द को तौल रही है—वह पत्ता खडकने का शब्द है या किमी अज्ञात शत्रु का मतर्क पदक्षेप । वह शेर है या आदमी है या खरगोश जैसा कोई छोटा जानवर है या नहीं इत्यादि । सभी शिकारी जानवरों में प्रमा की यह प्रवृत्ता हमें दिखाई पडती है । चिडिया जैसे ही पेड से उतरी जैसे ही विल्ली उसकी ओर चल पडी—एक एक पग-पग करके चिडिया और अपने बीच की दूरी को प्रमा से नापते हुए । आखिरकार विल्ली ऐसी जगह आ कर गडी हुई जहा से ठीक एक छलांग में वह चिडिया पर जा सकती है—बाल बराबर इधर-उधर नहीं हो सकता । ठीक वितने जोर में छलांग मारनी होगी, उसे भी विल्ली प्रमा की सहायता से इसी समय तौल कर तब काम में आगे बढती है । इधर चिडिया का प्रमातृचैतन्य भी सो नहीं रहा है । वह मिट्टी पर उतरने के बाद में विल्ली की प्रमा की दौड का अन्दाज ले रही है और शत्रु तथा अपने बीच के फासके को अग्रान्त रूप से निरूपण करके नाना प्रकार के कीडो-मकोडो का शिकार करते हुए स्वयं स्वच्छन्द विचरण कर रही है । कीडे-मकोडे भी चिडिया की प्रमा और विल्ली की प्रमा के पैरा की आहट नहीं सुन रहे हैं और विलो में नहीं छिप रहे हैं, यह कौन कह सकता है ।

प्रमा से केवल दूरी-निकट का ही बोध होता है ऐसी बात नहीं, किस वस्तु को कितना दिखाने से वह मनोहर होगी उसे भी यह निश्चित करती है। ताजमहल के निर्माता स्थपतियों ने उसकी प्रमा पत्थर के गुम्बद को न जाने कैसी परिमिति दी है कि ऐसी दूसरी गुम्बद दुर्लभ है। इस गुम्बद के परिमाण को अगर बाल भर भी इधर-उधर किया जाय तो देखोगे कि शाहजहाँ का मर्मर-स्वप्न वाणविद्ध राजहंस की तरह धूल में लोटने लगेगा। ताज अपने हीरे जवाहरात के लिए सुन्दर नहीं है उसकी हैरत में डालनेवाली परिमिति ने ही उसे सुन्दर बनाया है। हजारों कोशिश करने पर भी यूरोप की विख्यात मिलो की 'वीनस' की मूर्ति के दोनों खोये हुए हाथों को आज तक कोई भी मिला न सका। कैसी आश्चर्यजनक परिमिति अज्ञात शिल्पी की प्रमा ने वीनस की मूर्ति को दी है।

अतएव देखता हूँ कि 'प्रमाणानि' केवल गणितशास्त्र का इंच, गज, फुट नहीं है। वह हमलोगों का प्रमातृचैतन्य है, जो अन्दर-बाहर दोनों को ही परिमिति दे रहा है।

मातुर्मानाभिनिष्पत्तिर्निष्पन्नम् मेयमेति तत् ।
मेयाभिसंगतम् तच्च मेयाभत्वम् प्रपद्यते ॥

—पंचदशी, परिच्छेद ४, श्लोक ३०

वस्तुरूप के गोचर होते ही प्रमातृचैतन्य से अन्तःकरणवृत्ति उत्पन्न हो कर प्रमेय या वस्तुरूप पर अधिकार कर लेती है; तब वह अन्तःकरण, प्रमेय जो वस्तुरूप है उसमें संगत हों कर तदाकार में परिणत होती है अर्थात् मन वस्तुरूप धारण करता है और वस्तुरूप मनोमय हो उठता है। हम देखते हैं कि एक ओर हमारी अन्तरिन्द्रियाँ और बहिरिन्द्रियाँ और एक ओर अन्तर्वाह्य दो-दो वस्तुरूप हैं; इन दोनों के बीच प्रमातृचैतन्य मानो मानदण्ड या मेरुदण्ड है। पूर्वा परौ तोयनिधीवगाह्य। इस मानदण्ड को हम शैशव से नाना वस्तुओं में प्रयोग करते करते ऊँचे-नीचे, दूर-निकट, सफेद-काला, जल-स्थल इत्यादि के भेदाभेद ज्ञान को प्राप्त करते हैं और नित्य व्यवहार के द्वारा इसे हम प्रखरतर बना डालते हैं। कृपाण को अधिक दिनों तक इस्तेमाल में नहीं लाने से उसमें जंग लग जाता है, वह वेकार हो जाता है, उसी तरह प्रमातृचैतन्य से काम न लेने से अपना पैनापन खो कर वह निष्प्रभ बना रहता है। विल्ली का बच्चा चूहा पकड़ने चला है, लेकिन उसकी प्रमा नाना वस्तुओं पर प्रयोग के द्वारा अभी सुतीक्ष्ण नहीं हो पाई है। इसीलिए वह पग-पग पर भूल कर रहा है—शिकार की दूरी के बारे में और अपनी कूदने की हालत के झटके के बारे में।

मानवशिशु की चित्रित वस्तुओं में भी हम इस प्रमा-प्रयोग के तारतम्य को देखते हैं। मान लो दो लड़कों ने एक हाथी की तसवीर बनाई है; यूँ हाथी की आकृति के बारे में दोनों की ही प्रमा ने ठीक अन्दाज लगाया है—दोनों ने ही सूँड़, पूँछ और ढोल जैसे पेट को देखा है, लेकिन पैरों के मामले में किसी ने दो देखा है किसी ने चार। दाँतों के बारे में भी यही बात है—एक ने देखा है एक दाँत, दूसरे ने देखा है दो दाँत, किसी ने दाँत बिलकुल ही नहीं देखा है। पैरों की

बनावट के द्वारे में भी देख रहा हूँ कि एक बच्चे ने प्रमा का काफ़ी प्रयोग करके दो पैर बनाये हैं लेकिन दोनों पैरो को स्तम्भाकृति दी है, दूसरे ने चार पैर बनाये हैं—पैरो की सख्या के बारे में प्रमा का प्रयोग करके—लेकिन पैरो की बनावट के बारे में वह बिल्कुल अन्धा रह गया है और चार तीलियाँ बना कर हाथी के पैर बताना चाह रहा है। भिन्न-भिन्न चित्रकारों के चित्रों में भी प्रमा प्रयोग का इसी प्रकार तारतम्य दिखाई पड़ता है। प्रमा को सर्वदा जाग्रत रखना ही पडग की दूसरी माधना है। मक्खी की तरह चारों ओर प्रमा जाल फैला कर खुद बीच में बैठे हैं और वस्तुओं के निकट आकर जाल में पड़ते ही उनके बारे में सारी ठीक-ठीक खबरे पलक मारते मेरे पास पहुँच रही हैं।

३ भाव

भाव—आकृति की भाव-भंगिमा, स्वभाव तथा मनोभाव इत्यादि एव व्यग्य।

शरीरेन्द्रियवर्गस्य विकाराणाम् विधायका।

भाव विभावजनिताश्चित्तवृत्तय ईरिता।

शरीर और इन्द्रिय सभी का विकार-विधायक भाव है, विभावजनित चित्त वृत्ति भाव है। निर्विकारात्मक चित्त भाव प्रथम विक्रिया। निर्विकार चित्त में भाव ही प्रथम विक्रिया [Movement] प्रदान करता है।

चित्त स्वभावतः स्थिर रहना चाह रहा है—मिट्टी के बर्तन में इस थोड़े से जल की तरह। यह स्वभावतः निर्विकार है, विनाल क्षील की तरह वह स्वच्छ है, उसका अपना कोई वर्ण नहीं है या चंचलता नहीं है, भाव ही उसे वर्ण दे रहा है, चंचलता दे रहा है।

कब सवैरे घमन्त की हवा बही है, आकाश के किस कोने में वर्षा का गडगड मृदग बजा है, किस दिन शरत् का अमल धवल वादल दिखाई पड़ा है, जाड़े की कँपकँपी उत्तर की साँस के साथ आ पहुँची है, और वैसे ही इस चित्त हृद का जल चंचल हो उठा है। यह भाव उत्तमाधम-निर्विचार केवल मनुष्या के चित्त में विकार पैदा कर रहा है ऐसी बात नहीं है, भाववेश में पशु-पक्षी, कीड़े-महाड़े, वृक्ष-लता सभी रोमांचित हो रहे हैं, हिल डुल रहे हैं, उन्मत्त हो रहे हैं।

इस भाव के काम को हम आँखों में पकड़ सकते हैं। जैसे आकृति की नाना भंगिमा में। वसन्त के नये फूल, हरे पत्ता के वर्ण के उत्कृष्ट में और उनकी सजीव भंगिमा में, आँधी के दिनों में पेड़ों के झुबकाने, सी जाने की भंगिमा में और समुद्र के ताण्डव-आस्फालन में, तुम्हारे गालों पर हाथ रख कर बैठने में, आँखों पर आँचल डाल कर रोने में, तुम्हारे अस्त व्यस्त वेप की भंगिमा में, तुम्हारे झपट कर चरने और बैठे रहने में, तुम्हारी पलकों के झुकने में, तुम्हारे अधर के किंचित चम्पन में, भींके सामान्य कुचन में, हाथ को हाथ पर रखने, हाथ को गाल पर रखने की भंगिमा में।

आँखों से हम भाव को देखते हैं और भंगिमा के द्वारा दिखाते हैं—त्रिभंग, समभंग अतिभंग और शास्त्रसम्मत और अनगिनत शास्त्र के बाहर और सृष्टि के बाहर की भंगिमाओं से। लेकिन भाव की व्यंजना या गूढ़ भाव को हम केवल मन से अनुभव कर सकते हैं; कोयल का कंठ किस चीज को बता रहा है, जाड़े के कुहरे ने किसे ढक रखा है, शरत के बादलों के रथ किसे ले जा रहे हैं, मेरे अन्दर किसकी वेदना बाहर के वसन्त के सारे आनन्द के वर्ण-वर्ण में दुख की कालिमा पोत रही है, किसका आनन्द अन्धकार में आलोक प्रदान कर रहा है—उसे देखना आँखों के बूते की बात नहीं है, यह मन के आयत्ताधीन है। अतएव केवल आँखों से भाव को काम की जो भंगिमा दिखाई पड़ रही है सिर्फ उसी को चित्रित करके हम निश्चान्त नहीं हो पा रहे हैं; क्योंकि इस रूप में भाव की व्यंजना का पक्ष बिलकुल छूटा जा रहा है। चित्र के केवल स्फुट पक्ष को अर्थात् भंगिमा के पक्ष को दिखाने से काम नहीं चलता, चित्र असम्पूर्ण रह जाता है—इंगित के अभाव में व्यंग्य के अभाव में। शब्दचित्रं वाच्यचित्रमव्यंग्यत्ववरम् स्मृतम्। व्यंग्य के अभाव में शब्दचित्र, वाच्यचित्र यहाँ तक कि लिखित चित्र भी अनुत्तम हो जाते हैं। इदमुत्तम-मतिशयिनि व्यग्ये। चित्र मात्र ही व्यंग्य के रहने पर उत्तम होते हैं।

अतएव देखता हूँ कि भाव दोमुँहा साँप है। उसके एक मुँह को आँखों से देख रहा हूँ और भंगिमा से दिखा रहा हूँ—रेखा की भंगिमा, वर्ण की भंगिमा, आवृत्ति की नाना भंगिमा से। लेकिन साँप के दूसरे मुँह को देख रहा हूँ कि वह व्यंग्य और गूढ़ता में प्रच्छन्न है। अँधेरी रात में पेड़ के नीचे छाया की माया की तरह वह दिखाई भी पड़ रहा है, और दिखाई नहीं भी पड़ रहा है! इसीलिए चित्र बनाते समय कितना दिखाऊँगा जिस तरह इसे सोचना होगा उसी तरह कितना नहीं दिखाऊँगा इस पर भी विचार करना होगा।

भाव की प्रच्छन्नता को कैसे समझाऊँगा? जो प्रच्छन्न है उसे खोल कर दिखाने से तो वह प्रच्छन्न नहीं रह जाता। छाया पर आतप का प्रयोग कर के छाया को नहीं दिखा सकता हूँ—आतप पाने से तो वह दूर भाग जाती है। इसीलिए देखता हूँ कि छाया दिखाने के लिए जिस तरह हम आतप के सम्मुख किसी चीज की ओट में रख कर—जैसे पेड़ या हाथ—दिखाता हूँ, 'यह छाया है', उसी तरह चित्र में हम व्यंजना देते हैं जो प्रच्छन्न है उसको और जो स्फुट है इन दोनों के बीच किसी चीज की ओट डाल कर।

झोपड़े का आधा चित्रित किया, बाकी आधे को पेड़ की ओट में ढक दिया। झोपड़े के चित्रित अंश में उसकी भंगिमा या उसके भाव के प्रकाश के पक्ष को हमें दिखाया; और पेड़ की ओट में ढके झोपड़े के प्रच्छन्न हिस्से ने इशारे से बताना शुरू किया, उसके भीतर का भाव, झोपड़े में रहनेवालों की नाना लीलाएँ। उधर हमलोग नाना अलिखित वस्तुओं की कल्पना कर ले सकते हैं।

मन कैसा कैसा कर रहा है, अतएव आँखों को सभी चीजे कैसी कैसी लग रही हैं। इस भाव को कविता में खोल कर लिखने से काव्य नहीं बनता है; वहाँ कवि को बगैर खोले कहना पड़ रहा है—

है उसी प्रकार लावण्य के न रहने में चित्र के रसास्वादन में बाधा पैदा होती है। अतएव लावण्य के परिमाण को सुगृहिणी की तरह चित्रकार को समझ नूत कर—सधेप में प्रमा द्वारा परिमिति दे कर—प्रयोग करना पडता है। अतिरिक्त लावण्य में चित्र की भाव भंगिमा बडवी हो जाती है, बहुत कम लावण्य से वह फीकी हो जाती है।

लावण्य चित्रण मर्वदा शुचि और मयत है। वे भावादि से युक्त हो रही है मही में, लेकिन हमेशा अपने स्वातंत्र्य को कायम रख कर। लावण्य मानो कमीठी पर मोने की रेखा है या पहिने की साडी पर सुनहली किनारी।

लावण्य पत्यर को अपनी मुनिश्चित रेखा से अकित कर रही है, पूरे पट पर अपनी दीप्ति मुनिश्चित सूक्ष्म रेखा से बना रहा है, लेकिन कह रहा है कि, पत्यर, तुम भी और मैं भी रहूँ तुम्हारी थोडी-सी जगह घेर कर—कपडे, तुम भी रहो मैं भी रहूँ, तुम्हारे एक छोर पर थाडी सी जगह दखल करवे! लावण्य चित्र के अन्दर मत्र में अधिक काम करता है लेकिन उनका आडम्बर सब से कम होता है। लावण्य सुद शुद्ध और सयत है अतएव वह जिसको भी स्पश करता है उसी को विशुद्धता और मयम देता है।

५ सादृश्य

घर के कोने में बैठी बुडिया चर्खा चला रही है और गा रही है—

चर्खा मेरा पूत, चर्खा मेरा नाती।

चर्खे की दौलत से मेरे द्वार बंधा हाथी॥

बुडिया का चर्खा उसके नानी या हाथी या पूत की तरह है यह बात नहीं, बुडिया के इस दृष्टिकोण का कारण है चर्खे में अपने परिवार और अपने मनोभाव का हाथी खरीदने वगैरह का अभिन्न मयध। अतएव हम देखते हैं कि रूप रूप में ममानता की अपेक्षा सादृश्य के लिए भाव भाव में मवध अधिक प्रयोजनीय होता है। सदृश्यस्य भाव इति सादृश्य। एक का भाव जब दूसरे का उद्रेक कर रहा है तभी सादृश्य होता है। चर्खा अगर किसी तरह नाती बन कर बुडिया के सम्मुख उपस्थित होता जैसा इटालियन चित्रकार के अगूर के गुच्छे चिडिया को दिखलाई पडे थे—तो शायद बुडिया घोसा खाती, लेकिन जिस दिन वह अपने भ्रम को समझ पाती उस दिन चर्खे की एक भी तीली को सावित नहीं छोडती।

सादृश्य का अय है चतुराई की सहायता से रूप का प्रतिरूप बना कर, सोले का साँप बना कर, लोको को डराना नहीं, धोखे में डालना नहीं, लेकिन किसी रूप के भाव को किसी दूसरे रूप की सहायता से हमारे मन में पैदा कर देना—तद्भिन्नत्वे सति तद्गतभूर्था धमवत्वम्। एक वस्तु दूसरी वस्तु का भाव उत्पन्न करती है—दोनो की आकृति में भिन्नता होते हुए भी अगर एक जगह दोनो में बराबरी है तो उस जगह दोनो का अपना अपना धर्म है। आकृति में बराबरी होने के कारण ही वेणी से सप का सादृश्य दिया जा रहा है सही में, लेकिन वेणी की जगह साप की

वस्ते देखा जाता है, आकृति गोपन करने की चेष्टा में। अतएव इस तरह का सादृश्य चित्रित को स्पष्ट नहीं करता है, बल्कि बहुधा उसको लुप्त कर देता है।

६ वर्णिकाभग

वर्णिकाभग—नाना वर्णों की सामिश्रण भगिमा और भाव, वर्णवर्तिका की खीच तान की भगिमा, आदि।

वर्णज्ञान और वर्णिकाभग पङ्ग-माधना की चरम साधना और मन्त्र से अधिक बढोर माधना है। महादेव पावन्ती ने कह रहे हैं वर्णज्ञान यदा नास्ति कि तस्य जपपूजनं। अगर वर्ण-ज्ञान नहीं पैदा हुआ, अगर वर्णिकाभग—उम पतली सो तेली की खीच तान, पर अधिकार नहीं जन्मा तो पङ्ग की पाँचों माधनाएँ व्यर्थ हैं। अगर तुम्हारे अन्दर वर्णज्ञान नहीं पैदा हुआ तो सफेद वागज, मफेद वागज ही रह जायगा, तुम्हारे हाथ की तूलिका सफेद वागज पर नाना रंगों की रेखाएँ खीचेगी या छोटे छोटे अक्षरों की तरह कुछ लिखेगी, अगर वर्णिकाभग पर तुम्हारा अधिकार नहीं होता है। पङ्ग के बाकी पाँचों अंग पर सफेद वागज पर एक भी रेखा खींचे बगैर माधना पैदा हो सकती है। रूप के भेदाभेद को तुम आँखों के मन से समझ सकते हो, प्रमाण पर तुम बगैर तूलिका के ही अधिकार प्राप्त कर सकते हो, भाव लावण्य सादृश्य को भी आँखों से देख कर, मन में ममज्ञ कर जान सकते हो, लेकिन वर्णिकाभग को तुम्हें अपनी तूलिका से पकड़ना ही होगा। यह जो सफेद कागज है जिसे तुम चाहो तो संकड़ो टुकड़े कर सकते हो, तूलिका के छोर पर थोड़ी भी स्पाही लेकर उभे छूने में हम इतना क्यों डरते हैं? चित्रित करने के इरादे में जब अपने सामने सफेद वागज फैगाया तब वह सफेद कागज नहीं रहा। तब वह मेरी आत्मा का दण्ड बन गया। बीज में जिस तरह पूरा पेड़ छिपा रहता है, उसी तरह उम सफेद वागज में सारे रूप, सारे प्रमाण, सारे भाव लावण्य और वर्ण भगिमा को लेकर अपनी आत्मा को प्रतिबिम्बित देखता है। इसीलिए सहसा उभे तूलिका में छने में डर लगना है, हाथ काँपने लगता है। पट पर यह ध्रुवा, यह सम्मान चित्रकर को चिरकाल जनुभव करना चाहिए। लेकिन तूलिका पकड़ने पर हाथ काँप रहा है, इस डर को भी मन से दूर करना होगा। हाथ जरा भी नहीं काँपे तूलिका मेरी अनिच्छा में बाँध भर भी न ता आगे बढ़ेगी और न पीछे हटेगी वायें दाहिनें रचमात्र भी नहीं मरकेगी। वर्णिकाभग की यही समझ कठिन साधना है। वागज के निकट तूलिका को ले जाने मात्र में ही चुम्बक की तरह वागज मानो तूलिका को खींच रहा है किमी भी तरह रोक नहीं पा रहा है, हाथ मानो भयकर ज्वर से काँप रहे ह, मँभाल में नहीं आ रहे है। इस हाथ और साथ ही साथ तूलिका को दण्ड में गाना ही मुख्य काय है। इतना हो जाने पर बाकी काम सहज है।

सितो नीलश्च पीतश्च चतुर्यो रक्त एव च।

एते स्वभावजा वर्णा

सयोगजा पुनस्त्वये उपवर्णा भवन्ति हि॥

सफेद, लाल, नीला, पीला, ये चार स्वभावज वर्ण हैं इन चारों की मिलावट से नाना उपवर्णों की सृष्टि होती है। इतना सीखने में, या जैसे —

सितपीतसमायोगः पाण्डुवर्ण इति स्मृतः ।
 सितरक्तसमायोगः पद्मवर्ण इति स्मृतः ॥
 सितनीलसमायोगः कापोतो नाम जायते ॥
 पीतनीलसमायोगात् हरितो नाम जायते ॥
 नीलरक्तसमायोगात् काषायो नाम जायते ।
 रक्तपीतसमायोगात् गौरइत्यभिधीयते ॥
 एते संयोगजावर्णाह्य पवर्णास्तथा परे ।
 त्रिचतुर्वर्णसंयुक्ता बहवः परिकीर्तिताः ॥ . . .
 दुर्बलस्य च भागौ द्वौ नीलवर्णादृते भवेत् ॥
 नीलस्यैको भवेद्भागश्चत्वारो अन्यस्य तु स्मृताः ।
 वर्णस्यतु बलीयस्त्वं नीलस्यैवं हि कीर्त्यते ॥

नाट्यशास्त्र, २१ अध्याय, श्लोक ६०-६५

सफेद और पीले से पाण्डु वर्ण, लाल और सफेद से पद्म वर्ण, नील और सफेद से कपोत वर्ण, पीले नीले से हरा, लाल और नील से काषाय, पीले और लाल से गौर—इतना सीखने या तीन चार वर्णों के मिलाने से बहुतेरे उपवर्ण बनते हैं, सबल वर्ण, अपेक्षाकृत दुर्बल वर्णों से दूने समझे जाते हैं, केवल नील वर्ण दूसरे वर्णों से चौगुना बलवान और सभी वर्णों से बली होता है, इन सहज बातों को कंठस्थ और काम में प्रयोग करके सीख लेने में अधिक समय नहीं लगता। लेकिन अपने हाथ को अपने वश में लाना ही कठिन बात है।

जो लोग तलवार चलाना सीखते हैं वे जानते हैं कि लोहे के छड़ और हाथी के सिर को काटना कितना सहज है लेकिन हवा में एक रूमाल उड़ा कर उसके टुकड़े टुकड़े करने के लिए हाथ और तलवार की चोट के लिए कितनी आश्चर्यजनक लघुता और क्षिप्रता की आवश्यकता पड़ती है !

आँख की पुतली, जिसके रंचमात्र विचलित होने से, भरे गालों की रेखा जिसके बाल इधर उधर होने से, लतातन्तु से भी सूक्ष्म हँसी की रेखा जिसके जरा भी काँप जाने से सब कुछ नष्ट हो जाता है, तूलिका के छोर से उन्हें आकृति करके दिखाने के लिए हाथ की न जाने कितनी क्षिप्रता, स्पर्श की न जाने कितनी लघुता की जरूरत पड़ती है। वर्णिकाभंग के वर्ण परिचय में पहला पाठ दूसरा पाठ नहीं है, उसमें केवल एक ही पाठ है, वह है लघुपाठ या हस्तलाघवता।

हाथ तूलिका को लुढ़काए लिये जा रहा है, हाथ तूलिका से छूरे की धार की तरह मानो कागज को काटता जा रहा है, हाथ छूता है या नहीं, छूता है इस तरह से कि तूलिका को कागज पर उड़ाये लिये जा रहा है, यही हमारे लघुपाठ का पाठ्य और वर्णिकाभंग का सारांश है।

ही वर्ण को भगिमा देना है। मैं स्याही में भी शीत काल का आसमान दिखा सकता हूँ अगर मन के रंग को उम स्याही में ला कर मिला दूँ। स्याही तब स्याही नहीं रहती अगर मन उमे अपने मन में रंग दे।

काली कैसी काली है ?
दूर इसलिए काला है।
पहचान लेने पर काली नहीं रहता।

—श्री श्रीरामकृष्ण।

मन जब तक काली में अलग है, काली तब तक काली स्याही मात्र है। और मन जैसे ही आकर मिश्र गया वैसे ही काली अब काली नहीं है, वह पडग के रंगों की डाली पर आलोक शिखा की तरह उज्वल हो उठी है।

षडङ्गदर्शन

रस, छन्द, रूप, प्रमाण, भाव, लावण्य, मादृश्य, वर्णवाभग—चित्र के मिर में पैर तक इन अष्टांगों को हमलोगों ने अब तक अपनी ओर से समझने और समझाने की चेष्टा की, अब चित्र के बारे में हमारे इन विधियों की प्रतिध्वनि और किन्हीं प्राच्य शिल्प में मिलनी है या नहीं देखना चाहिए। प्राच्य शिल्पों में जापान शिल्प अब दुनिया में सुविदित है और उसकी सारी विचारधारा प्राचीनतर चीन-शिल्प से अनुप्राणित है, अतएव उनी का अवलम्बन करके हमें आगे बढ़ना होगा।

पहले ही देखना चाहिए कि रस से हम क्या समझते हैं और जापान क्या समझता है। हमारे आलंकारिकों ने रस को कहा है, ब्रह्मस्वादमिव अनुभावयन्। मानो बृहत् के आस्वाद से सब कुछ को बड़ा बना रहा है जो महान आम्वाद है, वही रस है।

जापान इस रस को कहता है—K₁ In that indefinable something which in every great work suggests elevation of sentiment, nobility of soul

—Bowie, On the Laws of Japanese Painting, p 83

वाक्यप्रवाह-प्रणेता मम्मट ने रस को कहा है स च न कार्यं नापि ज्ञाप्य। उनका मत है कि रस अपने को अनुभूत कराता है, पुरडव परिस्फुरण हृदयमिव प्रविशन्, सर्वांगीणामिव आलिंगन् अन्यत् सवमिव तिरोदधत्। जापान में भी K₁ In अथवा रस के बारे में वाची साहब लिखते हैं—

From the earliest times the great art writers of China and Japan had declared that this quality can neither be imparted nor acquired [स च न कार्यं नापि ज्ञाप्य] It is akin to what the Romans meant by

'divinus afflatus', that divine and vital breath which vivifies...the work and renders it immortal. [हृदयमिव प्रविशन्]

—On the Laws of Japanese Painting, p. 43.

छन्द को हमारे कोशों में कहा गया है 'आह्लादयति इति', वह आह्लादित करता है, वह ह्लादिनीशक्ति है !

सत्त्वमाश्रिता शक्तिः कल्पयत सति विक्रियाः ।

वर्णा भित्तिगता भित्तौ चित्रं नानाविधं यथा ॥

—पंचदशी, भूतविवेक, द्वितीय परिच्छेद, श्लोक ५९

स्वभावतः वर्णहीन भित्ति में संगत हो कर, वर्ण भित्ति को जैसे नाना रूपों में चित्रित कर रहे हैं उसी प्रकार स्वभावतः निष्क्रिय जो सत् है, उसमें संगत हो कर शक्ति उन्हें विक्रिया (गति) दे रही है, इसीलिए देखता हूँ, जो ह्लादिनीशक्ति है वह एक ओर गति या मुक्ति है, दूसरी ओर स्थिति या बन्धन है—दोनों ओर के इन दोनों आलिंगनों से जो सत् है वह उन्हें हिला कर विक्रिया दे रहा है। ह्लादिन्या सम्बिदार्लिष्टः सच्चिदानन्द ईश्वरः। सत् नामक जो वस्तु है वह स्वभावतः निष्क्रिय है वह ह्लादिनीशक्ति का सचंत आलिंगन पा कर चित् और आनन्द के रूप में नन्दित या छन्दित हो उठ रहा है।

जापान के शिल्पाचार्य ओकाकुरा ने चीन-षडङ्ग के प्रथम अंग की जो व्याख्या की है वह इसी छन्द या ह्लादिनीशक्ति का ही बोध कराता है, जैसे—

Ch'i—yun Sheng Tung. The life-movement of the Spirit through the Rhythm of Things.....The great mood of the [सत्] universe moving hither and thither amidst the harmonic laws of matter [ह्लादिन्या सम्बिद्] which are Rhythm.

—Okakura, Ideals of the East. p. 52.

Spirit या प्राण मे सगत हो कर जो शक्ति विक्रिया (movement) पैदा करती है वही छन्द या ह्लादिनीशक्ति है। संक्षेप में कहा जा सकता है, छन्द या ह्लादिनीशक्ति प्राणों का स्पन्दन है—Life movement of the Spirit. इस छन्द को जापानी Sei do (छन्द) कहते हैं—

This is one of the marvellous secrets of Japanese painting handed down from the great Chinese painters and based on psychological principles—matter responsive to mind.

इस छन्द या ह्लादिनीशक्ति का प्रयोग चित्र में किस प्रकार से करना होगा—

Should he depict the sea-coast with its cliffs and moving waters, at the

moment of putting the wave bound rocks into the picture he must feel that they are placed there to resist the fiercest movement of the Ocean, while to the waves in turn he must give an irresistible power to carry all before them, thus by this sentiment called living movement (*Sci do*) reality is imparted to the inanimate object

—On the Laws of Japanese Painting, p 78

चित्रकार के निकट (*Sci do*) या छन्द शक्ति का कार्य अभी इस प्रकार से पकड़ में आ रहा है, जैसे अन्दर से बाहर या मनोगत उमके द्वारा वस्तुरूप अनुरणित हो रहा है। जब पर्वत को चित्रित कर रहा हूँ तब पर्वत की दृढ़ता स्थिरता को मन में ला कर, संक्षेप में छन्द की स्थिति का ध्यान में रख कर, चित्रित कर रहा हूँ। और जब तरंगभग बना रहा हूँ, तब स्थिति के विपरीत पक्ष को ही छन्द का जो गति का पक्ष है उसी को ध्यान में रख कर चित्रित कर रहा हूँ।

ब्रह्माद्या स्तम्बपर्यन्ता प्राणिनोह्य जडा अपि।

उत्तमाधमभावेन वर्तन्ते पटचित्रवत् ॥

—पचदशी, चित्रदीप, श्लोक ५

आत्रह्यस्तम्ब तक क्या जीव तथा जड उत्तमाधम रूप से सभी ने यथास्थान अधिकार कर रखा है, चित्रपट में नाना प्रकार की सामग्रियां जिम तरह से मजाई रहती हैं।

चीन-पडग के पचम अंग का जो अनुवाद फ्रांसीसी प० पेट्रुचि और विलायत के विनियन (*Binyon*) साहब ने दिया है वह पचदशी के चित्रदीप के इस पाँचवें श्लोक की हूबहू प्रतिध्वनि है, जैसे—

Disposer les lignes et leur attribuer leur place hierarchique

—*Petrucci, La Philosophie de la Nature dans l'art de l'Extreme Orient,*
p 89

Composition and subordination, or grouping according to the hierarchy of things

—*L. Binyon, The Flight of the Dragon, p 13*

हमारे ऋषियो ने कहा है कि रूप का धर्म है प्रतिबिम्बित होना, कल्पित होना, छन्दित होना, और छायातप में प्रकट होना, जैसे—

यथादर्शं तथात्मनि यथा स्वप्ने यथा पितृलोके।

यथाप्सु परीच ददृशे तथा गन्धवलोके छायातपयोरिव ब्रह्मलोके ॥

कठोपनिषद्, द्वितीय अध्याय, तृतीय वल्ली, श्लोक ५

आत्मा में दर्पणस्थ प्रतिबिम्ब की नाई, पितृलोक में स्वप्न में देखे की नाई, गन्धवलोक में मानो जल के कम्पन के ऊपर और हमारे इस ब्रह्मलोक में छाया और आतप इन दोनों के वैपम्य से।

‘यथादर्शं तथात्मनि’ इस भाव के ठीक अनुरूप भाव को व्यक्त कर रहा है जापान का Sha I, जैसे—

They paint what they feel rather than what they see, but they first see very distinctly. [आत्मा में प्रतिविम्बितवत्] It is the artistic impression (Sha I) which they strive to perpetuate in their work.

—On the Laws of Japanese Painting, p. 8.

