

बीर सेवा मन्दिर
दिल्ली

★

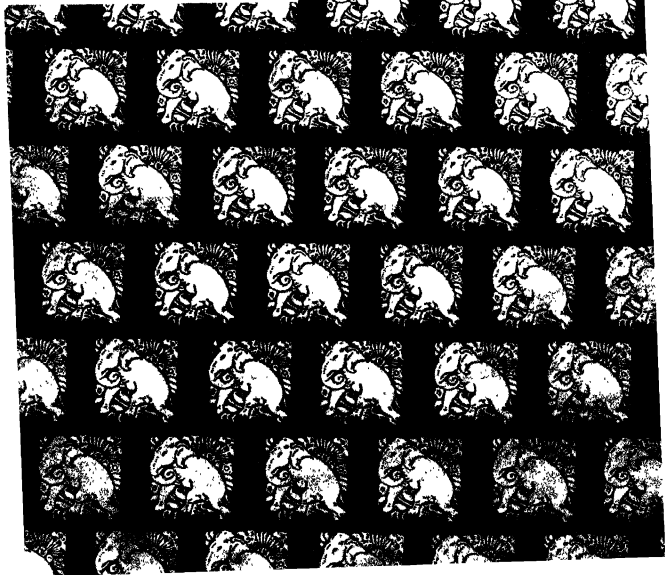
४६२०

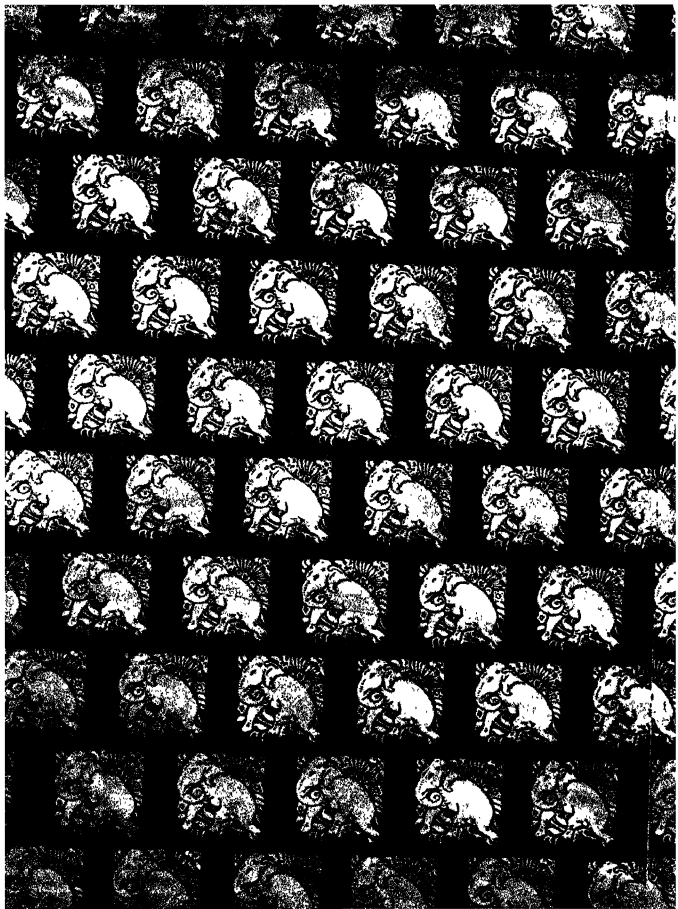
क्रम संख्या

२७३ गंगोत्री

काल नं०

जन्म





भारतीय चित्रकला

मित्र प्रकाशन गैरक प्रत्यमाहा-७

भारतीय विश्रफना

लेखक
वाचस्पति गैरोला

संपादक
श्रीकृष्ण दास



मित्र प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, इलाहाबाद

प्रथम संस्करण १९६३

● वाचस्पति मैत्रीका

प्रकाशक :

मिन्न प्रकाशन प्रा० लिमिटेड,
इकाहावाड

पृष्ठ संख्या : ३६३

चित्र : रंगीत—२७

चित्र : सादे—४३

मूल्य—पचास रुपये

मुद्रक :

वीरेन्द्रनाथ घोष

भावा प्रेस प्रा० लिमिटेड,
इकाहावाड

ग्रंथ के संबंध में

'भारतीय चित्रकला' में प्रागैतिहासिक काल से आधुनिक युग तक की संपूर्ण चित्रकला परंपरा पर प्रकाश डाला गया है। इस ग्रंथ में चित्रकला परंपरा के विकास-क्रम और उसके विभिन्न स्थलों, मोड़ों, शाखा-प्रशाखाओं की रंगीन झंकी तो है ही, इसमें चित्रकला के शास्त्रीय पक्ष पर भी सम्यक् प्रकाश डाला गया है। यह स्वीकार करना होगा कि विद्वान् लेखक ने यथा अवसर चित्रकला के दार्शनिक एवं सौन्दर्य शास्त्र सम्मत विवेचन के साथ ही चित्रकला का क्रमिक इतिहास भी प्रस्तुत कर के अपनी अद्भुत विदग्धता, कार्य-क्षमता और रचना कौशल का परिचय दिया है। चित्रकला की विभिन्न धारा-उपधाराओं का अनुशीलन कर के ग्रंथकार ने 'भारतीय चित्रकला' को सामान्य पाठक के लिये भी बोधगम्य और सहज बना दिया है। इस दृष्टि से ग्रंथ की उपयोगिता और महत्ता और भी अधिक बढ़ गयी है।

कला क्या है ? शिल्प क्या है ? दोनों में क्या भेद है ? चित्रकला क्या है ? प्राचीन काल में 'कला' अथवा 'शिल्प' शब्द से किन विद्याओं अथवा उद्योगों, किन प्रयासों और क्रियाओं का बोध होता था ? विभिन्न कलाओं के बीच चित्रकला का क्या स्थान है ? वर्ण एवं तूलिका का यह चमत्कार परंपरा की दृष्टि से कितना महत्त्वपूर्ण अथवा उपयोगी, कितना सूक्ष्म और तात्त्विक माना जाता रहा है ? संगीत, नृत्य और अभिनय; वास्तु, मूर्ति और चित्रकला में कौन अधिक प्रभावोत्पादक, अधिक स्थायी मूल्यावाला, अधिक सहज, अधिक सूक्ष्म और अधिक मंगलमय माना गया है ? इस प्रकार के अनेक प्रश्न विद्वानों द्वारा उठाये जाते रहे हैं, अब भी उठाये जाते हैं, शायद आगे भी उठाये जायेंगे। कुछ लोग संगीत को सर्वश्रेष्ठ, सर्वोपरि एवं सर्वोत्कृष्ट मानते हैं। कुछ लोग नृत्य को और कुछ लोग अभिनय को प्रधानता देते हैं। इसी प्रकार मूर्ति, वास्तु एवं चित्रकला के सम्बन्ध में भी लोगों के अलग-अलग मत हैं। इन विभिन्न मतों का विवेचन यहाँ अभिप्रेत नहीं है। यहाँ हमारा सीधा संबंध चित्रकला से है और उसी सीमा एवं मर्यादा में रह कर हम यहाँ कुछ निवेदन करना चाहते हैं।

मूर्तिकला, वास्तुकला अथवा चित्रकला इन तीनों के लिये स्थूल आधारों की अनिवार्य आवश्यकता होती है। नृत्य एवं अभिनय की भी यही बात है। केवल संगीत ही ऐसी विद्या अथवा कला है जिसके लिये मात्र स्वर की आवश्यकता होती है। इसलिये संगीत की उत्कृष्टता स्वतः सिद्ध हो जाती है। संगीत ही वह आमयशालिनी कला-विधा है जिसे किसी स्थूल, पाषाण साधन अथवा माध्यम की आवश्यकता नहीं होती। इसीलिये शापेनहावर ने संगीत को सब से अधिक महत्त्व दिया है। शापेनहावर के अनुसार संगीत ही वह कला है जो बिना किसी पाषाण, स्थूल माध्यम के, कलाकार की भावना को, उसकी अभिव्यक्ति को दूसरे व्यक्ति तक, जन समाज तक पहुँचा सकती है। यह सुविधा किसी भी अन्य कला को प्राप्त नहीं है। वास्तुकला विद्यारद स्वनिर्मित भवनों-प्रासादों के माध्यम से अपने को अभिव्यक्त करता है। मूर्तिकला विद्यारद उत्कृष्टतम मूर्तियों का निर्माण करता है। अपनी कला में नैपुण्य प्राप्त कर वह ऐसी रचना कर लेता है कि वह स्वयं स्रष्टा होने का दावा करने लगता है। परन्तु उसे भी अपने को अभिव्यक्त करने के लिये उस मूर्ति का आधार लेना पड़ता है। चित्रकार भी स्थूल वस्तुओं, वर्णों एवं वर्णतूलिका के सहारे ऐसे चित्र बनाता है जिन्हें हम देख सकते हैं, जिन्हें कुछ समय के लिये अपने पास रख भी सकते हैं, अपने उपयोग में ला सकते हैं। चित्रकार अपने

को अपने चित्रों के माध्यम से ही अभिव्यक्त करता है। परन्तु संगीतज्ञ कबल अपने स्वर्णों के माध्यम से ही अपने को अभिव्यक्त करता है। यही विशिष्टता उसे अन्य कलाओं से अलग और उल्लुष्ट सिद्ध कर देती है।

परन्तु संगीत की उल्लुष्टता अन्य कलाओं की निकृष्टता तो सिद्ध नहीं कर देती। अन्य कलाओं के समर्थन और पक्ष में अनेक अकाट्य और पुष्ट तर्क उपस्थित किये जा सकते हैं। रूप, गुण आदि की दृष्टि से विभिन्न कलाओं में चाहे जितना भेद और अन्तर हो, प्रत्येक कला का उद्देश्य एक ही है—आनन्द की सृष्टि ! आनन्द की इसी सृष्टि के लिये कलाकार अपनी कला के सहारे भाव रूपों अथवा स्थूल रूपों को निर्मित करता है।

ये रूप अनिवार्यतः सुन्दर होते हैं क्योंकि बिना सुन्दर हुए वे आनन्द की सृष्टि नहीं कर सकते। हम स्वर, रंखा, आकार, रूप को इसलिये चाहते हैं क्योंकि वह हमारी इन्द्रियों को भला लगता है, हमारे सौन्दर्यबोध को संतुष्ट करता है। यह संभव होता है संतुलन और सामंजस्य के फलस्वरूप। संतुलन और सामंजस्य प्रत्येक कला की अनिवार्य आधारशिला है। कोई मूर्ति हो, प्रासाद हो, चित्र हो अथवा कोई राग-रागिनी ही—सामंजस्य और संतुलन के लिये एक आग्रह हमारे मनमें रहता ही है। इस आग्रह की तुष्टि पर ही कला की सफलता निर्भर करती है।

कला और सौन्दर्य का दामन-बोली का साथ है। परन्तु क्या कला और सौन्दर्य समानार्थी अथवा पर्यायवाची हैं या हो सकते हैं ? हमारे प्राचीन विचारकों में अक्सर इस बात पर मतभेद रहा है। योरप में भी क्रोचे के पहिले विचारक कला और सौन्दर्य में भेद नहीं कर पाते थे। परन्तु क्रोचे ने इस सूक्ष्म भेद को उजागर करके सामने रखा और उसके अनुशीलन एवं आलोचनात्मक वक्तव्यों के फलस्वरूप लोगों की धारणा बदली और कला तथा सौन्दर्य का सूक्ष्म अन्तर लोगों के सामने स्पष्ट होने लगा।

यह समझ, सिद्धान्त अथवा धारणा कि 'जो कुछ सुन्दर है वही कला है' अथवा 'समस्त कला-कृति अनिवार्यतः सुन्दर होती है' सर्वथा निर्दोष नहीं है। परन्तु सहसा यह निष्कर्ष भी निकाल लेना कि कलाकृति में सौन्दर्य गौण वस्तु है, निरापद बात नहीं है। वस्तुतः कला और सौन्दर्य की सत्ता अलग-अलग है। दोनों का चरम उद्देश्य आनन्द का सृजन ही है। दोनों में एक प्रकार की अन्तरनिर्मरता है, दोनों में अन्योन्याश्रित संबन्ध है।