आत्मा में प्रतिविम्बित, न देखने तक रूप को पूरी तरह समझना या प्रकट करना असंभव है; इसे जापान भी कहता है, हमारे ऋषिगण भी कह गये हैं।

छायातपयोरिव ब्रह्मलोके। रूप प्रकट हो रहा है छायातप के वैषम्य के अन्दर से, जैसे—

द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया समानं वृक्षं परिषस्वजाते।

तयोरन्यः पिप्पलं स्वाद्वत्त्य नश्नन्नन्योहभिचाकशीति ॥

—मुंडक उपनिषद्

दो सुन्दर चिड़ियां, सफेद और काली, जागती और सोती; मानो छायातप की भाँति एकत्र रह रही हैं। एक चिड़िया फल चख रही है, गा रही है, दूसरी चुपचाप बैठी देख रही है। जीवात्मा परमात्मा है, (Spirit and Matter), आकार, निराकार, रूप और अरूप—इन दोनों की समता और विषमता व्यक्त कर रही है। भारत की उल्लिखित जो सनातन चिन्ताएँ उनकी ठीक-ठीक प्रतिध्वनि देता है जापान-चित्र शिल्प का In Yo मंत्र, जैसे—

In yo . . . requires that there should be in every painting the sentiment of active and passive, light and shade [छायातप] . . . The term In-Yo originated in the earliest doctrines of Chinese philosophy and has always existed in the art-language of the orient. (?) It signifies darkness [In = छाया] and light [Yo = आतप], negative and positive, female and male [प्रकृति पुरुष], passive and active [जैसे द्वा सुपर्णा], lower and upper [उत्तमाधम] even and odd . . . Two flying crows, one with its beak closed, the other with its beak open . . . or two dragons, one ascending to the sky, the other descending to the ocean—illustrate the phases of In-Yo.

—On the Laws of Japanese Painting, p. 48.

हमारे षडङ्ग का द्वितीय अंग ‘प्रमाणानि’ (Correct perception, proportion, measure and structure of forms) और चीन-षडङ्ग के द्वितीय अंग (anatomical structure) साधारण तौर से मिल रहे हैं, ऐसी बात नहीं। चीन और जापान के चित्रशिल्प में इस प्रमाप्रयोग के पुखानुपुंख उपदेश भी मानो प्रमा के बारे में हमारे विचारों की

चित्रसूत्रम् की कतिपय विशेषताएँ

भारतीय चित्रकला साहित्य में चित्रकला के सबध में जितना सुस्पष्ट, सुबोध और विस्तृत वर्णन चित्रसूत्रम् में मिलता है उतना अन्य किसी ग्रन्थ में नहीं है। ग्रन्थकार ने यह स्पष्ट बतलाया है कि चित्रकार का काम आसान नहीं है। इसके लिए प्रतिभा, साधना और निष्ठा की नितान्त आवश्यकता है। यह कार्य बहुत ही गभीर और अतिशय पवित्र है।

ग्रन्थ के प्रारम्भ में ही मार्कण्डेय मुनि ग्रन्थ के समझने का रहस्य बतलाते हुए कहते हैं—
'विना तु नृत्यशास्त्रेण चित्रसूत्रम् सुदुर्विदम्' अर्थात् नृत्यशास्त्र के अभ्यास के बिना चित्रसूत्रम् का समझना इसका अर्थ लगाना कठिन है।

चित्रसूत्रकार ने सत्य, वैणिक, नागर और मिश्र इन चार प्रकार के चित्रों को मुख्य माना है। उनका कहना है कि ममार की वस्तुओं का तद्वत् चित्रण करना 'सत्य' है और वैणिक चित्र वे हैं जिनमें शरीर के अंगों का निर्माण अनुपात से किया जाय, आर्घार सुन्दर हो, रेखाएँ कोमल हो, चारों ओर दृश्य हो। अंग-प्रत्यंग तथा आकार के अनुपात ठीक हो, सर्वांगपूर्ण हो। तथा नागर चित्र वह है जिसमें सभी अंग दृढ़ रेखाओं से अंकित किये जायें जो गोलाकार हो। न अधिक बड़ा न अधिक छोटा और माल्य तथा अलकार की अधिकता न हो। और मिश्र चित्र वह है जिसमें सत्य, वैणिक आदि का परस्पर मिश्रण हो।

चित्रसूत्रकार ने चित्र में सादृश्य दिखाना ही चित्र की सबसे बड़ी विशेषता माना है। उनका कहना है कि—

चित्रे सादृश्यकरण प्रधान परिकीर्तितम्

चित्रसूत्रकार का सादृश्य से आशय साक्षात् प्रतिबिम्ब उतारना नहीं बल्कि कलामें कल्पना का महकार भी है। जैसे किसी मरोवर का चित्र खींचना है तो उसमें मछली, कट्टुए जैसे जलजन्तुओं मेवार, कमल तथा पक्षियों का चित्रण करना सादृश्य चित्रण है।

अध्याय ४२ में ऋतुचित्रा के बनाने की बहुत प्रशस्त नियमावली दी गयी है। सध्या और उषा बाल के चित्रों के निर्माण के नियम और विधान चित्रसूत्रम् में दिये गये हैं।

चित्रसूत्रकार का मत है कि युद्ध के, श्मशान के, करुणा के और अमंगल के चित्र अपने निवास स्थान पर कदापि नहीं लगाने चाहिए। राजसभा और देवमदिरो में सभी प्रकार के चित्र रखे जा सकते हैं। साधारण आवासगृहों में केवल शृंगार, हास्य और शान्तरस के ही चित्र बनाने चाहिए।

सूत्रकार का कहना है कि चित्रकार को चाहिए कि अपने घरों में स्वयं चित्रकारी न करे—

चित्रकर्म न कर्तव्यमात्मना स्वगृहे नृप।

चित्रकला का ममस्त रहस्य खोलते हुए चित्रसूत्रकार कहते हैं कि अच्छे चित्र बही हैं जो—

तसनीव च भूलम्बो विम्पतीव तथा नृप।

हसतीव च माधुर्यं सजीव इव दृश्यते।

सश्वास इव यच्चित्र तच्चित्र शुभलक्षणम्।

अर्थात् जिसमें माधुर्य, ओज, सजीवता और जीवित प्राणियों की भांति चेतना हो वही चित्र शोभन कहे जा सकते हैं।

संस्कृत साहित्य में 'रस' ही एक ऐसा शब्द है जिसका पूर्ण विवेचन नहीं हो सका है। चित्रसूत्रकार बड़े विनोदी थे, उन्होंने रसास्वादन के संबंध में लिखा है—

रेखां प्रशंसन्त्याचार्या वर्तनां च विचक्षणाः

स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति वर्णाढ्यमितरेजनाः।

अर्थात् आचार्य रेखाओं की प्रशंसा करते हैं, बुद्धिमान् लोग प्रवर्तन को तथा स्त्रियां आभूषणों की इच्छा रखती हैं और अन्य लोग रंग की इच्छा रखते हैं।

चित्रसूत्रम् चित्रकला संबंधी सर्वांगपूर्ण शास्त्र है फिर भी चित्रसूत्रकार का कहना है कि चित्रशास्त्र इतना विस्तृत है कि सौ वर्षों तक लगातार वर्णन किया जाय तब भी यह पूरा नहीं हो सकता है—

अशक्यो विस्तराद्वक्तुं बहुवर्षशतैरपि।

—सम्पादक

अथ चित्रसूत्रम्

मार्कण्डेय उवाच—

अतः परं प्रवक्ष्यामि चित्रसूत्रं तवानघ ॥

उर्वशीं सृजतः पूर्वं चित्रसूत्रं नृपात्मज ॥१॥

नारायणेन मुनिना लोकानां हितकाम्यया ॥

प्राप्तानां वञ्चनार्थाय देवस्त्रीणां महामुनिः ॥२॥

सहकाररसं गृह्य उर्व्या चक्रे वरस्त्रियम् ॥

चित्रेण सा ततो जाता रूपयुक्ता वराप्सरा ॥३॥

यां दृष्ट्वा व्रीडिताः सर्वा जग्मुस्ता देवयोषितः ॥

मार्कण्डेय बोले—हे निष्पाप ! इसके बाद मैं आपको चित्र-सूत्र (चित्रकला या चित्र निर्माण के नियम और प्रकार) बताऊँगा। राजपुत्र ! पूर्वकाल में उर्वशी की सृष्टि करते हुए नारायणमुनि ने लोगों के हित की कामना से चित्र-सूत्र का निरूपण किया था। निकट आयी हुई सुर-सुन्दरियों को भुलावा देने के लिये महामुनि ने अतिसुगन्धित आम का रस लेकर पृथ्वी पर एक उत्तम स्त्री का चित्र बनाया। चित्र में वह स्त्री लावण्यवती श्रेष्ठ अप्सरा दिखायी पड़ने लगी, जिसे देखकर वे सभी देव-स्त्रियाँ लज्जित हो गईं ॥१-३-१-२॥

एवं महामुनिः कृत्वा चित्रं लक्षणसंयुतम् ॥४॥

ग्राह्यामास स तदा विश्वकर्माणिमच्युतम् ॥

तब इस प्रकार महामुनि ने लक्षणों (चित्रकला के लक्षणों या शुभ लक्षणों) से सम्पन्न चित्र का निर्माण कर अच्युत (कर्म से च्युत न होने वाले) विश्वकर्मा को सुपुर्द कर दिया ॥४-१२॥

यथा नृत्ते तथा चित्रे त्रैलोक्यानुकृति स्मृता ॥५॥
 दृष्ट्यश्च तथा भावा अगोपांगानि सर्वश ॥
 कराश्च ये महानृत्ते पूर्वोक्ता नृपसत्तम ॥६॥
 त एव चित्रे विज्ञेया नृत्त चित्र पर मतम् ॥
 नृत्ते प्रमाण, येनोक्त तत्प्रवक्ष्याम्यत शृणु ॥७॥

नृत्यकला की तरह चित्रकलामें भी तीनों लोक का अनुकरण किया जा सकता है। चितवन, भाव और अंग-प्रत्यंग—सब प्रकार से दोनों में साम्य है। नृपश्रेष्ठ! पहले महानृत्य के सम्बन्ध में जिस प्रकार के हाथ बताये गये हैं वैसे ही हाथ चित्र के लिये भी अपेक्षित समझने चाहिए, क्योंकि नृत्य परम चित्र माना गया है (अर्थात् नृत्य और चित्र दोनों का विषय समान है)। अब नृत्य के सम्बन्ध में जिस प्रकार प्रमाण कहा गया है, वह (अथवा उसी प्रकार चित्र के सबध में भी) बताऊँगा, सुनो—॥५-७॥

हसो भद्रोऽय मालव्यो रुचक शशकस्तथा ॥
 विज्ञेया पुरुषा पञ्च तेषा वक्ष्यामि लक्षणम् ॥८॥

हस, भद्र, मालव्य, रुचक और शशक—ये पाच पुरुष (नृत्य अथवा चित्र के) समझने चाहिए। इनके लक्षण बताऊँगा ॥८॥

उच्छ्रायायामतुल्यास्ते सर्वे ज्ञेया प्रमाणत ॥
 स्वेनैवाङ्गुलमानेन शतमष्टाधिक भवेत् ॥९॥
 प्रमाण नृप हसस्य भद्रस्य तु षडुत्तरम् ॥
 चतुर्भिरधिक ज्ञेय मालव्यस्य तथा नृप ॥१०॥
 शत च रुचकस्योक्त दशोऽन शशकस्या च ॥

इन सब की लंबाई, चौड़ाई तथा अनुपात प्रमाण से समझना चाहिए। राजन्! हस पुरुष की ऊँचाई अपनी ही उँगलियों के मान से १०८ अगुल होती है। नृप! भद्रपुरुष की ऊँचाई १०६ अगुल की, मालव्य की १०४, रुचक की १०० और शशक की ऊँचाई नब्बे अगुल होती है ॥९-१०^१/_१॥

द्वादशाङ्गुलविस्तारस्ताल इत्यभिधीयते ॥११॥
 आगुल्फतच्चतुर्भाग पादोच्छ्राय प्रकीर्तित ॥
 द्वौ च तालौ तथा जघे पादतुल्ये च जानुनी ॥१२॥
 जघातुल्यौ तथा चोह नाभिस्ताल तु मेढृत ॥
 तावच्च नाभिहृदय हृदयात्कण्ठ एव च ॥१३॥
 कण्ठस्तालत्रिभाग स्यात्ताल च वदन भवेत् ॥
 तालपद्भागमप्युक्त ललाटोपरि मस्तकम् ॥१४॥

मध्ये मेढ्रं तु विज्ञेयमिति दैर्घ्यं प्रकीर्तितम् ॥
 तालः प्रोक्तः करो राजन् बाहू सप्तदशांगुलौ ॥१५॥
 प्रबाहू तावदेवोक्तौ वक्षसोऽर्धमथाष्टकम् ॥
 एतदायामतः प्रोक्तं मानं हंसस्य पार्थिव ॥१६॥

बारह अंगुल के विस्तार को ताल (बित्ता) कहते हैं। एँड़ी से ऊपर की गाँठ (गुल्फ) की ऊँचाई बित्ते का चौथाई भाग (३ अंगुल) होना चाहिए, वही पैर की ऊँचाई हुई। गुल्फ से लेकर जानु तक (दोनों जंघे) की लंबाई दो बित्ता और जानु (घुटने) की लंबाई पैर की ऊँचाई के बराबर हो। जंघे के बराबर ही दोनों ऊरु (जांघ) की लंबाई होनी चाहिए। मेढ्र (लिंगेन्द्रिय) से नाभि की दूरी एक बित्ता, नाभि से हृदय की और हृदय से कंठ की दूरी भी एक बित्ता हो। कंठ की लंबाई बित्ते की एक तिहाई (४ अंगुल) और मुख की लंबाई एक बित्ता हो। ललाट के ऊपर बित्ते का छठा हिस्सा (२ अंगुल) मस्तक चित्रित करे। लिंगेन्द्रिय (पुरुष-चित्र के) बीच में अंकित करनी चाहिए। इस प्रकार मैंने लंबाई का वर्णन किया। राजन् ! (चित्र की) हथेली एक बित्ता और बाहु सत्रह अंगुल होनी चाहिए। ऊपर की भुजा (प्रबाहु) भी उतनी ही लंबी हो। छाती का आधा भाग आठ अंगुल होना चाहिए। पृथ्वीपते ! यह लंबाई के हिसाब से हंस पुरुष का प्रमाण बताया ॥११-१६॥

अनेनैवानुसारेण शेषाणामपि कल्पयेत् ॥
 आयामपरिणाहाभ्यां समाः सर्वे नराधिप ॥१७॥

इसी के अनुसार दूसरे पुरुषों की लंबाई भी समझ लेनी चाहिये। नरपते ! लंबाई और चौड़ाई के अनुपात में सभी समान होते हैं ॥१७॥

सामान्यतस्ते नृपवर्य मानं प्रोक्तं मया हंसनराधिपस्य ॥
 प्रत्यंगमानं च मयोच्यमानं समासतस्त्वं शृणु राजसिंह ॥१८॥

राजश्रेष्ठ ! यह मैंने हंसराज का सामान्यतः प्रमाण वर्णन किया है। राजसिंह ! अब प्रत्येक अंग का मान भी संक्षेप में बता रहा हूँ, सुनो ॥१८॥

इति श्रीविष्णुधर्मोत्तरे तृतीयखण्डे मार्कण्डेयवज्रसंवादे चित्रसूत्रे आयामोच्छ्रायमान-
 वर्णनो नाम पञ्चत्रिंशत्तमोऽध्यायः ॥३५॥

×

×

×

मार्कण्डेय उवाच—

अथ प्रत्यंगविभागो भवति तत्र द्वादशांगुलपरीणाहो मूर्धा। चतुरंगुलोच्छ्रायम् अष्टांगुलं ललाटम्। शंखौ चतुरंगुलौ द्व्यंगुलोच्छ्रायौ पञ्चांगुलौ गण्डौ चतुरंगुलो हनुः। द्व्यंगुलौ कर्णौ चतुरंगुलोच्छ्रायौ। कर्णमध्यांगुलं तद्वन्ध्रमुदकम् ॥ पालिरनियमेन। (कर्णस्य लुटिकापालिः) नासा चतुरंगुला अग्रे द्व्यंगुलोच्छ्राया त्रिकायामा च नासापुटावांगुलीविस्तारौ द्विगुणगुणायामौ। नासौष्ठमध्यमर्धांगुलम्। ओष्ठश्चांगुलः। चतुरंगुलांयाममास्यम्। अधरौंगुलं द्व्यंगुलं चिबुकम्।

चत्वारिंशद्दन्ता । तेष्वष्टी दष्ट्रा । अर्धांगुलोच्छ्रिता दन्ता । अंगुलद्वादशभागिका दष्ट्रा । अंगुल विस्तृता अंगुलायामे नेत्रे । नेत्रत्रिभाग कृष्णमण्डलम् । पञ्चभागास्तारा । अर्धांगुलिविस्तृते चतुरंगुलायामे भ्रुवौ । तपोद्वंद्वंगुलमन्तरम् । चतुरंगुल नेत्रान्तकर्णविवरणम् । दशांगुलविस्तृता ग्रीवा । एकांविंशत्यंगुलपरिणाहा षोडशांगुल स्तनान्तरम् । षडंगुल स्तनजत्चन्तरम् । षोडशबाहु-मूलपरिणाह । द्वादशांगुल सप्तांगुल करतलम् । पचांगुल विस्तृत पचांगुलप्रमाणा मध्यमिका । तत्पूर्वदलहीना प्रदेशिनी । तत्तुल्याचानामिका । तत्परिहीना कनिष्ठिका सर्वा समत्रिभागपर्वा । पर्वार्वा नखा । त्र्यंगुलमगुष्ठ द्विपर्व । जठरपरिणाहो द्वाचत्वारिंशांगुल । वेद्यप्रमाणाभ्यामंगुल नाभि । कटिरष्टादशांगुला विपुला । तत्परिधिश्चतुश्चत्वारिंशत् । चतुरंगुलविस्तृतौ वृषणी । षडंगुल तावत्परिणाह मेढ्रद्वम् । तमध्यत ऊरु चतुरंगुली । तद्विगुणपरिणाहांगुलविपुले जानुनी । तत्रिगुणपरिणाह जघाग्रम् । पञ्चांगुल चतुर्दशपरिणाह द्वादशदोर्घी षडंगुलविस्तृतौ पदी त्रिका-यतागुष्ठौ । अगुष्ठतुल्या प्रदेशिनी । तदष्टाशोना शोया । अंगुलचतुर्भागहीनोऽगुष्ठनख । तदर्थ-प्रमाण प्रदेशिन्या । तदष्टभाग शोयाणम् । सर्वपादमंगुलमष्टांगुलोत्सेध । त्र्यंगुले पाष्णी । चतुरंगुलच्छायौ इति हसप्रमाण भवति । भवन्ति चात्र ॥

मार्कण्डेय ने कहा—अब मैं प्रत्येक अंग का विभाग बता रहा हूँ—मस्तक १२ अंगुल विस्तृत होना चाहिए । ललाट चार अंगुल ऊँचा और आठ अंगुल लंबा होना चाहिये । दोनो कन-पटियाँ चार अंगुल की हो । कपोल दो अंगुल ऊँचे और पाँच अंगुल लंबे हो । हनु (ठुड्डी) का विस्तार चार अंगुल होना चाहिए । कान दो अंगुल चौड़े और चार अंगुल लंबे हो । कान के बीच का रन्ध्र एक अंगुल विस्तृत हो । बान की ली (पालि) के लिए कोई नियम नहीं । (कान की ललरी को पालि कहते हैं) । नाक चार अंगुल लंबी हो और उसका अग्रभाग दो अंगुल ऊँचा तथा तीन अंगुल लंबा हो (या उसकी चौड़ाई व घेरा तीन अंगुल हो ?) । नासापुट एक अंगुल चौड़े और उनका घेरा दो-दो अंगुल हो । नाक और ओष्ठ का मध्य अर्ध अंगुल हो । ओष्ठ एक अंगुल चौड़ा हो । मुख चार अंगुल लंबा हो । अधर एक अंगुल और चिबुक दो अंगुल विस्तृत हो । दाँत ४० हों । उनमें दष्ट्रायें (चौमर, दाढ़) हो । दाँतों की ऊँचाई १/२ अंगुल हो । दष्ट्रा की चौड़ाई १ अंगुल और ऊँचाई अंगुल का बारहवाँ भाग हो । नेत्र ३ अंगुल लंबे हो । आँख का काला भाग नेत्र का १/३ हो और उसकी पुतली १/५ हो । आधी उँगली चौड़ी और चार उँगली लंबी भी हो । दोनो भौंहों के बीच का अन्तर दो अंगुल हो । आँख और कान के छिद्र का अन्तर ४ अंगुल हो । ग्रीवा १० अंगुल चौड़ी हो । वक्षस्थल २१ अंगुल चौड़ा हो और दोनो छातियों के बीच १६ अंगुल का अंतर हो । छाती और जनु (हसली) का अन्तर ६ अंगुल हो । बाहु के मूल का घेरा १६ अंगुल हो और अगले भाग का घेरा १२ अंगुल हो । हृयेली ७ अंगुल लंबी और पाच अंगुल चौड़ी हो । मध्यमा उँगली ५ अंगुल लंबी हो । तर्जनी ४ अंगुल और उतनी ही अनामिका हो । कनिष्ठिका ३ अंगुल हो । सभी उँगलियों में समान रूप से तीन-तीन भागों में पर्व हो । पद की आधी दूरी के बिन्दार में नख हो । अगुष्ठ की लंबाई ३ अंगुल हो और उसमें २ पर्व हो । पेट का घेरा ४२ अंगुल हो । अंगुल के अग्रभाग के समान नाभि हो । कटि का विस्तार १८ अंगुल हो और उसका घेरा ४४

अंगुल हो । अंडकोश ४ अंगुल विस्तृत हों । लिंगेन्द्रिय की लंबाई ६ अंगुल हो । ऊरु और लिंगेन्द्रिय के बीच की दूरी ४ अंगुल हो । जानु का विस्तार ८ अंगुल हो । जंघा के अग्रभाग का घेरा १२ अंगुल हो । पैर ५ अंगुलियों वाले हों । उनका घेरा १४ अंगुल, लंबाई १२ अंगुल और विस्तार ६ अंगुल हो । पैर के अँगूठे ३ अंगुल लंबे हों । तर्जनी अँगूठे की बराबर हो । शेष अंगुलियाँ क्रमशः १/८ भाग कम होती जायँगी । अंगुल का ३/४ अँगूठे का नख हो । उसका आधा बगलवाली उँगली का नख हो । उसका १/८ शेष उँगलियों का । चरण का किनारा एक अंगुल मोटा हो और उसकी (चरण की) ऊँचाई आठ अंगुल हो । दोनों ऐड़ी तीन अंगुल विस्तृत और ४ अंगुल ऊँची हों । यह हंस पुरुष का प्रमाण है । और भी इसके प्रमाण होते हैं ।

शेषाणां पार्थिवेन्द्राणां मानं युक्त्या प्रकल्पयेत् ॥

अनेनैवानुसारेण स्वमानस्थानुसारतः ॥१॥

इसी के अनुसार अपने-अपने मान के अनुपात से शेष महाराजाओं (अर्थात् हंस पुरुष के अतिरिक्त भद्र, मालव्य आदि पुरुषों) के प्रमाण की युक्ति संगत कल्पना कर लेनी चाहिए ॥१॥

मधक्षश्चन्द्रगौरस्तु नागराजभुजो बली ॥

हंसगामी सुमध्यश्च हंसश्च सुमुखो भवेत् ॥२॥

हंस पुरुष रतनार नेत्र वाला, चन्द्रमा के समान गौर वर्ण वाला, नागराज (ऐरावत की सूँड़) के समान भुजा वाला, सुन्दर मध्य भाग वाला, मनोहर मुख वाला, हंस के समान गति वाला और बलशाली होता है ॥२॥

(यहाँ 'मधक्ष' की जगह 'मध्वक्ष' पाठ मान कर अर्थ किया गया है ।)

रोमरुद्धकपोलस्तु गजगामी महामतिः ॥

वृत्तोपचितबाहुस्तु भद्रः पद्मनिभो भवेत् ॥३॥

भद्र पुरुष रोमशून्य कपोल वाला, हाथी की-सी गति वाला, गोलाकार बाहु वाला, महाबुद्धिमान् और कमल के समान होता है ॥३॥

मुद्गश्यामस्तु मालव्यः कृशमध्यस्तनुच्छविः ॥

आजानुबाहुः पीनांसो दन्तिघोणो महाहनुः ॥४॥

* मालव्य पुरुष मूंग के समान श्यामवर्ण, क्षीण मध्यभाग वाला, सुन्दर शरीरवाला, लंबी भुजा वाला, पुष्ट स्कंध वाला, लंबी नाक वाला और विशाल हनु (ठुड्डी) वाला होता है ॥४॥

शरद्गौरस्तु रुचकः कम्बुग्रीवो महामतिः ॥

सत्यस्तु सिकतश्चैव बलवांश्च प्रकीर्तितः ॥५॥

रुचक पुरुष शरद् ऋतु के चंद्र के समान गौर वर्ण, शंख जैसी गरदन वाला, महाबुद्धिमान्, सत्यात्मा, सिकत (?) दृढ़ तथा बलवान् होता है ॥५॥

रक्तश्यामस्तु शशक किञ्चित्क्वैरकस्तथा ॥

पूर्णगण्डश्च चतुरो मध्यक्षश्च प्रकीर्तित ॥६॥

शशक पुरुष लाली लिये हुए श्याम तथा किञ्चित्चित्तकवरे रंग वाला, पुष्ट कपोल वाला, रत्नार नेत्रो वाला और चतुर होता है ॥६॥

इति श्रीविष्णुधर्मोत्तरे तृतीयखण्डे मार्कण्डेयवज्रसवादे चित्रसूत्रे प्रमाणवर्णन नाम पट्टनिशत्तमोऽध्याय ॥३६॥

+

+

+

मार्कण्डेय उवाच— अङ्गप्रत्यङ्गमानेन यथा पञ्च नरा स्मृता ॥

स्त्रिय पञ्च तथा ज्ञेयास्ता एव मनुजोत्तम ॥१॥

मार्कण्डेय ने कहा—मानवेन्द्र ! अंग-प्रत्यंग के जिस मापदण्ड से पाच प्रकार के पुरुष बताये गये हैं, उमी मापदण्ड से पाच प्रकार की स्त्रिया भी समझ लेनी चाहिए। (अर्थात् चित्र या मूर्ति बनाने के लिये जैसे उपर्युक्त प्रकार से हंस आदि पाच पुरुष उपयुक्त होते हैं उमी तरह (उन्हीं नामों की ?) पाँच स्त्रियाँ भी उपयुक्त होती हैं) ॥१॥

पुरुषस्य समीपस्या कर्तव्या योपिदीश्वर ॥

नरस्कन्धप्रमाणेन कार्येका सा ययामति ॥२॥

राजन् ! पुरुष के निकट में उसके कंधे जितनी लंबी एक नारी का चित्र या मूर्ति अपनी बुद्धि के अनुसार बनावे ॥२॥

अगुलौ द्वौ नरात् क्षाम स्त्रियो मध्य विधीयते ॥

अधिका च कटि कार्या तथैव चतुरगुलम् ॥३॥

पुरुष की अपेक्षा स्त्री का मध्यभाग दो अगुल अल्प होना चाहिये, परन्तु नितम्ब भाग चार अगुल अधिक बनाना चाहिए ॥३॥

उरप्रमाणत कार्या स्तनी नृप मनोहरौ ॥

नृपाश्च सर्वे कर्तव्या महापुरुषलक्षणा ॥४॥

राजन् ! स्त्री के दोनों कुच मनोहर तथा वक्ष मथल के मान के अनुसार बनावे । राजाओं को महापुरुष के लक्षणों से सम्पन्न कर देना चाहिए ॥४॥

जालपादकरा कार्यास्तथा वै चरुवर्तिन ॥

ऊर्ण्य च भ्रुवोमध्ये तेषा कार्यं तथा शुभम् ॥५॥

उन राजाओं के हाथ हंस के चिह्न में विभूषित करे और उनकी भौंहों के बीच में मंगलमय भँवरी बनावे ॥५॥

रेखाश्च करयो कार्यास्तिस्रो राजा मनोहरा ॥

शशिक्षतजसकाशा शस्त्रा वै क्षामकोटिका ॥६॥

राजाओं के दोनों हाथों में तीन सुन्दर रेखायें चित्रित करे और चन्द्र-खंड के समान नुकीले शस्त्र-चिह्नों को भी अंकित करे ॥६॥

तदङ्गभङ्गिनः सूक्ष्मा निजस्नेहाभ्यलंकृताः ॥

घनेन्द्रनीलसदृशाः केशाः कार्यास्तथा शुभाः ॥७॥

उनके केश घुंघराले, पतले, स्निग्ध, कोमल, गहरे रंग की नीलकान्त मणि के सदृश और सुखद हों ॥७॥

कुन्तला दक्षिणावर्तास्तरङ्गाः सिंहकेसराः ॥

वर्धरा जूट्टसरा इत्येताः केशजातयः ॥८॥

सिर के बालों का घुमाव दाहिनी ओर हो। बाल चार प्रकार के होते हैं—तरंग की भांति सिंह-केसर की भांति, वर्धर और जूट्टसर (सन) की भांति ॥८॥

चापाकारं भवेन्नेत्रं मत्स्योदरमथापि वा ॥

नेत्रमुत्पलपत्राभं पद्मपत्रनिभं तथा ॥९॥

नेत्र धनुष के आकार जैसे या मछली के उदरभाग जैसे या नीलकमल के पत्र जैसे या पद्मपत्र जैसे हों ॥९॥

शशाकृति महाराज पञ्चमं परिकीर्तितम् ॥

चापाकारं भवेन्नेत्रं प्रमाणेन यथा स्त्रियः ॥१०॥

महाराज ! शश (खरगोश ?) के आकार जैसा नेत्र पाँचवाँ कहा गया है (अर्थात् चापाकार, मत्स्योदर आदि चारों के साथ पाँचवाँ शशाकार है)। चापाकार नेत्र जैसे स्त्री के वैसे पुरुष के प्रमाणानुसार होंगे ॥१०॥

मत्स्योदराख्यं कथितं तथा यवचतुष्टयम् ॥

नेत्रमुत्पलपत्राख्यं प्रमाणात् षड्यवं स्मृतम् ॥११॥

मत्स्योदर नामक नेत्र चार यव के बराबर और उत्पलपत्र नामक नेत्र छह यव के बराबर होते हैं ॥११॥

पद्मपत्रनिभं नेत्रं प्रमाणेन यवा नव ॥

शशाकृति च विज्ञेयं तथैव च यवा दश ॥१२॥

पद्मपत्र सदृश नेत्र नौ यव के बराबर और शशाकार नेत्र दश यव के बराबर होते हैं ॥१२॥

स्वमानाङ्गुलमानस्य यवमानं प्रकल्पयेत् ॥

चापाकारं भवेन्नेत्रं योगभूमिनिरीक्षणात् ॥१३॥

अपनी उँगली के मान से यव के मान की कल्पना करे। योग की भूमि (अवस्थाविशेष) के निरीक्षण से चापाकार नेत्र का चित्रण करे (अर्थात् योगी पुरुष का नेत्र चापाकार बनावे) ॥१३॥

मत्स्योदराकृति कार्यं नारीणां कामिना तथा ॥
नेत्रमुत्पलपत्राभ निर्विकारस्य शस्यते ॥१४॥

नारियो और कामी पुरुषों के नेत्र मत्स्योदराकार होने चाहिए। निर्विकार अर्थात् मार्त्तिक पुरुष के लिए नीलकमल के पत्र जैसे नेत्र प्रगल्भ माने गये हैं ॥१४॥

त्रस्तस्य ददतश्चैव पद्मपत्रनिभ भवेत् ॥
क्रुद्धस्य वेदनान्तस्य नेत्र शाराकृतिर्भवेत् ॥१५॥

डरे हुए एव रोते हुए व्यक्ति का नेत्र पद्मपत्र के समान हो। मुपित तथा व्यथित व्यक्ति का नेत्र मैनापक्षी (?) की तरह हो ॥१५॥

ऋषय पितरश्चैव देवताश्च नराधिप ॥
स्वप्रभाभरणा कार्या द्युतिमन्तस्तथैव च ॥
मुष्णन्तस्तेजसा तेज परेषा नृपसत्तम ॥१६॥

नरपते ! ऋषियो, पितरो तथा देवताओं के चित्र ऐसे तेजस्वी बनाने चाहिए कि उनके तेज के समक्ष दूसरे का तेज फीका पड़ जाय। महाराज ! उनके आभूषणों की कान्ति भी निजी कान्ति के अनुरूप होनी चाहिए ॥१६॥

सम्यग्विचाय नृपने स्वधिया यथोक्त ह्येतदप्रमाणमनुरूपमनिदित च ॥
स्थानैरनेककिरणै स्थिरभूमिलम्भं कार्यं तदेव सुकुमारमजिह्वारेखम् ॥१७॥

राजन् ! मने अपनी बुद्धि के अनुसार अच्छी तरह विचार कर चित्रों के प्रमाण के सम्बन्ध में, जैसा दूसरी जगह कहा गया है उसीके अनुरूप, ठीक-ठीक बणन किया है। परन्तु कामल तथा सरल रेखाओं में युक्त चित्र या मूर्ति ऐसे स्थानों में बनानी जाय जहाँ पूण प्रकाश हो और भूमि समतल हो ॥१७॥

इति श्रीविष्णुधर्माक्षरे नृनीयखण्डे मा० व० स० सामान्यमानवर्णनो नाम सप्तत्रिंशत्तमोऽध्यायः ॥३७॥

+ + +

मार्कण्डेय उवाच—

नेत्रमुत्पलपत्राभ रथतान्त कृष्णतारकम् ॥
प्रसन्न दीर्घपक्ष्मां न मनोज्ञ मृदु सत्तम ॥१॥
देवतानां कर राजन् प्रजाहितकर भवेत् ॥

मार्कण्डेय ने कहा—हे मज्जनश्रेष्ठ ! देव-प्रतिमा के लिए जो नेत्र नीलकमल के सदृश, किनारे पर लाल, काली पुतली वाला विकसित, लची बरौनी से युक्त, मनोहर एव कोमल बनाया जाता है, उससे प्रजाओं का हित होता है ॥१-१॥

समे गोक्षीरवर्णाभे स्निग्धे जिह्वाग्रपक्षमले ॥२॥
 प्रसन्ने पद्मनेत्रान्ते मनोज्ञे प्रियदर्शने ॥
 कृष्णतारे विशाले च नयने श्रीसुखप्रदे ॥३॥

जो नेत्र गाय के दूध के समान उज्ज्वल, स्निग्ध, टेढ़ी बरौनी तथा काली पुतली से युक्त, विकसित, कोर की तरफ कमल नेत्र के सदृश, सुन्दर, देखने में प्रिय और विशाल होते हैं, वे लक्ष्मी तथा सुख प्रदान करते हैं ॥२-३॥

चतुरस्रं सुसम्पूर्णं प्रसन्नं शुभलक्षणम् ॥
 अत्रिकोणमवक्रं च अविकारमुखं भवेत् ॥४॥

मुख चौकोर, पुष्ट, प्रसन्न, शुभ लक्षणों से सम्पन्न, तीन कोणों तथा टेढ़ापन से रहित और निर्विकार बनाना चाहिए ॥४॥

दीर्घमण्डलचन्द्राणि त्रिकोणादीनि यानि च ॥
 वर्ज्यानि तानि देवानां प्रजासु शिवमिच्छता ॥५॥

प्रजा की भलाई के लिए देवों के रूप लंबे, मंडलाकार, चन्द्राकार तथा त्रिकोण नहीं होने चाहिए ॥५॥

कार्या हंसप्रमाणेन देवा यदुकुलोद्धह ॥
 तेषां च लोम कर्तव्यमक्षिपक्षमसु च भ्रुवोः ॥६॥

हे यदुकुलधुरन्धर ! देवों का रूप, जैसा मैंने हंसपुरुष का प्रमाण कहा है, वैसा ही होना चाहिए। उनकी आँखों की बरौनियों और भौंहों पर ही लोम होने चाहिए ॥६॥

अतः शेषेषु गात्रेषु देवाः स्युर्लोमवर्जिताः ॥
 द्विरष्टवर्षाकाराश्च तथा कार्या दिवोकसः ॥७॥

इनके अतिरिक्त शरीर के शेष अंगों में (शिर को छोड़ कर) उन्हें लोमरहित रखना चाहिए। देवों का रूप १६ वर्ष की अवस्था का बनाना चाहिए ॥७॥

प्रसन्नवदना नित्यं तथा च स्मितदृष्टयः ॥
 मुकुटैः कुण्डलैर्हारैः केयूरैरङ्गदैस्तथा ॥८॥
 भूषितास्तेऽथ कर्तव्याः शुभस्रग्दामधारिणा ॥
 श्रोणीसूत्रेण महता पादाभरणचारिणा ॥९॥
 यज्ञोपवीतवन्तश्च सावतंसास्तथैव च ॥
 जान्वधोलम्बिना कार्याः शोभिना कटिवाससा ॥१०॥

देवों के रूप प्रसन्नमुख तथा विमल दृष्टिवाले हों। वे मुकुट, कुंडल, हार, केयूर^१ (भुजबन्द),

१. अमरकोश मे केयूर और अंगद को पर्यायवाची माना गया है—'केयूरमङ्गदं तुल्ये'।

और अगद (वाजूरद) से भूपित हो। मागलिक पुष्पो की माला पहने हो। करधनी तथा पैरो के आभूषणों से युक्त हो। यज्ञोपवीत तथा मस्तक के आभूषण भी धारण किये हो। कमर का सुन्दर वस्त्र जानुभाग से नीचे लटकता हो ॥८-१०॥

वामे मनुजशार्दूल दक्षिण जानु दशयेत् ॥
अशुक च तथा फायं देवताना मनोहरम् ॥११॥
प्रभा च तेपा कर्तव्या मूर्ध्नि मूर्ध्नि प्रमाणत ॥
मण्डलाभा महाराज देवतातोऽनुकारिणी ॥१२॥

हे मानवेन्द्र ! उनके वार्ये घुटने पर दाहिने घुटने को अवस्थित कर दे। देवताओं का वस्त्र मनाहर होना चाहिए। महाराज ! उनके मस्तक के समीप शिर के प्रमाण से वृत्ताकार आभा दिखानी चाहिए, जो देवता का अनुकरण करने वाली अर्यान् देवतात्व-मूचक हो ॥१२॥

ऊर्ध्वा वृष्टिरधोवृष्टिस्तियक् तेपा विवर्जयेत् ॥
हीनाधिका वा दीना वा क्रुद्धा रूक्षा तयैव च ॥१३॥

उनकी दृष्टि न ऊपर को उठी हो, न नीचे की ओर हो, और न तिरछी हो। इसी तरह न्यून, अधिक, दीन, कुपित तथा रूखी भी न हो ॥१३॥

ऊर्ध्वा तु मरणायोक्ता शोकायाथ प्रकीर्तिता ॥
तिर्यग्धनविनाशाय हीना भवति मृत्यवे ॥१४॥

उनकी ऊर्ध्वं दृष्टि मरण देने वाली, अधोदृष्टि शोक देने वाली, तिरछी दृष्टि धन विनाश करने वाली और हीन दृष्टि मृत्यु देनेवाली होती है ॥१४॥

अधिका शोकजननी दीना च नृपसत्तम ॥
रूक्षा धनक्षयाय स्यात् क्रुद्धा भयविर्वाधिनी ॥१५॥

राजश्रेष्ठ ! अधिक और दीन दृष्टि शोक की जननी होती है, रूक्षा धन का नाश करने वाली और क्रुद्धा भय बढ़ाने वाली होती है ॥१५॥

ज्ञातोदरी न कर्तव्या न कार्या चाधिकोदरी ॥
सुकृता च न कर्तव्या तथा यदुकुलोद्ग्रह ॥१६॥

प्रतिमा न क्षीण पेटवाली हो, और न लवे-चौड़े उदरवाली। हे यदुकुलधुरन्धर ! वह कटी-फटी भी नहीं होनी चाहिए ॥१६॥

हीनाधिकप्रमाणा च रक्षवर्णा तयैव च ॥
विवृतेन च वक्त्रेण नता च यदुनन्दन ॥१७॥

वह न कम प्रमाणवाली हो, न अधिक। उसी तरह वह रूक्ष वर्ण की भी न हो। यदुनन्दन ! वह फैले हुए मुखवाली भी न हो, और न वह झुकी हुई हो ॥१७॥

प्रमाणहीनैरङ्गैश्च त्वधिकैरपि पार्थिव ॥
श.तोदरी क्षुद्भयदा मरणायाधिकोदरी ॥१८॥

राजन् ! प्रमाण से न उसका कोई अंग हीन हो, न अधिक । क्षीण पेट वाली प्रतिमा से भूख का भय होता है और और अधिक पेटवाली से मृत्यु का भय होता है ॥१८॥

सक्षतः मरणायोक्ता हीना धनविनाशिनी ॥
अधिका शोकजननी रूक्षवर्णा भयप्रदा ॥१९॥

कटी-फटी प्रतिमा भी मरण का फल देती है । हीन अंगवाली प्रतिमा धन का विनाश करती है, अधिक अंगवाली शोक उत्पन्न करती है और रूक्ष वर्णवाली भय देती है ॥१९॥

विवृत्तेन च वक्त्रेण कुलनाशकरी भवेत् ॥
प्राच्याभा धननाशाय दक्षिणेन च मृत्यवे ॥२०॥
पश्चिमेन सुतघ्नी च चोदगभयविवृद्धये ॥
प्रमाणहीना नाशाय अधिका देशनाशिनी ॥२१॥

फैले हुए मुख से कुल का नाश होता है । सामने की ओर की आभा धन का नाश करती है, दाहिने ओर की मृत्यु देती है, पीछे की ओर की पुत्र का नाश करनेवाली और ऊपर की ओर की आभा भय बढ़ाने वाली होती है । प्रमाणहीन प्रतिमा नाश की हेतु और कहे हुए प्रमाण से अधिक प्रमाण वाली प्रतिमा देश का नाश करने वाली होती है ॥२१॥

अश्लक्षणा मरणायोक्ता क्रुद्धा रूपविनाशिनी ॥
प्रमाणहीनां प्रतिमां तथा लक्षणवर्जिताम् ॥२२॥
अवाहिताञ्च विप्रेन्द्रैर्नाविशन्ति दिवौकसः ॥२३॥

ऊबड़-खाबड़ प्रतिमा मरण देनेवाली और क्रुद्ध प्रतिमा रूप नाश करने वाली होती है । प्रमाण से हीन तथा लक्षण से वर्जित और जिसका श्रेष्ठ ब्राह्मणों ने आवाहन न किया हो उस प्रतिमा में देवगण प्रवेश नहीं करते हैं ॥२२-२३॥

आविशन्ति तु तां नित्यं पिशाचा दैत्यदानवाः ॥
तस्मात् सर्वप्रयत्नेन मानहीनां विवर्जयेत् ॥२४॥

उसमें सदैव पिशाच, दैत्य और दानव प्रवेश किया करते हैं । इसलिए सब प्रकार के प्रयत्नों से प्रतिमा को प्रमाणहीन नहीं होने देना चाहिए ॥२४॥

चित्रलक्षणसंयुक्तं प्रशस्तं सर्वमुच्यते ॥
आयुष्यं च यशस्यं च धनधान्यविवर्धनम् ॥२५॥

चित्र के सभी लक्षणों से संयुक्त प्रतिमा सदैव प्रशंसनीय होती है । वह आयु, यश और धन-धान्य को बढ़ाती है ॥२५॥

किया गया चित्रण प्रतीत होता हो। भौहें न छायादार प्रतीत होती हो, न मात्र काली, यह अनृजुकोपन अर्थात् अनृजु नामक सौन्दर्य-चित्रण का प्रकार है ॥१०-१२॥

लेकारिकत्वाच्च नृप साचीकृतमिहोच्यते ॥

इसी भेद में हे राजन् ! यदि मुख-मुद्रा आकाश की ओर लक्ष्य करके चित्रित की गई हो तो वह साचीकृत कहा जाता है ॥१२३॥

अर्धं नेत्र मुखे यस्य लुप्तमवभ्रुवे तथा ॥१३॥

भङ्गो ललाटमानश्च दृश्याना सारमेय तु ॥

मात्रार्धा चकतो गण्ड दृश्यमर्धकृतक्षयम् ॥१४॥

मात्रार्धं कण्डरेखाया यवमाविष्टृत हनो ॥

उरसोऽर्धं मुख लिप्त नाम्यास्याच्छिष्टमगुलम् ॥१५॥

अध्यक्षोपा च कटी अयच्च दर्शनीकृतम् ॥

अध्यर्धाक्ष परिज्ञेयमाकारेणवमादिना ॥१६॥

च्छायागतमिति प्रोक्त पर्यायेणैतदेव तु

(अव अर्धविलोचा का लक्षण बता रहे हैं) उसके आधे नेत्र और आधी भौह लुप्त मालूम पड़े तथा देखने में असम्पूर्ण ललाट ही प्रधान प्रतीत हो। गण्ड केवल एक ओर ही दिखायी जाय, आधा क्षीण या लुप्त की स्थिति में हो। कण्डरेखा की आधी मात्रा यवमात्र हनु को प्रदर्शित किया जाय। छाती का आधा भाग मुख के नीचे छिपा हुआ दिखाई पड़े। शेष आधी दूरी मुख और नाभि के बीच प्रदर्शित की जाय। कटी का आधा भाग दूसरी ओर से दिखाई पड़े। इस प्रकार प्रत्येक अंग को उसके आकार के अनुसार आकार का आधा दिखलाया जाय। इस चित्रण-प्रकार को छाया गत कहा जाता है, पर्यायत यह अधविलोचन ही है ॥१३—१६३॥

यस्यावलोक्यते पार्श्वं दक्षिण सव्यमेव वा ॥१७॥

कृत्स्नमयक्षयात तदङ्गमङ्गगतिस्तथा ॥

एकाक्षमेकमूलेखमरनामा ललाटवत् ॥१८॥

एक श्रोत्र यदर्धं स्याच्चिब्रुकार्धं शिरोरुहम् ॥

गृहीतमानलावण्यमाधुर्धादिगुर्धावितम् ॥१९॥

पार्श्वगतमिति प्रोक्त तत्स्यादिभक्तिकसञ्जितम् ॥

(अव पार्श्वगत का लक्षण कहते हैं) इस चित्रण प्रकार में एक पार्श्व, चाहे वह दाया हो चाहे बाया, सम्पूर्ण रूप से अपर तारा की भांति प्रतीत हो। उसके अग या अगो की गति भी उसी तरह मालूम पड़े। उसके नेत्र एक हो, मू-रेखा एक हो और ललाट आरे की भांति हो (?)। उसके एक कान, आधी ठुड्डी और आधे शिर के बाल अकित किये जायें। पूरे चित्रण में रमणीयता भरी हो और वह माधुर्य गुण से युक्त हो। उस चित्र को पार्श्वगत कहते हैं। इसको भित्तिक नाम से भी अभिहित करते हैं ॥१७-१९३॥

अपाकृद्धे कलक्षीणे कण्ठदेशे तथैव च ॥२०॥
 बाहुगण्डललाटेषु कालाख्यं क्षयमागतम् ॥
 बाहुवक्षः कटितटस्थितिगु. ॥२१॥
 द्विकलं द्विकलं ज्ञात्वा यथाभागं कृषीकृतम् ॥
 अनुरूपप्रमाणेन नातितीक्ष्णाङ्गमेव च ॥२२॥
 एद्गण्डपरावृत्तं स्थानं च परिकीर्तितम् ॥

(अब परावृत्त का लक्षण कहते हैं) इसकी मुख-मुद्रा कुछ कुपित हो और कण्ठ कोमल तथा क्षीण हो। बाहु, कपोल तथा ललाट में काल नामक माप के बराबर क्षीणता दिखाई पड़े। बाहु, छाती और कटिप्रदेश की स्थिति (. अपेक्षाकृत गुस्तर या गंभीर दिखायी जाय)। दो-दो कला का विभाग कर भाग के अनुसार क्षीण कर देना चाहिए। प्रमाण के अनुरूप ही सब चित्रण हों, अंगों में अधिक तीक्ष्णता न हो। इसको गण्डपरावृत्त (या केवल परावृत्त) नामक स्थान-प्रकार कहते हैं ॥२०-२२३॥

पृष्ठतो यदपि व्यक्तं देहबन्धं मनोहरम् ॥२३॥
 वक्रभ्रुकुटिसर्वज्ञसन्धिबन्धनमेव च ॥
 ईषच्च दर्शितापाङ्गकपोलजठरे पुनः ॥२४॥
 प्रकाशितैकपाश्वेन सुस्थिरं दृष्टिहारि च ॥
 स्वहीनमानलावण्यमाधुर्यादिगुणान्वितम् ॥२५॥
 लेखेषु पुस्तदेशेषु पृष्ठागतमिति स्मृतम् ॥

(पृष्ठागत का लक्षण कहते हैं) जिसमें पृष्ठभाग के माध्यम से ही मनोहर शरीर-रचना व्यक्त की जाय। थोड़ी-सी टेढ़ी भौंह प्रकट होती रहे तथा अन्य संधियों के बंधनों से सब कुछ आकार-प्रकार प्रकट होता रहे। किञ्चित् मात्र नेत्रों की कोर दिखायी जाय, कपोल और पेट के भाग भी थोड़े-से दिखाये जायें। यह सब कुछ एक ही पार्श्वभाग के माध्यम से दिखाया जाय, और वह सुस्थिर एवं दृष्टि को आकर्षित करने वाला हो। यह अपने मान से कम तथा सौन्दर्य एवं माधुर्य आदि गुणों से युक्त करके चित्रित किया जाय। यह चित्रण-प्रकार लेखकला एवं चित्रकला में पृष्ठागत नाम से अभिहित किया जाता है ॥२३-२५३॥

यस्योर्ध्वमङ्गयत्येन भागेन समवस्थितम् ॥२६॥
 स्थितेर्ष्याभमुखेर्धाङ्गे परिवृत्तिवशाद्भवेत् ॥
 किञ्चिच्छाण्यागतौ कार्यावुपरिष्ठादधः पुरः ॥२७॥
 अर्धार्धगतसारूप्यं चिरसग्राम्यसंस्थितम् ॥
 मध्येन नेत्ररम्येण यथायोगविलोपिना ॥२८॥
 विज्ञेयं दधतः कार्यं परिवृत्तं नरेश्वर ॥

(अब पुरावृत्त का लक्षण कहते हैं—) जिसका ऊपरी हिस्सा नीचे झुके हुए भाग पर अवस्थित हो। घुमाव के कारण मूल के आधे भाग में ईर्ष्या की मुद्रा परिलक्षित होती हो। ऊपरी भाग की अपेक्षा नीचे और सामने छाया की झलक दिखायी पड़े। अग के आधे-आधे भागों में चिरकालीन ग्राम्यता का लक्षण अभिव्यक्त होता रहे। आँखें बीच में मुन्दर दिखायी पड़ें। उनके किनारे आदि पर यथोचित भागों को लुप्त कर दिया जाय। हे नरेश्वर ! ऐसा लक्षण धारण करने वाला चित्रण-प्रकार परिवृत्त (या पुरावृत्त) कहा जाता है ॥ २६-२८३ ॥

समग्रदृष्टिस्फिग्देश दृष्टपादतल तु यत् ॥२९॥
 ऊर्ध्वत क्षीणदृष्टार्धं दृश्या शेष कटिस्थलम् ॥
 लुप्तपादाङ्गलितल दृश्याशेषतलद्वयम् ॥३०॥
 चतुरस्र सुसम्पूणमभयानकदर्शनम् ॥
 प्रकाशकृतवाहुञ्च सुदृष्टमुखकचरम् ॥३१॥
 लुप्त जर्धकतो ज्ञेय नाम्ना स्थान समानत ॥

(अब समानत का निरूपण करते हैं)—जिसमें नितम्बभाग सम्पूर्ण रूप से दिखाई पड़े। जिसका तलवा कटा हुआ हो। ऊपर से कटि का आधा भाग क्षीण दिखाई पड़े। शेष भाग स्पष्ट लक्षित हो। पैर की उँगलियों का तल भाग लुप्त हो, पर दोनों पादतल सम्पूर्ण रूप से दिखाई पड़ते रहें। यह स्थान चौकोर, परिपुष्ट और प्रियदर्शन हो। भुजायें प्रकट दिखाई पड़ती रहें। दात, मुख और स्कन्ध सुन्दर हो। जघा की एक ओर का भाग लुप्त-सा हो, ऐसे चित्रण-प्रकार को समानत कहते हैं ॥२९-३१३ ॥

नीचान्येतानि सर्वाणि तथोक्तैरभिराजितम् ॥३२॥
 लक्षितैर्लक्षितव्यानि त्वयानुक्रमशो नव ॥
 एवा प्रज्ञावशेयेण विकाराणि बहूयपि ॥३३॥

उक्त प्रकार से चित्रित किये हुए अथ सभी स्थानों की अपेक्षा समानत स्थान श्रेष्ठ है। आप नवों स्थानों को उपर्युक्त लक्षणों में विभूषित करें। बुद्धि के तारतम्य में इनके और भी बहुत से भेद किये जा सकते हैं ॥३२-३३॥

एककशश्च भूभागं कर्तव्यानि यथाविधि ॥
 द्वया सन्त समासाद्य सम्यङ् मान तु भूतले ॥३४॥
 स्थानानोमानि मानाद्यंगुणैर्लेख्यानि यत्नत ॥
 नवैवतानि दृष्टानि सर्वभावेष्वनिश्चित ॥३५॥

आप सज्जन पुरपों में मिलकर एक-एक भू-भागों द्वारा यथाथ माप निश्चित करके विधि-पूर्वक इन स्थानों की रचना कराएँ। परन्तु इन स्थान प्रकारों का चित्रण माप और गुणों की

सहायता से यत्नपूर्वक करना चाहिए। स्तुत्य ! सभी भावों में ये नव प्रकार ही दृष्टिगोचर होते हैं ॥३४३५॥

स्थानानि नाधिकमतः परमस्ति हि किञ्चन ॥

जीवलोकं परिक्रम्य सततं स्थाणुजङ्गमम् ॥३६॥

इनके अतिरिक्त और स्थान-प्रकार कुछ भी नहीं है। मैंने स्थावर और जंगमात्मक जीव-लोकों में निरन्तर घूम कर यह पता लगा लिया है।

उत्तमाधममध्येषु प्रमाणगुणतः सदा ॥

चित्रं विचित्रं त्रिविधं प्रमाणं त्रयमेव च ॥३७॥

क्षयवृद्धी च कात्स्न्येन मया तेऽभिहितेऽनघ ॥

अतः परं प्रवक्ष्यामि क्षयवृद्धिविधि क्रमात् ॥३८॥

प्रमाण और गुण के अनुसार यह अद्भुत चित्र-रचना-प्रकार सदा उत्तम, मध्यम और अधम कोटि का होता है। हे निष्पाप ! इसके तीनों प्रकार के प्रमाण और ह्रास एवं वृद्धि का वर्णन मैं तुम्हें सुना चुका हूँ। इसके बाद क्रम से घटाने और बढ़ाने की विधि बताऊँगा ॥३७-३८॥

चित्रविद्भिर्भरसंज्ञेयं समासेनेतरेण च ॥

त्रयोदशविधैवात्र क्षयवृद्धिरुदाहृता ॥३९॥

स्थानानां बहुसंस्थत्वादङ्गावयवसम्भवा ॥

यद्यपि चित्रकलाविदों ने संक्षेप से या विस्तार से इस पर प्रकाश नहीं डाला है किन्तु उपर्युक्त स्थानों के अनेकनिष्ठ होने से उनके अंगों से उत्पन्न होने वाली क्षय-वृद्धि तेरह प्रकार की ही बतायी गई है ॥३९॥

स्थानं पृष्ठगतं पूर्वमवर्जुगतमेव च ॥४०॥

मध्यार्धार्धं तथार्धार्धं साचीकृतमुखं तथा ॥

नतं गण्डपरावृत्तं पृष्ठागतमथापि च ॥४१॥

पार्श्वगतं च विज्ञेयमुल्लेपं चलितं तथा ॥

उत्तानं वलितं चेति स्थानानि तु त्रयोदश ॥४२॥

[क्षय-वृद्धि उत्पन्न करने वाले स्थानों के नाम बताते हैं—] पृष्ठगत, अवर्जुगत, मध्य-अर्धार्ध, साचीकृतमुख, नत, गण्डपरावृत्त, पृष्ठागत, पार्श्वगत, उल्लेप, चलित, उत्तान और वलित—ये तेरह स्थान होते हैं ॥४०-४२॥

कार्याण्येतानि सर्वाणि नामसंस्थानतो नृप ॥

मण्डलानीह वैशाखप्रत्यालीढक्रियाक्रमैः ॥४३॥

राजन् ! ये सभी स्थान मुद्रा के ढंग से बनाने चाहिए। वैशाख (वाण चलाने के समय की वह मुद्रा जिसमें दाहिना घुटना मोड़ लिया जाता है) और प्रत्यालीढ (धनुंधारियों के बैठने

की वह मुद्रा जिसमें बाया पैर आगे बढ़ाते हैं और दाया पैर पीछे खींच लेते हैं) मुद्राओं के क्रम से मडलाकार में इनकी रचना हो ॥४३॥

समाश्चार्द्धसमा पादा सुस्थितानि चलानि च ॥

समासमपदस्थ च द्विविध स्थानक भवेत् ॥४४॥

इय रचना में मूर्ति के पैर सम हो या अर्धसम ही, अच्छी तरह स्थिर मालूम पड़ें या चलायमान प्रतीत हो, सभी ठीक हैं। समपद और असमपद के भेद से यह स्थान दो प्रकार का है ॥४४॥

तद्गत्या पदभूयिष्ठ स्थान समपद स्मृतम् ॥

मण्डलञ्च द्वितीय स्यात् स्थाना यन्यानि यानि च ॥४५॥

तान्येकसमपादानि विचित्राणि चलानि च ॥

समपद उस स्थान को कहते हैं जिसमें गति के साथ पैरों की अधिकता प्रतीत हो। दूसरा स्थान मडलाकार होता है। अतिरिक्त जितने स्थान हैं, उनमें एक-एक सम पाद होते हैं। पर सभी विचित्र एव चलायमान प्रतीत होते हैं ॥४५३॥

तत्र वैशाखमालीढ प्रत्यालीढ च घन्विनाम् ॥४६॥

चित्रगोमूत्रकगत विषम खड्गचर्मिणाम् ॥

चलित खलितायस्तमालीढकपदरुमम् ॥४७॥

शक्तितोमरपापाणभिन्दिपालादिधारिणाम् ॥

सवर्लगत चक्रशूलगदाकुणपधारिणाम् ॥४८॥

घनुर्धारियों के चित्र वैशाख या आलीढ या प्रत्यालीढ की मुद्रा में प्रदर्शित करे और ढाल-तलवार धारण करने वालों के चित्रों को गोमूत्र की भांति लहरेदार तथा टेढ़ा-मेढ़ा बनाए। शक्ति (साग) तोमर (भाले की तरह का एक प्रसिद्ध अस्त्र), पापाण तथा भिन्दिपाल (ढेलवास) धारण करने वालों के रूप चलायमान, खलित तथा आलीढ-मुद्रा की स्थिति में चित्रित करने चाहिए। चक्र, त्रिशूल, गदा तथा भाला धारियों के चित्र उछलते हुए की-सी मुद्रा में अंकित करें। ॥४६-४८॥

एकपादसमस्थान द्वितीयेन तु विद्वगलम् ॥

शरीर च सलील स्यात् सावप्टम्भं क्वचिद्द्रुतम् ॥४९॥

पुरुष-शरीर के चित्रण में एक पाद सम भाव से अवस्थित रहे और दूसरा कुछ खलित-सा (?) प्रतीत हो। शरीर का ढग लीलायुक्त हो और कहीं उल्हाह के साथ उछलता हुआ सा दिखाई पड़े ॥४९॥

लौलाविलासविभ्रान्न विशालजघनस्थलम् ॥

स्थिरैकपादविन्यास स्त्रीरूप विलिखेद्बुध ॥५०॥

बुद्धिमान् व्यक्ति स्त्री का रूप इस तरह चित्रित करे जिससे लीला और विलास-विभ्रम का भाव प्रकट हो। उसका जघन प्रदेश विशाल हो और एक पांव का विन्यास स्थिर भाव में अंकित रहे ॥५०॥

प्रमाणहीनस्तु जनोऽनुभूयात् कालस्य भावस्य बलात् पृथिव्याम् ॥

इति प्रचिन्त्यात्मधिया बुधेन कार्यं प्रमाणं क्षयवृद्धियोगे ॥५१॥

जो व्यक्ति (चित्रकला का पूर्वोक्त) प्रमाण नहीं जानता है, वह समय और भाव के बल से (अर्थात् समयानुसार भाव-भंगिमा का अनुमान करके) काम चलावे। इस प्रकार बुद्धिमान् पुरुष अपनी बुद्धि के अनुसार चिन्तन कर रूपों के घटाने-बढ़ाने में प्रमाण का निश्चय करे ॥५१॥

इति श्रीविष्णुधर्मोत्तरे तृतीयखण्डे मार्कण्डेयवज्रसंवादे चित्रसूत्रे क्षयवृद्धिनामैकोनचत्वारिंशत्तमोऽध्यायः ॥३९॥

×

×

×

मार्कण्डेय उवाच—

त्रिप्रकारेष्टिकाचूर्णं त्र्यंशं क्षिप्त्वा मृदस्ततः ॥

गुग्गुलं समधूच्छिष्टं मधुकं मुरुकं गुडम् ॥१॥

कुसुम्भं तैलसंयुक्तं कृत्वा दध्यात् समांशकम् ॥

त्रिभागमग्निदग्धाया सुधायास्तत्र चूर्णयेत् ॥२॥

वित्त्वजं द्वयंशमिश्रं तत्प्रक्षिप्य मषकं कषम् ॥

बालुकांशं ततो दद्यात् स्वानुरूपेण बुद्धिमान् ॥३॥

ततः शकलतोयेन प्लावयेत् पिच्छिलेन तम् ॥

परिविलिप्तं समग्रं तन्मासमात्रं निधापयेत् ॥४॥

मार्कण्डेय ने कहा—तीन प्रकार की ईंट के चूर्ण में एक तिहाई मिट्टी डालकर, गुग्गुलु मोम, महुआ, मूर्वा, गुड़, कुसुम का फूल तथा इन सब के बराबर तेल मिलावे। फिर उसमें बुद्धिमान् व्यक्ति आग पर पकाया हुआ एक तिहाई चूना, दो अंश बेल का गूदा, मषक (मसी?), कष (खैर?) और तदनुरूप बालू का अंश मिलावे। तदनन्तर चिकनी छाल के पानी में अथवा चमड़े के पात्र में रखे हुए पानी में उस मिश्रित पदार्थ को एक मास तक भिगावे ॥१-४॥

मार्दवं मासमात्रेण गतमुद्धृत्य यत्नतः ॥

दद्यात् प्रलेपं निपुणः शुष्कं कुड्यं विमृश्य तु ॥५॥

श्लक्ष्णं समं स्ववष्टब्धं निम्नोन्नतविना कृतम् ॥

नचातिघनतां यातं न चातितनुताङ्गतम् ॥६॥

एक महीने में वह मिश्रित पदार्थ कोमल हो जाता है। तब उसको सावधानी से निकाल कर सूखी दीवाल पर लेप करे। लेप चिकना हो, सम हो, दृढ़ हो और ऊबड़-खाबड़ न हो। वह बहुत मोटा या बहुत पतला भी नहीं होना चाहिए ॥५-६॥

यदा शुष्क भवेत् कुड्य तत्प्रलिप्तमसत्कृतम् ॥
 तदा मृदा सर्जरसतैलभागवियुक्तया ॥७॥
 श्लक्ष्णीकुर्यात् प्रयत्नेन लेपनं श्लक्ष्णमञ्जनं ॥
 मुहुर्मुहुश्च क्षीरेण सिक्त्वा मार्जनयत्नत ॥८॥
 सद्य शोयमुपायात् कुड्य तमगुजेश्वर ॥
 अपि वर्षशतस्याते न प्रणश्येत्तु कर्हिचित् ॥९॥

उसमे बार-बार लीपी हुई दीवार जब सूख जाय तब तेऊ, मिट्टी और धूने के मिश्रण से तैयार किये हुए लेपो एव चिचने मजनों से दीवार पर मावधानी से बारनिश करे। अनन्तर बार-बार दूध में मीच कर तुरत यत्नपूर्वक पोछ कर दीवार को मुखा डाले। नरेन्द्र ! इस प्रकार की हुई लिपाई सौ वर्ष में भी कभी नष्ट नहीं होती है ॥७-९॥

अनेनैव प्रकारेण द्विविधवर्णकर्युता ॥
 कर्तव्याश्चित्रवपुषा विविधा मणिभूमयः ॥१०॥

इसी प्रकार दो तरह के रंगों वाले लेपो से युक्त अनेक मणिमय भूमिया चित्र की आकृति के अनमार कल्पित करे ॥१०॥

कुड्ये शुष्के तिथी शस्ते ऋक्षे च गुणसयुते ॥
 चित्रायोगे विशेषेण श्वेतवासा यतात्मवान् ॥११॥
 ब्राह्मणान् पूजयित्वा तु स्वस्ति वाच्य प्रणम्य च ॥
 तद्विदश्च यथायाय गुरुश्च गुरुवत्सल ॥१२॥