पाश्चात्य विद्वानों के मत से चित्रकला में पाँच तत्त्वों का समन्वय होता है। ये पाँच तत्त्व हैं—रेखाओं की लयकारी, रूपों का संपुंजीकरण, रिक्तता, प्रकाश और छाया तथा वर्ण। रूप के लिये रेखा अनिवार्य है। यदि रेखा सप्राण है तो उसमें लयकारी और गत्यात्मकता होगी ही। संपुंजीकरण, रिक्तता, प्रकाश और छाया का घनिष्ट अन्तर-संबन्ध है। रिक्तता घनत्व प्राप्त करने पर ठोस बन जाती है। प्रकाश और छाया द्वारा रिक्तता से संबन्धित घनत्व का द्योतन होता है। रिक्तता स्वयं घनत्व की अनुपस्थिति मात्र है। ये सारे तत्त्व प्रत्येक चित्र के अंग हैं, ऐसे अंग जो चित्रपट के ऊपर उभर कर स्पष्ट हो उठते हैं।

इस संबन्ध में भारतीय दृष्टिकोण और पाश्चात्य दृष्टिकोण में भेद है। भारतीय दृष्टिकोण से—

रूपभेदाः प्रमाणानि भाषणाद्यप्ययोजनाम्।

सादृश्यं वक्षिकामर्गं इति चित्रं षडङ्गकम्॥

अर्थात् रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्य-योजना, सादृश्य और वर्णिका भंग—आलेख्य के थे

छः भेद हैं। रूप का अर्थ है आकृति; प्रमाण का अर्थ है मान, सीमा, क्रम; भाव का अर्थ है आकृति की भंगिमा, लावण्य का अर्थ है रूप-निर्मिति; सादृश्य का अर्थ है मूल वस्तु से समानता; और वर्णिका-भंग का अर्थ है नाना वर्णों की सम्मिलित, समन्वित भंगिमा। यह वर्णिका-भंग ही आलेख्य (चित्रकला) से संबन्धित साधना का चरम बिन्दु, अन्तिम परिणति है—ऐसी परिणति जो तूलिका से मालने बिना संभव नहीं है।

चित्रकला के ये पाँच अथवा छः अंग हैं और इन्हीं अंगों के सफल संयोजन से किसी चित्र की रचना अथवा निर्मिति होती है। चित्रकार स्वानुभूत सत्य को, सुन्दरतम ढंग से उपयुक्त तत्त्वों के माध्यम से अभिव्यक्त करता है और उसकी अभिव्यक्ति चक्कर, आकर्षक, मोहक और उत्प्रेरक ही नहीं होती, वरन् मंगलकारिणी भी हो तीव्र, उसमें शिवत्व भी होता है। यह कला सत्यमेव परमानन्ददायिनी होती है। यथा—

विभ्रान्तिर्बस्य सम्भोगे सा कला न कला परा ।
जीयते परमानन्दे यायात्मा सा परा कला ॥

चित्रकार अपने 'स्व' को भूलकर अपनी रचना प्रस्तुत करता है। अन्ततोगत्वा उसकी रचना ही, उसकी कृति ही उसका 'स्व' बन जाती है। वह अपनी इसी स्वान्तःसुखाय रचना में तल्लीन रह कर अपने कौशल को सार्थकता प्रदान करता है। चित्र-रचना कलाकार के मानस-छवि अथवा वैयक्तिक अनुभूति की अभिव्यक्ति है, ऐसी अभिव्यक्ति जिसके लिये उसे वर्ण और तूलिका का सहारा लेना पड़ता है। व्यक्ति जितना ही अधिक 'सामाजिक' होगा, उसकी वैयक्तिक अनुभूति उतनी ही अधिक समाजपरक और सामान्य होगी।

यदि हम आदिम समाज के चित्रों को देखें तो हमें एक विशिष्ट बात यह मिलेगी कि उनमें शिकारी, शिकार होने वाले पशु और शिकार में प्रयुक्त होने वाले हथियारों के अतिरिक्त और कुछ नहीं होता। कृषि-सभ्यता के आरम्भ होते-होते हमें ऐसे चित्र मिलने लगते हैं जिनमें वृक्षों, लताओं, पुष्पों और पत्तों का अंकन बहुतायत से होता है। इस युग के चित्रों में पहिले जैसी एकांगिता नहीं मिलती, वरन् उनमें प्राकृतिक तत्त्वों की बहुलता और संपन्नता दिखायी देती है। ज्यों-ज्यों सभ्यता आगे बढ़ती गयी, त्यों-त्यों इस कला का रूप निखरता गया और आदिम शिकारी मानव अब स्नेह-सिक्त, करुणाई, संवेदनशील तथा 'सामाजिक' चित्रित किया जाने लगा। अब मानव आकृतियों के साथ-साथ अन्य प्रकार के पालतू पशुओं के चित्रण की परंपरा भी आरम्भ हो गयी।

इस प्रकार के चित्रों का वर्णन हमारे प्राचीन लक्षण-ग्रंथों, शास्त्रों और साहित्य में उपलब्ध है। रामायण, महाभारत, जैन तथा बौद्ध साहित्य और इतिहास-पुराण-काव्यादि संस्कृत के अन्य ग्रंथों में ऐसे चित्रों का विशद वर्णन मिलता है। सच यह है कि हमारे यहाँ कोई ऐसा प्राचीन साहित्य नहीं जिसमें, किसी न किसी रूप में, किसी न किसी अंश में, इस प्रकार के चित्रों का वर्णन न मिलता हो।

प्रसंगतः यहाँ कालिदास कृत दो श्लोकों को उद्धृत करना समीचीन होगा। 'उत्तरमेव' में यक्ष कहता है—

स्वाभासिख्य प्रयथकृपितां धातुरागैः शिक्षाया-
मात्मानं ते चरथपतिर्ब्रुवाविक्ष्वाभि कसुम् ।
अत्रै स्थावनमुद्ररुपचितैष्टिदिरालुष्यते मे
क्ररस्तसिन्मपि न सहते संगमं नौ कृतान्तः ॥

“जब मैं पत्थर की शिला पर गेरू से तुम्हारी स्त्री हुई मूर्ति का चित्र खींच कर वह दिखाना चाहता हूँ कि तुम्हें मनाने के लिये मैं तुम्हारे चरणों पर पड़ा हूँ, उस समय आँसू ऐसे उमड़ पड़ते हैं कि भर आँसू तुम्हें देखने भी नहीं देते। निर्दय भाग्य को चित्र में भी हम दोनों का मिलना नहीं सुहाता।”

‘अभिज्ञान शाकुन्तल’ के छठवें अंक में दुष्यन्त की उक्ति है—

कार्या सैकतबीनहंसमिथुना स्त्रोतोषहा माखिनी
पादास्तामभिमतो निषण्णहरियागौरीगुरोः पावनाः ।
शाखाङ्गन्वितवल्कलस्य च तरोर्मिर्मातुभिष्छान्ध्याः
शृंगे . कृष्णशृगस्य वामनचनं कथ्यह्यमानां मृगीम् ॥

“अभी मुझे मालिनी नदी का चित्रण करना है जिसकी रेतों पर हंस का जोड़ा बैठा हो। उसके दोनों ओर हिमालय की वह तलहटी चित्रित करनी है जहाँ हिरण बैठे हों। मैं एक ऐसा वृक्ष भी अंकित करना चाहता हूँ जिस पर बल्कल के वस्त्र टँगे हों और जिसके नीचे एक हरिणी बेंदी अपनी बाईं आँसू काले हिरण की सींग से रगड़ कर झुल्ला रही हो।”

भास, अश्वघोष, कालिदास, भवभूति आदि संस्कृत के प्रायः सभी कवियों ने अपनी रचनाओं में चित्रकला के संबन्ध में व्यापक चर्चा की है। यह इस बात का प्रमाण है कि जिस युग में उपर्युक्त कवियों ने अपनी कृतियाँ तैयार कीं उस युग में स्त्री और पुरुष समान रूप से चित्रकला में रुचि लेने लगे थे और वे स्वयं चित्रांकन भी करते थे। यह इस बात का भी प्रमाण है कि कलाकारों—चित्रकारों में भी समाजपरक चेतना पूर्णतया जाग्रत हो चुकी थी। उनके चित्रण में किसी प्रकार का एकांगीपन न था, वरन् वे प्रकृति के तत्वों तथा पशुओं आदि का भी सहारा लेकर मानवीय संवेगों का चित्रण अत्यन्त सफलतापूर्वक करने लगे थे।

विशालदत्त कृत ‘मुद्राराक्षस’, श्रीहर्ष कृत ‘नागानन्द’ तथा ‘रत्नावली’, राजशेखर कृत ‘विद्धशालभंजिका’, विल्हण कृत ‘कर्णसुन्दरी’, जयदेव कृत ‘प्रसन्नराघव’ जैसे नाकों में चित्रालेखन की चर्चा बार-बार आती है। यह तत्कालीन समाज में चित्रकला के प्रति बढ़ती हुई अभिरुचि का दो प्रमाण है।

गुप्त काल से लेकर आधुनिक युग तक ‘भारतीय चित्रकला’ की परंपरा प्रायः अक्षुण्ण और अटूट रूप चलती चली आयी है। बीच में सरस्वती की भाँति यह धारा कुछ समय के लिये लुप्त, सो हो गयी थी, मगर पाश्चात्य देशों के संपर्क में आने पर यह परंपरा फिर चल निकली। मुगल, राजपूत और पहाड़ी शैली के बाद जब आधुनिक युग का आरम्भ हुआ तो तत्कालीन राष्ट्रीय पुनर्जागरण के फलस्वरूप चित्रकला की ओर भी लोगों का ध्यान गया और अन्य कलाओं के साथ चित्रकला की भी श्रीवृद्धि हुई।

उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी में, योरप में चित्रकला के संबन्ध में विचारों का पर्याप्त मंथन हुआ। अनेक पुरानी मान्यताएँ बदलीं और नयी मान्यताओं को स्वीकृति मिली। प्रसिद्ध चित्रकार पिकासो ने कहा है, “कला का न अतीत होता है, न भविष्य। जो कला अपने को वर्तमान में जमा लेने की क्षमता नहीं रखती वह कभी भी अपनी पूर्णता को प्राप्त न कर सकेगी। यूनानी और मिस्री कला केवल अतीत की वस्तुएँ नहीं हैं। वे कल से अधिक आज भी जीवित हैं। परिवर्तन विकास नहीं है। यदि कलाकार अपनी अभिव्यक्ति के माध्यम को बदल देता है तो इसका अर्थ यह नहीं है कि उसने अपने अस्तित्व को, विचार और मान्यता को बदल दिया।” आगे वह फिर कहता है, “क्यूबिज्म

चित्रकला की अन्य प्रविधियों से किसी भी अर्थ में भिन्न नहीं है। सभी कलाओं में वही तत्त्व और वही सिद्धान्त लागू रहते हैं।”

‘क्यूबिज़्म’ के सम्बन्ध में, इस प्रकार कहा जाता है, “प्रकृति और कला दो नितान्त भिन्न प्रकार की प्रक्रियायें हैं। क्यूबिज़्म न तो किसी नवीन कला का बीज है, न उसका अंकुर। वह केवल मौलिक चित्र-रूपों के विकास क्रम का एक सोपान मात्र है। इन रूपों को स्वतंत्र सत्ता प्राप्त करके जीवित रहने का अधिकार है। ऐसे कलाकार हैं जो सूर्य को एक पीले बिन्दु में अवतरित कर देने हैं। मगर साथ ही ऐसे भी कलाकार हैं जो अपने कौशल और प्रतिभा के सहारे एक पीले बिन्दु को सूर्य में परिणत कर देते हैं।” इस संदर्भ में पिकासो का कथन है, “कला में मंतव्य के लिये कोई स्थान नहीं है। चित्रकार का काम केवल चित्रांकन करना है। यदि उसकी कृति को कला का रूप लेना है तो वह स्वयं ले लेगी।”