दीवार के सूख जाने पर प्रशस्त तिथि एव (शुभ) नक्षत्र में या विशेषकर चित्रानक्षत्र में श्वेत वस्त्र धारण कर सयमी होकर ब्राह्मणों का पूजन करे। फिर स्वस्तिवाचन करके चित्रकला-विदा तथा गुरुजनों को गुरुभक्त चित्रकार प्रणाम करे ॥११-१२॥

प्राङ्मुखो देवताध्यायी चित्रकर्म समाचरेत् ॥
 श्वेतकाद्रवकृष्णाभिवर्तिकाभिर्यथाऋमम् ॥१३॥
 आलित्य स्यापयेद्विद्वान् प्रमाणे स्थानके तथा ॥

पूरव मुह हाकर इष्टदेव का ध्यान करके चित्र बनाना प्रारम्भ करे। उजली, गहरे पीले रंग की तथा वाली तूलिकाओं से क्रमश पूर्वोक्त प्रमाण एव स्थान के अनुसार चित्र लिखे ॥१३॥

ततस्तु रञ्जयेद्भङ्गयथास्थानानुरूपत ॥१४॥
 श्यामा गौरी तथा तस्य छवि स्यात्ता प्रदर्शयेत् ॥
 तस्याश्च लक्षण प्रोक्त प्राप्ताया नृप विस्तरे ॥१५॥

तदनन्तर रंगों से स्थानों के अनुरूप रंग करना चाहिए। चित्र की छवि श्याम तथा गौर वर्ण की होनी चाहिए। राजन् ! उस छवि का लक्षण पहले विस्तार से बता चका हूँ ॥१४-१५॥

मूलरङ्गाः स्मृताः पञ्च श्वेतः पीतो विलोमतः ॥
कृष्णो नीलश्च राजेन्द्र शतशोऽन्तरतः स्मृताः ॥१६॥

प्रधान रंग पांच प्रकार के माने गये हैं—श्वेत, पीत, पीलापन लिये श्वेत, कृष्ण और नील । राजेन्द्र ! इनके अवान्तर भेद तो सैकड़ों हैं ॥१६॥

पूर्णरङ्गविभागेन भावकल्पनया तथा ॥
स्वबुद्ध्या कारयेद्रङ्गाञ्छतशोऽथ सहस्रशः ॥१७॥

अपनी बुद्धि के अनुसार भावकी कल्पना तथा रंगों का विभाजन कर सैकड़ों हजारों प्रकार के रंग बनावे ॥१७॥

नीलेष्वतिव्यतिकृतिः पालाश इति शस्यते ॥
स शुद्धः श्वेतमिश्रश्च नीलाभ्यधिक एव च ॥१८॥

नीले रंग में मिला कर तैयार किया हुआ हरा रंग उत्तम होता है । वह चाहे शुद्ध हो या श्वेतमिश्रित हो या उसमें अधिक नीला रंग डाला गया हो, अच्छा होता है ॥१८॥

एकाधिकं च भवति च्छवीनामनुरूपतः ॥
श्वेताधिको वा न्यूनो वा समांशश्चेति स त्रिधा ॥१९॥

रूपों के अनुसार उसमें किसी एक रंग की अधिकता की जा सकती है । उसमें श्वेत रंग की अधिकता या न्यूनता या समता रहने से वह तीन प्रकार का होता है ॥१९॥

स एकस्तम्भनायुक्तो बहुधैवं विकल्पते ॥
तेन दूर्वाकुरापीताः कपित्थहरितः शुभाः ॥२०॥
मुद्गश्यामप्रकृतयः कर्तव्याश्छवयो नृप ॥

इस प्रकार उसमें एक-एक स्थायी रंग मिलाने से उसके अनेक भेद हो जाते हैं । राजन् ! उससे दूब के अंकुर के समान या किंचित् पीत या कठबेल की तरह हरित या मूग की तरह श्याम वर्ण की छविया चित्रित करनी चाहिए ॥२०१॥

नीलः पाण्डुरसम्पृक्तो विरङ्गः सोऽप्यनेकधा ॥२१॥
अन्योन्याभ्यधिकं न्यूनं समांशवशकल्पना ॥
तेन नीलोत्पलनिभा माषसच्छायसुप्रभा ॥२२॥
क्रियते च्छवयो रम्या यथायोगविनिश्चयात् ॥

नीले रंग में सफेद पीला रंग मिलाने से वह विरंग हो जाता है । तब उसके भी अनेक भेद होते हैं । मिलाया जाने वाला रंग चाहे अधिक हो या न्यून हो या बराबर मात्रा में हो, उससे नीलकमल के समान तथा उड़द के रंग जैसी रमणीय छवियाँ औचित्य के निश्चय से अंकित करनी चाहिए ॥२१-२२॥

लाक्षया श्वेतया युक्ता लाक्षारोध्रपिनद्धया ॥२२॥
 रक्ता रक्तोत्पलश्यामा च्छविर्भवति शोभना ॥
 सापि नानाविधानयान्वर्णान् विकुस्ते बहून् ॥२४॥

लाक्षा तथा श्वेत रंग अथवा लाक्षा तथा लोघ मिलाये हुए लाल रंग से जो छवि अकित की जाती है, वह रक्तकमल की तरह ललाई लिये श्याम तथा सुन्दर होती है । वह रंग भी मिश्रण करने से अनेक प्रकार के रंगों को उत्पन्न करता है ॥२२-२४॥

रङ्गद्रव्याणि कनक रजत ताम्रमेव च ॥
 अम्रक राजवत च सिन्दूर त्रपुरेव च ॥२५॥
 हरिताल सुधा लाक्षा तथा हिङ्गुलक नृप ॥
 नील च मनुजश्रेष्ठ तथाऽप्ये सन्त्यनेकश ॥२६॥

राजन् ! रंग बनाने के द्रव्य सोना, चाँदी, ताँवा, अवरक, राजवन्त ? सिंदूर, राँगा, हरिताल, चूना, लाख, इंगुर तथा नील हैं । मानवेन्द्र ! इनके अतिरिक्त अनेकों द्रव्य हैं ॥२५-२६॥

देशे देशे महाराज कार्यास्ते स्तम्भनामुता ॥
 लोहाना पत्रविन्यास भवेद्वापि रसक्रिया ॥२७॥
 सकट लोहविद्यस्तमम्रक द्रावण भवेत् ॥
 एव भवति लोहाना लेखने कर्म-योग्यता ॥२८॥

महाराज ! प्रत्येक देश में स्तम्भनयुक्त रंगों का निर्माण करना चाहिए । (अर्थात् रंगों में ऐसे पदार्थ मिलाये जायें जिनसे वे टिकाऊ हो सकें) । लोहे का रंग रासायनिक क्रिया द्वारा तैयार किया जा सकता है । लोहे का रंग मोटा होता है और अवरक का द्रावण (पतला या पिघलने वाला) होता है । इस प्रकार चित्रकारी के लिए लोहे का रंग उपयुक्त है ॥२७-२८॥

अम्रकद्रावण प्रोक्त सुरसेद्रजभूमिजे ॥
 चम्पा कुथोऽथ बकुला निर्यासस्तम्भनाद्भवेत् ॥
 सर्वेषामेव रङ्गाणा सिन्दूरक्षीर इष्यते ॥२९॥

अवरक द्रावण होता है, यह बताया जा चुका है । रंग में तुलसी, भूनिव, चपा, कुश और मौलसिरी का काढा डालने से टिकाऊपन आ जाता है । सकल रंगों में स्थायित्व लाने के लिए सिंदूर और दूध का प्रयोग करना चाहिए ॥२९॥

मातङ्गद्वर्वारसपट्टवद्धं सस्तम्भन चित्रमुदारपुच्छं ॥
 धौत जलेनापि न नाशयेत तिष्ठत्यनेका यपि वत्सराणि ॥३०॥

(कुछ समय के लिए) उत्तम दूध के रस में भिगोये हुए वस्त्र तथा भयूर-पुच्छों से चित्र का ढक देना चाहिए । ऐसा चित्र पानी पडने पर भी नष्ट नहीं होता है और अनेक वर्षों तक ठहरता है ॥३०॥

इति श्रीविष्णुधर्मोत्तरे तृतीयखण्डे मार्कण्डेयवज्रसंवादे रंगव्यतिकरो नाम चत्वारिंश-
त्तमोऽध्यायः ॥४०॥

×

×

×

मार्कण्डेय उवाच—

सत्यं च वैणिकं चैव नागरं मिश्रमेव च ॥
चित्रं चतुर्विधं प्रोक्तं तस्य वक्ष्यामि लक्षणम् ॥१॥

चित्र चार प्रकार के कहे गये हैं—सत्य, वैणिक, नागर और मिश्र। इनके लक्षण मैं बता रहा हूँ ॥१॥

यत्किञ्चिल्लोकसादृश्यं चित्रं तत् सत्यमुच्यते ॥
दीर्घाङ्गे सप्रमाणं च सुकुमारं सुभूमिकम् ॥२॥

सत्य चित्र उसको कहते हैं, जो कुछ लोक से मिलता जुलता हो, सुकुमार हो, प्रमाण तथा सुन्दर आधार से युक्त हो और लंबे अंगों वाला हो ॥२॥

चतुरस्रं सुसम्पूर्णं न दीर्घं नोत्वणाकृतिम् ॥
प्रमाणं स्थानलम्भादयं वैणिकं तन्निगद्यते ॥३॥

जो चित्र सुडौल एवं परिपूर्ण हो, न लंबा हो न उत्कट आकृति वाला हो और आधार एवं प्रमाण से युक्त हो, उसे वैणिक कहते हैं ॥३॥

दृढोपचितसर्वाङ्गं वर्तुलं नह्यनुत्वणम्
चित्रं तं नागरं ज्ञेयं स्वल्पमाल्यविभूषणम् ॥४॥
चित्रमिश्रं समाख्यातं समासान्मनुजोत्तम ॥

जिसके सभी अंग दृढ़ एवं पुष्ट हों और जो न गोला हो न उत्कट, उसे नागर चित्र कहते हैं। स्वल्प मालाओं एवम् आभूषणों से युक्त चित्र मिश्र कहलाता है। नरश्रेष्ठ! यह मैंने संक्षेप में बताया है ॥४॥

तिल्लश्च वर्तनाः प्रोक्ताः पत्राहैरिकविन्दुजाः ॥५॥
पत्राकृतिभि रेखाभिः कथितात्र च वर्तना ॥
अतीव कथिता सूक्ष्मा तथाहैरिकवर्तना ॥६॥
तया च स्तम्भनायुक्ता कथिता विन्दुवर्तना ॥

चित्र की रेखायें या लिखावट तीन प्रकार की कही गई हैं—पत्रवर्तना, आहैरिकवर्तना और विन्दुवर्तना। पत्र सदृश रेखाओं को पत्रवर्तना, अत्यंत सूक्ष्म रेखा को आहैरिकवर्तना और स्तम्भनयुक्त रेखा को विन्दुवर्तना कहते हैं ॥५-६॥

दौवल्पधिन्दुरेखत्वमविभवतत्वमेव च ॥७॥
 वृहदण्डौष्ठनेत्रत्वमविरुद्धत्वमेव च ॥
 मानवाकारता चेति चित्रदोषा प्रकीर्तिता ॥८॥

(चित्र का दाप बताते हैं) जिसकी बिन्दुरेखा दुर्बल हो, अग परस्पर सटे हो, अडकोग, ओठ और नेत्र बड़े हो, सभी अग एक-मे दिखाई दें और आकार मानवीय हो, वह चित्र दूषित माना जाता है ॥७-८॥

स्थानप्रमाणभूलम्बो मधुरत्व विभयता ॥
 सादृश्य पक्षवृद्धिश्च गुणाश्चित्रस्य कीर्तिता ॥९॥

(चित्र का गुण बताते हैं) जिसके स्थान, प्रमाण और आधार ठीक हो, अगों में कोमलता, बिलगाव तथा सामञ्जस्य हो और पक्ष में वृद्धि हो, वह चित्र भूषित माना जाता है ॥९॥

रेखा च वतना चंद्र भूषण वर्णमेव च ॥
 विज्ञेया मनुजथेष्ठ चित्रकमसु भूषणम् ॥१०॥

नश्चेष्ट^१ रेखा, लिखावट आभूषण और रंग चित्रकारी के लिए भूषण है ॥१०॥

रेखा प्रशमन्त्याचार्या वर्तना च विचक्षणा ॥
 स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति वर्णाद्द्वयमितरे जना ॥११॥

आचार्य लोग रेखा की और मुधीजन लिखावट की प्रशंसा करते हैं। स्त्रियाँ आभूषण देखना चाहती हैं और दूसरे व्यक्ति रंगों की सम्पन्नता पसंद करते हैं ॥११॥

इति मत्वा तथा यत्न कर्तव्यदिचित्रकर्मणि ॥
 सबस्य चित्रग्रहण यया स्यान्मनुजोत्तम ॥१२॥

महामानव^१ यह जानकर चित्रकारी में ऐसा यत्न करना चाहिए (अर्थात् चित्र ऐसा आकर्षक बनाना चाहिए) जिसमें सबका चित्त उसके प्रति आकृष्ट हो ॥१२॥

दुरासन दुरानोत पिपासा चायचित्तता ॥
 एते चित्रविनाशाय हेतव परिकीर्तिता ॥१३॥

बुरा आसन, बुरी तरह आनयन (अर्थात् बिना इच्छा के बलपूर्वक लाना), प्यास और दूसरे कारणों में चित्त की आसक्ति—ये सब चित्र-विनाश के कारण कहे गये हैं ॥१३॥

स्वनुलिप्तावकाशा च निदेश मधुका शुभा ॥
 सुप्रसन्नाभिगुप्ता च भूमि स्याच्चित्रकर्मणि ॥१४॥

चित्रकारी के लिए अच्छी तरह लिपी हुई, विस्तृत, कोमल, पवित्र, प्रमादयुक्त तथा सुरक्षित भूमि उत्तम होती है ॥१४॥

१ यहा 'गण्ड' पाठ उचित प्रतीत होता है।

सुस्निग्धविस्पष्टसुवर्णरेखं विद्वन्वथादेशविशेषवेशम् ॥
प्रमाणशोभाभिरहीयमानं कृतं भवेच्चित्रमतीव चित्रम् ॥१५॥

विद्वन् ! जो चित्र अत्यन्त कोमल, सुस्पष्ट तथा सुन्दर वर्ण वाली रेखाओं से युक्त देश-विशेष के वेशों से सुसज्जित और पूर्वोक्त प्रमाण की शोभाओं से सम्पन्न होता है, वह अतीव कुतूहल या आश्चर्य उत्पन्न करता है (फलतः ऐसा चित्र शोभन होता है) ॥१५॥

इति श्री विष्णुधर्मोत्तरे तृ० मा० सं० वर्तनो नामैकचत्वारिंशत्तमोऽध्यायः ॥४१॥

×

×

×

मार्कण्डेय उवाच—

यथा देवस्तथा चित्रे कर्तव्यः पृथिवीश्वरः ॥

एकैकं रूपके लोम कर्तव्यं पृथिवीक्षिताम् ॥१॥

मार्कण्डेय ने कहा—चित्र में जैसे देवता वैसे राजा को अंकित करना चाहिए । राजा के चित्र में एक-एक लोम दिखाया जाय ॥१॥

ऋषयश्च सगन्धर्वा दैत्याश्च सह दानवाः ॥

मन्त्रिणश्च महाराज सांवत्सरपुरोहितौ ॥२॥

कार्या भद्रप्रमाणेन ब्राह्मणाश्च नरेश्वर ॥

महाराज ! ऋषि, गन्धर्व, दैत्य दानव, मंत्री, ज्योतिषी, पुरोहित और ब्राह्मण के चित्र भद्र (१०६ अंगुल) प्रमाण से बनाने चाहिए ॥२॥

ऋषयस्तत्र कर्तव्या जटाजूटोपशोभिताः ॥३॥

कृष्णाजिनोत्तरासङ्गा दुर्बलास्तेजसा युताः ॥

देवताश्चापि गन्धर्वा मुकुटेन विवर्जिताः ॥४॥

कर्तव्यास्ते महाराज शिखरैरुपशोभिताः

ऋषियों के चित्र जूड़े में बंधी हुई जटाओं, काले मृग के चर्मों तथा उत्तरीय वस्त्रों से सुशोभित हों । उनके शरीर क्षीण किन्तु तेजस्वी दिखाई पड़े । देवता तथा गन्धर्वों के चित्र में मुकुट विवर्जित है । महाराज ! उनको शिखरों से सुशोभित करना चाहिए ॥३-४॥

ब्रह्मवर्चस्विनो विप्राः शुक्लाम्बरधरास्तथा ॥

मन्त्रिणश्च महाराज सांवत्सरपुरोहितौ ॥५॥

सर्वालंकारसंयुक्तानेवोल्बणविभूषणान् ॥६॥

मुकुटेन विहीनास्तु सोष्णीषान् कारयेच्च तान् ॥

ब्राह्मणों को ब्रह्मतेज से सम्पन्न तथा श्वेत वस्त्रधारी के रूप में अंकित करे । महाराज ! मन्त्रियों, ज्योतिषी तथा पुरोहित को समस्त अलंकारों से सम्पन्न तथा अत्यंत सुसज्जित करना चाहिए । इन्हे मुकुट न दे, वरन् पगड़ी पहनावे ॥५-६॥

दंत्याश्च दानवाश्चैव कर्तव्या भ्रुकुटीमुखा ॥७॥
 वर्तुलाक्षास्तथा कार्या भीमववनास्तथैव च ॥
 तेषामम्पुद्धतो वेप कर्तव्य पृथिवीपते ॥८॥

दंत्यो और दानवो को भ्रू-भग-युक्त बनावे (अर्थात् उनकी त्योरी चट्टी हो), उनके-नेत्र गोल हो और मुख भयकर। भूपते ! उनका वेश सब प्रकार से दपयुक्त मालूम पड़े ॥७-८॥

भद्रप्रमाणा कर्तव्यास्तथा विद्याधरा नृप ॥
 सपत्नीकाश्च ते कार्या माल्यालकारधारिण ॥९॥
 खड्गहस्ताश्च ते कार्या गगने वाथवा भुवि ॥

राजन् ! आकाश में या पृथ्वी पर अवस्थित विद्याधरो को भद्र प्रमाण (१०६ अगुल) के अनुपात से चित्रित करना चाहिए। वे सपत्नीक हो तथा माला, अलंकार और खड्ग धारण किये हुए हो ॥९३॥

मालव्यपरिमाणेन किन्नरोरगराक्षसा ॥१०॥
 रुचकस्य प्रमाणेन यक्षा कार्या नराधिप ॥
 शशकस्य प्रमाणेन प्रधान मानव लिखेत् ॥११॥

मालव्यप्रमाण (१०४ अगुल) के अनुसार किन्नर, सर्प तथा राक्षसका चित्र बनाना चाहिए। नरपते ! रुचक प्रमाण (१०० अगुल) से यक्ष का और शशक प्रमाण (९०) से प्रधान मानव का चित्र लिखे ॥१०-११॥

पिशाचा वामना कुब्जा प्रमथाश्च महीभुज ॥
 मानन्नियमत कार्ये रूपनियमतस्तथा ॥१२॥
 स्वानुरूपप्रमाणाश्च सर्वेषा योषित स्मृता ॥

पिशाचो, वोनो, कुबड़ों, प्रमथो (शिव के अनुचरविशेषो) तथा राजाओं का प्रमाण और रूप नियमपूर्वक अभिव्यक्त करना चाहिए। इन सबके अपने ही अनुरूप प्रमाणों से स्त्रियों को चित्रित करे ॥१२३॥

किन्नरा द्विविधा प्रोक्ता नृवक्त्रा ह्यविग्रहा ॥१३॥
 नृदेहाश्चाश्वववनाश्च तथान्ये परिकीर्तिता ॥

किन्नर दो प्रकार के कहे गये हैं—एक का मुख मनुष्य जैसा तथा शरीर घोड़े की तरह होता है और दूसरे का मुख अश्व की तरह और शरीर मानव के समान होता है। इसी प्रकार और भी कहे गये हैं ॥१३३॥

अश्ववक्त्रास्तु कर्तव्या सर्वालकारधारिण ॥१४॥
 गीतवाद्यसमायुक्ता द्युतिमन्तस्तथैव च ॥

अश्व-मुख वाले किन्नरों को समस्त अलंकारों से विभूषित, गीत-वाद्यों से सम्पन्न तथा कान्तिमान् बनाना चाहिए ॥ १४^१ ॥

उत्कचा राक्षसाः कार्या विकलाक्षा विभीषणाः ॥१५॥

देवाकाराश्च कर्तव्या नागाः फणविराजिताः ॥

सालंकाराः स्मृताः सर्वे यक्षास्तेऽभिहिता मया ॥१६॥

राक्षसों के बाल बड़े-बड़े और आँखें डरावनी हों। नागों की आकृति देवता जैसी हो, किन्तु फणों से सुशोभित हो। यक्षों के संबंध में मैं बता चुका हूँ। उन्हें अलंकारों से सुसज्जित करना चाहिए ॥१५-१६॥

सुराणां प्रमथाः कार्या प्रमाणेन विवर्जिताः ॥

पिशाचाश्च तथा कार्या प्रमाणेन विवर्जिताः ॥१७॥

देवताओं में प्रमथगण को बिना प्रमाण के चित्रित करे और पिशाचों के लिए भी प्रमाण आवश्यक नहीं है ॥१७॥

नानासत्त्वमुखाः कार्या देवतानां तथा गणाः ॥

नानावेशा महाराज नानायुधधरास्तथा ॥१८॥

नानाक्रीडाप्रसक्ताश्च नानाकर्मकरास्तथा ॥

महाराज ! देवताओं के गण अनेक प्रकार के जीवों जैसे मुख वाले, विविध वेश वाले, भाँति-भाँति के अस्त्र-शस्त्र धारण करने वाले, नाना क्रीडाओं में आसक्त रहने वाले और विभिन्न प्रकार के कर्म करने वाले हों ॥१८^१ ॥

एकरूपास्तु कर्तव्या वैष्णवानान्तथा गणाः ॥१९॥

तत्रापि तेषां कर्तव्या भेदाश्चत्वार एव च ॥

वासुदेवसमाः कार्या वासुदेवगणाः शुभाः ॥२०॥

संकर्षणेन सदृशास्तद्गणाश्च तथा स्मृताः ॥

प्रद्युम्नेनानिरुद्धेन तद्गणाः सदृशास्तथा ॥२१॥

वैष्णवों के गण समान रूप वाले होंगे। उनके भी चार भेद करने चाहिए। जैसे—कृष्ण के पवित्र गण कृष्ण के समान ही चित्रित करने होंगे। उसी तरह बलराम के गण बलराम सदृश, प्रद्युम्न के गण प्रद्युम्न सदृश और अनिरुद्ध के गण अनिरुद्ध सदृश बनाने चाहिए ॥१९-२१॥

तत्प्रभावाः स्मृताः सर्वे तदायुधधरास्तथा ॥

नीलोत्पलदलश्यामाश्चन्द्रशुभ्रास्तथैव च ॥२२॥

तथा मरकताकाराः सिन्दूरसदृशप्रभाः ॥

ये गण अपने-अपने नायक के समान ही प्रभावशाली एवम् आयुधधारी हों। इनका वर्ण

क्रमशः नीलकमल के समान श्याम, चन्द्रमा के सदृश उज्ज्वल, मरकत (पद्मा) के समान हरा और सिन्दूर के सदृश लाल होना चाहिए ॥२२३॥

रुचकस्य तु मानेन वेश्या कार्यास्तथा स्त्रिय ॥२३॥
 वेश्यानामुद्भूत वेश कार्यं शृङ्गारसम्मतम् ॥
 मालव्यमानत कार्या लज्जावत्य कुलस्त्रिय ॥२४॥
 नात्युन्नतेन वेशेन सालकारास्तथैव च ॥

वेश्याओं तथा स्त्रियों के चित्र रुचक प्रमाण (१०० अगुल) के बराबर हो। वेश्याओं का वेश उच्छृङ्खल तथा श्रृंगारी हो। कुलीन तथा लज्जावती महिलाओं के चित्र मालव्य मान (१०४-अगुल) के अनुपात से अंकित करने चाहिए। उनका वेश अत्यन्त उन्नत न हो, वरन् अलंकारों से सम्पन्न हो ॥२३-२४॥

दैत्यदानवयक्षाणा राक्षसाना तथैव च ॥२५॥
 रूपवत्यस्तथा कार्या पत्न्यो मनुजसत्तम ॥
 मातर स्वेन रूपेण तथा कार्या नराधिप ॥२६॥

मानवश्रेष्ठ ! दैत्या, दानवों, यक्षों तथा राक्षसों की पत्नियाँ रूपवती हो। नरपते ! माताओं को अपने रूप के अनुसार चित्रित करें ॥२५-२६॥

पिशाचाना च पत्न्योऽपि कार्यास्तद्रूपसयुता ॥
 विभर्तृकास्तु कर्तव्या स्त्रिय पलितसयुता ॥२७॥
 शुक्लवस्त्रपरीधाना सर्वालंकारवर्जिता ॥
 बुद्ध्या वामनिका वृद्धा तथा रूपवती भवेत् ॥२८॥

पिशाचों की पत्नियों के रूप पिशाच जैसे चित्रित किये जायें। विधवा नारियों के बालों को सफेद करके अंकित करना चाहिए। उनके वस्त्र श्वेत हो और गहना कोई भी न हो। कुबड़ी तथा वीनी वृद्धा के रूप मुन्दर करके चित्रित करने चाहिए ॥२७-२८॥

राजस्त्रीणा परीवारे वृद्ध स्यात् कञ्चुकी पुन ॥
 रुचकस्य तु मानेन वैश्यमान विधीयते ॥२९॥
 शशकस्य तु मानेन शूद्रमान तथैव च ॥
 यथाजात्यनुसूत्रेण वेपेण मनुजेश्वर ॥३०॥

राज-स्त्रियों के परिवार में वृद्ध कञ्चुकी (रनिवास के रक्षक) को भी चित्रित करें। वैश्य का चित्र रुचक मान (१०० अगुल) के अनुपात से और शूद्र का चित्र शशक मान (९० अगुल) के अनुपात से बनाना चाहिए। मानवेन्द्र ! इन सबका वेश जाति के अनुरूप होना चाहिए ॥२९-३०॥

दैत्यादियोपिता कार्या परिचारस्त्रिय सदा ॥
 महाशिरा महोरस्को महानासो महाहनु ॥३१॥

पीनस्कन्धभुजग्रीवः परिमाणेन चोच्छ्रितः ॥
त्रितरङ्गललाटश्च व्योमदृष्टिर्महाकटिः ॥३२॥
दृप्तश्चित्रविदा कार्यः सेनायाः पतिर्ह्यर्जितः ॥

दैत्य आदि की स्त्रियों के लिए परिचारिकार्यें सदा चित्रित करनी चाहिएं। चित्रवेत्ता लोग सेनापति का चित्र ऐसा बनावें, जिसका सिर विशाल हो, छाती चौड़ी हो, नाक लंबी हो, ठुड्डी बड़ी हो, कंधे पुष्ट हों, भुजा तथा ग्रीवा लंबी हो, ऊँचाई अधिक हो, ललाट पर तीन जगह चढ़ाव-उतार हो, दृष्टि आकाश की ओर हो, कटिभाग विशाल हो, भाव गर्वयुक्त हो और शरीर तेजस्वी या बलवान् दिखाई दे ॥३१-३२३॥

योधाः कार्या महाराज प्रायशो भ्रुकुटीमुखाः ॥३३॥
किंचिद्बुद्धतवेशाश्च कार्याश्चोद्धतदर्शनाः ॥
अभ्युदगताश्च कर्तव्या आयुधीयाः पदातयः ॥३४॥
खड्गचर्मधराः कार्याः कर्णाटकवपुर्धराः ॥
वरबाणधराः कार्या नग्नजंघाश्च धन्विनः ॥३५॥
नात्युद्धतेन वेषेण सोपानत्कास्तथैव ते ॥

महाराज ! योद्धाओं के चित्र में अधिकतर त्योरी चढ़ी हुई हो, वेश कुछ ऊपर उठा हुआ हो और देखने में वे गर्वी प्रतीत हों। पैदल सैनिक हथियारबंद हों और ढाल, तलवार तथा कर्णाटक देश के लोगों की तरह शरीर धारण किये हों। धनुष धारण करनेवाले सैनिक उत्तम बाण लिये हों तथा उनकी जंघा अनावृत हो। उनका वेश अत्यन्त उद्धत न हो और वे जूते पहने हुए हों ॥३३-३५३॥

यथोक्तलक्षणाः कार्याः कुञ्जरास्तुरगादयः ॥३६॥
हस्त्यारोहास्तु कर्तव्या मुहुः श्यामास्तु वर्णतः ॥
केशैश्च जूटमरैः सालंकारास्तथैव च ॥३७॥

हाथी और घोड़ों को पूर्वोक्त लक्षणों से सम्पन्न करके चित्रित करना चाहिए। गजारोहियों का वर्ण श्याम हो, बाल घुँघराले हो और वे आभूषण पहने हुए हों ॥३७॥

उदीच्यवेशाः कर्तव्यास्तुरगाणां तु सादिनः ॥
उद्धतेन च वेषेण कर्तव्या बन्दिनस्तथा ॥३८॥
सिरार्दाशितकण्ठाश्च तथैवोन्मुखदृष्टयः ॥

अश्वारोहियों का वेश उत्तर के रहने वाले लोगों की तरह और बंदियों (चारणों) का का वेश उभरा हुआ होना चाहिए। बंदियों के गले की नाड़ी स्पष्ट दिखाई दे और उनकी दृष्टि ऊपर की ओर हो ॥३८-३९॥

आह्वानकास्तु कर्तव्या कपिला केकरेक्षणा ॥३९॥
 किंचिद्दानवसकाशा प्रायशो दण्डपाणय ॥
 न केकरान्न कपिलान् युद्धे द्वन्द्वान् समालिखेत् ॥४०॥
 नात्पुत्रतेन वेपेण न च शातेन शस्यते ॥
 पाशर्ववद्धेन सङ्गेन प्रतीहारस्तु दण्डवान् ॥४१॥

सदेशवाहक को भूरे रंग का होना चाहिए । उसकी आँखें ऐंची हों, आकृति कुछ दानव जैसी हो और प्रायः करके उसके हाथ में डंडा हो । युद्ध के प्रसंग में ऐंचातानो और भूरे आदमियों का जोड़ा चित्रित नहीं करना चाहिये । द्वारपाल का वेश न तो उन्नत हो न शान्त । वह बगल में तलवार और हाथ में दंड धारण किये हो ॥३९-४१॥

सर्वेष्टितशिरस्काश्च कर्तव्या वणिजस्तया ॥
 गायना नर्तका ये वा वाद्यवादविशुद्धये ? ॥४२॥
 उद्धतेन तु वेपेण कार्यास्ते मनुजोत्तम ॥
 आसन्नपलिता कार्या स्वभूषणविभूषिता ॥४३॥

उसी तरह चित्र में वनियों के शिर (पगडी आदि से) बँधे हुए हों । नरश्रेष्ठ ! गायका, ननको तथा बाजे बजाने वाला का वेश भङ्गीला होना चाहिए । उनके बाल पकने के करीब पहुँच गये हों और वे सभी अपने-अपने आभूषणों से विभूषित हों ॥४२-४३॥

पौरजानपदा श्रेष्ठा शुभ्रवस्त्रविभूषणा ॥
 प्रसृतप्रवणा प्रह्ला स्वभावप्रियदर्शिन ॥४४॥

नगर तथा जनपद के श्रेष्ठ लोग शुभ्र वस्त्रा से विभूषित, कोमल, विनम्र, सुशील तथा प्रियदर्शी हों ॥४४॥

स्वकर्मापस्करव्यग्र कार्यं कर्मकरो जन ॥
 प्राशव पीनगानाश्च पीनप्रोवशिरोधरा ॥४५॥
 उग्राश्च नीचकेशाश्च मल्ला कार्यास्तयोद्धता ॥

बमचारी लोग अपने-अपने कामों में व्यस्त दिखाई पडे । मल्लो (पहलवानों) की कद लंबी हों, अंग स्थूल हों, ग्रीवा और कंधा पुष्ट हों, बाल छोटे हों और वे उग्र एवम् अभिमानी दिखाई पडें ॥४५-३॥

वृषा केसरिणश्चैव याश्चाया सत्त्वजातय ॥४६॥
 यथाभूमिनिवेशास्ते लोक दृष्ट्वा नराधिप ॥
 एतद्रूपसमुद्देशमदृष्टाना तवेरितम् ॥४७॥
 दृष्ट सुसदृश कार्यं सर्वेषामविशेषत ॥
 चित्रे सादृश्यकरण प्रधान परिकीर्तितम् ॥४८॥

राजन् ! बैलों, सिंहों तथा दूसरे जानवरों का चित्र लोक को देख कर जिस भूमि का जो जानवर हो उसी के समान बनाना चाहिए। यह रूप चित्रित करने का प्रकार अदृष्ट पदार्थों के संबंध में तुम्हें बताया गया है। दृष्ट पदार्थ का चित्र तो हू-बहू उसीके समान बनाना चाहिए। चित्र-कला में सादृश्यकरण (अर्थात् जिसका चित्र बनाना हो, उसकी आकृति-प्रकृति ठीक-ठीक उतार देना) प्रधान वस्तु माना गया है ॥४६-४८॥

बुद्ध्या रूपं यथावेशं वर्णं च मनुजोत्तम ॥
देशे देशे नराः कार्या यथावत्तत्समुद्भवाः ॥४९॥
देशं नियोगं स्थानं च कर्म बुद्ध्वा च यत्नतः ॥
आसनं शयनं यानं वेशं कार्यं नराधिप ॥५०॥

नरश्रेष्ठ ! बुद्धि से रूप, वेश तथा रंग का अनुपात ठीक करके जिस देश में जो मनुष्य उत्पन्न हुआ हो उसका चित्र उसीके सदृश बनाना चाहिए। नरपते ! देश, प्रवृत्ति, स्थान तथा कर्म को यत्नपूर्वक समझकर आसन, शय्या वाहन तथा वेश का चित्रण करना चाहिए ॥५०॥

सरितां सशरीराणां वाहनानि प्रदर्शयेत् ॥
पूर्णकुम्भकराः कार्यास्तथा नामितजानवः ॥५१॥

नदियों को शरीरधारी के रूप में चित्रित करे। उनके पास वाहनों को भी दिखावे। उनके हाथों में पूर्ण कलस हों और घुटने झुके हुए हों ॥५१॥

शैलानां शिखरं मूर्ध्नि दर्शयेन्मनुजोत्तम ॥
द्वीपानां च करैः कार्यं तथा भूमण्डलं शुभम् ॥५२॥

मानवश्रेष्ठ ! पर्वतों का शिखर शिरोभाग में दिखावे और द्वीपों के हाथों या परिमाणों से पवित्र भू-मंडल की रचना करे ॥५२॥

.....राजंस्तथा शिखरपाणयः ॥
रत्नपात्रकराः कार्याः सागरा मनुजोत्तम ॥५३॥

.....राजन् ! वे शिखरपाणि हों। नरश्रेष्ठ ! समुद्रों के हाथों में रत्नों के पात्र हों ॥५३॥

समुद्राणां प्रभास्थाने सत्तिलं तु प्रदर्शयेत् ॥
आयुधानां तु तच्चिह्नं किञ्चिन्मूर्धनि दर्शयेत् ॥५४॥

समुद्रों के चित्र में प्रभा की जगह जल दिखावे। हथियारों का वह चिह्न कुछ शिरोभाग में दिखावे ॥५४॥

निधीनां दर्शयेत् कुम्भं शंखं शंखस्य दर्शयेत् ॥
पद्मं पद्मस्य राजेन्द्र ! शेषाणामनुरूपतः ॥५५॥

राजेन्द्र ! निधियो का चिह्न घटा दिखाया जाय। (उनमें भी) शख नामक निधि का चिह्न शख, पद्म नामक निधि का चिह्न कमल और अन्य निधियो के चिह्न उन्हीके अनुरूप दिखाये जायें ॥५५॥

कार्यस्यावयवा कार्या स्वदेहसदृशा पृथक् ॥
दिव्याना दशयेन्चिह्नमक्षमाला च पुस्तकम् ॥५६॥

किसी वस्तु के अवयवों को अलग से बनाना हो तो उसके शरीर के अनुरूप ही बनावे। दिव्य पदार्थों के चिह्न दिखाने के लिए रुद्राक्ष की माला तथा पुस्तक का चित्रण करे ॥५६॥

अत पर प्रवक्ष्यामि एष यद्यस्य दृश्यते ॥
आकाश दशयेद्विद्वान् विवर्णं खगमाकुलम् ॥५७॥
तथैव दशयेद्राजस्तारकामण्डित दिवम् ॥
भूमिं च जागलानूपमिथ्वा स्वै स्वस्तया गुणै ॥५८॥

अब जिसका जो रूप दिखाया जाना चाहिए, वह मैं बताऊंगा। राजन् ! विद्वान् व्यक्ति आकाश को इस प्रकार चित्रित करे कि उसका कोई रंग न हो, वह पक्षियों से व्याप्त हो और उसी तरह तारों से सुशोभित हो। भूमि को जगलो तथा जलप्राय स्थानों या देशों से मिश्रित करके उनके गुणों के साथ चित्रित करे ॥५७-५८॥

पर्वत तु शिलाजालं शिखरैर्धातुभिर्द्रुमै ॥
निर्हरैर्भुजगैश्चैव दशयेत्पुसत्तम ॥५९॥

राजश्रेष्ठ ! पर्वत को गिलाओं, शिखरों, धातुओं, वृक्षों, क्षरनों तथा सापों के साथ चित्रित करना चाहिए ॥५९॥

वन नानाविधैर्बृक्षैर्विहगै श्वापदैस्तया ॥
तोय च दशयेद्विद्वानन तर्मत्स्यकच्छपै ॥६०॥
पद्माक्षैश्च महाराज ! तथा यैर्जलजैर्गुणै ॥

वन को भाँति-भाँति के वृक्षों, पक्षियों तथा हिंसक जन्तुओं के साथ चित्रित करे और जल के चित्रण में विद्वान् व्यक्ति अनन्त मछलियों, कछुओं एवं कमलगट्टों को दिखाए। महाराज ! दूसरे भी जो जलजात पदार्थ या गुण हैं, उन्हें भी प्रदर्शित करे ॥६०-१३॥

देवतावेश्मभिश्चित्रै प्रासादापणवेश्मभि ॥६१॥
नगर दशयेद्विद्वान् राजमार्गैश्च शोभनै ॥

बुद्धिमान् व्यक्ति नगर के चित्र में देवालयों, महलों, बाजारों, गृहों तथा सुन्दर राजमार्गों को अंकित करे ॥६१॥

विमत्या दर्शयेद्ग्रामं किञ्चिद्दुद्यानभूषितम् ॥६२॥
 सर्वेषामथ दुर्गाणां कर्तव्यं दर्शनं तथा ॥
 स्वभूमिविनिवेशेन वप्राट्टालकपर्वतैः ॥६३॥

विशेष बुद्धि से गाँव का चित्रण कर उसे कुछ बागों से भूषित किया जाय । सभी दुर्गों के साथ मिट्टी के स्तूपों, किले के बुर्जों तथा पर्वतों को चित्रित किया जाय ॥६२-६३॥

पण्ययुक्तास्तु कर्तव्यास्तथैवापणभूमयः ॥
 आधानभूमिः कर्तव्या पानयुक्ता नराकुला ॥६४॥

बाजार की भूमि को दुकानों या खरीद-बिक्री की चीजों से समन्वित करके चित्रित करना चाहिए । पानभूमि (मद्य पीने के स्थान) में अनेक लोगों को जुटे हुए तथा पान करते हुए दिखाना चाहिए ॥६४॥

उत्तरीयविहीनांश्च द्यूतसक्तान् प्रदर्शयेत् ॥
 जिताञ्शोकसमायुक्तान्हृष्टांल्लब्धजयास्तथा ॥६५॥

चित्र में जुआरियों को उत्तरीय वस्त्र से हीन कर दे । उनमें कुछ को पराजित तथा शोका-तुर अवस्था में और कुछ को प्रसन्न एवं विजयी रूप में चित्रित किया जाय ॥६५॥

चतुरंगबलोपेतां प्रहरद्भिर्नरैर्युताम् ॥
 मृतावयवरक्ताढ्यां रणभूमिं प्रदर्शयेत् ॥६६॥

रण-भूमि को चतुरंगिणी सेना तथा प्रहार करते हुए नरों से युक्त और मृत शरीरों के रक्त से प्रपूर्ण करके दिखाना चाहिए ॥६६॥

चिताकुणपसंयुक्तं श्मशानं च तथा नृप ॥
 युक्तं सभारैरुष्ट्राद्यैर्मार्गं सार्थं प्रदर्शयेत् ॥६७॥

राजन् ! श्मशान को चिता एवं शवों (मुर्दों) से युक्त करना चाहिए । मार्ग को बोझा बोते हुए ऊँट आदि तथा कारवाँ से युक्त दिखाया जाय ॥६७॥

सचन्द्रग्रहनक्षत्रां तथा दर्शितलौकिकाम् ॥
 आसन्नतस्करां रात्रिं दर्शयेत् सुप्तमानवाम् ॥६८॥

रात्रि के चित्रण में चन्द्रमा, ग्रह, नक्षत्र, दिखाई पड़ने वाले लौकिक पदार्थ, समीप आये हुए चोर और सोये हुए मानवों को दिखाया जाय ॥६८॥

प्राग्नात्रे दर्शयेत्तत्र तथा चैवाभिसारिकाम् ॥
 सारुणो म्लानदीपश्च प्रत्यूषो रक्तकुक्कुटः ॥६९॥
 कर्मव्यग्रजनप्रायः कर्तव्यो वानरस्तथा ॥
 द्विर्जनियमभिर्युक्तां रक्तां सन्ध्यां प्रदर्शयेत् ॥७०॥

इस प्रकार आदरपूर्वक चतुर व्यक्ति की बुद्धि से व्यवस्थित इन्द्रिय, कान्ति, विलास और रस आदि के साथ चितवन तथा नेत्र जिम चित्र का अंकित किया जाता है, वह मनोरथ को पूर्ण करनेवाला होता है ॥८४॥

इति श्री विष्णुधर्मोत्तरे तृतीयखण्डे मा० व० म० रूपनिर्माण नाम द्विचत्वारिंशत्तमोऽध्याय ॥८२॥

मार्कण्डेय उवाच—

शृगारहासकरणवीररौद्रभयानका ॥

बीभत्साद्भुतशान्ताश्च नव चित्ररसा स्मृता ॥१॥

मार्कण्डेय ने कहा —चित्र के लिए शृगार, हास्य, करुण, वीर, रौद्र, भयानक, बीभत्स, अद्भुत और शान्त नामक नौ रस कहे गये हैं ॥१॥

तत्र यत्कान्तिलावण्यलेखामाघुर्घसुन्दरम् ॥

विदग्धवेशाभरण शृगारे तु रसे भवेत् ॥२॥

शृगार रस वाला चित्र कान्ति, लावण्य-युक्त रेखा तथा माघुर्घ से विभूषित हो और उसके वेदा तथा आभूषण निपुणता-पूर्वक सजाये गये हों ॥२॥

यत्कुञ्जवामनप्रायमोपद्विकटदर्शनम् ॥

वृथा च हस्त सकोच्य तत्स्याद्दास्यकर रसे ॥३॥

अधिकतर कुवडा, बौना, कुछ विकट रूप से तावते हुए तथा व्यय ही हाथ को सकुचित किये हुए चित्र हास्यरस के होते हैं ॥३॥

याच्ञाविरहासप्रत्यागविक्रयव्यसनाविपु ॥

अनुकम्पितश्च यत्स्याल्लिखेत्तत् करुणारसे ॥४॥

करुणा रस का चित्र याचना, वियोग, शरणागत-त्याग, विन्नी तथा व्यसन आदि में दयनीय की तरह दिखाई पड़े ॥४॥

पाट्प्यविकृतिश्लोचविपस्त्वर्था न दूषणम् ॥

दोप्रशस्त्राभरणवत्कृत रौद्ररसे भवेत् ॥५॥

रौद्र रस का चित्र कठोरता, विकार, क्रोध हिंसात्मक भाव (?) चमत्कारों से हुए शस्त्र तथा आभूषण से युक्त होना चाहिए ॥५॥

प्रतिज्ञागर्भशौर्यादिष्वयेष्वीश्वर्यदर्शनम् ॥

सस्मय सभ्रुकुटिघट्टोर वीररसेऽद्भुतम् ॥६॥

वीर रस के चित्र में प्रतिज्ञा, शूरता उदारता तथा गर्व का भाव दिखाना चाहिए । उसकी ल्योरी चढी हुई हो और वह देखने में अद्भुत हो ॥६॥

दुष्टदुर्दर्शनोन्मत्तहिंस्रव्यापादकादि यत् ॥
तत्स्याद्भयानकरसे प्रयोगे चित्रकर्मणः ॥७॥

भयानक रस की चित्रकारी में दुष्ट, क्रूर, उन्मत्त, हिंसक और घातक प्राणी को अंकित करना चाहिए ॥७॥

श्मशानगर्हितं घातकरणं स्थानदारुणम् ॥
यच्चित्रं चित्रवच्छ्रेष्ठं तद्बीभत्सरसे भवेत् ॥८॥

जो चित्र श्मशान के समान निन्दित, घात का साधन और स्थान के कारण दारुण हो, वह बीभत्स रस के लिये श्रेष्ठ कहा गया है ॥८॥

यदा विनीतरोमाञ्चचिन्तां ताक्ष्यमुखानतम् ॥
प्रदर्शयति चान्योऽन्यं तद्द्भुतरसाश्रयम् ॥९॥

जो विनय, रोमांच तथा चिन्ता से युक्त हो तथा गरुड़ के मुख के समान झुका हुआ हो, वह अद्भुत रस का चित्र कहलाता है ॥९॥

यद्यत्सौम्याकृतिध्यानधारणासनबन्धनम् ॥
तपस्विजनभूयिष्ठं तत्तु शान्ते रसे भवेत् ॥१०॥

शान्तरस के चित्र की आकृति सौम्य हो, ध्यान धारणा और आसन से युक्त हो तथा बहुत माने में यह तपस्वी व्यक्ति के सदृश हो ॥१०॥

शृङ्गारहास्यशान्त्याख्या लेखनीया गृहेषु ते ॥११॥
परशेषा न कर्तव्या कदाचिदपि कस्यचित् ॥
देववेश्मनि कर्तव्या रसाः सर्वे नृपालये ॥१२॥

घरों में शृंगार, हास्य तथा शान्ति नामक रसों से युक्त चित्र लिखने चाहिए। परन्तु कभी किसी चित्र को अधूरा नहीं छोड़ना चाहिए। राजभवन के देवालय में सभी रसों के चित्र लिखे जा सकते हैं ॥११-१२॥

राजवेश्मनि नो कार्या राज्ञां वासगृहेषु ते ॥
सभावेश्मसु कर्तव्या राज्ञां सर्वरसा गृहे ॥१३॥

राजमहल के भीतर राज-शयनकक्ष में इन रसों का प्रदर्शन नहीं करना चाहिए, किन्तु राजा के सभा-भवन में सभी रसों को दिखाया जा सकता है ॥१३॥

वर्जयित्वा सभां राज्ञो देववेश्म तथैव च ॥
युद्धश्मशानकरुणामृतदुःखार्तकृत्सितान् ॥१४॥
अमङ्गल्यांश्च न लिखेत् कदाचिदपि वेश्मसु ॥

राजा के सभा-भवन तथा देवालय को छोड़कर सामान्य गृहों में युद्ध, श्मशान, दयनीय, मृत, दुःख-मीडित, कुत्सित तथा अमागलिक वस्तुओं को कभी भी न लिये ॥१४३॥

निधिशूङ्गान्वृषाग्राजग्निधिहस्ताभ्रताङ्गजान् ॥१५॥

निधिर्विद्याधरा राजनृपयो गरुडस्तया ॥

हनूमाश्च सुमङ्गल्या येच लोके प्रकीर्तिता ॥१६॥

लिखितव्या महाराज गृहेषु सतत नृणाम् ॥

राजन् ! निधियुक्त मीगवाले बैल, सूड पर निधि धारण किये हुए नत हाथी, निधि, विद्याधर, ऋषि, गरुड, हनुमान् तथा लोक में जो कुछ भी मागलिक पदार्थ है, उन सबको मनुष्यों के घरों में सदा चित्रित करना चाहिए ॥१५-१६३॥

चित्रकर्म न कर्तव्यमात्मना स्वगृहे नृप ॥१७॥

दौर्बल्य स्थूलरेपत्वमविभक्तत्वमेव च ॥

वर्णाना सकरश्चान् चित्रदोषा प्रकीर्तिता ॥१८॥

राजन् ! अपने घर में स्वयं चित्र नहीं बनाना चाहिए। क्षीणता, रेखाओं की स्थूलता, अंगों का सटा होना और रंगों का साकर्य—ये चित्र के दोष माने गये हैं ॥१७-१८॥

स्थानप्रमाण भूलम्भो मधुरत्व विभक्तता ॥

सादृश्य क्षयवृद्धी च गुणाष्टकमिद स्मृतम् ॥१९॥

स्थान, मान, आधार, कोमलता, विभक्तता (अंगों का परस्पर सटा न होना), समानता क्षय और वृद्धि (आवश्यकतानुसार घटाना और बढ़ाना)—ये आठों चित्र के गुण कहे गये हैं ॥१९॥

स्थानहीन गतरस शून्यदृष्टिमलोमसम् ॥

चेतनारहित वा स्यात्तदशस्त प्रकीर्तितम् ॥२०॥

जो चित्र स्थान तथा रस से हीन हो, आकाश की ओर दृष्टि किये हो, मलिन हो या चेतना रहित हो, उसे गर्हित कहा गया है ॥२०॥

लसतीव च भूलम्बो विभ्यतीव तथा नृप ॥

हसतीव च माधुर्यं सजीव इव दृश्यते ॥२१॥

सश्वास इव यच्चित्र तच्चित्र शुभलक्षणम् ॥

राजन् ! जो चित्र आधारयुक्त होता हुआ सुशोभित-सा हो रहा हो, जो डर-सा रहा हो, जो मुस्करा-सा रहा हो, जो सजीव-सा या साँस लेता हुआ-सा दीख रहा हो, वह चित्र शुभ-लक्षण है ॥२०-२१॥

हीनाङ्ग मलिन शूय बद्धव्याधिभयाकुलम् ॥२२॥

वृत्त प्रकीणकेशैश्चासुमङ्गल्यैर्विवजयेत् ॥

प्रतीत च लिखेद्धीमात्राप्रतीते कथचन ॥२३॥

न्यून अंगवाला, मलिन, शून्य, बँधा हुआ, व्याधि तथा भय से आकुल, बिखरे हुए बालों-वाला और अमंगलकारक चित्र नहीं बनाना चाहिए। बुद्धिमान् व्यक्ति समझ करके ही चित्रों को लिखे, बिना समझे किसी प्रकार भी न लिखे ॥२२-२३॥

शास्त्रज्ञैः सुकृतैर्दक्षैश्चित्रं हि मनुजाधिप ॥
श्रियमावहति क्षिप्रमलक्ष्मीं चापकर्षति ॥२४॥
निर्णेजयति चोत्कण्ठां निरुणद्ध्यागतं शुभम् ॥
शुद्धां प्रथयति प्रीतिं जनयत्यतुलामपि ॥२५॥
दुःस्वप्नदर्शनं हन्ति प्रीणाति गृहदैवतम् ॥
नतु शून्यमिवाभाति यत्र चित्रं प्रतिष्ठितम् ॥२६॥

मानवेन्द्र ! शास्त्र के ज्ञाता, पुण्यात्मा तथा चतुर पुरुषों द्वारा बनाया हुआ चित्र लक्ष्मी प्रदान करता है, दरिद्रता को भगाता है, मनोरथ पूर्ण करता है, मिले हुए कल्याण को स्थिर रखता है, पवित्र तथा अनुपम प्रीति उत्पन्न कर विख्यात करता है, दुःस्वप्न का नाश करता है, गृह-देवता को प्रसन्न करता है और जहाँ (जिस घर में) चित्र बनाया हुआ रहता है, वह शून्य की तरह नहीं मालूम पड़ता है (अर्थात् वह सदा भरा-पूरा रहता है) ॥२४-२६॥

.....दकर्णं चाप्यनलंकृतम् ॥
शल्यविद्धं च वृद्धं च यः करोति स चित्रवित् ॥२७॥

.....कान तथा अलंकार से रहित शल्य से बिधे हुए तथा बड़े हुए चित्र को जो जानता है, वह चित्रवेत्ता है ॥२७॥

तरङ्गाग्निशिखाधूमं वैजयन्त्यस्वरादिकम् ॥
वायुगत्या लिखेद्यस्तु विज्ञेयो मत्तचित्रवित् ॥२८॥

जो व्यक्ति तरंग, अग्निशिखा (आग की लपट), धुआँ, पताका और वायुकी गति से चित्र लिखता है, उसे मत्त चित्रवेत्ता समझना चाहिये ॥२८॥

सुप्तं च चेतनायुक्तं मृतं चैतन्यवर्जितम् ॥
निम्नोन्नतविभागं च यः करोति स चित्रवित् ॥२९॥

जो चित्र में सोये हुए को चेतनायुक्त और मरे हुए को चेतना-रहित करके दिखाता है तथा नीचे-ऊँचे का विभाग भी करता है, वह चित्रवेत्ता है ॥२९॥

एतेषां खलु सर्वेषामानुलोम्यं प्रशस्यते ॥
सम्मुखत्वमर्थेषां चित्रे यत्नाद्विवर्जयेत् ॥३०॥

इन सब का आनुलोम्य (क्रमानुसार रचना) प्रशंसनीय होता है, पर चित्र में इनको आमने-सामने रखना निषिद्ध है ॥३०॥

यथाचित्र तयैवोक्त खातपूर्वं नराधिप ।
सुवर्णरूप्यताम्रादि तच्च लोहेषु दर्शयेत् ॥३१॥

नरपते ! जैसे भित्ति-चित्र के मान, रस आदि बताये गये हैं, उसी तरह सोने, चाँदी, ताँबे और लोहे पर मोद कर बनाये गये चित्रों के भी जानने चाहिए ॥३१॥

शिलादारुषु लोहेषु प्रतिमाकरण भवेत् ॥
अनेनैव विधानेन यथा चित्रमुदाहृतम् ॥३२॥

पत्थर, लकड़ी तथा लोहे की प्रतिमा को इसी विधान में, जो चित्र-निर्माण के प्रसंग में बताया गया है, बनाना चाहिए ॥३२॥

तथानेन विधानेन पुस्तकम विधीयते ॥
द्विविध तच्च कथित घन सुपिरमेव च ॥३३॥

इसी नियम के अनुसार शिल्प-कर्म करना चाहिए। यह दो प्रकार का कहा गया है—एक घन और दूसरा सुपिर ॥३३॥

घर्नलौहं शिलाभिश्च दारुमृद्भिः सदा भवेत् ॥
चमणा सुपिर कार्यो दारुलोहस्तयैव च ॥३४॥

घन नामक शिल्पकर्म सदा पत्थर, लकड़ी और मिट्टी पर करना चाहिए और सुपिर नामक शिल्पकर्म चमड़ा, लोहा और लकड़ी पर करना चाहिए ॥३४॥

वेद्यो मृत्तिकया लेप पुस्ते चर्मकृते वृढ ॥
सूत्रेऽनेन विधानेन चित्र वस्त्रे तथा लिखेत् ॥३५॥

चर्मके के तैयार किये हुए चित्र के ढाँचे पर मिट्टी का लेप देना चाहिए। इसी चित्र-सूत्र के विधान से वस्त्र पर भी चित्र लिखे ॥३५॥

एतद्बुद्देशमात्रेण यदा ते कथित नृप ॥
अश्वयो विस्तराद्वक्तु बहुवर्षशतैरपि ॥३६॥

राजन् ! यह चित्रकला का सामान्य परिचय तुम्हें दिया है। इस सब में विस्तारपूर्वक कहना तो सैकड़ों वर्षों में भी सम्भव नहीं है ॥३६॥

यद्यत्र नोक्त तन्नृत्ताद्विज्ञेय वसुधाधिप ॥
नृत्तेऽपि नोक्त तच्चित्र नात्र योज्य नराधिप ॥३७॥

पृथ्वीपते ! जो बात यहाँ नहीं बतायी गयी है, वह नृत्य-वर्णन के प्रकरण से जान लेनी चाहिए। किन्तु नरपते ! जो बात नृत्य के प्रकरण में भी नहीं कही गई है, वह आश्चर्य है। उसका प्रयोग यहाँ नहीं करना चाहिए ॥३७॥

कलानां प्रवरं चित्रं धर्मकामार्थमोक्षदम् ॥
मङ्गल्यं प्रथमं चैतद्गृहे यत्र प्रतिष्ठितम् ॥३८॥

चित्रकला सभी कलाओं से श्रेष्ठ है। यह धर्म, काम, अर्थ और मोक्ष देने वाली है। जिस घर में इसकी प्रतिष्ठा की जाती है, वहाँ पहले ही मंगल होता है ॥३८॥

यथा सुमेरुः प्रवरो नगानां यथाण्डजानां गरुडः प्रधानः ॥
यथा नराणां प्रवरः क्षितीशस्तथा कलानामिह चित्रकल्पः ॥३९॥

जैसे पर्वतों में सुमेरु श्रेष्ठ है, पक्षियों में गरुड़ प्रधान है और मनुष्यों में राजा उत्तम है उसी प्रकार कलाओं में चित्रकला उत्कृष्ट है ॥३९॥

इति श्रीविष्णुधर्मोत्तरे तृतीयखण्डे मार्कण्डेयवज्रसंवादे शृंगारादिभावकथनं नाम त्रिचत्वारिंशत्तमोऽध्यायः ॥४३॥

समाप्तं चित्रसूत्रम् ।

कला -सूची

[ललितविस्तर के आधार पर]

- १ लघितम्—कूदना
- २ प्रानचलितम्—उछलना
- ३ लिपिमुद्रागणनासख्यासालम्भघनुवेंदा
लिपि—लेखन कला
मुद्रा—एक हाथ या कभी-कभी दोनों हाथों के द्वारा अथवा हाथ की उंगलियों से भिन्न भिन्न आकृतियों का बनाना ।
गणना—गिनना
सख्या—सख्याओं की गिनती
सालम्भ—कुश्ती लड़ना
घनुवेंद—घनुप विद्या
- ४ जवितम्—दौडना
- ५ प्लवितम्—पानी में डुबकी लगाना
- ६ तरणम्—तीर चलाना
- ७ इष्वस्नम्—तीर चलाना
- ८ हस्तिश्रीवा—हाथी की सवारी करना
- ९ रथ —रथ सम्बन्धी बातें
- १० घनुष्कलाप —घनुप सम्बन्धी सारी बातें
- ११ अश्वपृष्ठम्—घोड़े की सवारी
- १२ स्थैर्यम्—स्थिरता
- १३ स्थाम्—बल
- १४ सुशौर्यम्—साहस
- १५ बाहुव्यायाम—बाहु का व्यायाम
- १६ अकुशग्रहपानग्रहा —अकुश और पाश इन दोनों हथियारों का ग्रहण करना ।
- १७ उद्याननिर्माणम्—ऊँची वस्तु को फाँद कर और दो ऊँची वस्तु के बीच से कूद कर पार जाना ।
- १८ अपयानम्—पीछे की ओर से निकलना ।

१९. मुष्टिवन्धः—मुट्ठी और घूसे की कला
२०. शिखावन्धः—शिखा बांधना
२१. छेद्यम्—भिन्न-भिन्न सुन्दर आकृतियों को काटकर बनाना
२२. भेद्यम्—छेदना
२३. तरणम्—नाव खेना या जहाज चलाना या तैरना
२४. स्फालनम्—(कंदुक आदि को) उछालने का कौशल
२५. अक्षुण्णवेधित्वम्—भाले से लक्ष्य वेध करना
२६. मर्मवेधित्वम्—मर्मस्थल का वेधना
२७. शब्दवेधित्वम्—शब्दवेधी बाण चलाना
२८. दृढप्रहारित्वम्—मुष्टि प्रहार करना
२९. अक्षक्रीडा—पाशा फेंकना
३०. काव्यव्याकरणम्—काव्य की व्याख्या करना
३१. ग्रन्थरचितम्—ग्रन्थ रचना
३२. रूपम्—वास्तु कला (लकड़ी, सोना इत्यादि में आकृति बनाना)
३३. रूपकर्म—चित्रकारी
३४. अधीतम्—अध्ययन करना
३५. अग्निकर्म—आग पैदा करना
३६. वीणा—वीणा बजाना
३७. वाद्यनृत्यम्—बाजा बजाना और नाचना
३८. गीतपठितम्—गाना और कविता पाठ करना
३९. आख्यातम्—कहानी सुनाना
४०. हास्यम्—मजाक करना
४१. लास्यम्—सुकुमार नृत्य
४२. नाट्यम्—नाटक, अनुकरण नृत्य
४३. विडम्बितम्—दूसरे का व्यंगात्मक अनुकरण करना
४४. माल्यग्रन्थनम्—माला गूँधना
४५. संवाहितम्—शरीर की मालिश
४६. मणिरागः—बहुमूल्य पत्थरों का रंगना
४७. वस्त्ररागः—कपड़ा रंगना
४८. मायाकृतम्—इन्द्रजाल
४९. स्वप्नाध्यायः—स्वप्नों का अर्थ लगाना
५०. शकुनिरुतम्—पक्षी की बोली समझना
५१. स्त्रीलक्षणम्—स्त्री का लक्षण जानना

- ५२ पुरुषलक्षणम्—पुरुष का लक्षण जानना
 ५३ अश्वलक्षणम्—घोड़े का लक्षण जानना
 ५४ हस्तिलक्षणम्—हाथी का लक्षण जानना
 ५५ गोलक्षणम्—गाय, बैल का लक्षण जानना
 ५६ अजलक्षणम्—बकरा, बकरी का लक्षण जानना
 ५७ मिश्रितलक्षणम्—मिलावट पहचानने की या भिन्न भिन्न जन्तुओं के पहचानने की कला ।
 ५८ कंटभेश्वर लक्षणम्—लिपि विशेष
 ५९ निघट्टु—कोप
 ६० निगम—श्रुति
 ६१ पुराणम्—पुराण
 ६२ इतिहास—इतिहास
 ६३ वेदा—वैद
 ६४ व्याकरणम्—व्याकरण
 ६५ निरुक्तम्—निरुक्त
 ६६ शिक्षा—उच्चारण विज्ञान
 ६७ छन्द—छन्द
 ६८ यज्ञकल्प—यज्ञ विधि
 ६९ ज्योति—ज्योतिष
 ७० साख्यम्—साख्यदर्शन
 ७१ योग—योग दर्शन
 ७२ क्रियाकल्प—काव्य और अलंकार
 ७३ वैशेषिकम्—वैशेषिक दर्शन
 ७४ वैशिकम्—कामसूत्र के अनुसार वैशिक विज्ञान का प्रणयन दत्तक नामक आचार्य ने पाटलि-
 पुत्र की वैश्याजा के अनुरोध से किया था ।
 ७५ अथविद्या—राजनीति और अर्थशास्त्र
 ७६ बाहस्पत्यम्—लोकप्रिय मत
 ७७ आश्चर्यम्—
 ७८ आसुरम्—राक्षसों सम्बन्धी विद्या
 ७९ मृगपक्षिस्तम्—पशु पक्षी की बोली समझना
 ८० हेतुविद्या—न्याय दर्शन
 ८१ जतुयन्त्रम्—लाख के यन्त्र बनाना
 ८२ मधूच्छिद्रकृतम्—मोम का काम
 ८३ सूची कर्म—सुई के काम

८४. विदलकर्म—दलों या हिस्सों को अलग कर देने का काम
 ८५. पत्रच्छेद्यम्—पत्तियों को काट-छांट कर विभिन्न आकृतियाँ बनाना
 ८६. गन्धयुक्तिः—कई द्रव्यों के मिश्रण से सुगन्धि तैयार करना

[वात्स्यायन के कामसूत्र के आधार पर]

१. गीतम्—गाना
 २. वाद्यम्—बाजा बजाना
 ३. नृत्यम्—नाचना
 ४. आलेख्यम्—चित्रकारी
 ५. विशेषकच्छेद्यम्—
 ६. तण्डुलकुसुममवलिविकाराः—पूजा के लिए अक्षत और रंग-विरंगे फूलों का सजाना
 ७. पुष्पास्तरणम्—घर या कमरों को फूलों से सजाना
 ८. दशनवसनांगरागः—शरीर, कपड़ों और दांतों पर रंग चढ़ाना
 ९. मणिभूमिकाकर्म—गच्च में मणि बैठाना
 १०. शयनरचनम्—शय्या की रचना
 ११. उदकवाद्यम्—पानी को इस प्रकार बजाना कि उससे मुरज नामक वाजे की आवाज निकले।
 १२. उदकघातः—जल क्रीड़ा में सखियों या प्रेमियों का आपस में जल के छींटे की मार देना।
 १३. चित्रयोगाः—विचित्र औषधादिकों का प्रयोग करना
 १४. माल्यग्रथनविकल्पाः—विभिन्न प्रकार से फूल गूंथना
 १५. शेखरकापीडयोजनम्—शेखरक और अपीडक सिर पर पहने जाने वाले दो माल्य अलंकारों का उचित स्थान पर धारण करना।
 १६. नेपथ्यप्रयोगाः—अपने को या दूसरे को वस्त्रालंकार आदि से सजाना
 १७. कर्णपत्रभंगः—हाथी दांतों को पत्तों आदि से कान के गहने बनाना
 १८. गन्धयुक्तिः—कई द्रव्यों के मिश्रण से सुगन्ध तैयार करना
 १९. भूषणयोजनम्—गहना पहनाना
 २०. ऐन्द्रजालयोगः—इन्द्रजाल करना
 २१. कौचुमारयोगः—शरीरावयवों को मजबूत और विलास योग्य बनाने की कला।
 २२. हस्तलाघवम्—हाथ की सफाई
 २३. विचित्रशाक्यूपभक्ष्यविकारक्रिया—साग-भाजी बनाने का कौशल
 २४. पानकरसरागासवयोजनम्—भिन्न-भिन्न प्रकार का पेय (शर्वत वगैरह) तैयार करना।
 २५. सूचीवानकर्माणि—सीना, पिरोना, जाली बुनना इत्यादि
 २६. सूत्रक्रीड़ा—घर, मंदिर आदि विशेष आकृतियाँ हाथ के सूत से बना लेना।
 २७. वीणाडमरुकवाद्यानि—वीणा, डमरू तथा अन्य वाजे बजाना