इस युग में योरप में तथा योरप के सम्पर्क में आने पर और उसके फलस्वरूप भारतीय चित्रकारों में भी जो नवोन्मेष हुआ, जो नयी मान्यताएँ प्रचलित हुईं और चित्रकला की जो नयी प्रविधियाँ बनीं, नये वाद और सिद्धान्त स्वीकृत हुए उनका अत्यन्त संक्षिप्त विवेचन कर देना यहाँ अप्रासंगिक न होगा। ‘क्यूबिज़्म’, ‘प्रतीकवाद’, ‘अभिव्यंजनावाद’ आदि विभिन्न नामों से जो विचारधाराएँ इस युग में चली उन्हींने चित्रकला संबन्धी प्रायः सभी प्राचीन मान्यताओं को आमूल-चूल बदल दिया। ‘प्रतीकवाद’ का ही उदाहरण ले लें। ‘प्रतीकवाद’ क्या है ? अमूर्त विचारों अथवा धारणाओं से साम्यमूलक उदाहरण अथवा प्रतीक ढूँढना ही प्रतीकवाद है। काव्य में इस प्रकार के अगणित प्रतीक मिलते हैं। जब हम कविता में लय की बात करते हैं तो हमारा तात्पर्य यह होता है कि हम अपनी अभिव्यक्ति को तर्कसंगत नहीं बनाते, वरन् उसे भावनात्मक स्थिति को ज्यों का त्यों प्रकट करने का साधन बना लेते हैं। इसी प्रकार चित्रकला में जब हम इसका प्रयोग करते हैं तो हमारा तात्पर्य ऐसी कला से होता है जो विभिन्न वर्णों एवं रंगों के समन्वय के सहारे हमारी भावनाओं पर वैसा ही प्रभाव छोड़ती है जैसा प्रभाव गीति काव्य में शब्दों की ध्वनियों हमारे ऊपर छोड़ती है। गीति-काव्यों के शब्द स्वतः चाहे निरर्थक प्रतीत होते हों, मगर उनकी ध्वनियों से जो भावनात्मक अभिव्यक्ति होती है वही उनकी सरसता का कारण है। इसी प्रकार चित्रकला में विभिन्न वर्णों की अपनी जगह चाहे जो भी स्थिति हो, मगर मिलजुल कर ये हमारी भावनाओं पर वैसा ही प्रभाव छोड़ते हैं जैसा गीति-काव्यों के शब्द। हो सकता है कि ये वर्ण प्रकृति के किसी दृश्यविशेष से संबन्धित न हों, मगर वे किसी अवचेतन कल्पना को, किसी मानसिक चित्र को, मूर्त बना देते हैं और वे कलाकार की दृष्टि की उर्वरता और उसके सृजनात्मक आनन्द का प्रतीक अवश्य बन जाते हैं।

आधुनिक चित्रकला में ‘अभिव्यक्ति’ अथवा ‘अभिव्यंजना’ शब्द को सर्वाधिक महत्त्व मिला है। इस का सीधा अर्थ है—अन्तरतम की भावनाओं का वाह्य प्रकाशन ! मगर इस प्रकाशन में सब कुछ इस बात पर निर्भर करता है कि हम उस वाह्य संसार को छोड़कर, जिसके सामने हम अपनी कला को प्रस्तुत करते हैं, अपनी आन्तरिक भावनाओं का ही आदर करते हैं, अथवा हम समाज की रीति-नीति और परंपराओं का विशेष आदर करते हैं और उन्हीं के अनुरूप अपनी अभिव्यक्ति को भी ढाल लेते हैं।

पहिली बात को ध्यान में रख कर और उसे ही महत्ता प्रदान करके कलाकारों का एक पूरा वर्ग सामने आया और जिस विचारधारा को उसने अपनाया उसे ‘अभिव्यंजनावाद’ के नाम से अभिहित किया

गया। 'आदर्शवाद' अथवा 'यथार्थवाद' की ही भाँति 'अभिव्यंजनावाद' शब्द का भी अत्यधिक प्रचलन हुआ और इसने यह महत्ता प्राप्त की। 'प्रभाववाद' और 'अति-यथार्थवाद' आदि शब्द उतने महत्त्वपूर्ण नहीं हैं।

'अभिव्यंजनावाद' से तात्पर्य उस मौलिक वृत्ति से है जिसके द्वारा हम अपने चारों ओर के संसार को अनुभव करते हैं, देखते-जानते-समझते हैं और उसे अभिव्यक्ति प्रदान करते हैं।

सच यह है कि मूलतः तीन ही वाद हैं—'यथार्थवाद', 'आदर्शवाद' और 'अभिव्यंजनावाद'। 'यथार्थवाद' की व्याख्या करने की आवश्यकता नहीं है। संसार जैसा है उसे वैसा ही चित्रित करना यथार्थवाद है। देखने में यह काम अत्यन्त सरल मालूम पड़ता है। मगर वास्तव में यह अत्यन्त कठिन काम है। इसी से 'प्रभाववाद' का जन्म हुआ है। 'प्रभाववादी' आन्दोलन ने सहज, परंपरागत दृष्टि के वैज्ञानिक आधार को चुनौती दी और प्रकृति का चित्रण करने में उसने अधिकाधिक मात्रा में तथ्यवादी, वस्तुवादी होने का प्रयास किया।

'आदर्शवाद' का आधार भी यथार्थ ही है। मगर उसके अन्तर्गत कलाकार यथातथ्य चित्रण न करके चुनाव करता है। वह प्रकृति को जिम रूप में देखना चाहता है उसे उसी रूप में चित्रित करता है। उसकी कला में जो विशिष्टता होती है उसे मात्र प्रकृति की अनुकृति नहीं कहा जा सकता। उसकी कला किसी आदर्श सौन्दर्य से मण्डित होकर अपने पूर्ण रूप में विकसित होती है, उदभासित हो उठती है। ऐसा कलाकार जो कुछ रचता है वह उमसे सुन्दर होता है जिसके आधार पर वह अपनी रचना करता है। कलाकार की दृष्टि में प्राकृतिक स्वरूप का एक अमूर्त भाव सा बन जाता है जो मूल आकृति अथवा रूप से अधिक पूर्ण और सुन्दर होता है।

स्पष्ट है कि 'आदर्शवाद' में एक प्रकार की बौद्धिकता सन्निविष्ट होती है और यही बौद्धिकता डम कलाकार को, अन्य यांत्रिक रूप से काम करने वाले कलाकारों से भिन्न और शायद उँचा बना देती है। 'यथार्थवाद' का आधार हमारी इन्द्रियाँ हैं। हमारी इन्द्रियों को जो कुछ जैसा लगता है, उसे उसी रूप में चित्रित करना 'यथार्थवाद' है। परन्तु मनुष्य में इन इन्द्रियों के अतिरिक्त भी कुछ होता है। वह है उसका संवेग, उसकी भावना। 'अभिव्यंजनावादी' कला केवल प्रकृति के वास्तविक स्वरूप को ही चित्रित नहीं करती, वह उस वास्तविक स्वरूप से उत्पन्न किसी अमूर्त भावना को भी अभिव्यक्त नहीं करती, वरन् वह कलाकार की आन्तरिक भावना को अभिव्यक्त करती है।

पारिभाषिक दृष्टि से 'अभिव्यंजनावादी' कला व्यक्तिनिष्ठ होती है। आज के युग में 'अभिव्यंजनावाद' ने एक संगठित आन्दोलन का रूप ले लिया है। उसका कोई भी संबन्ध 'क्यूबिज्म' अथवा किसी अमूर्तवादी आन्दोलन से नहीं है।

'अभिव्यंजनावाद' का जो भी शब्दार्थ है, उसे इस आन्दोलन ने पूरी तरह निभाया है। हर मूल्य पर वह कलाकार की मूल भावनाओं को ही अभिव्यक्त करता है। यदि ऐसा करते समय अंकित अथवा चित्रित वस्तु में रूप-विडम्बिता आ जाय, वह अनगढ़ एवं कुरूप मालूम पड़ने लगे तो इसकी कोई भी चिन्ता कलाकार को नहीं होती। फलतः अक्सर उसकी कला से वितुष्णा होने लगती है। मगर उसके चित्रों की इस कुरूपता अथवा कृच्छ्रता से घबड़ाना नहीं चाहिये। यह परेशानी और घबड़ाहट तो उन्हीं लोगों को होती है जो परंपरागत मर्यादाओं के गुलाम होते हैं। मगर यदि आप स्वीकार कर लें कि कभी कभी ऐसी भावनाओं को भी बाहर निकल जाने देना चाहिये (क्योंकि ऐसा होने से मन का क्लृप्त धुलता है) तो आप से ऐसे कलाकार के क्रतुज ही होंगे।

परन्तु यहीं यह याद रखना चाहिये कि प्रत्येक अभिव्यक्ति कला नहीं है। ई० एफ० कैरिट के शब्दों में, "पहिले इस 'अभिव्यंजना' को उन अन्य वस्तुओं से पृथक कर लेना चाहिये जिनके साथ अक्सर इसे मिला दिया जाता है। यह लक्षण नहीं है। हो सकता है कि किसी व्यक्तिविशेष में ऐसे चिह्न अथवा भावनाओं के परिणाम स्पष्ट लक्षित होते हों जिन्हें केवल डाक्टर अथवा निरीक्षक ही पहिचान सकें। परन्तु हम इन्हें 'अभिव्यक्ति' नहीं कह सकते। कोई खीख अथवा पुकार किसी पीड़ा का ही द्योतन करे, यह सदैव आवश्यक नहीं है, यद्यपि अक्सर ऐसा ही होता है। इसी प्रकार पसीना छटना अथवा नाड़ी की गति में परिवर्तन होना भी 'अभिव्यक्ति' के अन्तर्गत नहीं आता। 'अभिव्यंजना' ऐसी ऐन्द्रिक अथवा काल्पनिक वस्तु है जिसमें हम संवेग को अनुभव (तात्पर्य नहीं) करते हैं। दूसरे, 'अभिव्यंजना' संप्रेषणीयता नहीं है। हो सकता है कि 'अभिव्यंजना' केवल अपने तक ही सीमित हो। हमारी एक खीख, जो कि मात्र एक लक्षण है, दूसरों तक हमारी भय की भावना को पहुँचा सकती है (हो सकता है कि उससे हम प्रभावित हो जाय अथवा कम से कम उससे परिचित ही हो जाय) फिर भी उसका अभिव्यंजनापूर्ण होना अनिवार्य नहीं है। अन्त में, 'व्यंजना' सही अर्थ में प्रतीक नहीं है। प्रतीक तो एक कृत्रिम चिह्न होता है जिसके भावार्थ को पहिले ही से स्वीकार कर लिया जाता है। इस अर्थ से हम परिचित भी न हों यदि हमें यह न मालूम हो कि पहिले ही से इसे इसी रूप में स्वीकार कर लिया गया है।

अस्ल में, व्यापक अर्थ में, अभिव्यंजना ही 'आदर्शवाद', 'यथार्थवाद' और साथ ही 'अभिव्यंजनावाद' का भी आधार है। अभिव्यंजनावादी कला में 'अभिव्यंजना' का रूप संवेगों के स्रोत के बिल्कुल निकट होता है।

योरप में इन विभिन्न मतवादों के प्रणेता आचार्यों ने अपनी-अपनी चित्रकला प्रविधियाँ आरम्भ कीं। उनके अनुयायियों ने विभिन्न शैलियों का विकास भी किया। इनका प्रभाव भारतीय चित्रकारों पर भी पर्याप्त मात्रा में पड़ा। आधुनिक युग के भारतीय चित्रकारों की कला का सम्बन्ध अनुशीलन यदि किया जाय तो हमें पता चलेगा कि उनमें से अधिक कलाकार किसी न किसी योरोपीय 'स्कूल' के अनुगामी अथवा पक्षधर हैं। ऐसा तो हम नहीं कह सकते कि भारतीय परंपरा से उनका कोई संपर्क नहीं रह गया है, मगर यह तो नितान्त सत्य है कि चित्रकला संबन्धी किसी न किसी योरोपीय विचारधारा अथवा मान्यता से वे अवश्य प्रभावित हैं और वे अपने लिये पूर्ण रूप से स्वतंत्र व्यक्तित्व का दावा नहीं कर सकते। भारतीय चित्रकला की परंपरा की दृष्टि से यह उचित है अथवा नहीं, यह दूसरी बात है।

×

×

×

'भारतीय चित्रकला' में श्री गैरोला जी ने चित्रकला परंपरा के शास्त्रीय एवं व्यावहारिक दोनों पक्षों पर सम्यक् विचार किया है। उनके अनुशीलन का आयाम अत्यन्त व्यापक और विस्तृत है। ऐसा आज तक किसी भी भारतीय ग्रंथकार ने नहीं किया था। इतनी पूर्ण पुस्तक न तो किसी भारतीय भाषा में है, न किसी विदेशी भाषा में ही है। यह सही है कि समय-समय पर विशेषज्ञ-विद्वानों ने किसी शैली-विशेष, शैली-विशेष अथवा युग-विशेष से सम्बन्धित अनुशीलन एवं शोधपूर्ण प्रबन्ध प्रकाशित किये हैं। इस प्रकार के अनेक ऐसे ग्रंथ भी हैं जो अधिकारी विद्वानों द्वारा विरचित हैं और जिन्हें मान्यता भी प्राप्त है। परन्तु प्रस्तुत ग्रंथ के 'कैनवेस' में जो विराटता और व्यापकता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। विद्वान् लेखक ने प्रस्तुत ग्रंथ का प्रणयन करते समय चित्रकला से सम्बन्धित समस्त उपलब्ध सामग्री का पूरी तरह उपयोग किया है। साथ ही, उन्होंने सफल समीक्षक की हैसियत से प्रागैतिहासिक युग से