- २८ प्रहेलिका—पहेली
- २९ प्रतिमाला
- ३० दुर्वाचकयोगा
- ३१ पुस्तकवाचनम्—पुस्तक पढना
- ३२ नाटकाख्यायिकादशनम्—नाटक, कहानियो का ज्ञान
- ३३ काव्य समस्यापूरणम्—समस्यापूर्ति
- ३४ पट्टिकावेनवानविकल्पा—बैंत और वास से नाना प्रकार की वस्तुओ का निर्माण।
- ३५ तक्षकमार्णि—सोने-चादी के गहनो और वर्तनो पर काम करना।
- ३६ तक्षणम्—बढईगीरी
- ३७ वास्तुविद्या—गृहनिर्माण कला, इजीनियरिंग
- ३८ रूप्यरत्न परीक्षा—मणियो और रत्नो की परीक्षा
- ३९ धातुवाद—धातुओ को मिलाना, शोधना
- ४० मणिरागाकरज्ञानम्—रत्नो का रगना और उनको खनिओ का जानना।
- ४१ वृक्षायुर्वेदयोगा—वृक्षो की चिकित्सा और उन्हे इच्छानुसार बडा-छोटा बना लेने की विद्या।
- ४२ मेपकुक्कुटलावक युद्धविधि—भेडा, मुर्गा और लावको का लडाना
- ४३ शुकसारिकाप्रलापनम्—मुग्गा, मैनो का पढाना
- ४४ उत्पादने सवाहने केशमर्दने च कौशलम्—शरीर और सिर में मालिश करना।
- ४५ अक्षरमुष्टिकाकथनम्—मक्षिप्त अक्षरो में पूरा अर्थ जान लेना। मेप, वृष, मियुन।
- ४६ म्लेच्छितविकल्पा—गुप्त भाषा विज्ञान
- ४७ देशभाषाविज्ञानम्—विभिन्न देश की भाषाओ का ज्ञान
- ४८ पुष्पशकटिका—फूलो से गाडी, घोडा आदि बनाना
- ४९ निमित्तज्ञानम्—शकुन ज्ञान
- ५० यन्त्रमातृका—स्वयं वह यनो का बनाना
- ५१ धारणमातृका—स्मरण रखने का विज्ञान
- ५२ सम्पाठघम्—किसी पढे श्लोक को ज्यो का त्यो दुहराना
- ५३ मानसी
- ५४ काव्यक्रिया—काव्य बनाना
- ५५ अभिधानकोश छन्दाविज्ञानम्—कोश छन्द आदि का ज्ञान
- ५६ त्रियाकल्प
- ५७ छलितयोगा—वेश वाणी आदि के परिवर्तन से दूसरो को छलना—बहुस्पीपन
- ५८ वन्धगोपनानि—छोटे कपडे को इस प्रकार पहनना कि वह बडा दीखे और बडा छोटा दीखे।
- ५९ घूतविशेषा—जूआ
- ६० आकपत्रीडा—पासा खेना

६१. बालक्रीडनकानि—लड़कों के खेल, गुड़िया आदि
६२. वैनयिकीनां विद्यानां ज्ञानम्—विनय सिखानेवाली विद्या
६३. वैजयिकीनां विद्यानां ज्ञानम्—विजय दिलानेवाली विद्याएं
६४. व्यायामिकीनां विद्यानां ज्ञानम्—व्यायाम विद्या

[शुक्रनीतिसार के आधार पर]

१. हावभावादिसंयुक्तनर्तनम्—हाव-भाव के साथ नाचना ।
२. अनेकवाद्यविकृतौ तद्वादनं ज्ञानम्—आरकेस्ट्रा में अनेक प्रकार के बाजे बजा लेना ।
३. स्त्रीपुंसोः वस्त्रालंकारसन्धानम्—स्त्री और पुरुष को वस्त्र-अलंकार पहना सकना ।
४. अनेकरूपाविर्भावकृतिज्ञानम्—पत्थर काठ आदि पर भिन्न-भिन्न आकृतियों का निर्माण ।
५. शय्यास्तरणसंयोगपुष्पादिग्रन्थनम्—फूल का हार गूथना और शय्या सजाना ।
६. द्यूताद्यनेकक्रीडाभी रंजनम्—जुआ इत्यादि में मनोरंजन करना ।
७. अनेकासनसन्धानं रतेज्ञानम्—कामशास्त्रीय आसनों का ज्ञान
८. मकरन्दासवादीनां मद्यादीनां कृतिः—भिन्न-भिन्न भाँति के शराब बना सकना ।
९. शल्यगूढाहृतौ सिराघ्नव्यधे ज्ञानम्—शरीर में घुसे हुए शल्य आदि को शस्त्रों की सहायता से निकालना, जराही ।
१०. हीनादिरससंयोगान्नादिसम्पाचनम्—नाना रसों का भोजन करना ।
११. वृक्षादिप्रसवारोपपालनादिकृतिः—पेड़-पौधों की देखभाल, रोपाई-सिंचाई का ज्ञान ।
१२. पाषाणधात्वादिदृतिभस्मकरणम्—पत्थर और धातुओं का गलाना तथा भस्म बनाना ।
१३. यावदिक्षुविकाराणां कृतिज्ञानम्—ऊख रस से चीनी आदि भिन्न-भिन्न चीजें बनाना ।
१४. धात्वोषधीना संयोगक्रियाज्ञानम्—धातु और औषधियों के संयोग से रसायनों का बनाना ।
१५. धातुसांकर्यपार्थव्यकरणम्—धातुओं के मिलाने और अलग करने की विद्या ।
१६. धात्वादीनांसंयोगा पूर्वविज्ञानम्—धातुओं के नये संयोग बनाना ।
१७. क्षारनिष्कासनज्ञानम्—खार बनाना ।
१८. पदादिन्यासतः शस्त्रसन्धाननिक्षेपः—पैर ठीक करके धनुष चढ़ाना और बाण फेंकना ।
१९. सन्ध्याघाता कृष्टिभेदैः मल्लयुद्धम्—तरह-तरह के दांव-पेंच के साथ कुश्ती लड़ना ।
२०. अभिलक्षते देशे यन्त्राद्यस्त्रनिपातनम्—शस्त्रों को निशाने पर फेंकना ।
२१. वाद्यसंकेततो व्यूहरचनादि—बाजे के संकेत से सेना व्यूह का रचना ।
२२. गजाश्वरथगत्या तु युद्धसंयोजनम्—हाथी घोड़े या रथ से युद्ध करना ।
२३. विविधासनमुद्राभिः देवतातोषणम्—विभिन्न आसनों तथा मुद्राओं के द्वारा देवता को प्रसन्न करना ।
२४. सारथ्यम्—रथ हांकना ।
२५. गजाश्वादेः गतिशिक्षा—हाथी घोड़ों को चाल सिखाना ।

- २६ मृत्तिकाकाष्ठपाषाणधातुभाडादिमक्रिया—मिट्टी, लकड़ी, पत्थर और धातुओं के वर्तन बनाना ।
- २७ चित्राद्यालेखनम्—चित्र बनाना ।
- २८ तटाववापीप्रासाद समभूमिक्रिया—बुआ, पोखरे खोदना तथा जमीन बराबर करना ।
- २९ घट्याद्यनेकयन्त्राणा वाद्याना कृति —वाद्य यत्र तथा पनचक्की जैसी मशीनों का बनाना ।
- ३० हीनमध्यादिमयोगवर्णाद्यैरजनम्—रंगों के भिन्न भिन्न मिश्रण से चित्र रंगना ।
- ३१ जलवाटवग्निमयोगनिरोधं त्रिया—जल, वायु अग्नि को साथ मिलाकर और अलग-अलग रख कर वायु करना इन्हें वाधना ।
- ३२ नीकार्यादियानाना कृतिज्ञानम्—नीला, रय आदि सवारियों का बनाना ।
- ३३ मूत्रादिरज्जुकरणविज्ञानम्—सूत और रस्सी बनाने का ज्ञान ।
- ३४ अनेवतन्तुनयोगं पटन्य—सूत में कपडा बुनना ।
- ३५ रत्नाना वैधादिमदमज्ज्ञानम्—रत्नों की परीक्षा, उन्हें काटना-छेदना आदि ।
- ३६ स्वर्णादीनान्तु याथाय्यविज्ञानम्—सोने के जाचने का ज्ञान
- ३७ कृत्रिमस्वर्णरत्नादिक्रियाज्ञानम्—बनावटी सोना-रत्न आदि बनाना ।
- ३८ स्वर्णाद्यलकारकृति —सोने आदि का गहना बनना
- ३९ ल्पादिमत्कृति —मुलम्मा देना, पानी चढाना ।
- ४० चमणा मादवादित्रियाज्ञानम्—चमड़े को नर्म बनाना ।
- ४१ पशुचमगिनिर्हारज्ञानम्—पशु के शरीर में चमड़ा, मास आदि को अलग कर सकना ।
- ४२ दुग्धदोहादिधृत्तान्त विज्ञानम्—दूध दुहना और उमसे घी निकालना
- ४३ कचुवादीना मीवने विज्ञानम्—खोली आदि का मीना
- ४४ जलेवाह्लादिमिस्तरणम्—हाथ की सहायता से तैरना
- ४५ गृहमाटादेर्माजने विज्ञानम्—घर तथा घर के बतनों को माफ करने में निपुणता
- ४६ वस्त्रनमाजनम्—कपडा माफ करना
- ४७ क्षुग्कर्म—हजामत बनाना
- ४८ तिग्मामादिमन्त्रेहाना निष्वासने कृति —तिल और मास आदि से तेल निवालना
- ४९ सीराद्याकर्षणे ज्ञानम्—खेत जोतना, निराना आदि
- ५० वृक्षाद्यारोहणं ज्ञानम्—वृक्ष पर चढना
- ५१ मनानुकूलमेवाया कृतिज्ञानम्—अनुकूल सेवा द्वारा लूमरो को प्रमत्त करना
- ५२ वेणुनुणादिपात्राणा कृतिज्ञानम्—धास, नरकट आदि से वर्तन आदि का बना लेना
- ५३ वाचपात्रादिकरणविज्ञानम्—शीशे का बतन बनाना
- ५४ जलाना समेचन महरणम्—जल लाना और मीचना
- ५५ लोहाभिसारशम्याम्नकृतिज्ञानम्—धातुओं से हथियार बनाना
- ५६ गजाद्ववृषभोष्ट्राणा पल्याणादिक्रिया—हाथी, घोडा, बैल, ऊट आदि का जीन, चारजामाओं का हीदा बनाना

५७. शिशोस्संरक्षणे धारणे क्रीडने ज्ञानम्—बच्चों को पालना और खेलाना
 ५८. अपराधिजनेसु युक्तताडनज्ञानम्—अपराधियों की ढंग से मरम्मत करना
 ५९. नानादेशीयवर्णानां सुसम्यग्लेखने ज्ञानम्—भिन्न-भिन्न देशीय लिपियों का लिखना
 ६०. ताम्बूलरक्षादिकृतिविज्ञानम्—पान के बीड़े बनाने की विधि
 ६१. आदानम्—कलामर्मज्ञता
 ६२. आशुकारित्वम्—शीघ्र काम कर सकना
 ६३. प्रतिदानम्—कलाओं को सिखा सकना
 ६४. चिरेक्रिया—देर-देर से काम करना

[प्रबन्धकोश के आधार पर]

- | | |
|--------------------|-------------------|
| १. लिखितम् | २. गणितम् |
| ३. गीतम् | ४. नृत्यम् |
| ५. पठितम् | ६. वाद्यम् |
| ७. व्याकरणम् | ८. छन्दः |
| ९. ज्योतिषम् | १०. शिक्षा |
| ११. निरुक्तम् | १२. कात्यायनम् |
| १३. निघंटुः | १४. पत्रच्छेद्यम् |
| १५. नखच्छेद्यम् | १६. रत्नपरीक्षा |
| १७. आयुधाभ्यासः | १८. गजारोहणम् |
| १९. तुरगारोहणम् | २०. तपः शिक्षा |
| २१. मन्त्रवादः | २२. यन्त्रवादः |
| २३. रसवादः | २४. खन्यवादः |
| २५. रसायनम् | २६. विज्ञानम् |
| २७. तर्कवादः | २८. सिद्धान्तः |
| २९. विषवादः | ३०. गारुडम् |
| ३१. शाकुनम् | ३२. वैद्यकम् |
| ३३. आचार्यविद्या | ३४. आगमः |
| ३५. प्रासादलक्षणम् | ३६. सामुद्रिकम् |
| ३७. स्मृतिः | ३८. पुराणम् |
| ३९. इतिहासः | ४०. वेदः |
| ४१. विधिः | ४२. विद्यानुवादः |
| ४३. दर्शनसंस्कारः | ४४. खेचरीकला |
| ४५. भ्रमरीकला | ४६. इन्द्रजालम् |

| | |
|------------------|------------------|
| ४७ पातालसिद्धि | ४८ धूतशम्बलम् |
| ४९ गद्यवाद | ५० वृक्षचिकित्सा |
| ५१ कृत्रिम मणिकम | ५२ मवकरणौ |
| ५३ वश्यकर्म | ५४ पणकर्म |
| ५५ चित्रकर्म | ५६ वाष्टघटनम् |
| ५७ पापाणकर्म | ५८ लेपकर्म |
| ५९ चर्मकम | ६० यन्त्रकर सवती |
| ६१ वाव्यम् | ६२ अलकार |
| ६३ हसितम् | ६४ मस्कृतम् |
| ६५ प्राकृतम् | ६६ पैशाचिकम |
| ६७ अपन्नसम् | ६८ कपटम् |
| ६९ देशभाषा | ७० धातुकर्म |
| ७१ प्रयोगोपाय | ७२ केवलिविधि |

[चित्रकोश]

चित्रकला

चित्रकम, आलेख्य, चारुशिल्प, शिल्प, लघितकला, रूपलेखा, कल्पवल्ली, चित्रगत—
चमत्कार।

चित्रशाला

चित्रवीथी, चित्रशालिका, अभिलिखित वीथिका।

चित्रकार

शिल्पी, निपुण चित्रकार, चित्राचार्य, चित्र विद्योपाध्याय, चित्रकर, वर्णाटि, रगाजीव,
रूपदक्ष।

चित्र भेद

पट, पटचित्र, फलक चित्र, भित्ति चित्र, ऋतु चित्र, सत्य चित्र, वैणिक चित्र, नागर चित्र,
मित्र चित्र, विद्ध चित्र, अविद्ध चित्र, रस चित्र, धूलि चित्र, कारुज चित्र, लेप्य चित्र, प्रतिकृति
चित्र, चित्रपट, प्रतिविंब चित्र, कामदेव पट, लक्ष्मी पट, कुण्डलित पट, कल्पवल्ली, सादृश्य चित्र,
प्रतिच्छदक चित्र, रेखा चित्र, तिण्डुक चित्र, आलेख्य, रूपालेख्य, प्रकृति चित्र, आकार चित्र,
चित्रपुत्रिका (नारी चित्र), लेख्य पुत्रिका (नारी चित्र), सञ्चरित चित्र (महापुराणों के जीवन
से सवधित चित्र)

तूलिका

चित्र तूलिका, कूची, लेखनी, वर्तिका ।
इसके तीन भेद हैं—स्थूल, सूक्ष्म और मध्यम ।

चित्रवर्ण

शुद्धवर्ण (नील, पीत, लोहित, शुक्ल, कृष्ण), पंचराग-वर्ण (पीत, नील, लोहित, धवल, हरित), मिश्रवर्ण (कई रंग मिला देने से)

रेखा-भेद

आकारजनिका रेखा (लाल-काले रंग से चित्रों में जो टिपाई की जाती है), कालांजन-वर्तिका (काले काजल की बत्ती जिससे टिपाई की जाती है), तनीयसी (बारीक काली रेखा)

चित्रगुण

वर्णाढ्यता, भावोपपन्नता, युक्तलेखता ।

चित्र के अलंकरण

पत्रभंग, पत्रापत्रलता, पत्रावली, पत्रांजलि कल्पवल्ली ।

चित्र के आलेप

वज्रलेप (भैस की ताजी खाल को पानी में उबाल कर मक्खन की तरह मुलायम बनाया जाता है फिर उसे छाया में सुखा कर उसकी शलाका बनायी जाती है और तब उसके द्वारा चित्र के लिए उपयुक्त भूमि तैयार की जाती है), शंख चूर्ण, शक्कर, चन्द्रप्रभसम (श्वेत जस्ता-भस्म)

आभरण-लेप

सुवर्ण लेप (सोने की रज को पानी से गलाया जाता है फिर वज्र लेप के साथ मिलाकर चित्रों के आभरणों में उपयोग किया जाता है)

साधन चित्रों की रूप-रेखा के

काजल से रूप-रेखा बनती है और लाख वस्त्राभरण, पुष्प, मुखरागादि बना कर तब रंग विधान किया जाता है ।

उत्तम चित्र के लक्षण

लसतीव च भूलम्बो विभ्यतीव तथा नृप ।
हसतीव च माधुर्यं सजीव इवदृश्यते ।
सश्वास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम् ॥

सुन्दर चित्र की व्याख्या यही है कि उसमें माधुर्य, ओज और सजीवता हो। साथ ही जीवित प्राणी की भाँति चित्र में भी एक प्रकार की चेतना होनी चाहिए।

निषिद्ध चित्र

कुछ श्रेणी के चित्र कई स्थानों के लिए निषिद्ध धताये गये हैं—युद्ध के, श्मशान के, कल्याण के और अमंगल के। ऐसे चित्र निवास स्थानों में नहीं लगाने चाहिए। राज्य सभा और देव मदिरो में सभी प्रकार के चित्र रह सकते हैं।

विद्धचित्र (शबीह) के नौ स्थान

१ ऋज्वागत, २ अनृज साची ३ कृत शरीर, ४ अर्द्ध विलोचन, ५ पादवागत, ६ परावृत, ७ पृष्ठागत, ८ परिनृत, ९ समानत ।

रग विधान

| | |
|-------------|------------------|
| श्याम रग | शृगार रस के लिए |
| श्वेत रग | हास्य रस के लिए |
| कबूतर का रग | करुण रस के लिए |
| रक्त रग | रोद्र रस के लिए |
| गौर रग | वीर रस के लिए |
| कृष्ण रग | भयानक रस के लिए |
| नील रग | धीमत्स रस के लिए |
| पीत रग | अद्भुत रस के लिए |

—नाट्यशास्त्र से

भारत के प्रसिद्ध कला-मण्डप

(१) मिर्जापुर से लगभग ४५ मील दूर सहबइयापथरी, मोरहनापथरी, बागापथरी और लकहट पथरी, नामकी पहाड़ियों पर लगभग सौ कलामण्डप प्रागैतिहासिक काल के हैं।

(२) गया-पटना रेलवे लाइन के बेला स्टेशन से ८ मील दूर बराबर पहाड़ी की गुफाएँ हैं। इन्हें संसार की सबसे प्राचीनतम कहा जाता है। इन गुफाओं के नाम सुदामा, लोमश, रामाश्रम, विश्वज्ञोपड़ी, गोपी, वेदाथिक आदि हैं।

(३) काठियावाड़ के जूनागढ़ जनपद में 'खपराखोड़िया' नामकी बहुत प्राचीन गुफाएँ हैं।

(४) बंबई-पूना रेलवे लाइन पर मलवली स्टेशन से तीन चार मील पूर्व कालों की प्रसिद्ध गुफाएँ हैं। इनकी रचना बौद्ध चैत्यों के ढंग की है।

(५) आगरा-बाम्बे रोडपर नासिक से पांच मील आगे सड़क की बायी ओर त्रिरश्मि पर्वत पर २३ प्राचीन गुफाएँ हैं। इनमें अधिकांश चैत्य और मठ हैं।

(६) बंबई-पूना रेलवे के मलवली स्टेशन से आधमील पर प्रसिद्ध भाजा की गुफाएँ हैं। यहां पर १८ गुफाएँ भी अनुमानतः ईसा से दो तीन सौ वर्ष पहले की हैं।

(७) भुवनेश्वर से चार-पांच मील पश्चिम उदयगिरि खण्डगिरि और नीलगिरि की गुफाएँ अत्यन्त प्राचीन हैं। कुल मिलाकर ६६ गुफाएँ हैं। यहां की चित्रकारी में कल्पवृक्ष को अधिक महत्व दिया गया है।

(८) मध्यप्रदेश के भेलसा जिले में उदयगिरि की प्रसिद्ध गुफाएँ हैं। ये लगभग २० हैं। सभी गुफाएँ ब्राह्मण-धर्म की हैं। गुप्तकालीन शिल्पकला और चित्रकला के जीवन्त उदाहरण यहां मिलते हैं।

(९) पांचोरा-जामनेर रेलवे लाइन पर पाहुर नामक स्टेशन से सात मील दक्षिण सुप्रसिद्ध अजन्ता की गुफाएँ हैं। सहयाद्रि पर्वत की सुरम्यघाटी पर बनी हुई ये २९ गुफाएँ संसार की आश्चर्यजनक कृतियों में एक हैं।

(१०) मध्यप्रदेश के धार जिले में बाघ गुफाएँ अपना सौन्दर्य और कलात्मक वैभव लिए हुए स्थित हैं। बाघ नदी के ऊपर बनी हुई ९ गुफाएँ हैं। यहां की चित्रकारी में बुद्धदेव की पूजा, राजागण, सवार, भिक्षु तथा सेवकगण शिव और विष्णु के मंदिर भी हैं।

(११) मद्रास प्रदेश के महाबलीपुरम् में अनेक सुन्दर कलामण्डप हैं इनमें मन्दिर, त्रिमूर्ति, वराह और दुर्गा के मंदिर भी बने हुए हैं।

(१२) औरंगाबाद मे १६ मील दूर इलोरा का सुप्रसिद्ध कलामण्डप है यहा पर १२ गुफाएँ बौद्ध धर्म की और १७ ब्राह्मण धर्म की तथा ५ जैन धर्म की हैं। ईसा की ६९७ वीं शती में इन गुफाओं का निर्माण हुआ है।

(१३) औरंगाबाद के पचक्की नामक स्थान में एक पवत पर छोटी-छोटी ९ गुफाएँ हैं, जो कला की दृष्टि में बहुत ही सुन्दर हैं।

(१४) बवई शहर के आमपास धारापुरी (एलेफैंटा), योगेश्वरी, बन्हेरी, मरोल तथा मण्डपेश्वर की गुफाएँ हैं।

चित्रकला संबन्धी आधुनिक ग्रन्थ

(१) मुगल मिनिएचर्स—राय कृष्णदास, परिचय-हुमायूं कबीर, प्रधान संपादक : कार्ल खंडेलवाला, ललित कला अकादमी न्यू दिल्ली; १९५५।

काशी निवासी श्री रायकृष्णदास एक प्रबुद्ध कला-आलोचक हैं। 'मुगल मिनिएचर्स' नामक पुस्तक में उन्होंने संक्षेप में मुगलकालीन चित्रकला का ठीक-ठीक तथा पूर्णतया अवलोकन किया है। यह पुस्तक मुगलकालीन चित्रकला को समझने के लिए अत्यंत उपयोगी है।

(२) कांगड़ा वैली पेंटिंग—यम० यस० रंधावा : पब्लिकेशन डिवीजन सूचना एवं प्रसार मंत्रालय भारत सरकार, दिल्ली।

कांगड़ा घाटी से संबंधित ४० आकर्षक रंगीन चित्र इस एलबम में संग्रहीत हैं।

(३) अजाइड टु एलीफैन्टा—हीरानन्द शास्त्री

(४) जहांगीर एन्ड द जेसूट्स—सी० यच० वेने

(५) इंडियन पेंटिंग इन पंजाब हिल्स—डबल्यु० जी० आर्चर

(६) पोर्टफोलियो आफ इंडियन आर्ट—कुमारस्वामी

(७) इंडियन पेंटिंग अन्डर द मुगल्स—पर्सी ब्राउन

(८) ला पेन्ट्योर इंडियन अ लेपोक डेस ग्रैन्ड्स मोगल्स पेरिस—इवान स्टर्क्वाउकिन
भारतीय चित्रकलासंबन्धी ग्रंथों में इस पुस्तक का बहुत ही महत्त्व है।

(९) (अ) हिस्ट्री आफ इंडियन ऐन्ड इंडोनेशियन आर्ट, लंदन

(ब) इंडियन ड्राइंग्स २ वाल्यूम लंदन (स) राजपूत पेंटिंग २ वाल्यूम लंदन

(द) आर्ट्स एन्ड क्राफ्ट्स आफ इंडिया ऐन्ड सिलोन, एडिनबर्ग—आनंद के० कुमारस्वामी।

(१०) डाई इनडिशे मिनिएट्रेन इन स्कलासे स्का:नब्रन—स्ट्रिगाउस्की।

(११) (अ) इंडियन पेंटिंग अन्डर द मुगल्स ए० डी० १५५० टु ए० डी० १७५०
(आक्सफोर्ड)

(ब) इंडियन पेंटिंग—पर्सी ब्राउन।

(१२) अकबर १९३२—बिनियन लारेस।

(१३) अकबर १९३२—बिनसेन्ट स्मिथ।

(१४) (अ) पेंटिंग इन इस्लाम (आक्सफोर्ड) १९२८ (ब) लीगेसी इन इस्लाम,
१९३२—सर थोमस डबल्यु० अरनोल्ड।

- (१५) (अ) आइने अकबरी इन इगलिश ट्रान्सलेशन (ब) अकबरनामा इन इगलिश ट्रान्सलेशन—अबुल फजल ।
- (१६) (अ) द कोर्ट पेंटमें आफ द ग्रान्ड मुगल्स (आक्मफोर्ड)
(ब) जहांगीरसं तुजुग-ई-जहांगीरी (अग्रेजी अनुवाद)—विनियन लारेस एन्ड मर टी० डबल्यु० आरनोल्ड ।
- (१७) मुसलमान पेंटिंग १२-१७ सेंचुरी, लदन—ई० व्हाकेट ।
- (१८) (अ) स्टडीज इन इंडियन पेंटिंग, बम्बई (ब) गुजराती पेंटिंग इन द ५१ सेंचुरी (लदन)—यन० सी० मेहता ।
- (१९) द रूपम्—मपादक ओ० सी० गगोली ।
- (२०) इंडिया—रेने ग्रूजट ।
- (२१) द लाइट्स आफ कैनोपस आर अनवर-ई-मुहेली—जे० वी० यस० विल्किन्सन ।
- (२२) इंडियन स्कल्पचर एन्ड पेंटिंग १९०८—ई० वी० ह्वेल ।
- (२३) अजन्ता फ्रेसकोज—लेडी हेरिधम ।
- (२४) द वाघ केज १९२७—द इंडिया सोसाइटी ।
- (२५) इंडियन ड्राइंग्स १९२२ स्टैनली क्लार्क (विक्टोरिया एन्ड अलवर्ट म्युजियम) ।
- (२६) गार्डेन्स आफ द ग्रेट मुगल्स १९१३—सी० यम० विलियमस स्टुअर्ट ।
- (२७) मास्टरपीसेज आफ राजपूत पेंटिंग—ओ० सी० गगोली ।
- (२८) प्योम्स आफ निजाम (सिटुडियो लिमिटेड) १९२८—विनियन लारेंस ।
- (२९) भारतीय चित्रकला—नानालाल चमनलाल मेहता ।
- (३०) हिस्ट्री आफ फाइन आर्ट्स इन इंडिया एन्ड सिलोन—स्मिय ।
- (३१) इंडियन बुक पेंटिंग—केनल एन्ड गोइटी ।
- (३२) डार्ई कस्ट इटियन—डीरी ।
- (३३) इंडियन आर्ट्स इन ब्रिटिश एम्पायर एग्जिबिशन ।
- (३४) इंडियन स्कल्पचर एन्ड पेंटिंग १९२८—ह्वेल ।
- (३५) हिमालयन आर्ट—फ्रेंच ।
- (३६) लेस पेन्ट्योर इंडियून डैन्स लीपोव मुगल सेथानविन ।
- (३७) ललित कला—प्रकाशक—ललित कला अकादमी नई दिल्ली ।
रूप लेखा—अक २६ (रजत जयती अक) न० २ नई दिल्ली, १९५५ ।
कलानिधि—अक १, ३, ४ (भारत कला भवन वाराणसी की त्रैमासिक हिंदी पत्रिका)
- ललित कलाओं के संवध में हिंदी में अपने तरह की अकेली पत्रिका है । इस क्षेत्र में अनुशीलन-वर्तियों के लिए ये अक उपयोगी हैं ।
- आर्ट एन्ड लेटस—प्रकाशक इंडिया सोसाइटी । इनके अतिरिक्त वरलिगटन मैगजीन, ब्रिटिश म्यूजियम मैगजीन भी चित्रकला की उपयोगी पत्रिकाएँ हैं ।

भारतीय शिल्पकला

स्थापत्य विकास का समय

भारतीय स्थापत्य कला में भारतीय संस्कृति और भारतीय-जीवन-दर्शन का सर्वोच्च लक्ष्य मुखरित हुआ है। सुप्रसिद्ध कलाविद् रायकृष्णदास की मान्यता है कि 'मन्दिर स्थापत्य का विकास स्वतंत्र रूप से और अशोक के पहले से हुआ जान पड़ता है।' कौटलीय अर्थशास्त्र में नगर निर्माण प्रकरण में देवायतन बनाने का प्रशस्त विधान है। पाणिनि की अष्टाध्यायी में श्रीकृष्ण पूजा का उल्लेख होने से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि मन्दिर स्थापत्य कला का विकास अशोक से बहुत पूर्व चाणक्य और पाणिनि के काल से भी पूर्व हो चुका था।

हिन्दू शिल्प कला प्राचीन काल में ब्राह्मण सम्प्रदाय से प्रसिद्ध थी। बौद्ध, जैन तथा विदेशी शिल्प-कला पर ब्राह्मण सम्प्रदाय की कला का पूर्ण प्रभाव है।

हिन्दू शिल्पकला के प्रतीक

- १—स्वस्तिक
- २—कमल
- ३—अमलक
- ४—शंख
- ५—हस्ती

कालक्रम

शुंगकाल में ब्राह्मण सम्प्रदाय की स्थापत्य कला की प्रचुरता रही। इसी काल के हिन्दू शिल्प से बौद्धों ने चैत्य, स्तूप, बिहार आदि बनवाये। कुषाण-सातवाहनकाल में कुषाण वंशी राजाओं ने हिन्दू मन्दिरों के स्थान पर चैत्य, एडूक बनवाये।

भार शिव—वाकाटक काल में नाग-शैली के मंदिरों का निर्माण हुआ। वे सादे होते थे, उनके छेकन और शिखर चौकोर होते थे जो क्रमशः ऊपर की ओर सँकरे होते जाते थे।

शकों के बाद शुंगकालीन शिल्प फिर विकसित हुआ। मन्दिरों के अलंकरण में खजूर वृक्ष (नाग-चिन्ह) का अलंकरण प्रचलित हुआ। भार शिवों के काल से ही मन्दिरों के तोरण-द्वारों पर नदी-देवियों की प्रतिमाएँ उत्कीर्ण होने लगी। भूमरा और देवगढ़ के मंदिर इसी शैली के हैं।

विश्व के अद्भुत कला-स्मारक

मिस्र देश के पिरामिड—छियासठ हजार वर्ष से भी अधिक पुरातन ये पिरैमिड अति सुदृढ़ और ठोस हैं। ७० लाख टन मोटी मसाले की तह इसमें लगी है। ४८१ फुट का सबसे ऊँचा पिरामिड मिस्र के महान शासक खुफु की स्मृति में उसके मजार के लिए बना था। कहते हैं कि १ लाख दामो ने कुल २० वर्ष में इसका निर्माण किया था। इन पिरैमिड की गणना विश्व के महान् आश्चर्यों में की जाती है।

काबुल के झूलते बाग—पहाड़ी देश की राजकुमारी अमितिस पहाड़ से हरे-भरे स्थल के बीच रहना पसंद करती थी। अपनी रानी की इच्छा पूरा करने के लिए काबुल के अंतिम बादशाह बुचादनेर ने झूलता हुआ हरा-भरा गगन-चुबी बाग लगवाया जिसमें खजूर, सतरे, जैतून, देवदार आदि के वृक्ष, अगूर की लताएँ, हरे-भरे पौधे, रंग विरंगे फूल लगे थे। बाग में निर्मित नृत्यकक्ष, शयनागार, विश्राम के लिए मनोहारी बक्ष, फव्वारे, झरने, जलशय, लतामडप सब कुछ अद्भुत था। ३०० फुट ऊँची मीनारों पर टिके मेहराब की श्रेणी पर बना हुआ यह बाग झूलता-सा-प्रतीत होता था। बाग को सीचने के लिए एक ऊँची चोटी पर एक हौज बनी थी जिसमें फुरात नदी से पानी आता था।

डायना देवी का मंदिर—यह मंदिर एशिया माइनर में सिमिर्ना से उगभग ३५ मील दूर एफेसम नामक स्थान में अस्ती हजार फुट समतल भूमि के घेरे में बना था। देवी की प्रतिमा बड़ी ही कलात्मक और अनूठी थी। इन अपूर्व प्रतिमा के सम्मान में लोक प्रसिद्ध कलाकार प्रेक्सिटलीज ने मंदिर की बलिपेटिका का निर्माण किया था। मंदिर स्वयं अत्यंत कलापूर्ण और अद्भुत था। मंदिर को गोथ लोगों ने २६२ ई० में ध्वस्त कर दिया।

ज्यूस की अलौकिक मूर्ति—यूनानी मूर्तिकार फिडियास ने ज्यूपिटर (इसे ज्यूस भी कहते हैं) की इस प्रतिमा का निर्माण किया था। ज्यूपिटर की बँठी हुई इस मूर्ति की ऊँचाई ६० फुट थी। सोने के अलंकारों से सज्जित यह मूर्ति हाथी दात की बनी थी। सिंहासन में हीरे मणियाँ बेशकीमती जवाहरात जड़े थे और उस पर हाथी दात और आबनूस की अपूर्व कारीगरी की गई थी।

कोलोसस की विशालकाय कांस्य प्रतिमा—१२ वर्ष में निर्मित २०० फुट ऊँची यह कांस्य-प्रतिमा हेलिओस की थी। लिडुस देश का कलाकार चेत इसका मूजनकर्ता था। सब में अद्भुत बात यह थी कि यह दीघकाय मूर्ति एक बदरगाह के तट पर एक पैर से खड़ी थी और इसके दूसरे पैर का फँलाव बदरगाह के दूसरे तट की ओर था। इसके नीचे से बड़े जहाज गुजर सकते थे।

मासोलस का समाधि-स्थल—यह स्मारक इतना विलक्षण और कलापूर्ण था कि इसकी भी गणना विश्व के आश्चर्यजनक वस्तुओं में की गई। कैरिया की सम्राज्ञी आर्तिमिसिया ने अपने पति सम्राट मासोलस के स्मृति रूप में १४० फुट ऊँचा तथा १११ फुट के घेर का यह समाधिस्थल निर्मित कराया था। इसका निर्माण काल चतुर्थ शताब्दी ई० पू० है।

सिकंदरिया का प्रकाश-स्तंभ—फैरोस द्वीप में बंदरगाह के बीचोबीच यह प्रकाश-स्तंभ सम्राट पिटोलमी द्वारा तृतीय शताब्दी ई० पू० बनवाया गया था। कई खंड की श्वेत संगमरमर की ५०० फुट ऊँची इसकी इमारत थी। ऊपर के मंजिलों में कटी हुई खिड़कियों से रात दिन तेज प्रकाश किया जाता था जो ३० मील दूर तक दिखाई देता था। कालांतर में समुद्री तूफानों ने इसे नष्ट कर दिया।

चीन की दीवार—चीन देश की उत्तरी सीमा को घेरती हुई यह दीवार १२५९ मील लंबी, १७ फुट ६ इंच चौड़ी और १६ फुट ऊँची है।

ताजमहल—शाहंशाह शाहजहाँ ने अपनी प्रियतमा मुमताज वेगम की यादगार में आगरे में यमुना के किनारे श्वेत संगमरमर का बहुमूल्य स्मारक ताज का निर्माण कराया था। सन् १६३० में यह बनना शुरू हो कर २२ वर्षों में पूर्ण हुआ।

अन्य कला तीर्थ

१. अल्तामिरा गुफाएँ (स्पेन)—लगभग ५०००० ई० पू०।
२. मोहनजोदड़ो और हड़प्पा (भारत)—लगभग २७०० ई० पू०।
३. क्नोसस के महल (क्रीट)—२०००-१४५० ई० पू०।
४. मिकीनी स्मारक—१५०० ई० पू०।
५. प्राचीन अपोलो मूर्ति (यूनान)—६०० ई० पू०।
६. अजन्ता की गुफाएँ (भारत)—लगभग प्रथम शती ई० पू० से आरंभ हो कर सातवीं शती ई० तक।
७. पारथीनोन भग्नावशेष (यूनान)—मध्य पांचवी शती ई० पू०।
८. डेलफी का दक्षिणी द्वार 'इरक्थीयम'—४०८ ई० पू०।
९. रोम में पत्थर पर उभरे हुए अनूठे चित्र (Are pacis)—प्रथम शती ई० का पूर्वार्द्ध।
१०. कोलोस्सियम (रोम)—प्रथम शती ई०।
११. पैन्थियोन मंदिर (रोम)—द्वितीय शती ई०।
१२. सेंट पाल चर्च के बड़े हाल का फ्रेम-चित्र—३८६ ई०।
१३. गाला प्लैसिडिया की कब्र (रेवेना)—मध्य छठी शती ई०।
१४. सान्ता सोफिया चर्च (कुन्स्तुन्तुनिया)—५३२-५३७ ई०।
१५. रेवेना में बने कुछ गिरजाघर और भित्ति-चित्र—मध्य शती छठी ई०।
१६. पिसा (इटली) में गिरजाघरों का वेदिका-चित्रण—ग्यारहवी-बारहवी शती ई०।
१७. पिसा (इटली) का झुका हुआ मीनार।

- १८ चीनी मिट्टी का बना हुआ नानकिंग का मीनार ।
 १९ कम्बोडिया (हिन्द चीन) का 'अगकोर' नगर जो मन्दिरों का नगर कहा जाता था ।
 २० लन्दन के दक्षिण-पश्चिम में लगभग दस मील दूर स्थित पत्थर का घर, यह पत्थर तीन घरो की शकल में पड़े हैं जिनका व्यास १००, ७५ तथा ४०" है । यह घर किसी प्राचीन ड्रिड मंदिर के खटहर ह ।
 २१ कैन और वायूकम की रोमन चच—ग्यारहवीं शती ई० का उत्तराद्ध तथा बारहवीं शती ई० का पूर्वाद्ध ।
 २२ सेंट माक चच (वेनिस)—११०० ई० ।
 २३ चाटस चर्च—बारहवीं-तेरहवीं शती ई० ।
 २४ अलहाम्ना (स्पेन)—तेरहवीं-चौदहवीं शती ई० ।

अंतर्राष्ट्रीय ख्याति के कलाकार

धूनानो मूर्तिकार

| | | |
|-----------------|---|---|
| १ फिडियास | } | पेरिकलीन युग के कलाकार, पाचवीं शती ई० पू० |
| २ माइरोन | | |
| ३ पोलिक्लिटस | | |
| ४ स्कोपास | } | चौथी शती ई० पू० |
| ५ प्रेक्साइटलीज | | |
| ६ लाइमीयस | | |

इटलियन कलाकार

सियाना ग्रुप

| | |
|---------------------------|------------|
| १ दुच्चिओ | —१२५५-१३१९ |
| २ सिमोने मार्तिनी | —१२८३-१३४४ |
| ३ पियनो | —१२४०-१३०१ |
| ४ एम्ब्रोजिओ लोरेन्जेत्ती | |
| ५ ससेत्ता | —१३९२-१४५० |

फ्लोरेन्टाइन ग्रुप

| | |
|------------------------|------------|
| १ चिमाबुए | —१२४०-१३०२ |
| २ जिमोत्तो | —१२६६-१३३९ |
| ३ आन्द्रिया ओरकाम्ना | —१३०८-१३६८ |
| ४ फ्रा फिलिप्पो लिप्पी | —१४०६-१४६९ |
| ५ पाओला उच्चेलो | —१३९७-१४७५ |

| | |
|----------------------------|------------|
| ६. मासान्चिओ | —१४०१-१४२८ |
| ७. पियरो देला फ्रान्सेस्का | —१४१६-१४९२ |
| ८. सान्द्रो बोत्तीचेल्ली | —१४४७-१५१० |

रेनाँसाँ युगीन फ्लोरेन्टाइन कलाकार

| | |
|--|------------|
| ९. लियोनार्दो दा विंची (महान् मूर्तिकार, चित्रकार, शिल्पी) | —१४५२-१५१९ |
| १०. घिरलान्दिओ | —१४४९-१४९४ |
| ११. माइकेल एंजलो (चित्रकार, मूर्तिकार, तथा भवन शिल्पी) | —१४७५-१५६४ |
| १२. रैफेल सान्जिओ | —१४८३-१५२४ |
| १३. पेरूजिनो | —१४४६-१५२३ |
| १४. लोरेन्जो घिबर्टी (मूर्तिकार और चित्रकार) | —१३७८-१४५५ |

वेनेटियन ग्रुप

| | |
|--|------------|
| १५. ब्रूनेलेस्की (वास्तुकार मूर्तिकार) | —१३७७-१४४६ |
| १६. दोनातेल्लो (मूर्तिकार) | —१३८६-१४६६ |
| १७. ल्यूका देल्ला रोबिया (मूर्तिकार) | —१४००-१४८२ |
| १८. निकोलो पिसानो (मूर्तिकार) | —१२२५-१२७८ |

| | |
|-----------------------|------------|
| आन्द्रिया मान्तेन्या | —१४३१-१५०६ |
| जेकोपो बेल्लिनी | —१४००-१४७१ |
| फ्रांसेस्को फ्रांसिया | —१४५०-१५१७ |
| कोरेज्जिओ | —१४९४-१५३४ |
| जेन्ताइल दा फेब्रिआनो | —१४२९-१५०७ |
| जिओवान्नी बेल्लिनी | —१४२८-१५१६ |
| वेरोन्चिओ (मूर्तिकार) | —१४७७-१५१० |
| जिओर्जिओन | —१४७८-१५११ |
| टिशियन | —१४८२-१५७६ |
| तिन्तोरेत्तो | —१५१८-१५९४ |
| पाँल वेरोनीज | —१५२८-१५८८ |
| लोरेन्जो लोत्तो | —१४८०-१५५६ |
| मोरोनी | —१५२०-१५७८ |
| कैनालेत्तो | —१६९७-१७६८ |
| तिपोलो | —१६९६-१७७० |

| | |
|------------------------|------------|
| जान स्टीन | —१६२६-१६७९ |
| पीटर ड हूख | —१६२९-१६७७ |
| जान वर्मीयर ऑफ डेल्फ्ट | —१६३२-१६७५ |
| वान डेर नीट | —१६०३-१६७७ |
| जान वान गोयन | —१५९६-१६५६ |
| जेकब वान रुसडेल | —१६२८-१६८२ |
| एलबर्ट विवप | —१६२०-१६९१ |
| मेण्डर्ट होव्वीमा | —१६३८-१७०९ |

आधुनिक उच्च चित्रकार

| | |
|-----------------------|------------|
| जोजेफ डजराइल्स | —१८२४-१९११ |
| हेनड्रिक विलेम मेसडाग | —१८३१-१९१५ |
| विलेम रोलोफस | —१८२२-१८९७ |
| एन्टन माव | —१८३८-१८८८ |
| जेम्स मेरिस | —१८३७-१८९९ |
| मैथ्यू मेरिस | —१८३९-१९१७ |

फ्रांस

| | |
|--|------------|
| निकोलस पूसाँ (लैंडस्केप पेंटिंग का प्रवर्तक) | —१५९४-१६६५ |
| क्लादे लोराँ | —१६००-१६८२ |
| वात्तो | —१६८३-१७२१ |
| फ्रैंकोस वूसो | —१७०३-१७७० |
| साइमन शार्दे | —१६९९-१७७९ |

फ्रेंच क्रान्तियुगीन कलाकार

| | |
|---|------------|
| लुई देविद | —१७४८-१८२५ |
| इगरेस | —१७८०-१८६७ |
| गैरिवाल्त (फ्रांस में रूमानि कला का प्रवर्तक) | —१७९१-१८२४ |
| देलानो | —१७९८-१८६३ |
| कोरोत | —१७९६-१८७५ |
| रूसो (वारविजन स्कूल का सुप्रसिद्ध कलाकार) | —१८१२-१८६७ |
| दाविग्नी | —१८१७-१८७८ |
| दामिए | —१८१२-१८८९ |

फ्लाण्डर्स

| | |
|-------------------------------------|---|
| ह्यू वर्ट वान आइक | —१३६५-१४२६ |
| जान वान आइक | —१३८५-१४४१ |
| रोजर वान डेर वेडन | —१४००-१४६४ |
| हान्ज मेमलिक | —१४३०-१५०४ |
| क्विटेन मैसिस | —१४६६-१५३० |
| माब्रूज | —१४७२-१५३५ |
| पीटर ब्रूगेल | —१५२५-१५६९ |
| पीटर पॉल र्यूबेन्स | —१५७७-१६४० |
| जान वान डाइक | —१५९९-१६४१ |
| सर पीटर लेली } सर गॉडफ्रे नेलर } | वान डाइक के अनुयायी और पोट्रेट पेंटर |

जर्मनी

| | |
|----------------------------------|------------|
| मार्टिन शोन्गार | —१४४५-१४९१ |
| एलबर्ट ड्योरर | —१४७१-१५२८ |
| मैथिआस ग्रून वाल्ड | —१४८३-१५३० |
| ल्यूकास क्रांक | —१४७२-१५५३ |
| होलबाइन (चित्रकार & काष्ठशिल्पी) | —१४९७-१५४३ |

स्पेन

| | |
|---|------------|
| कैरावाज्जिओ (निआपोलिटन स्कूल का इटालियन कलाकार) | —१५६९-१६०९ |
| जोजेफ रिबेरा | —१५८८-१६५६ |
| एल ग्रेको (यूनान का निवासी था) | —१५४५-१६१४ |
| वेलाजकेज | —१५९९-१६६० |
| म्युरिल्लो | —१६१७-१६८२ |
| गोया | —१७४६-१८२८ |

हॉलैण्ड (डच)

| | |
|---|------------|
| फ्रांज हाल्स | —१५८०-१६६६ |
| रेम्ब्राण्ट (महान् चित्रकार, पोट्रेट-पेंटर तथा धातु-शिल्पी) | —१६०७-१६६९ |
| गेरार्ड डाड | —१६१३-१६७५ |
| गेरार्ड टेरबोर्ख | —१६१७-१६८१ |

- दुप्रे } (पथु और फामीसी चरागाहों चित्रकार) — १८१०-१८६५
 त्रायन }
 मिले (वृषको, ग्राम्य दृश्यो का चित्रकार) — १८१४-१८७५
 झ्यूजीन वोदाँ (समुद्री सौंदर्य का दिग्दर्शक) — १८२५-१८९८

यथार्थवादी और प्रभाववादी फ्रासीसी कलाकार

- गुस्ताव कूर्बे — १८१९-१८७७
 माने — १८३२-१८८३
 मोने — १८४०-१९२७
 पिस्सारो — १८३०-१९०३
 आंगस्ते रेनॉर — १८४१-१९१९
 एदगर देगा — १८३४-१९१७
 जार्जेज सुरा — १८५९-१८९१
 जाँ बाप्रिस्ते पियाल — १७१४-१७८५
 आंगस्ते रोदाँ (प्रभाववादी मूर्तिकार) — १८४०-१९१७

उत्तर प्रभाववाद, घनाकृतिवाद तथा भविष्यत्वाद के

प्रवर्तक फ्रासीसी चित्रकार

- पॉल सेजाँ — १८३९-१९०६
 वैन गाफ — १८३५-१८९०
 पॉल गोर्गें — १८४८-१९०३
 हेनरी मातीस — १८६९-१९५४
 पाब्लो पिकामो — १८८१

इंग्लैण्ड

- विलियम होगार्थ — १६९७-१७६४
 रिचर्ड विल्मन् — १७१४-१७८२
 जोगुआ रेनोल्ड्स — १७२३-१७९२
 गेन्स बोरो — १७२७-१७८८
 जार्ज रोमनी — १७३४-१८०२
 सर हेनरी रेवनं — १७५६-१८२३

कला, संस्कृति, पुरातत्त्वसम्बंधी ग्रन्थ-सूची

१. (अ) द स्टोन एज इन इन्डिया—पी० टी० श्रीनिवास आयंगर ।
२. (अ) ऐनसिएन्ट इण्डिया—यस० कृष्णा स्वामी आयंगर ।
३. (अ) कैटलाग आफ द क्वायन्स आफ द गुप्ता डायनेस्टी (ब) कैटलाग आफ इंडियन क्वायन्स इन द ब्रिटिश म्युजियम (स) कैटलाग आफ क्वायन्स इन द इण्डियन म्युजियम (द) इण्डियन क्वायन्स—जॉन ऐवलेन ।
४. (क) हिन्दू-सुमेर-संस्कृति (मराठी)—दाजी यन० आप्टे ।
५. (अ) द कावेरी, द मउखैरिस ऐन्ड द संगम एज—टी० जी० आरगाम्पूयन ।
६. (अ) मैन्युअल आफ ओरिअन्टल ऐन्टीक्विटीज—ई० बेबीलॉय ।
७. (अ) प्री-आर्यन ऐन्ड प्री-ड्रेबिडियन—डा० प्रबोधचन्द्र बागची ।
८. (अ) द ओरिजिन आफ द बंगाली स्क्रिप्ट (ब) प्राचीन मुद्रा—आर० डी० बनर्जी ।
९. (अ) ऐन्टीक्विटीज आफ इण्डिया—यल० डी० वारनेट ।
१०. इन्सक्रिप्शन्स ड्यु कैम्बोज—यम० आगस्टे वार्थ ।
११. (अ) भारहुत इन्सक्रिप्शन्स (बी) ओल्ड ब्राह्मी इन्सक्रिप्शन्स इन द उदयगिरि ऐन्ड खन्डगिरि केब्ज—ब्रेनीमाधव वरुआ ऐन्ड कुमार गंगानन्द सिंह ।
१२. (अ) बरीड ट्रेजर्स आफ चीनीज टुकिस्तान—अन्ना वारवेल ।
१३. (अ) लेस इन्सक्रिप्शन्स संस्कृत्स ड्यु कैम्बोज—पी० यम० वरजेन ।
१४. (अ) ला पैलेइस ड' अंओर वत (ब) ल' आर्कीटेक्चर हिन्डोल—डी० वेली ।
१५. (अ) इन्सक्रिप्शन्स आफ अशोक (ब) लेक्चर्स इन ऐनसिएन्ट इण्डियन न्युमिसमैटिक्स—डी० आर० भंडारकर ।
१६. (अ) इनकॉनोग्राफी ऑफ बुद्धिस्ट ऐन्ड ब्राह्मनिकल स्कलप्चर्स इन द डेक्का म्युजियम—ननिनी कांत भट्टासाली एम० ए० ।
१७. द इंडियन बुद्धिस्ट इनकॉनोग्राफी—ब्रेनीतोष भट्टाचार्य ।
१८. (अ) लिटरेरी रिमेन्स आफ डा० भाऊ दा जी—भाऊ दा जी ।
१९. (अ) कैटलॉग्स आफ क्वायन्स इन द इण्डियन म्युजियम—बी० बी० विद्याविनोद ।
२०. (अ) इग्जाम्पुल्स आफ इण्डियन स्कल्पचर ऐट द ब्रिटिश म्युजियम—बिनियन लॉरेन्स ।
२१. (अ) मान इन्सक्रिप्शन्स—सी० ओ० ब्लैगडेन ।
२२. (अ) सप्लीमेटरी कैटलॉग आफ द आर्कैलाजिकल कलेक्शन्स ऑफ द इंडियन म्युजियम—थोमस क्लॉच ।

- २३ (अ) डे प्रवनान टेम्पुल्स—यफ० डी० के० वॉश।
- २४ (अ) द इडियन कॉलोनी आफ स्याम—फणिन्द्राथ वीस।
- २५ (अ) स्किथियन आर्ट—डा० ग्रेगरी बारोवका।
- २६ (अ) सरोम्थी इन्सक्रिप्शन्स डिसकवर्ड वाई मर एन० ए० स्टेइन—ए० एम० व्यायर।
- २७ (अ) कैटलॉग आफ प्री-हिस्टारिक ऐन्टीक्यूटीज इन द इण्डियन म्यूजियम—ए० कागिन ब्राउन।
- २८ (अ) ऐन अकाउन्ट आफ द प्रिमिटिव ट्राइन्स ऐन्ड मानुमेन्ट्स आफ द नीलगिरीस—जे० डबल्यू० ग्रीक्स।
- २९ (अ) कैटलॉग आफ द क्वायन्स इन द प्राविन्सियल म्यूजियम आफ लखनऊ—सी० जे० ब्राउन।
- ३० इण्डियन पेन्टिंग—पर्सी ब्राउन।
- ३१ (अ) इनडिश पैलिऑग्रफाइज (ब) भगवानलाल इन्द्र जीज २३ इन्सक्रिप्शन्स फ्राम नेपाल—जाजं बहलर।
- ३२ (अ) द एलीमेन्ट्स आफ साउथ इण्डियन पैलिआग्राफी—ए० सी० बरनेट।
- ३३ (अ) द बुद्धिस्ट म्त्प्राज आफ अमरावती एन्ड जयपीत (ब) द ऐनसियेन्ट मानुमेन्ट्स टेम्पुल्स एन्ड स्वरूपचर्स आफ इण्डिया (स) केव टेम्पुल्स आफ इण्डिया (द) अ गाइड टु एल्युरा केव टेम्पुल्स (ई) दिगवर जैन इनकानोग्रॉफी—जेम्स बर्जेस।
- ३४ (अ) हिस्ट्री आफ ऐनसिएन्ट ज्योग्राफी—ई० यच० वनवरी।
- ३५ (अ) रिपोर्ट्स आन द इन्सक्रिप्शन्सल टूरस थ्रू सुमात्रा एट्सेट्रा—डा० पी० वी० वैन स्टीन, कैलेनफेल्स।
- ३६ (अ) द रुइन्ड सीटीज आफ सीलोन—डबल्यू हेनरी केव।
- ३७ (अ) इण्डिया एन्ड मेन्ट्रल एशिया—डा० निरजन प्रसाद चक्रवर्ती एम० ए०।
- ३८ (अ) इडियन कल्चर इन जावा ऐन्ड सुमात्रा—डा० विजय राज चटर्जी।
- ३९ (अ) ऐन इन्ट्रोडक्शन टु द मेडिकल इडियन स्कल्पचर—के० दे वी० कार्डरिंगटन।
- ४० (अ) मैन्युअल डी आर्कैलाजी ओरिअन्टेल् (ब) लेस ऐन्टीक्विट्स ओरिएण्टेल्स (स) ल' आट दे ल' एम्पी ओरिअन्टेल् ऐनसिएन्—डा० जाज कान्टेन्थ।
- ४१ (अ) हिस्ट्री आफ इडियन ऐन्ड इंडोनेशियन आर्ट (ब) विवलिओ ग्राफीज आफ इडियन आर्ट (स) कैटलॉग आफ इडियन कलेक्शन्स इन द म्यूजियम आफ फाइन आर्ट्स वासटन—ए० के० कुमारस्वामी।
- ४२ (अ) द आर्कैटेक्चरल ऐन्टीक्विटीज आफ वेस्टर्न इडिया (ब) ऐन्टीक्विटीज आफ सिंध—हेनरी काउसेन्स।
- ४३ (अ) द ऐनसिएन्ट ज्योग्राफी आफ इडिया (ब) क्वायन्स आफ ऐनसिएन्ट इडिया (स) क्वायन्स आफ इडो—सिथियन्स (द) द भिल्सा टापस (इ) बुक आफ इडियन

- एराज (ई) कारपस इन्सक्रिप्शनस इनडिकेरम (उ) लदाक (ए) इग्जाम्पुल आफ इंडियन स्कल्पचर ऐट द ब्रिटिश म्युजियम (ऐ) क्वायन्स आफ मेडिकल इंडिया —सर अलेग्जेंडर कनिंघम ।
४४. (अ) रिसर्चेस आन ऐनसिएन्ट एन्ड माडर्न इंडिया—क्यू० क्राउफोर्ड ।
४५. (अ) कैटलाग आफ द म्युजियम आफ आर्केलॉजी ऐट साँची (ब) भूंजा डाइनेस्टी आफ मयूर भंज ऐन्ड देयर ऐनसिएन्ट कैपिटल—रामप्रसाद चंदा ।
४६. (अ) द ज्योग्राफिकल डिक्शनरी आफ ऐनसिएन्ट ऐन्ड मेडिवल इंडिया—नन्दूलाल डे एम० ए० बी० यल० ।
४७. (अ) अ गाइड टु खजुराहो—बी० यल० धामा ।
४८. (अ) सेलेक्शन्स फ्राम संस्कृत इन्सक्रिप्शन्स—डी० बी० डिसकैलकर ।
४९. (अ) टाउन प्लैनिंग इन ऐनसिएन्ट इंडिया—विनोद बिहारी दत्त ।
५०. (अ) क्वायन्स आफ सदर्न इंडिया—डबल्यू० इलियट ।
५१. (अ) हिस्ट्री आफ इंडियन ऐन्ड इस्टर्न आर्कीटेक्चर (ब) केव टेम्पुल्स आफ इंडिया (स) आर्केलॉजी इन इंडिया (द) इलस्ट्रेशन्स आफ द राक-कूट टेम्पुल्स आफ इंडिया (य) पिक्चरस्क इलस्ट्रेशन्स आफ ऐनसिएन्ट आर्कीटेक्चर इन हिन्दुस्तान—जेम्स फर्ग्यूसन ।
५२. (अ) डाइ कन्स्ट इंडियन्स, चाइनीज एन्ड जापान्स—ओटोफिशर ।
५३. (अ) नोट्स डी' इपीग्रैफी इन्डोचाइन्वायज (ब) यल' ओरिजिन डी' अंकोर—लुइ फिनाँट ।
५४. (अ) ला ज्योग्राफी ऐनसियेन डू गंधा (ब) द बिगनिग्स आफ बुद्धिस्ट आर्ट ऐन्ड अदर एसेज (स) एट्यूड सूर यल' इकानोग्राफी बाउद्धिक डी यल' इन्डे—ए० फाउचर ।
५५. ऐन्टीक्विटीज आफ इंडियन टिबट—ए० यच० फ्रांक ।
५६. (अ) इंडियन आर्कीटेक्चर (ब) अ कलेक्शन्स आफ इंडियन ब्रासेज ऐन्ड ब्रोजे—आर्धेंद्र कुमार गंगोली ।
५७. (अ) ऐन्टीक्विटीज बुद्धिक्स डे वैमियन—ए० गाडर्ड ।
५८. (अ) डांक्यूमेन्ट्स फ्राम सरविर ए' यल' एट्यूड डी' अजन्ता एटसेट्टा—विक्टर गोलोन्यु ।
५९. (अ) अजन्ता केव्स—ग्रिफिक्स ।
६०. (अ) त्यैन्दी बोरोन्युडुर इन सेन्ट्रल जावा—ग्रोनेमन ।
६१. (अ) आर्ट्स ऐन्ड आर्केलॉजी ख्मेर्स—जार्ज आसलियर ।
६२. (अ) बुद्धिटािश कन्स्ट इन इनडियेन—ए० ग्रनवेडेल ।
६३. (अ) गाइड कैटलाग लेस कलेक्शन्स बौद्धिक्स—जे० हैकिन ।
६४. (अ) अर्टिकिल्स आन इन्सक्रिप्शन्स इन इन्डियन ऐन्टीक्वैरी ऐन्ड अदर जर्नल्स—आर० आर० हल्दर ।

- ११३ (अ) कंटलॉग आफ द वनायन्स आफ द आघ्र डाइनेस्टी (ब) इडियन क्वायन्स—ई० जे० रैवसन ।
- ११४ (अ) कंटलॉग आफ द प्री हिस्टारिक ऐन्टीक्विटीज फ्राम ऐडीचैनेल्यूर ऐन्ड पेरमबेर (ब) चालुवान आर्कीटेक्चर-अलेक्म रिजा ।
- ११५ (अ) मैसूर ऐन्ड कुर्ग फ्राम द इन्फ्रिगन्स —लेविस राइस ।
- ११६ (अ) कंटलॉग आफ द म्यूजियम आफ आर्कैलॉजी ऐट सारनाथ—दयाराम आ० बी० साहनी ।
- ११७ (अ) लिस्ट आफ इन्सक्रिप्शन्स इन द म्यूजियम आफ द वरेन्द्र रिमच सोसाइटी, राजगाही (ब) लिस्ट आफ गोल्ड क्वायन्स इन द वरेन्द्र रिमच सोसाइटी म्यूजियम—धीरवधु मान्याल ।
- ११८ (अ) अर्ली इन्सक्रिप्शन्स आफ बिहार ऐन्ड उडीमा (ब) ऐन्टीक्विटीज आफ बिहार —अनन्तप्रसाद बनर्जी शास्त्री ।
- ११९ (अ) प्री-हिस्टारिक ऐन्टीक्विटीज आफ द आयन पीपुल—जोबोन्स स्त्रीदर ।
- १२० (अ) जुल्फ जातक रिर्लीफम आन आनन्दा टेम्पुल जू पगान—काल सीडेनस्टकर ।
- १२१ (अ) खैरोस्की इन्सक्रिप्शन्स डिसकवर्ड बाइ सर एम० ए० हटीन—सेनाट एमाइल ।
- १२२ (अ) द अमरावती टोप—रावट सीवेल ।
- १२३ (अ) साउथ इडियन इमेनेज आफ गाड्म ऐंड गाडेसेज—यच० कृष्ण शास्त्री ।
- १२४ (अ) हिस्ट्री आफ फाइन आट इन इडिया ऐन्ड सिलोन (ब) कंटलॉग आफ क्वायन्स इन द इडियन म्यूजियम, बलकत्ता (स) द जैनस्तूप ऐन्ड अदर ऐन्टीक्विटीज आफ मयुरा—ए० विनमेन्ट स्मिथ ।
- १२५ (अ) आर्कीटेक्चरल रिमेन्स—अनिरुद्ध पुर—जे० जी० स्मिथर ।
- १२६ (अ) हँड बुक टु द स्वल्पचर्ष इन द पेशावर म्यूजियम—डी० ब्रेनडॅ स्पूनर ।
- १२७ (अ) इनरमोस्ट एशिया (ब) सेरिन्डिया—डीटेल्ड रिपोर्ट आफ एक्सप्लोरेशन्स इन सेन्ट्रल ऐशिया ऐन्ड वेस्टन मास्ट चाइना—मर आडरेल स्टीन ।
- १२८ (अ) इटियेन इन डेन ग्रिचिशन पॅपिरी—ओटो स्तीन ।
- १२९ (अ) प्रेलीमिनरी नोटस आन मम अर्ली हिन्दू पैटिग्स ऐट एलोरा—डी० बी० थाम्पसन ।
- १३० (अ) एन्थोपालोजी—ई० थस्टन ।
- १३१ (अ) ले स्वल्पचर दे मयुरा (ब) कंटलॉग आफ द डेलही म्यूजियम आफ आर्कैलोजी (स) द यूप इनसक्रिप्शन्स आफ बिग मुलावर्मेन फ्राम कोइटी, ईस्ट बार्नियो (द) ऐन्टीक्विटीज आफ चम्बा स्टेट —जे० फ० वोगल ।
- १३२ (अ) इंडोप्रोक् क्वायन्स, लाहौर म्यूजियम कंटलॉग—आर० बी० व्हाइटहेड ।
- १३३ (अ) एरिआना ऐन्टीकुआ—यच० यच० विल्सन ।
- १३४ (अ) अशोकन टेक्स्ट ऐन्ड ग्लासरी—ए० सी० उलनर ।