लेकर आधुनिक युग तक की चित्रकला के विकास-क्रम का इतिहास प्रस्तुत करके ग्रंथ को सर्वांगपूर्ण बना दिया है ।

श्री गैरोला का कथन है, “कला कल्याण की जननी है । इस धरती पर मनुष्य की उदयवेला का इतिहास कला के ही हाथों से लिखा गया । विद्वात्मा की मर्तना शक्ति होने के कारण, सृष्टि के समस्त पदार्थों में उसी का आधान है । वह अनन्तरूपा है और उसके इन अनन्त रूपों की निष्पत्ति ही कलाकार (परमेश्वर) है । जितने तत्त्वविद्, साहित्य-स्रष्टा और कलासेवी हुए, उन सब ने भिन्न-भिन्न मार्गों से उसी एकमेव लक्ष्य का अनुसंधान किया है ।”

‘कला और सौंदर्यबोध’ नामक अध्याय में इसी दृष्टि से कला एवं सौंदर्यबोध से संबंधित शास्त्रीय विवेचन किया गया है । इसमें समस्त भारतीय एवं यूनानी तथा बाद के योरोपीय विचारकों की मान्यताओं और उद्भावनाओं का अनुशीलन किया गया है । “कलाकार, कवि या शिल्पी की प्रेरणा का एक ही आधार है—सौंदर्य । दार्शनिक सौंदर्य-मण्डित सत्य को उपलब्ध करना चाहता है, जब कि कलाकार या कवि केवल सौंदर्य का पुजारी होता है । कल्पना और अनुभूतियों दोनों ही उसका सत्य हैं । किन्तु कलाकार का सौंदर्यबोध, दार्शनिक की उपलब्धि की अपेक्षा कुछ कम महत्त्व नहीं रखता । इसी के द्वारा वह रसबोध और तत्त्वबोध, दोनों को प्राप्त करना है ।” इन शब्दों में विद्वान् लेखक ने कला और सौंदर्यबोध का तात्त्विक विवेचन किया है और अपनी समीक्षा प्रस्तुत की है ।

दूसरे अध्याय में ‘शिल्प और कला के प्राचीन ग्रंथों’ का एक विवरण सहित अध्ययन दे दिया गया है । इसमें संस्कृत के महाकाव्यों, नाटकों, पुराणग्रंथों, कोशों आदि के अतिरिक्त समस्त लक्षण ग्रंथों का भी परिशीलन किया गया है ।

इसके अनन्तर चित्रकला की प्रविधियों पर विचार किया गया है । लेखक का कथन है कि, “इस प्राविधिक ज्ञान को हृदयंगम कर लेने के बाद हम भारतीय चित्रकला की परम्पराओं, उसकी तकनीकों और उसके वास्तविक धर्मों को उचित रूप से ग्रहण कर सकते हैं; अथवा उसमें प्रविष्ट हो कर उसके जीवन्त तत्त्वों को ग्रहण कर उन्हें आधुनिक रूपों में ढाल सकने की चेष्टा कर सकते हैं ।” प्राचीन युग की चित्रकला की प्रविधियों का यह अनुशीलन अत्यन्त गम्भीर, विचारोत्सुक और किसी हृद तक चमत्कृत कर देने वाला है । हमारे अतीत के इन चित्रकला-मर्मज्ञ आचार्यों ने कितनी वैज्ञानिक दृष्टि से कार्य किया, सोचा, विचारा, प्रयोग किये और सिद्धान्तों तथा विधियों की स्थापना की यह देख कर हम विस्मित हो जाते हैं । ये प्रविधियाँ, “अतीत भारत के कलामय वैभव के उस युग में कितनी उपादेय और महत्त्वपूर्ण रही हैं ! उसके बाद की शताब्दियों में और आज भी उनके शास्त्रीय मान-मूल्यों में किसी प्रकार का अन्तर नहीं दिखायी देता । उसका कारण यह है कि उनका आधार वैज्ञानिक है । अतः विज्ञान के क्षेत्र में जैसे जैसे विकास होता जायेगा, कला के क्षेत्र में इन शास्त्रीय संविधानों को उतना ही अधिक सम्मान प्राप्त होता जायेगा ।”

इसके बाद ग्रंथकार ने प्रागैतिहासिक कला की चर्चा की है । इस अध्याय में आदिम मनुष्य की कलाभिरुचि का मूल्यांकन-अनुशीलन किया गया है । मध्य प्रदेश के आदमगढ़, रायगढ़, बिहार के चक्रधरपुर, मिहनपुर तथा होंगावादा और मिर्जापुर के लिखुनियाँ, कोहर तथा मल्डरिया आदि स्थानों में जो कलावशेष प्राप्त हुए हैं उनसे नत्कालीन कलाकारों के नैपुण्य का परिचय मिलता है । ऋष्यमूक पर्वत के पास मिले चित्रों का काल ३००० वर्ष ई० पू० निश्चित किया जा चुका है और चक्रधरपुर से प्राप्त गुफा चित्रों को भी इतना ही प्राचीन माना गया है । मिर्जापुर से प्राप्त चित्रखुदी चट्टानों

का प्रागैतिहासिक महत्त्व सिद्ध हो चुका है। इस अध्याय में उस समस्त सामग्री का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है जिसे प्रागैतिहासिक युग का माना जा सकता है।

प्राचीन भारतीय साहित्य में चित्रकला से सम्बन्धित इतनी अधिक सामग्री प्राप्त होती है कि उसके सम्यक् अनुशीलन एवं मूल्यांकन के लिये एक विशाल ग्रंथ की रचना की आवश्यकता पड़ेगी। वैदिक युग से लेकर सातवीं-आठवीं शताब्दी तक जो कुछ भी वाङ्मय है उसमें यत्र, तत्र, सर्वत्र चित्रकला की चर्चा है। यह इस बात का प्रमाण है कि तत्कालीन समाज में चित्रकला के लिये कितना आदर था और उसे कितनी अधिक महत्ता प्रदान की जाती थी।

इस युग में कला की लोकप्रियता तो निर्विवाद थी ही, राजवंशों और श्रेष्ठ वर्ग द्वारा भी कलाकारों को पर्याप्त प्रश्रय और संरक्षण प्राप्त होता था। फलतः कला को फलने-फूलने और विकसित होने का अवसर सदैव मिलता रहा। राज्याश्रय की यह परंपरा बाद के युगों में भी चलती रही। इस बात के अगणित उदाहरण और प्रमाण मिलते हैं कि राजा के अतिरिक्त रानियों, दरबारियों और सामन्तों, दास-दासियों में भी चित्रकला के प्रति विशेष आग्रह, मोह और लगाव था। ये राजवंश चित्रकला को मात्र अपनी कला-मर्मज्ञता प्रमाणित करने अथवा अपनी शान बढ़ाने के लिये ही नहीं, वरन् कला को संस्कृति का विशेष अंग समझ कर उसकी रक्षा करने के लिये, उसका संवर्द्धन करने के लिये भी उत्सुक और सचेष्ट रद्दा करते थे।

ऐतिहासिक दृष्टि से बृद्ध के बाद से चित्रकला की ओर जन समाज की निरन्तर बढ़ती अभिरुचि का पता चलने लगाता है। अशोक के पहिले ही चित्रकला के अध्ययन-अध्यापन की परंपरा अच्छी तरह आरम्भ हो गयी थी। बाद में तो इसकी शिक्षा पर विशेष बल दिया जाने लगा था। देव शैली और नाग शैली के नामों से इस चित्रकला का वर्गीकरण हुआ। मगध में देव शैली प्रचलित नहीं थी। अशोक के समय में यक्ष शैली का विकास हुआ और गांध में आचार्य नागार्जुन के समय में नाग शैली का प्रचलन हुआ। इन शैलियों का विकास देश के विभिन्न अंचलों में होता रहा।

चित्रकला के साथ-साथ भित्ति-चित्रों का भी विकास हुआ। जोगीगारा गुफा का भित्तिचित्र अब तक प्राप्त भित्तिचित्रों में सब से अधिक प्राचीन है। यह प्रायः प्रारम्भिक काल का भित्तिचित्र है। अजंता तक पहुँचते-पहुँचते यह कला अपने विक्रम और उन्नति के चरम बिन्दु तक पहुँच गयी। इन भित्तिचित्रों के अतिरिक्त पट-चित्रों की भी एक अतिशय पुष्ट परंपरा आरम्भ हुई। भारत में ही नहीं, भारत के बाहर चीन, कोरिया, जापान, कम्बोडिया, जावा, सायम, लंका, बरमा, नेपाल, तिब्बत, खुत्तन, अफ़ग़ानिस्तान आदि देशों तक ये पटचित्र पहुँचे, वहाँ चित्रकला का श्रीगणेश किया अथवा वहाँ पर प्रचलित चित्रकला को प्रभावित किया।

इसी प्रकार, बौद्ध चित्रकला की ही भाँति, जैन चित्रकला की भी अपनी विशिष्ट परंपरा रही है। ताड़पत्रों, वस्त्रों और क्रागज पर बने ये चित्र अत्यन्त प्राणवन्त, रोचक और कलापूर्ण होते थे। इनका विस्तार भी काफी था। 'कम्पसूत्र' और 'कालकाचार्य कथा' के आधार पर बने तीर्थकरों के चित्रों का वर्णन मिलता है। ये चित्र बड़े आकर्षक और प्रभावशाली होते थे। इन कलाकारों ने धार्मिक कट्टरता का परित्याग कर के उदारता से काम लिया। इन्होंने 'मार्कण्डेय पुराण', 'दुर्गासप्तशती', 'रतिरहस्य' और 'कामसूत्र' से सम्बन्धित चित्रों का भी अंकन-आलेखन किया। बाद की शैलियों पर इस आलेखन-परंपरा का पूरा प्रभाव पड़ा।

इसके बाद, प्रायः समस्त उत्तराखण्ड में एक प्रकार की समन्वयात्मक शैली का विकास हुआ।

‘ललित विस्तर’, ‘मानसार’, ‘अग्निपुराण’ आदि में इसके पर्याप्त प्रमाण मिलते हैं। गुप्त काल तक चित्रकला का पूर्ण विकास हो चुका था। अजन्ता, एलोरा तथा बाघ की गुफायें इसकी साक्षी हैं। ‘नीतिसार’, ‘हरिवंश पुराण’, ‘बृहद्-संहिता’, तथा ‘विष्णुधर्मोत्तर पुराण’ आदि ग्रंथों में तत्कालीन चित्रकला की उन्नतता-वस्था का विस्तृत उल्लेख मिलता है। मंच यह है कि गुप्त काल ही अन्य कलाओं की भाँति चित्रकला के लिये भी स्वर्ण-युग था।

हर्ष के काल में भी चित्रकला का पर्याप्त विकास हुआ। वाण भट्ट की रचनाओं में इसके प्रमाण मिलते हैं। इस समय नेपाल, असम, बंग, कर्नाटक आदि में भी चित्रकला का खूब विकास हुआ। इसी युग में सिन्ध, काबुल, काश्मीर आदि में भी चित्रकला फल्लवित और प्रफुल्लित हुई। बाद में त्रिपुरा के कलचुरियों, बुन्देलखण्ड के चन्देलों, मालवा के परमारों, गुजरात के चालुक्यों और कांची के पल्लवों ने भी चित्रकला के विकास में पूरा सहयोग दिया। इस प्रकार सारे देश में चित्रकला की शुभ्र परंपरा अप्रतिहत, अनवरत, अबाध रूप से चलती रही।

देश में राजनीतिक उथल-पुथल और बाह्य आक्रमणों के कारण यद्यपि विभिन्न कलाओं की तरह ही चित्रकला के विकास में भी अक्सर बाधाएँ उपस्थित हुईं, परन्तु यह विकास-क्रम मन्वेद्य विभ्रंखलित हो गया हो, अथवा लुप्त हो गया हो, ऐसा कभी नहीं हुआ।

बारहवीं शताब्दी से ही राजपूत शैली का विकास आरम्भ हो गया था। धीरे-धीरे राजपूत चित्रकला का बहुरंगी, बहुविध विकास होता रहा। दिल्ली के सुल्तानों का राजस्वकाल जब समाप्त हुआ और मुगलों का शासन आरम्भ हुआ तो देश की सामाजिक-राजनीतिक स्थिति में कुछ स्थायित्व आया और जन समाज का जीवन भी कुछ शांत हुआ। इस युग में बंगाल, उड़ीसा, विजयनगर आदि में चित्रकला का जो विकास हुआ उसी क्रम में बीरभूमि राजस्थान में भी चित्रकला का उन्नयन हुआ। राजपूत शैली के अनेक रूप प्रस्फुटित होने लगे। लोकचित्रकला का तो उन रूपों पर प्रभाव था ही। ग्वालियरी, अंबर एवं मेवाड़ी, मारवाड़ी, बीकानेरी शैलियों के अतिरिक्त जयपुरी, किसानगढ़ी आदि शैलियों का भी क्रमिक विकास हुआ। कोटा-बूँदी शैली का भी विकास इसी व्यापक परंपरा के फलस्वरूप हुआ।

इस प्रकार उस राजपूत शैली का एक समन्वित रूप सामने आया जिसके विराट परिवेश में अनेक शाखायें-उपशाखायें समाविष्ट हो गयीं। अठारहवीं शताब्दी तक ये सभी शैलियाँ अपनी चरम अवस्था तक पहुँच चुकी थीं। राजस्थान में अनेक सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक केन्द्र और नगर थे। इन सब की अपनी पृथक शैलियाँ थीं। इन शैलियों को जैन शैली का सहयोग भी मिला। इस प्रकार राजपूत चित्रकला का अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व निर्मित हुआ। राजपूत शैली पर लोकचित्रकला का प्रभाव स्पष्ट है। इस शैली के चित्रकारों में अनूठी कल्पनाशीलता और रंगीनी, माधुर्य और आडंबरहीनता, सहजता और सरलता दिखायी देती है।

मुगलों के शासन काल में यद्यपि मूर्तिकला का ह्यम हो चुका था परन्तु चित्रकला का विकास होता रहा। यहाँ भारतीय-ईरानी चित्र शैलियों का समन्वय हुआ और भारतीय चित्रकला के इतिहास में एक नया दौर शुरू हो गया। अकबर ने व्यक्ति चित्रों (पोर्ट्रेट्स) और लघु चित्रों (मिनियेचर्स) को खूब प्रोत्साहन दिया। इन चित्रों में जहाँ, “अन्तः सौंदर्य की अभिव्यक्ति है उनमें भारतीय शैली को अपनाया गया है और बाह्य सौंदर्य का अभिव्यंजन ईरानी शैली के माध्यम से हुआ है। इस प्रकार भारतीय चित्रों की शैलियों में भावना की प्रधानता और ईरानी शैली के चित्रों में उत्तम रेखांकन का समावेश हुआ।”

मुगल शैली का विकास औरंगजेब के जमाने तक होता रहा। औरंगजेब के दरबार में चित्रकार रहते थे और वे चित्रांकन भी करते थे। मगर उनमें पहिले जैसी प्रेरणा अब नहीं थी। औरंगजेब की उदासीनता के कारण चित्रकार भी अपना-अपना आश्रयदाता ढूँढने के लिये देग के विभिन्न अंचलों में बिखर गये। यहीं से मुगल शैली के पराभव का युग आरम्भ होता है। हाँ, इस समय भी दक्षिण में बीजापुर, गोलकुण्डा आदि राज्यों में मुसव्विरी की प्रतिष्ठा यथावत् बनी रही।

राजपूत और मुगल शैली में स्वभावतः भिन्नता थी। कारण यह था कि मुगल शैली का विकास ईरानी शैली के अधीन हुआ, परन्तु राजपूत शैली का विकास स्वतंत्र रूप से हुआ।

श्री गैरोला का कथन है, "मुगल शैली के चित्र राजसी तथा सामन्ती परंपराओं से प्रभावित और यथार्थवादी हैं, किन्तु राजपूत शैली के चित्र कल्पना प्रचुर, तत्कालीन जनवादी विचारों से संयुक्त हैं और उनमें रूमानीपन है। मुगल शैली के चित्रों का विषय प्रायः राज उद्यान, राज परिवार, राज दरबार और युद्ध आदि के दृश्यों का चित्रण करना था। किन्तु कल्पना-प्रचुर राजपूत शैली के चित्रों का विषय ग्रामीण जन-जीवन का चित्रण, काव्यमय प्रेमकथाओं, लोककथाओं और धार्मिक रीति-रिवाजों से मुख्यतया संबद्ध रहा है।"

मुगल चित्रकला को शासकों ने प्रश्रय दिया और उसके विकास में उन्होंने पूरी रुचि दिखायी। यह उनकी सहज उदारता और कला प्रेम का ही परिचायक था। मुगल चित्रकला का भारतीय चित्रकला की विभिन्न शैलियों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है।

मुगल और राजपूत शैली की ही भाँति पहाड़ी शैली भी अत्यन्त महत्वपूर्ण है जम्मु, गढ़वाल, पठानकोट, कुल्लू, चम्बा, वसोली, काँगड़ा, गुलेर और मंडी आदि तक पहाड़ी शैली का विस्तार रहा है। अठारहवीं शताब्दी में इस शैली का विकास हुआ और शीघ्र ही यह शैली अपने सर्वोच्च सोपान पर पहुँच गयी। पहाड़ी शैली में ही वे समस्त शैलियाँ सन्निहित हैं जिन्हें उनके स्थानीय नामों से जाना जाता है। काँगड़ा शैली को गुलेर और बसोली शैली के कलाकारों से अत्यधिक सहयोग मिला। उस पर राजपूत और मुगल शैलियों का भी प्रभाव अवश्य है। समस्त पहाड़ी शैलियों में काँगड़ा शैली का सबसे महत्वपूर्ण स्थान है। काश्मीर, वसोली और चम्बा शैलियों का विकास कृच्छ्र पृथक हुआ, मगर उन्हें सामान्य पहाड़ी शैली के अन्दर ही मानना समीचीन होगा। काश्मीर शैली को अन्य पहाड़ी शैलियों से प्राचीन माना जाता है। काश्मीर शैली में समन्वयमूलक आदर्शवाद है। यही उसकी विशेषता है। बसोली शैली में किसी सीमा तक काश्मीर शैली का प्रभाव लक्षित होता है।

पहाड़ी शैली की गढ़वाल शाखा का जन्म पन्द्रहवीं शताब्दी में हो चुका था। इस आरम्भिक काल के चित्रों और चित्रकारों के संबंध में बहुत कम जानकारी मिलती है। इसके बाद अठारहवीं शताब्दी के मध्य में फिर गढ़वाल शैली की नवोन्नति आरम्भ हुई। गढ़वाल शैली पर काँगड़ा एवं गुलेर शैली का भी प्रभाव पड़ा है।

मध्य प्रदेश की चित्रकला का इतिहास तो बाघ के गुफाचित्रों से हो आरम्भ हो जाता है। इसके बाद ग्यारहवीं शताब्दी में हमें चित्रकला के कुछ अवशेष मिलते हैं। ये बीना-भिलसा स्टेशन के बीच उदयेश्वर अथवा नीलकण्ठेश्वर के मन्दिर में हैं। बारहवीं से चौदहवीं शताब्दी के बीच यहाँ जैन शैली का प्रभाव रहा। मध्य प्रदेश के दतिया, ओरछा, ग्वालियर आदि रियासतों में विभिन्न चित्र प्राप्त हुये हैं। इनमें ग्वालियरी शैली का महत्व सर्वाधिक है।

हमने बिहार की सरगुजा रियासत में स्थित जोमीमारा चित्रों की चर्चा की है। नालंदा के बौद्ध

बिहारों में भित्तिचित्र मिले हैं। बोधगया के मन्दिर के शिखर की चारों ओर समकोण चतुर्भुजाकार दीवारें मोती की लड़ियों के चित्रों से अलंकृत थीं। यह वर्णन चीनी यात्री यूआन-चुआंग का है। बिहार में पालकालीन चित्रों के नमूने बहुतायत से मिले हैं।

बिहार में पटना शैली की भी बड़ी ख्याति रही है। अठारहवीं से बीसवीं शताब्दी के बीच पटना शैली में जो चित्र निर्मित हुए उनके अगणित उदाहरण आज भी मिलते हैं। अनेक राजे-रजवाड़ों ने पटना के इन चित्रकारों को प्रश्रय दिया और उनके चित्रों को अपने दरबारों, राजमहलों में सजा कर रखा। अभी कुछ ही वर्षों पहिले तक यह परंपरा चलती रही है। पटना शैली के चित्रों का विस्तार लाहौर, दिल्ली, लखनऊ, बाराणसी, मुंशिदाबाद, पूना और सतारा तक हुआ। इस शैली चित्रकारों के ने श्रमिक, ग्रामी ब्रजता के प्रतिनिधियों, कमकारों को भी अपने अंकन-आलेखन का आधार बनाया।

‘लोककला’ नामक अध्याय में श्री गैरोला ने आरम्भिक काल से वर्तमान युग तक में प्राप्त लोककलाओं का सम्यक् पर्यवेक्षण किया है और विभिन्न तथाकथित शिष्ट कलाओं के प्रेरणा-स्रोत के रूप में आपने लोककलाओं का अनुशीलन किया है। श्री गैरोला का कथन है, “भारतीय लोक-जीवन में प्राचीन काल से ही धरती के प्रति अथाह पूजा-भाव रहा है। धरती के प्रति लोक-जीवन की इस उत्कट आस्था को श्रुतियों ने अनेक तरह से बताया है।हमारी लोककृतियों को जीवित रखने के लिये भारत के विभिन्न प्रदेशों में लोककला ने जो कार्य किया, विज्ञान और दर्शन की दृष्टि से उसकी तुलना नहीं, की जा सकती। हमारे अज्ञानतन्नामा लोक-कलाकारों ने, जिनमें नारियों की मुख्यता रही है, धरती के प्रति अपनी पवित्र निष्ठा को अपने हृदय की अजस्र रस-धारा द्वारा अभिसिंचित करके कुछ ऐसी सहज, सुन्दर कलाकृतियाँ हमें दीं, जो हमारे राष्ट्र की संपूर्ण चेतना को आह्लादित करती हैं।”

इस अध्याय में भारत के विभिन्न अंचलों में प्राप्त लोक-कलाओं की विभिन्न गैलियों का विशेष अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। यह अनुशीलन अत्यन्त शोधपूर्ण एवं मार्मिक है।

‘आधुनिक एवं समसामयिक चित्र शैली’ नामक अध्याय में विद्वान् ग्रंथकार ने उन समस्त आधुनिक प्रवृत्तियों एवं शैलियों की विवेचना की है जिनसे हमारे कलाकारों ने प्रेरणा ग्रहण की। आधुनिक चित्रकला के तीनों स्कूलों—कलकत्ता, बम्बई और दिल्ली—का अनुशीलन करने पर लेखक का मत है कि यह वर्गीकरण सर्वथा उचित नहीं है। इसलिये कि अनुशीलन का आधार वास्तविक धाराओं और उनके प्रणेतारों की शैली होनी चाहिये। अलायी नायडू, राजा रवि वर्मा, ई० बी० हंबेल, अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, गगनन्द्रनाथ ठाकुर, नन्दलाल बसु, यामिनी राय, अमृत शेरगिल, असित कुमार हालदार तथा क्षितीन्द्रनाथ मजूमदार जैसे कलाचार्यों की कृतियों की समीक्षा कर के लेखक ने कुछ स्थापनायें की हैं जिनसे बरबस सहमत होना पड़ता है।

अपने निष्कर्ष में लेखक ने कहा है, “श्री अलायी नायडू से श्री मजूमदार तक जिन कलाकारों का उल्लेख किया गया है उनके द्वारा चित्रकला के आधुनिक युग का प्रवर्तन हुआ। इस दृष्टि से उनको कलाचार्य के रूप में स्मरण किया जाता है। उनके सामने जो परिस्थितियाँ और दायित्व थे उनका उन्होंने सफलतापूर्वक निर्वह किया। तत्कालीन चित्रकला में जो सांकर्य व्याप्त होता जा रहा था और ‘भारतीयता’ के नाम पर जिन कलाकृतियों का निर्माण हो रहा था उनका उन्होंने उचित समाधान किया। किन्तु इससे भी महत्त्वपूर्ण कार्य किया उन्होंने सैकड़ों नये कलाकारों को तैयार करके। ये नवोदित कलाकार ही समसामयिक चित्रशैली के सृजक एवं प्रवर्तक हैं।”

प्रस्तुत अध्याय के अन्त में समसामयिक चित्रकारों की 'संक्षिप्त परिचयी' भी दे दी गयी है। साथ ही चित्रकला के संबन्धन से संबंधित विशेष समस्याओं पर भी प्रकाश डाला गया है।

परिशिष्ट में भारतीय संग्रहालयों में सुरक्षित कला-निधियों की चर्चा की गयी है और आधुनिक चित्रकारों की नामानुक्रमी भी दे दी गयी है। 'ग्रंथानुक्रमी' देने से सहायक साहित्य का अच्छा परिचय मिल जाता है।