पुरातत्त्वविज्ञान संबंधी पत्रिकाएँ

१. ऐनुअल विनलिआग्राफी आफ इंडियन आर्कोलाजी, कर्न इन्स्टीच्यूट, लीडन, हालैण्ड ।
२. ऐक्टा ओरिएण्टेलिया, रायल लाइब्रेरी, कोपेनहेगेन, डेनमार्क ।
३. विबलिओग्राफी बुद्धिक, पाल ज्युथनर, १३ र्यू जर्कव, पेरिस (६)
४. वेलुटिन आफ द म्युजियम आफ फांइन आर्ट्स, बोस्टन, अमेरिका ।
५. ईस्टर्न आर्ट, फिलाडेलफिया, अमेरिका ।
६. इंडियन आर्ट एण्ड लेटर्स, इंडिया सोसाइटी, लंदन यस० डबल्यू० ।
७. जर्नल आफ द रायल एशियाटिक सोसाइटी आफ ग्रेट ब्रिटेन एण्ड आयरलैण्ड, लंदन डबल्यू० १ ।
८. आस्टेसिएटिश जीत्सक्रिफ्ट, फर्डीनंद लेसिंग, बर्लिन, लेपजिग ।
९. रूपम, ७, ओल्ड पोस्ट आफिस स्ट्रीट, कलकत्ता ।
१०. ऐनल्स आफ द भंडारकर रिसर्च इन्स्टीट्यूट पूना ।
११. ऐनुअल रिपोर्ट आफ द आर्कोलाजिकल सर्वे आफ इंडिया, गवर्नमेन्ट आफ इंडिया सेन्ट्रल पब्लिकेशन ब्रांच, ३, गवर्नमेंट प्लेस, कलकत्ता ।
१२. ऐनुअल रिपोर्ट आफ द आर्कोलाजिकल डिपार्टमेंट आफ द निजाम्स डोमिनियन, हैदराबाद (दकन) ।
१३. ऐनुअल रिपोर्ट आफ द आर्कोलाजिकल डिपार्टमेंट आफ मैसूर स्टेट ।
१४. ऐनुअल रिपोर्ट आन साउथ इंडियन इपीग्रैफी, सेन्ट्रल पब्लिकेशन ब्रांच, कलकत्ता ।
१५. ऐनुअल रिपोर्ट आफ द वरेन्द्र रिसर्च सोसाइटी, राजशाही ।
१६. इपीग्रैफिया इंडिका, सेन्ट्रल पब्लिकेशन ब्रांच, कलकत्ता ।
१७. इंडियन ऐन्टीक्वैटी, ब्रिटिश इंडियन प्रेस, मजगांव, बम्बई ।
१८. इंडियन हिस्टारियल क्वार्टर्ली ओरिएण्टल प्रेस, कलकत्ता ।
१९. जर्नल आफ द आंध्र रिसर्च सोसाइटी, राजामंद्री, मद्रास ।
२०. जर्नल आफ बी० ऐन्ड ओ० रिसर्च सोसाइटी, पटना ।
२१. जर्नल आफ बाम्बे हिस्टारिकल सोसाइटी एक्सचेंज बिल्डिंग्स स्प्राट रोड, बम्बई ।
२२. जर्नल आफ इंडियन हिस्ट्री, नाटू स्ट्रीट, मिलापोर, मद्रास ।
२३. जर्नल आफ द ओरिएण्टल रिसर्च, लज, पिलापोर, मद्रास ।
२४. जर्नल आफ द अमेरिकन ओरिएण्टल सोसाइटी, येल लाइब्रेरी, न्यू हैवेनकान, यू० यस० ए० ।
२५. मेम्वायर आफ द आर्कोलाजिकल सर्वे आफ इंडिया, दिल्ली ।
२६. जर्नल आफ द पंजाब हिस्टारिकल सोसाइटी, लाहौर ।
२७. जर्नल आफ द यू० पी० हिस्टारिकल सोसाइटी, इंडियन प्रेस, इलाहाबाद ।
२८. जर्नल आफ द एशियाटिक सोसाइटी आफ बंगाल ५, पार्क स्ट्रीट, कलकत्ता ।

- २९ जर्नल आफ द रायल ऐशियाटिक सोसाइटी, वाम्बे ब्राच, टाउन हाल, बम्बई।
- ३० जनल आफ द रायल ऐशियाटिक सोसाइटी सिलोन ब्राच, कोलम्बो।
- ३१ इपीग्रैफिआ जीलैनिका, कोलबो (सोलोन)।
- ३२ द्जावा, जावा इन्स्टीच्यूट, बटेविआ।
- ३३ आर्कीव ओरिण्टेले, ओरिअन्टल इन्स्टीच्यूट, प्राग, जेकोस्लोवाकिया।
- ३४ जर्नल एसिएटिक, पेरिस।
- ३५ जर्नल आफ कामा ओरिअन्टल इन्स्टीच्यूट, बम्बई।
- ३६ सीलोन ऐन्टीक्वैरी, कोलम्बो।
- ३७ केरल सोसाइटी पेपर्स, त्रिवेन्द्रम (ट्रावरकोर)।
- ३८ नागरी प्रचारिणी पत्रिका, काशी।
- ३९ क्वाटर्ली जर्नल आफ द माइथिक सोसाइटी, बगलोर।
- ४० तारीख, हैदरावाद (दक्खिन)।
- ४१ ऐन-कोपॉस सेन्ट गैवरिअल माडलिन, नियर वियना, आस्ट्रिया।
- ४२ बुलेटिन आफ द, स्कूल आफ ओरिअन्टल स्टडीज, लंदन।
- ४३ द बक्यो विजास्तू टोकियो (जापान)।
- ४४ इपीग्रैफिआ विरवका, रगून (बर्मा)।
- ४५ इपीग्रैफिआ इन्डो-मुमलेमिका, गवर्नमेंट आफ इडिया सेन्ट्रल पब्लिकेशन ब्राच, कलकत्ता।
- ४६ इडियन हिस्टारिकल रेकार्ड्स कमीशन, सेन्ट्रल पब्लिकेशन डिपॉ, कलकत्ता।
- ४७ जर्नल आफ द बर्मा रिसर्च सोसाइटी रगून।
- ४८ जर्नल डेस सैवेन्ट्स, पेरिस।
- ४९ जर्नल आफ द सोसाइटी आफ ओरिअन्टल रिसर्च, न्यूयार्क (अमेरिका)।
- ५० रीव्यू न्यूमिस मंटीक, पेरिस।

वास्तुकला के आचार्य

दक्षिणी परम्परा के अनुसार

| | | |
|-------------|-------------|-------------|
| १ ब्रह्मा | ६ काश्यप | ११ नारद |
| २ त्वष्ट्रा | ७ अगस्त्य | १२ प्रह्लाद |
| ३ मय | ८ शुक्र | १३ शक्र |
| ४ मातङ्ग | ९ पराशर | १४ बृहस्पति |
| ५ भृगु | १० नग्नजित् | १५ मानसार |

उत्तरी परम्परा के अनुसार

| | | | |
|---------|----------|--------------|--------------|
| १ शम्भु | ३ अत्रि | ५ पराशर | ७ विश्वकर्मा |
| २ गर्ग | ४ वसिष्ठ | ६ ब्रह्मर्षि | ८ वासुदेव |

वास्तु शिल्प की शैलियाँ

| | | |
|----------------------|---------|--------|
| १ उत्तरी (नागर) | ३ वाघाट | ५ लाट |
| २ दक्षिणी (द्राविड़) | ४ भूमिज | ६ वेसर |

वास्तु शिल्प संबंधी वाङ्मय

दक्षिणी परम्परा में—

| | | |
|---------------------|---------------------------|---------------|
| १ विश्वकर्माय शिल्प | ४ काश्यपशिल्प | ७ शिल्पसंग्रह |
| २ मयमत | ५ अगस्त्यकलाधिकार | ८ शिल्पत्त |
| ३ मानसार | ६ सनत्कुमार वास्तुशास्त्र | ९ चित्रलक्षण |

उत्तरी परम्परा में—

| | | |
|-------------------|-------------------|------------------|
| १ विश्वकर्मप्रकाश | ३ समरांगणसूत्रधार | ५ सूत्रधार मण्डन |
| २ वास्तुरत्नावली | ४ वास्तुप्रदीप | |

वास्तुकला का कलाकार वर्ग

१ स्यपति—प्रधान वास्तुशास्त्री, समस्त शास्त्रों और कलाओं में प्रवीण। यज्ञों के वास्तुकार्य में महत्त्वपूर्ण पदाधिकारी। विश्वकर्मा और मय—ये दो स्यपति प्राचीन भारत में प्रसिद्ध थे।

२ सूत्रग्राहिन्—स्यपति के समान सर्वविद्याविशारद। यह रेखाविद् (इजीनियर) होता था। सूत्रज्ञ, सूत्रग्राही भी इसके नाम हैं और यह तक्षक तथा वार्धकि का गुरु कहा जाता रहा है।

३ वार्धकि—शास्त्रज्ञ, वेदज्ञ होने के साथ ही यह अपने कला-क्षेत्र (चित्रकला) का विशेषज्ञ होता था। इसे भवन कला, मूर्तिकला के रेखा-चित्रों की उद्भावना करनी पड़ती थी। यह तक्षा का गुरु माना जाता था।

४ तक्षक—विभिन्न कलाओं और शास्त्रों के ज्ञान के साथ ही यह वाष्-कौशल का विशेषज्ञ होता था।

विश्व के प्रथम शिल्पी विश्वकर्मा के उत्तराधिकारी

- | | |
|-------------------------|----------------------|
| १ मालाकार (माली) | ५ कुम्भकार (कुम्हार) |
| २ कर्मकार (लोहार) | ६ कास्यकार (तँबेरा) |
| ३ शलकार (शल बनाने वाला) | ७ सूत्रधार—राज, बढई |
| ४ कुविन्दक (जुलाहा) | ८ चित्रकार |
| | ९ स्वर्णकार (सोनार) |

स्यापत्य कला के आठ अंग

- १ वास्तुपुरुष—रेखा-चित्र एवं पद-रचना (प्लानिंग)
- २ पुर-निवेश—द्वारकर्म, रथ्या विभाग, प्राकार-निवेश, आट्टलक-निवेश, प्रतोली-विनिवेश, स्थान-विभाग।
- ३ प्रासाद—मन्दिर-निर्माण आदि।
- ४ ध्वजोच्छ्रिति
- ५ राजवेश्मभवन—सभा, अश्वशाला, गजशाला आदि।
- ६ जन-भवन—जाति एवं वर्ण के अनुकूल।
- ७ यज्ञवेदी—यज्ञमानशाला, कोटि होमविधि।
- ८ राजशिविर-विनिवेश—दुर्ग-रचना।

स्थापत्य का मान विभाजन

| | | |
|-------------|---|-----------------|
| ८ रेणु | = | १ बालाग्र |
| ८ बालाग्र | = | १ लिक्षा |
| ८ लिक्षाएँ | = | १ यूका |
| ८ यूकार्येँ | = | १ यवमध्य |
| ८ यवमध्य | = | १ ज्येष्ठ अंगुल |
| ७ यवमध्य | = | १ मध्यम अंगुल |
| ६ यवमध्य | = | १ कनिष्ठ अंगुल |
| २४ अंगुल | = | १ हस्त |

वास्तु कोश

स्थापक वर्ग

- ब्रह्मा—वास्तु-स्रष्टा
 विश्वकर्मा—प्रथम स्थपति
 पृथु—प्रथमवास्तु संरक्षक सम्राट्
 महासभा—आधार—पृथ्वी
 विजय, जय, सिद्धार्थ, अपराजित—विश्वकर्मा के मानसपुत्र

स्थपति वर्ग

स्थपति, तक्षक, वार्धकि, सूत्रग्राहिन्

स्थापत्यवर्ग

अष्टांग स्थापत्य

वास्तुवर्ग

वास्तुशास्त्र, वास्तुविद्या, वास्तुकला, वास्तु-पद, वास्तुपद-विन्यास, वास्तुपद-देवता, वास्तुपुरुष, वास्तुपुरुषांगदेवता, वास्तुदेवता निघण्टु, वास्तुसंस्थान-मातृका, वास्तु परंपराएँ।

वास्तु ग्रन्थ

- | | |
|-----------------|---------------------|
| १ ऋग्वेद | ७ वैखानसागम |
| २ अथर्ववेद | ८ सुप्रभेदागम |
| ३ शतपथब्राह्मण | ८ अग्नि पुराण |
| ४ अंशुमद्भेदागम | ९ गरुड़ पुराण |
| ५ कामिकागम | १० नारद पुराण |
| ६ कर्णागम | ११ ब्रह्माण्ड पुराण |

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| १२ भविष्य पुराण | ४५ स्वायम्भुव तत्र |
| १३ मत्स्य पुराण | ४६ आनन्द तत्र |
| १४ लिंग पुराण | ४७ आसण तत्र |
| १५ वायु पुराण | ४८ बौद्धायन तत्र |
| १६ स्कन्द पुराण | ४९ आर्षं तत्र |
| १७ देवी पुराण | ५० बृहत्सहिता |
| १८ कालिका पुराण | ५१ चुल्ल वग्ग |
| १९ शैवागम | ५२ महावग्ग |
| २० वैष्णव पाञ्चरात्र | ५३ पासाद भगलम् |
| २१ अत्रिसहिता | ५४ आश्वलायन गृह्यसूत्र |
| २२ दीप्तितत्र | ५५ गोभिल सूत्र |
| २३ तनसमुच्चय | ५६ पारस्कार गृह्यसूत्र |
| २४ ईशान शिवगुर देव पद्धति | ५७ विनय पिटक |
| २५ ह्यदीर्ष तत्र | ५८ अगस्त्यसकलाधिवार |
| २६ त्रैलोक्य मोहन तत्र | ५९ अकशास्य |
| २७ वैभव तत्र | ६० अपराजित प्रच्छा |
| २८ पीप्पर तत्र | ६१ अपराजित वास्तुशास्त्र |
| २९ प्राह्लाद तत्र | ६२ अशुमत |
| ३० गाय्य तत्र | ६३ अशुमान कल्प |
| ३१ गालव तत्र | ६४ आगारविनोद |
| ३२ नारदीय तत्र | ६५ आय तत्त्व |
| ३३ सप्रश्न तत्र | ६६ आयादिलक्षण |
| ३४ तादर्यं तत्र | ६७ आरामादि प्रतिष्ठा पद्धति |
| ३५ नारायणिक तत्र | ६८ अभिलपिताथ चिंतामणि |
| ३६ आत्रेय तत्र | ६९ कूपादि जलस्थान लक्षण |
| ३७ नरसिंह तत्र | ७० कौतुक लक्षण |
| ३८ शार्ङ्गल्य तत्र | ७१ त्रिया सग्रह पंचाशिता |
| ३९ वैश्वक् तत्र | ७२ क्षीराणव |
| ४० सात्य तत्र | ७३ क्षेत्रनिर्माण विधि |
| ४१ सौनव तत्र | ७४ गार्ग्यसहिता |
| ४२ वापिल तत्र | ७५ गृह्निरूपण सलेप |
| ४३ वासिष्ठ तत्र | ७६ गृह निर्माण विधि |
| ४४ ज्ञानसागर तत्र | ७७ गृह-मीठिका |

| | |
|---|---------------------------------|
| ७८ गृह-वास्तु-प्रदीप | ११० प्रासाद दीपिका |
| ७९ गोपुर-विमानादि लक्षण | १११ प्रासाद भण्डन वास्तुशास्त्र |
| ८० ग्राम-निर्णय | ११२ प्रासाद लक्षण |
| ८१ घटोत्सर्गसूचनिका | ११३ प्रासादलक्षण |
| ८२ चक्रशास्त्र | ११४ प्रासादालङ्कार लक्षण |
| ८३ चित्रकर्म शिल्पशास्त्र | ११५ बिम्बमान |
| ८४ चित्रलक्षण | ११६ बुद्धप्रतिमालक्षण |
| ८५ चित्रसूत्र | ११७ बुद्धलक्षण |
| ८६ जयमाधवमानसोल्लास | ११८ मठप्रतिष्ठा तत्त्व |
| ८७ जालार्गल | ११९ मनुष्यालय चंद्रिका |
| ८८ ज्ञानरत्नकोष | १२० मंजुश्री मूलकल्प |
| ८९ तच्चुशास्त्र | १२१ मंत्र दीपिका |
| ९० तारालक्षण | १२२ मयमत |
| ९१ दशताल न्यग्रोध-परिमण्डल बुद्धप्रतिमा- लक्षण | १२३ महानिर्वाणतंत्र |
| ९२ दश प्राकार | १२४ मानकथन |
| ९३ दिक्साधन | १२५ मानव वास्तुलक्षण |
| ९४ दीर्घविस्तार प्रकार | १२६ मानसार |
| ९५ देवता शिल्प | १२७ मानसोल्लास |
| ९६ देवालय लक्षण | १२८ मानसोल्लास वृत्तान्त प्रकाश |
| ९७ द्वारलक्षण-पटल | १२९ मूर्तिध्यान |
| ९८ नारद संहिता | १३० मूर्तिलक्षण |
| ९९ नावाशास्त्र | १३१ मूलस्तम्भ निर्णय |
| १०० पक्षिमनुष्यालय-लक्षण | १३२ रत्नदीपिका |
| १०१ पञ्चरात्र-प्रदीपिका | १३३ रत्नमाला |
| १०२ पिण्डप्रकार | १३४ राजगृह निर्माण |
| १०३ पीठ-लक्षण | १३५ राजबल्लभ-टीका |
| १०४ प्रतिमा द्रव्यादिवचन | १३६ राशिप्रकार |
| १०५ प्रतिमा मान लक्षण | १३७ रूपमण्डन |
| १०६ प्रतिष्ठा तत्त्व | १३८ लक्षण समुच्चय |
| १०७ प्रतिष्ठा तंत्र | १३९ लघुशिल्प ज्योतिष |
| १०८ प्रासादकल्प | १४० बलिपीठ लक्षण |
| १०९ प्रासाद कीर्त | १४१ वास्तुचक्र |
| | १४२ वास्तुतत्त्व |

| | |
|-------------------------------|------------------------------|
| १४३ वास्तु-निर्णय | १७० विश्वकर्म-मत |
| १४४ वास्तु पुरुष लक्षण | १७१ विश्वकर्म-ज्ञान |
| १४५ वास्तुप्रकाश | १७२ विश्वकर्मा-पुराण |
| १४६ वास्तु प्रदीप | १७३ विश्वकर्मा सम्प्रदाय |
| १४७ वास्तु प्रवन्ध | १७४ विश्वविद्याभरण |
| १४८ वास्तुमजरी | १७५ वेदान्तसार |
| १४९ वास्तु मण्डन | १७६ वैखानस |
| १५० वास्तुयोगतत्त्व | १७७ शास्त्रजलधिरत्न |
| १५१ वास्तुरत्न-प्रदीप | १७८ शिल्पकलादीपिका |
| १५२ वास्तुरत्नावली | १७९ शिल्पग्रथ |
| १५३ वास्तुराजवल्लभ | १८० शिल्पनिघण्टु |
| १५४ वास्तुलक्षण | १८१ शिल्पदीपिका |
| १५५ वास्तुविचार | १८२ शिल्परत्न |
| १५६ वास्तुविद्या | १८३ शिल्पलेख |
| १५७ वास्तुविधि | १८४ शिल्पशान्त्र |
| १५८ वास्तुशास्त्र | १८५ शिल्प-शास्त्र-सार-संग्रह |
| १५९ वास्तुशिरोमणि | १८६ शिल्प-सर्वस्व-संग्रह |
| १६० वास्तुसमुच्चय | १८७ शिल्पसार |
| १६१ वास्तुसख्या | १८८ शिल्पाथ शान्त्र |
| १६२ वास्तुसंग्रह | १८९ शिल्पशास्त्र |
| १६३ वास्तुसर्वस्व | १९० पञ्चविदिक-संघान |
| १६४ वास्तुसार | १९१ मनत्रुमार-वास्तुशास्त्र |
| १६५ वास्तु सारिणी | १९२ सर्वविहारीय-ग्रथ |
| १६६ वास्तु-सार-सर्वस्व-संग्रह | १९३ संग्रह शिरोमणि |
| १६७ विमान-लक्षण | १९४ सारस्वतीय शिल्पशास्त्र |
| १६८ विश्वकर्माय शिल्प | १९५ स्थल शुभाशुभ-वचन |
| १६९ विश्वकर्म-प्रकाश | १९६ समरागणसूत्रधार |

भारतीय वास्तु-कला सवधी आधुनिक साहित्य

- १ अन्वयुगीन भारत—डॉ० काशीप्रसाद जायसवाल
- २ भारतीय मूर्तिकला—रायकृष्णदास
- ३ भारतीय वास्तु शास्त्र—डॉ० द्विजेन्द्रनाथ शुक्ल

- ४ भारतीय वास्तुकला—परमेश्वरीलाल गुप्त
- ५ इण्ट्रोडक्शन टु इंडियन आर्ट—डॉ० कुमारस्वामी आनन्द कुमार
- ६ इंडियन आर्टिटेक्चर—गांगूली ओ० सी०
- ७ हिस्ट्री ऑव इण्डियन एण्ड इण्डोनेशियन आर्ट—डॉ० कुमार स्वामी
- ८ हिस्ट्री ऑव इण्डियन एण्ड ईस्टर्न आर्टिटेक्चर—फर्गुसन जे०
- ९ ऐट अजन्ता—वकील कन्हैयालाल एच०
- १० अ हिस्ट्री ऑव फाइन आर्ट इन इण्डिया एण्ड सीलोन—डॉ० स्मिथ विसेण्ट ए०
- ११ अ हैडबुक ऑव इण्डियन आर्ट—डॉ० हैवेल, ई० वी०
- १२ इंडियन आर्टिटेक्चर—डॉ० हैवेल, ई० वी०
- १३ ऐशेंट एण्ड मिडिबल आर्टिटेक्चर इन इंडिया—डॉ० हैवेल, ई० वी०

१४(अ) अ डिक्शनरी आफ हिन्दू आर्कीटेक्चर - अंक १ (ब) मानसार आन आर्की-
टेक्चर ऐन्ड स्कल्पचर-अंक २ (स) इंडियन आर्कीटेक्चर अकार्डिंग टु मानसार शिल्प शास्त्र-
अंक ३ (द) आर्कीटेक्चर आफ मानसार - अंक ४ (य) इलुस्ट्रेशन्स आफ आर्कीटेक्चर ऐन्ड
स्कल्पचरल आब्जेक्ट्स डिसक्राइब्ड इन माससार-अंक ५ (य) हिन्दू आर्कीटेक्चर आफ होम
ऐन्ड अब्राड-अंक ६ (फ) मानसार ऐन इनसाइक्लोपीडिया आफ हिन्दू आर्कीटेक्चर-अंक ७
-डॉ० पी० के० आचार्य ।

अभियान्त्रिक परिभाषा कोश

| | | |
|---------------------|---|---|
| आकार | — | size |
| आकृति | — | shape |
| वर्तुलावृत्ति | — | form, figure (इसके लिए कुछ लोग गोलाकृति, वृत्तावृत्ति, वर्तुलाकार भी प्रयोग करते हैं पर यह त्रुटिपूर्ण है, आकार का प्रयोग साधारणतः घनफल अथवा व्याप्ति बताने के लिए होना चाहिए)। |
| तास | — | hour |
| लव | — | minute |
| विलव | — | second |
| बला | — | A minute of arc |
| विकला | — | A second arc |
| वायुगणिक वा गणिक | — | per (उदाहरणार्थं घनइंचागणिक per cubic inch, विलवागणिक per second, घनसेन्टीमीटरागणिक per cubic centimeter) |
| वस्तुता | — | mass (of body) |
| वहन | — | weight (of a body) |
| संशर वा संशर राशि | — | A vector |
| असंशर वा असंशर राशि | — | A scalar |
| परिवल | — | The moment of a force |
| वल | — | strength |
| प्रतिवल | — | opposing strength |
| वल परीक्षा | — | Testing the strength |
| प्रेरक | — | Force |
| प्रतिप्रेरक | — | opposing force |
| शक्ति | — | energy |
| सामर्थ्य— | — | ability |

| | | |
|-------------------|---|--|
| एकधेय, एकस्थ | — | A unit |
| राशि | — | quantity |
| अंक | — | Number |
| तरस्व | — | power (the rate of developing, delivering or consuming energy) |
| यत्न | — | effort |
| आपत्तरण | — | overcoming opposition |
| कृत (काम) | — | work |
| कीलक, स्कम्भा | — | Fulcrum |
| तरस्वम् | — | the rate of overcoming opposition and performing work |
| तरस्वालय | — | power house |
| बीजा | — | Electricity |
| वैजिक तरस्व | — | Electric power |
| वैजिक तरस्वालय | — | Electric power house |
| परिक्षेपण | — | Broadcasting |
| परिक्षेपण केन्द्र | — | Broadcasting station |
| प्रारण, विकिरण | — | Radiation |
| पर्यय | — | cycle |
| प्रावस्था | — | Phases |
| कंपन, आन्दोलन | — | oscillation |
| कर्षुक | — | Magnet |
| तरंग | — | Regular waves |
| लहरी | — | Spasmodic waves |
| बीची | — | ripples |

समराङ्गण सूत्रधार मे वास्तुशिल्प की विषयतालिका

अध्याय-१ प्राथमिका

- १ महासमागम्
- २ विध्वक्मण पुन सम्वाद
- ३ प्रश्न
- ४ महदादिमर्ग
- ५ भुवनवीश
- ६ महदेवाधिकार
- ७ वर्णाश्रम प्रविभाग
- ८ स्यपतिलक्षणम्
- ९ अष्टागलक्षणम्

अध्याय-२ पुर-निवेशे

- १० भूपरीक्षा
- ११ हस्त लक्षणम्
- १२ वास्तुनयविभाग
- १३ नाड्यादि-सिरादि-विकल्पा
- १४ मर्मवेध
- १५ पुरुषागदेवतानिघटवादिनिर्णय
- १६ वास्तुसस्थान-भातृका
- १७ पुरनिवेश

अध्याय-३ भवन-निवेशे

अ आरम्भिका

- १८ नगरादि सज्ञा
- १९ आयादि-निर्णय
- २० वलिदानविधि
- २१ वेदीलक्षणम्
- २२ इन्द्रध्वजनिरूपणम्

- २३ शिलान्यासविधि
- २४ कौलकमूत्रापाता
- २५ भूपीठमान
- व राज-निवेशे
- २६ राजनिवेश
- २७ राजगृहाणि
- २८ सभाष्टकम्
- २९ गजशाला
- ३० अश्वशाला
- ३१ नृपायतनानि

स जन-निवेशे

- ३२ एकशाललक्षणम्
- ३३ द्विशाललक्षणम्
- ३४ त्रिशाललक्षणम्
- ३५ चतु शाललक्षणम्
- ३६ समस्तगृहाणा सख्या-कथनम्
(पञ्चशाललक्षण पुरस्कृत्य दशशाल-
लक्षण यावत्)
- ३७ निम्नोच्चादिफलम्
- ३८ द्वारपीठभित्तिमानानादि

य गृहद्रव्ये, चयविधौ अप्रयोज्यप्रयोज्येषु

- ३९ वनप्रवेश
- ४० गृहद्रव्य-प्रमाणम्
- ४१ द्वारगुण-दोषा
- ४२ चयविधि
- ४३ अप्रयोज्य-प्रयोज्याश्च

र. अन्येषु भवनसंबन्धिषु विषयेषुदोषेषु भंगेषु
वेधेषु च :

४४. द्वारभंग-फलम्
४५. तोरणभंगादि-शान्तिकम्
४६. गृहदोष-निरूपणम्
४७. शान्ति-कर्मविधिः

अध्याय-४. यंत्र घटनायां शयनासन-निर्माणे च

४८. यंत्र-विधानम्
४९. शयनासन-लक्षणम्

अध्याय-५. प्रासाद-निवेशे

अ. मूल प्रासादाः प्रासादोत्पत्तौ स्तम्भ-
बहुलेषु छाद्य-प्रासादेषु च (४९); प्रासाद-
जातौ (५२) प्रासादावयवेषु (५४, ५३)
प्रासाद-शुभाशुभेषु (५०)

५०. रुचकादि-प्रासाद-लक्षणम्
५१. प्रासादजातिः
५२. प्रासादद्वार मानादि
५३. जघन्य-वास्तुद्वारम्
५४. प्रासादशुभाशुभ-लक्षणम्

ब. शिखरोत्तम प्रासादेषु

१. ललिता प्रासादाः
२. मिश्रक प्रासादाः
३. सांधाराः
४. निगूढाश्च
५५. रुचकादि चतुष्पष्टि प्रासादकाः

स. भूमिकायुक्तेषु देव विशेष-संस्तुतेषु स्मारक
निबंधनेषु च

५६. प्रासादस्तवनम्
५७. विमानादि-चतुष्पष्टि-प्रासाद लक्षणम्

य. शृंगबहुलेषु शृंगारसम्पन्नेषु लाटप्रासादेषु

५८. मेर्वादिषोडश-प्रासाद लक्षणम्.
५९. मेर्वादिविशिका (उत्तरार्धम्) --
६०. श्रीधरादयः चत्वारिंशत्प्रासादाः नन्द-
नादयः मिश्रकाश्च (पूर्वार्धम्) ।

र. नगर-प्रासादेषु

६१. मेर्वादिविशिका-नागरप्रासादलक्षणम्
६२. श्रीकूटादिषट्त्रिंशत्प्रासादलक्षणम्

ल. द्राविड प्रासादेषु

६३. पीठपंचकलक्षणम् (तलच्छन्द-प्रासादाश्च)
६४. द्राविड-प्रासाद-लक्षणम्

व. वावाट प्रासादेषु

६५. दिग्भद्रादि प्रासादलक्षणम्

श. भूमिज-प्रासादेषु

१. चतुरश्राः
२. वृक्षजातयः
३. अष्टशालाश्च
६६. भूमिज प्रासादलक्षणम्

ष. मण्डपेषु

६७. मण्डप-लक्षणम्
६८. सप्तविंशति-मंडप-लक्षणम्

स. जगतीषु :

६९. जगत्यंग-समुदायाधिकारः
७०. जगतीलक्षणम्

अध्याय-६. प्रतिमानिवेषे

१. लिंगप्रतिमाः
२. देवप्रतिमाः
३. प्रतिमाविधानम्
४. प्रतिमागुणदोषाः

- | | |
|--|----------------------------------|
| ५ प्रतिमामानम् | ७७ वैष्णवादिस्थानकलक्षणम् |
| ६ प्रतिमामुद्रा — देहमुद्रा, पादमुद्रा, हस्त- मुद्राश्च | ७८ पताकादि चतुष्पट्टिहस्तलक्षणम् |
| ७१ लिंगपीठप्रतिमालक्षणम् | अध्याय-७ चित्रकर्माणि |
| ७२ देवादिरूपप्रहरणसयोगलक्षणम् | ७९ चित्रोद्देश |
| ७३ प्रतिमा-लक्षणम् | ८० भूमिवधनम् |
| ७४ दोषगुणनिरूपणम् | ८१ लेप्यकर्मादिकम् |
| ७५ पंचपुरपस्त्रीलक्षणम् | ८२ अण्डक प्रमाणम् |
| ७६ ऋज्वागतादि स्थान लक्षणम् | ८३ मानोत्पत्ति |
| | ८४ रसदृष्टिलक्षणम् |

भारत के प्रमुख संग्रहालय

- इंडियन म्यूजियम, कलकत्ता (स्थापित-१८६६ ई०)
नालंदा म्यूजियम।
सारनाथ म्यूजियम (वाराणसी)
नागार्जुनीकोडा म्यूजियम (जि० गुटूर)
ताजमहल संग्रहालय (म्यूजियम), आगरा।
लाल किला म्यूजियम (१९०९ में स्थापित)
सेन्ट्रल एशियन एन्टीक्युटीज म्यूजियम, नयी दिल्ली।
नेशनल म्यूजियम, न्यू दिल्ली।
प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम, बंबई (१९२१ में स्थापित)
गवर्नमेंट म्यूजियम, मद्रास (१८५१ में स्थापित)
पुरातत्त्व संग्रहालय, लखनऊ (१८६३)
पटना म्यूजियम, पटना (१९१७)
कर्जन म्यूजियम, मथुरा (१८७४)
सेन्ट्रल म्यूजियम, नागपुर (१८६३)
प्रोविसियल म्यूजियम, भुवनेश्वर (उड़ीसा)
प्रोविसियल म्यूजियम, गौहाटी (आसाम)
आशुतोष म्यूजियम, कलकत्ता वि० वि०, कलकत्ता।
इलाहाबाद म्यूजियम, प्रयाग, (१९३१)
भारत कला भवन, वाराणसी (१९२९) हिन्दू वि० वि० में।
हैदराबाद म्यूजियम, हैदराबाद, (१९३१)
पुरातत्त्व म्यूजियम, ग्वालियर (१९२२)
राजपूताना म्यूजियम, अजमेर (१९०८)
पुरातत्त्व म्यूजियम, जयपुर (१९४२)
भूरीसिंह म्यूजियम, चंवा (हिमाचल प्रदेश)
मैसूर गवर्नमेंट म्यूजियम, बंगलौर (१८६५)
स्टेट म्यूजियम एंड पिक्चर गैलरी, बड़ौदा (१८९४)
पुरातत्त्व म्यूजियम, सांची (भोपाल)