प्रस्तुत ग्रंथ श्री गैरोला की विद्वत्ता, अनुशीलन-क्षमता, संलग्नता, अध्यवसाय और परिश्रम का अद्भुत प्रमाण और उदाहरण है। इस ग्रंथ का प्रणयन करके श्री वाचस्पति गैरोला ने सहज ही चित्रकला-प्रेमियों और पाठक समाज की कृतज्ञता अर्जित की है और हिन्दी साहित्य की श्रीवृद्धि की है।

पुस्तक में ४३ सादे और २७ रंगीन चित्र भी हैं जिनका चयन करते समय ग्रंथकार महोदय ने यह ध्यान रखा है कि प्रत्येक युग और प्रत्येक भारतीय शैली के प्रतिनिधि चित्रों का उदाहरण अवश्य प्रस्तुत किया जा सके।

'भारतीय चित्रकला' को पाठकों की सेवा में प्रस्तुत करते हुए हम ग्रंथकार श्री वाचस्पति गैरोला को साधुवाद देते हैं और आशा करते हैं कि वे आगे भी ऐसी ही महत्त्वपूर्ण पुस्तकों की रचना करके हिन्दी साहित्य की शोभा-संवर्द्धना करते रहेंगे।

गांधी जयन्ती

—श्रीकृष्ण दास

२ अक्तूबर, १९६३

य एकोऽवर्णो बहुधा शक्तियोगाद् वर्णाननेकान्निहितार्थो दधाति ।
वि चैति चान्ते विश्वमादौ स देवः स नो बुद्ध्या शुभया संयुक्तु ॥
—श्वेताश्वतरोपनिषद्-४, १

यथादर्शं तथात्मनि यथा स्वप्ने तथा पितृलोके ।
यथाप्सु परीव ददशे तथा गन्धर्वलोके छायातपयोरिव ब्रह्मलोके ॥
—कठोपनिषद्-६, ५

द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया समानं वृक्षं परिषस्वजाते ।
तयोरन्यः पिप्पलं स्वाद्वत्त्यनश्नन्नन्योऽभिचाकशीति ॥
—मुण्डकोपनिषद्-३, १, १

'भारतीय चित्रकला' के प्रेमियों को

अनुक्रम

उपोद्घात

६-१०

डा० सत्यनारायण, राज्यपाल, राजस्थान

भूमिका

१३-१७

डा० बाबुदेव शरण अग्रवाल, अध्यक्ष ललित कला तथा वास्तु विभाग, काशी विश्वविद्यालय

सम्मतियाँ

१८-२१

डा० मोतीचंद्र, सचालक प्रिन्स आब वेल्स म्यूजियम, बम्बई

राय कृष्णबास, भारत कला भवन, बनारस

डा० सतीशचन्द्र काला, सचालक, प्रयाग संग्रहालय, प्रयाग

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी, अध्यक्ष हिन्दी विभाग, पंजाब विश्वविद्यालय, चण्डीगढ़

कृतज्ञता ज्ञापन

२२-२४

श्री वाचस्पति भरोला

कला और सौन्दर्यबोध

२५-३२

कला को उपलब्धि । कवि और चित्रकार

शिल्प और कला के प्राचीन ग्रंथ

३३-४४

शिल्प और विश्वकर्मा । प्रथम चित्राचार्य वर्णकी । शिल्प और वास्तु । शिल्पिक और कलाकार । शिल्पशास्त्रविषयक प्राचीन ग्रंथ । चित्रकर्मविषयक विशिष्ट ग्रंथ । नग्नजित् का चित्रलक्षण । चित्रलक्षण के अनुसार चित्रविद्या की उत्पत्ति का आस्थान । चित्रलक्षण का चित्रविधान । भोज का समरांगणभूतनाधार । सोमेश्वर का मानसालास । कलाओं की प्राचीनता और संख्या ।

चित्रकला की प्रविधि

४५-६८

चित्रकला की प्रविधि । चित्रकला के छः अंग । कामसूत्र में वर्णित चौसठ कलाएँ । आलेख्य के छः अंग । रूपभेद । प्रमाण । भाव । लावण्ययोजना । सादृश्य । दणिकाभंग । विष्णुधर्मोत्तर पुराण का चित्रविधान । चित्र में छन्द और रस । वर्णविधान । सफेद रंग । लाल रंग । पीला रंग । काला रंग । नीला रंग । सुनहरा रंग । बज्रलेप बनाने की विधि । चित्र में प्रमाण । हंस पुल्य की लम्बाई । एक हंस पुल्य का सांगोपांग प्रमाण । पाँच प्रकार की अन्य आकृतियाँ । माप की रीति । उत्तम नवताल के अनुसार चित्ररचना । बच्चों की आकृतियाँ । चित्रों की श्रेणियाँ । आकृति चित्रण । तेरह प्रकार की आकृतियाँ । आकृति चित्रण का विधान । अंग-प्रत्यंग का चित्रण । मुखाकृति । नासिकाकृति । अधराकृति । विदुकाकृति । कण्ठाकृति । शेष अंग । प्रकृति चित्रण । चित्र के गुण दोषों का विवेचन ।

प्रागैतिहासिक कला

६९-७८

प्रागैतिहासिक कलावशेष। शिल्पु सभ्यता का युग। लांचल से प्राप्त प्रागैतिहासिक कलावशेष। प्रागैतिहासिक कला के कुछ अन्य केन्द्र। प्रागैतिहासिक पुरातत्त्व संबंधी खोज। लिपि के निर्माण में चित्रकला का योग। कला की उद्भावना में धर्म की प्रेरणा।

साहित्य में चित्रकला

७९-९६

वैदिक युग में चित्रकला। कला का विराट् स्वरूप। पंचदशी का चित्रदीप प्रकरण। रामायण और महाभारत में चित्रकला। अष्टाध्यायी। अथंशास्त्र। नाट्यशास्त्र। मंषद्रूप तथा रघुवंश। कामसूत्र। बृहत्संहिता। पुराण। कंठा। कादम्बरी। हर्षचरित। दशकुमारचरित। मुट्टनामत्त। निलकमजरी। कथासिर्त्तासार। काव्यप्रकाश। नैषधचरित। पुराणों की शिल्प और कला-विषयक सामग्री। हरिवंशपुराण। अग्निपुराण। मत्स्यपुराण। स्कंधपुराण। गहङ्गपुराण। पद्मपुराण। जैन-बौद्ध कृतियों में चित्रकला। नाटकों में चित्रकला।

राजवंशों द्वारा संरक्षित और पल्लवित चित्रकला

९७-११०

राजवंश। बृद्ध से अशोक तक। शुंग सातवाहन। हिन्दू-गुप्तानी युग। कुषाण राजवंश। गांधार शैली। गांधार शैली पर चित्रलक्षण के सन्धिधानों का प्रभाव। इस युग की अन्य कला-सामग्री। कुषाणों के बाद और गुप्तों से पहले। गुप्तवंश। मध्ययुगीन राजवंश। हर्षवंश से गहड़वालवंश तक। पूर्वी सीमा के राजवंश। पवित्रमोक्षर सीमा के राज्य। राजपूत काल। १४वीं शताब्दी से १९वीं शताब्दी तक। प्राचीन भारत में चित्रकला। निष्कर्ष।

बौद्धकला

१११-१२८

बौद्धकला का उद्गम। बौद्धकला के प्रमुख केन्द्र। भित्तिचित्रों की परम्परा। जोगीमारा। अजन्ता। इनिहास। इनमतिता। विषय। विशेषताएँ। बाध। निर्माणकार्य। चित्र। वादामी। मित्तनवासल। एलोरी। एलीफैंटा। बौद्धकला के अन्य केन्द्र। बौद्धकला का प्रचार-प्रसार।

पाल शैली : गुजरात शैली : अपभ्रंश शैली : जैन शैली

१२९-१४४

पूर्व पीठिका। पाल शैली। बगाल के पटचित्र। गुजरात शैली। इनिहास। गुजरात शैली की विशेषताएँ। अपभ्रंश शैली। अपभ्रंश शैली के चित्र। अपभ्रंश शैली का उद्गम और उससे प्रभावित दक्षिणी कलम। जैन शैली। जैन कलाकारों एवं ग्रन्थकारों की कलात्मक देन। जैनकला के प्रमुख प्रतीक। नारी चित्र। वर्ण : सज्जा : आकार। जैनकला और हिन्दूकला की समानता। जैनकला और बौद्धकला की एकता। लोककला का आधार।

दक्षिणी शैली

१४५-१५०

दक्षिण शैली का उद्भव और विकास।

राजपूत शैली

१५१-१६८

उद्भव : उत्कर्ष। राजपूत शैली की प्राचीनता। राजपूत शैली की समृद्धि के अनेक केन्द्र। म्वालयर तथा अम्बर शैली। मेवाड़ शैली। अम्बर और मारवाड़ शैलियों का अन्तर। बीकानेर शैली। जयपुर शैली। किशनगढ़ शैली। किशनगढ़ चित्रशैली का सन्धिधान। कोटा-बूँदी। राजपूत शैली का सन्धिधान। राजपूत शैली की समृद्धि में जैनियों का योग। राजपूत चित्रकला का राज्याध्यय।

मुगल शैली की पूर्व पीठिका

१६९-१७४

इस्लाम धर्म की दृष्टि में कला का मूल्यांकन। इस्लामी चित्रों की परम्परा। धार्मिक कमजोरियों का दुष्परिणाम।

मुगल शैली

१७५-१८८

कला के प्रति मुगलों का नया दृष्टिकोण। मुगल शाहशाह और उनकी कलात्मक अभिरुचि। बाबर। हुमायूँ। अकबर। अकबरकालीन चित्रशैली की समीक्षा। जहाँगीर। शाहजहाँ। दारा। औरंगजेब। मुगल कला की परिणति।

मुगल और राजपूत शैलियों का तुलनात्मक विश्लेषण। मुगल और राजपूत शैली के गिल्पविधान में सम्मिश्रण। मुगल शैली पर राजपूत शैली का प्रभाव। मुगल शैली का महत्व।

काँगड़ा शैली

१८९-२०२

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि। संसारखंद का कलाप्रेम। संसारखंद के उत्तराधिकारी। काँगड़ा शैली। काँगड़ा कलम का उदय। राजपूती परंपरा का आदर्शवादी रिकथ। गुलेर और बसौली का योगदान। संसारखंद का आश्रय। काँगड़ा शैली ने कलाकार। काँगड़ा शैली की विशेषताएँ। काँगड़ा कलम के भित्तिचित्र।

गुलेर और काँगड़ा शैली। मुगल और काँगड़ा शैली। कवणामरण की सचित्र प्रति। बमोली और काँगड़ा शैली।

काश्मीर शैली : बसौली शैली : चम्बा शैली

२०३-२१२

उद्भव और विकास। काश्मीर शैली का प्रभाव। हम्बा चित्रावली में काश्मीर कलम का अंग। बसौली शैली। तिब्बती तथा नेपाली शैलियों से बसौली शैली की भिन्नता। भित्ति-चित्र। बमोली शैली के चित्रों का सविधान। चम्बा कलम के अवशेष।

गढ़वाल शैली

२१३-२२४

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि। गढ़वाल शैली का आरंभ। काँगड़ा शैली का प्रभाव। गुलेर शैली का प्रभाव। गढ़वाल शैली के चित्रों का वर्गीकरण। गोरखा शासन और कलाकारों का निष्क्रमण। मोलाराम और उसके कलाप्रेमी वंशज। गढ़वाल शैली के अन्तिम चित्रकार।

मध्य प्रदेश एवं बिहार की चित्र शैली

२२५-२३२

मध्य प्रदेश की चित्र शैली का आरंभ। जैन शैली का प्रभाव। फारसी शैली का प्रभाव। मुगल शैली का प्रभाव। मरहटा शासन। दतिया और ओरछा। ग्वालियर की चित्र शैली। बिहार शैली के आरंभिक चित्र।

मध्ययुगीन चित्रकला की प्रगतिशील शाखाएँ

२३३-२४२

भारतीय चित्रकला पर ईरानी प्रभाव। हिन्दू चित्रकला की पूर्व पीठिका। हिन्दू चित्रकला की उत्तर पीठिका। मध्ययुगीन कला शैलियों का सर्वेक्षण। पहाड़ी शैलियों की विशेषताएँ।

लोककला

२४३-२५०

उद्भव और विकास

आधुनिक एवं समसामयिक चित्र शैली

२५१-२९२

आधुनिक चित्रशैली की उत्पत्ति। अलाशी नाथू और रवि वर्मा। बंगाल स्कूल। ई० बी० हैवेल। आधुनिक चित्रकला को अपनीन्द बाबू की देन। राष्ट्रीय आन्दोलन का प्रभाव। रवीन्द्रनाथ ठाकुर। गणेशचन्द्रनाथ ठाकुर। नन्दलाल बघु। यामिनी राय। अमृत शेरगिल। देवीप्रसाद रायचौधरी। अस्ति कुमार हात्वार। क्षितीन्द्रनाथ मजूमदार। निष्कर्ष।

समसामयिक चित्रकारों की सक्षिप्त परिचयी। अधिकारी (अनादि)। अलमेलकर (अब्दुल रहीम अय्याभाई)। आरा (के० एच०)। कृष्णचन्द आर्यन। कौबलकृष्ण। कुलकर्णी (के० एस०)। कौशिक (दिनकर)। कृष्ण (एस०)। खास्तगीर (सुधीररजन)। मुजराल (मतीश)। चक्रवर्ती (अजित)। जायसवाल (सीताराम माधव)। जार्ज कीट। जोषी (प्रफुल्लचन्द्र)। दवे (शान्ति)। दे (वीरेन)। देमाई (कनु)। पदमती (अकबर)। पाल (पूर्णन्दु)। बिष्ट (रणवीरसिंह)। भट्टाचार्य (श्यांतिष)। मंत्री (उषा)। मसारास। मागो (प्राणनाथ)। मित्तल, (जगदीश)। मुकर्जी (विनादविहारी)। मुकर्जी (शैलज)। रजा (के० एस०)। रामकुमार। रावल (रविशंकर)। रेड्डी (पी० टी०)। रेड्डी (श्रीमती जेनब)। शेरिक (स्वेंतस्लाव)। विजयवर्गीय (रामगोपाल)। बेन्ने (नारायण श्रीचर)। शाह (दिनेश)। शुक्ल (यज्ञेश्वर कल्याणजी)। सक्सेना (रणवीर)। सामन्त (मोहन)। सिन्हा (फिरण)। सूरज सदन। सेन (शिवेन)। स्वामी (कुमारिल)। ठुसैन (मन्नूवल फिदा)। हेन्डर (के० के०)।

इस परंपरा के कुछ अन्य कलाकार। आज कला का स्वरूप क्या हो? राजकीय सहायता का प्रश्न। कलाकार और जनता के बीच संपर्क अपेक्षित। कला-सन्धानों और कलाकार सगठनों की आवश्यकता।

परिशिष्ट

•

संग्रहालयों में सुरक्षित कलानिधि

२९३-३१३

प्रमुख कला स्थान। अजमेर संग्रहालय। अलवर संग्रहालय। कलकत्ता आधुनिक कला संग्रहालय। कोटा संग्रहालय। जयपुर संग्रहालय। तिरुवनन्तपुरम् संग्रहालय। नागपुर संग्रहालय। प्रयाग संग्रहालय। बड़ौदा संग्रहालय। बीकानेर गंगा स्वर्णजयन्ती संग्रहालय। मद्रास संग्रहालय। मध्य एशियाई संग्रहालय। राष्ट्रीय संग्रहालय। लखनऊ संग्रहालय। वाराणसी भारत कला भवन। शिमला संग्रहालय। सारनाथ पुरातत्व संग्रहालय। सूरत विचेस्टर संग्रहालय। हैदराबाद मालारजंग संग्रहालय। अन्य संग्रहालय।

संग्रहालयों का पुनः सगठन और कला-कृतियों का संग्रह। रासायनिक परिरक्षण (प्रिजर्वेशन)। प्राचीन स्मारकों का अन्वेषण-संरक्षण। प्रमुख कलाकेन्द्रों की सूची। आधुनिक और समसामयिक चित्रकारों की नामानुक्रमी। ग्रथानुक्रमी।

सन्दर्भ ग्रंथ

३१३-३२४

हिन्दी। अंग्रेजी।

शब्दसूची

३२५-३४२

चित्रावली

३४३

चित्र-सूची

प्रागैतिहासिक

१. हड़प्पा के टीलों से प्राप्त चित्रित मिट्टी के बर्तन
२. हड़प्पा की समाधियों से प्राप्त मिट्टी के कलशों पर चित्रित आभूषणों के नमूने
३. गेरु रंग से अंकित आल्टेड का एक टरय
सिगनपुर—प्रागैतिहासिक पुरा-याबाण युग का
असिप्त भाग
४. गेरु रंग से अंकित सींगों वाला महिष
होशंगाबाद—प्रागैतिहासिक याबाण युग
५. गेरु रंग से अंकित आहत सुधर
मिजापुर—प्रागैतिहासिक नव-याबाण युग

बीड शैली-जैन शैली

६. बाघ की गुफा में चित्रित नर्तकी
बीड शैली, ५वीं शताब्दी
७. ताड़पत्र की पाण्डुलिपि 'निशीथचूर्णिका' पर चित्रित
जिन भगवान्
जैन शैली, ११८२ वि०
८. ताड़पत्र की पाण्डुलिपि 'निशीथचूर्णिका' पर चित्रित
सरस्वती
जैन शैली, ११८४ वि०
९. ताड़पत्र की पाण्डुलिपि पर चित्रित प्रज्ञापति विद्यादेवी
जैन शैली, १४वीं-१५वीं श०
१०. ताड़पत्र की पाण्डुलिपि 'उपदेश माला' पर चित्रित
लक्ष्मी का शिशु चित्र
जैन शैली, १२वीं श०
११. ताड़पत्र की पाण्डुलिपि 'उत्तराध्ययन सूत्र' पर चित्रित
शिशु चित्र
जैन शैली, १२वीं श०

दक्षिण शैली

१२. पार्वती और गणेश
दक्षिण शैली, १५३४ ई०
१३. शास्ता
दक्षिण शैली, १८वीं श०

१४. आजमशाह द्वारा गोसकुम्हडा स्थित अपनी आनन्द-
बाटिका में प्रवेश

विजयनगर शैली, १८वीं श०

राजपूत शैली

१५. वैश्व संहार
राजपूत शैली, मालवा, १६४० ई०
१६. ककुभ रागिनी
राजपूत शैली, मालवा, १६५० ई०
१७. नायक से सखी का वार्तालाप
राजपूत शैली, मालवा, १६५० ई०
१८. शिकार करती हुई राजपूत लखनाएँ
राजपूत शैली, १७वीं श० ई०
१९. वन प्रदेश में लैला और मजनूँ
राजपूत शैली, १७वीं शती ई० का उत्तर काल
२०. बरसात में कृष्ण और राधा
राजपूत शैली, बीबी, १७८० ई०
२१. सेतबन्ध
राजपूत शैली, १८वीं श० ई०
२२. उड़ी जात कितह गुड़ी (विहारी के दोहे का
दृष्टान्त चित्र)
राजपूत शैली, १८वीं श० ई०
२३. पत्र लेखन
पहाड़ी शैली, १८वीं श० ई०
२४. श्रीकृष्ण जन्मोत्सव
राजस्थानी चित्रशैली
२५. कजरी वन में जंगली हाथियों को पकड़ना
राजपूत शैली, बीबी-कोटा, १८०० ई०

मुग़ल शैली

२६. क्षिपिकार को अपने संस्मरण लिखाते हुए शाहशाह
बाबर
मुग़ल शैली, १६वीं शताब्दी
२७. 'मीर मुसजिब' मीर सैयद अली
मुग़ल शैली, १६वीं शताब्दी
२८. मुग़ल महिला
मुग़ल शैली, १८वीं शताब्दी

- २९ अमीर हुन्सा का एक पृष्ठ
अकबरकालीन, १६वीं शताब्दी
- ३० चित्रकार बिचित्र द्वारा निर्मित 'संगीत प्रेमी'
मुगल शैली, शाहजहाँकालीन, १६२८-१६५८ ई०
- ३१ मीर हाशिम द्वारा निर्मित 'एक संभ्रान्त व्यक्ति'
मुगल शैली, १६५० ई०
- ३२ तानसेन
मुगल शैली, १७वीं शती ई० का मध्यकाल
- ३३ बहादुरराह
मुगल शैली, १७०७-१७१२ ई०
- ३४ शृङ्गारमण्डित नायिका
मुगल शैली, १७६०-१७८० ई०
- ३५ उद्यान में मुल्ताह
मुगल शैली, १७वीं श०
- ३६ लैला मजनूँ
मुगल शैली, १८वीं श० ई०
पहाड़ी शैली
- ३७ अज्ञात रागिनी
बत्तीकी शैली, १७१० ई०
- ३८ पालतू हिरण्य के साथ महिला
पहाड़ी शैली, काँगड़ा, १७८० ई०
- ३९ परशुराम द्वारा सहस्रबाहु बध
बत्तीकी शैली, १८वीं श० ई०
- ४० राधा माधव
पहाड़ी शैली, १८वीं शताब्दी
- ४१ वियोग
काँगड़ा शैली, १८वीं श० ई० के लगभग
- ४२ गुलेर की माण्डिकियाल रानी
काँगड़ा शैली, गुलेर, १८वीं शती ई० का उत्तर काल
- ४३ उमा की उपासना
प्राचीन चित्र
- ४४ कैलाश पर्वत पर शिव-पार्वती
काँगड़ा शैली, १८-१९वीं श० ई०
- ४५ दीर्घा पर अवस्थित राधा और कृष्ण
पहाड़ी शैली, काँगड़ा, १९शती ई० का आरंभ
- ४६ भौंग छानते हुए शिव परिवार
पहाड़ी शैली, १९०० ई०
- ४७ राधा और सली
पहाड़ी शैली, काँगड़ा, १९वीं श० ई० के बाद
बंगाल शैली-बाज़ार शैली
- ४८ चैतन्य का संकीर्तन (लकड़ी का पुस्तक-बेण्टन)
बंगाल शैली, १८वीं श० ई०
- ४९ हाथी पर सवार अंग्रेज
बाजार शैली, १८३० ई०
- ५० संगीतज्ञ
कालीघाट, १८४५ ई०
- ५१ शिव और सती
कालीघाट, १८६० ई० के लगभग
प्राधुनिक शैली
- ५२ शकुन्तला का पत्र लेखन
चित्रकार—राजा रवि वर्मा
- ५३ परशुराम
राजा रवि वर्मा, १९०८ ई०
- ५४ भारतमाता
चित्रकार—अबनोन्नाथ ठाकुर
- ५५ कल्कि अवतार
गगनेन्द्रनाथ ठाकुर
- ५६ नारी
रबोन्द्रनाथ ठाकुर
- ५७ उड़ीसा की एक दुकान
नन्दलाल बघु
- ५८ उडकट
जगदीश भित्तल
- ५९ नैपासी हाट (जखीय चित्र) ११"×७१", १९४९ ई०
विनोदबिहारी मुकुर्जी
- ६० सह-अस्तित्व
असितकुमार हालदार, १९५७ ई०
- ६१ हुक्का पीते
सुधीर क्रातगरी, १९५९ ई०
- ६२ विरहिणी राधा की दृशम दृशा
क्षितिन्द्रनाथ मजूमदार, १९५० ई०
- ६३ डोलाकिया (जखीय चित्र) १८"×१०"
मन्नबूल क्रिदा हुसैन, १९५३ ई०
- ६४ शबीह
अकबर पदमर्त, १९५३ ई०
- ६५ गाँव
रजा
- ६६ कैके
रामकुमार
- ६७ घरवादे (तैल चित्र) २२"×३०"
प्राणनाथ मायो, १९५२ ई०
- ६८ चुम्बन (टेम्परा)
प्राणकृष्ण पाल, १९१५ ई०
- ६९ विनाई
विनकर कौशिक

उपोद्घात

डा० सम्पूर्णानन्द

राज्यपाल, राजस्थान

अपने प्रारम्भिक और परिचायक निबन्ध में ग्रन्थकार महोदय ने जो कुछ लिखा है उसने मेरे काम को बहुत हल्का कर दिया है। जैसा कि उन्होंने बतलाया है, हमारे प्राचीन वाङ्मय में कला शब्द का वह अभिप्रेय नहीं था जो आजकल उसको प्राप्त हो गया है। कला और शिल्प का भेद भी बहुत स्पष्ट नहीं था और इन दोनों का स्तर भी ऊँचा नहीं था। बहुधा तो कला की पहुँच उन वाह्य और आभ्यन्तर चेष्टाओं और क्रियाओं तक ही सीमित रहती थी, जिनको श्रृंगार रस का उपकरण कह सकते हैं। इसी प्रसंग में ६४ कलाओं का नाम लिया जाता है। साहित्य और संगीत का स्थान कलाओं से पृथक् और ऊँचा था साधारण व्यवहार में आनेवाला यह पद्यांश इस बात की साक्षी देता है :

साहित्यसंगीतकलाविहीनः

साक्षात् पशुः पुच्छविषाणहीनः ।

आज इस शब्द का व्यवहार अंग्रेजी के 'आर्ट' के अर्थ में होने लगा है। परन्तु 'आर्ट' शब्द का अर्थ भी बहुत व्यापक है। रूस और हैरी जी० ए० थ्रीकेल की 'एन्साइक्लोपेडिया आव दि आर्ट्स' के अनुसार, इसके अन्तर्गत मनुष्य के सारे ही काम, शिल्प, गृह-निर्माण, उद्योग, चिकित्सा, शासन विधान, धर्म और शिक्षा आ जाते हैं।^१ इस बात को ध्यान में रखकर प्रोमिन्त्र ने लिखा है "वस्तुतः कला जैसी कोई चीज नहीं है। कलाकार अवश्य होते हैं।"^२

व्यापक अर्थ में कला (आर्ट) का व्यवहार अब भी होता है। विश्वविद्यालयों में विज्ञान के अतिरिक्त प्रायः सभी पाठ्य विषय कला के अन्तर्गत आते हैं। जब किसी विषय के पठन-पाठन में नाप-तोल करने की प्रवृत्ति बढ़ती है तो वह अपनी मर्यादा बढ़ाने के उद्देश्य से अपने को विज्ञान कहने लगता है। मनोविज्ञान इसका अद्यकालीन उदाहरण है। कुछ दिन तक यह दर्शन का एक अंग था, तब तक उसकी गणना कला में थी। अब मनोविज्ञान के पण्डित अपने को विज्ञानवेत्ता कहने में गौरवान्वित समझते हैं।

इस व्यापक क्षेत्र के भी भीतर एक सीमित क्षेत्र है, जिसकी ओर संकेत करने के लिए साधारण बोल-चाल में 'कला' शब्द का व्यवहार किया जाता है। पश्चिम में उसे फ़ाइन आर्ट्स (Fine Arts) के नाम से इंगित किया जाता है। उसको हम लोग ललित कला कहते हैं। ललित कला में

1. It would cover the range of human enterprise in handicrafts and architecture, industry and medicine, government and law, religion and education.
2. There, really, is no such thing like Art. There are only artists.

चित्र-निर्माण, मूर्ति-निर्माण और गृह-निर्माण तथा साहित्य और संगीत का समावेश है। यह स्पष्ट ही है कि इस दृष्टि से कला शब्द अपने प्राचीन अर्थ से बहुत दूर चला आया है और बहुत ऊपर उठ गया है। गृह-निर्माण के वस्तुतः दो भाग हैं। एक का सम्बन्ध सौन्दर्य से है और दूसरे का उपयोगिता से। जिन लोगों में मृतक को गाड़ने का दस्तूर है वे शव पर मिट्टी डालकर किसी प्रकार की क़ब्र बनाया करते हैं। क़ब्र चाहे किसी की हो, उसके लिए ६ फ़ुट लम्बी, २ फ़ुट चौड़ी और २ फ़ुट ऊँची भूमि चाहिए ही। वर्षा आदि से रक्षा के लिए उसे ईंट, पत्थर से पक्की बना सकते हैं। रक्षा का और ख्याल हो तो उसके ऊपर छोटी सी कोठी बना सकते हैं। यहाँ तक तो उपयोगिता है। इसके ऊपर और अतिरिक्त जो कुछ बनाया जाय उसका लक्ष्य सौन्दर्य ही हो सकता है। क़ब्र मात्र की दृष्टि से ताजमहल का बनाना व्यर्थ था, घन का अपव्यय था। शाहजहाँ की पत्नी को भी एक भिक्षु की पत्नी से अधिक स्थान की आवश्यकता नहीं थी। सौन्दर्य के लिए जो कुछ भी किया जाय वह थोड़ा है।

सच्चा कलाकार फ़ोटो नहीं खींचता। वह भौतिक वस्तुओं की यथावत् अनुकृति नहीं बनाता। उसकी कृतियों में, उसके बनाये फूलों और पशु-पक्षियों में उसकी बनायी इमारतों में, भौतिक वस्तुओं से अनुरूपता होती है; पर उस अनुकृति के साथ-साथ कुछ और भी होता है। उनके भीतर से कोई अनिर्वचनीय पदार्थ झाँकता सा है। उसका फूल, फूल है; पर ऐसे फूल पृथ्वी पर कहीं नहीं मिलते। उसके शब्द, शब्द है; पर शब्दों के संचय से जो अर्थ निकलता है वह किसी कोश और व्याकरण से नहीं बाँधा जा सकता। बात यह है कि कलाकार निम्न प्रकार का योगी है। योगी को समाधि की अवस्था में उस तत्त्व का साक्षात्कार होता है जो हम विद्वानों में अति-प्रति है; जिसकी लीला मनी मूर्त और अमूर्त द्रव्यों में निरन्तर होती रहती है; जो असंख्य शक्तियों के, वैदिक शब्दों में असंख्य देवताओं के रूप में इस जगत् का संचालन कर रहा है; जिसके भूमिक्षेप मात्र से विद्वानों में क्षण-क्षण पर पट-परिवर्तन होते रहते हैं। वस्तुतः जो अनुभूति योगी को होती है वह वाणी की शक्ति के बाहर है। यदि योगी उसका कुछ वर्णन करना चाहें तो समाधि भाषा से काम लेना पड़ता है। जिस अनुभूति की इस जगत् में कोई प्रतिमा नहीं है उसकी चर्चा करना, एक महात्मा के शब्दों में :

‘य्यों गुँगा गुड़ खाय’

के समान है।

कलाकार योगी नहीं होता; उसको एकाग्रता की उपलब्धि होती है और समाधि के निम्न स्थलों में उसका प्रवेश होता है। इसलिए उसको भी विद्वानों के रहस्य की कुछ झलक मिल जाती है। वह भी अपने अनुभव को यथावत् व्यक्त नहीं कर सकता। एक तो विषय अप्रतिम, दूसरे जिन साधनों के द्वारा व्यक्त करना है उनमें क्षमता की कमी !

परन्तु जो कुछ इस दिशा में सफलता होती है उसी के कारण कलाकार और फ़ोटोग्राफ़र की कृतियों में अन्तर होता है। कहीं खेत में सूकरी अपने बच्चे को दूध पिला रही हो; साधारण सा विषय है, रोख ही देख पड़ता है। कँभरा से बहुत सुन्दर फ़ोटो लिया जा सकता है। इस दृश्य का चित्र कोई कलाकार भी खींच सकता है। फ़ोटो में सूकरी होगी और उसका बच्चा। कलाकार द्वारा निर्मित चित्र में सूकरी के परदे में उस देवता, उस शक्ति की झलक देख पड़ेगी, जो समस्त प्राणि-जगत् का, ब्रह्मा से लेकर कीटाणु तक का, परिपोषण कर रही है। सूकरी के शरीर से भगवती जगद्धात्री की आभा फूट रही होगी। कवि केवल कली के चटकने और खिले फूल से सौरभ के बिलरने को अपना विषय नहीं बनाता। शब्द तो इन्हीं वस्तुओं तक रह जाते हैं परन्तु उनकी ध्वनि नाद-ब्रह्म से जगत् के आधिर्भाव

का परिचय देती है। कलाओं का सम्राट् तो संगीत है। उसमें कलाकार का जो माध्यम है वह सबसे सूक्ष्म है। प्राचीन आचार्यों ने काव्य को बड़ा ऊँचा स्थान दिया है। उनका ऐसा करना अनुचित नहीं था। फिर भी काव्य संगीत की तुलना नहीं कर सकता। अपनी पुस्तक 'जीवन और दर्शन' में मैंने इस सम्बन्ध में जो लिखा है वह यहाँ उद्धृत करता हूँ :

"कवि की सामग्री शब्द है। शब्द में जहाँ बड़ी तरलता है वहाँ एक यह दोष है कि वह उन्हीं लोगों के काम का है जो उस भाषा को जानते हों, जिसका वह अंग है। केवल कोश और व्याकरण से काम नहीं चलता, क्योंकि अपने सैकड़ों वर्षों के इतिहास में शब्द अपने साथ ऐसा बहुत सा वारीक अर्थ समेट लेते हैं जो न तो व्युत्पत्ति से समझ में आ सकता है, न सन्धि-समास के नियमों से निकल सकता है। सती या सहस्रमिणी शब्द जो भाव हिन्दू संस्कृति में निमग्न व्यक्ति के हृदय में उत्पन्न करते हैं, वह क्या किसी कोश में मिल सकता है? गंगा, यमुना, सरस्वती नदियों के नाम नहीं हैं, आय-जाति की सहस्र भावनाओं और आशाओं के नाम हैं। इसलिए काव्य का पूरा आनन्द अनुवाद में नहीं मिलता। परन्तु संगीत शब्दों से उठकर स्वरों से काम लेता है। शब्दों का प्रयोग होता भी है तो थोड़ा। ध्यान शब्दों पर कम, स्वर-संचरण पर अधिक रहता है। ऊँचा संगीत चाहे वह गेय हो या वाद्य, केवल स्वरों से काम लेता है। स्वरों की भाषा सार्वभौम है, इसलिए अच्छा संगीत मनुष्यों को ही नहीं, पशु पक्षी तक को आकर्षित करता है। भाषा के बन्धन से मुक्त होकर मनुष्य के हृदय के गम्भीर प्रदेशों में प्रवेश करता है और चित्त की ऊँची भूमिकाओं को स्पष्ट करता है। चतुर गायक अपने स्वरों को प्रत्येक हृदय के अन्तर्निनाद के स्वरों से मिलाता है। जो वाणी के तार छेड़ना जानता है वह उन शक्तियों को दोलायित करता है जो इस विश्व को प्रकंपित कर रही हैं; गटवर के चरण ब्रह्माण्डों के स्पन्दन के साथ ताल देते हैं।"

संगीत और साहित्य के बाद चित्रकला का स्थान है। जहाँ तक चित्रकार अपनी प्रतिभा को कुवेर-पुत्रों या राज्याधिकारियों के मनोरंजन की सामग्री नहीं बनाता वहीं तक वह कलाकार है। उसकी कठिनाई यह है कि जिस माध्यम से उसे काम लेना पड़ना है वह स्थूल है। वह अपनी रचना द्वारा सौन्दर्य को अनुभूति कराता है। सौन्दर्य कहाँ है? वह केवल दृश्य का गुण नहीं, प्रत्युत, द्रष्टा का भी गुण है। जब द्रष्टा का चित्त एकाग्र होता है तभी तो वह जगत् को वास्तविक स्वरूप को देखने की क्षमता पाता है। जगत् का अर्थ ही परिवर्तनशील है। प्रकृति प्रतिक्षण पट-परिवर्तन करती रहती है। यही अनुभूति सौन्दर्य की अनुभूति है :

क्षणं क्षणं यन्नवतामुपैति
तदेव रूपं कमनीयतायाः।

परन्तु चित्रकार की सामग्री है क्रायज या कपड़ा और थोड़े से रंग। चल को अचल में कैसे उतारा जाय? फिर जगत् कम से कम तीन, वस्तुतः अनेक दिशाओं में फैला हुआ है। परन्तु क्रायज या कपड़ा दो दिशाओं के आगे नहीं जाता। चित्रकार के लिए यह बड़ा बन्धन है। वह प्रकृति-नटी के किसी एक रूप, नटराज की किसी एक मुद्रा, को ही अंकित कर पाता है। उसकी कृति इस बात का संकेत मात्र दे सकती है कि इसके अतिरिक्त और भी मुद्राएँ हैं।

भारत में चित्रकारिता की परंपरा पुरानी है। भारतीय चित्रकारी को समझने के लिए प्रारंभिक काल की रचनाओं को भी देखना होगा। मोहेनजोदड़ो और हड़प्पा की कारीगरी पर भी दृष्टिपात करना होगा। राजस्थानी, मुगल आदि शैलियों को देखने से ही प्रतीत होता है कि इस देश

में कृशल चित्रकार होते आये हैं। परन्तु इनमें से कितने चतुर शिल्पी थे और कितने सच्चे अर्थ में कलाकार, यह विचार का विषय है। जिस काल में इन शैलियों का उदय हुआ वह कहीं तक कला के विकास के लिए अनुकूल था यह भी विचार का विषय है। मेरा अपना मत यह है कि पिछले एक हजार वर्ष कला के लिए अनुकूल नहीं थे। सम्भव है मेरा विचार भ्रान्त हो; परन्तु मुझको ऐसा लगता है कि कलामूलक भावनाओं का उद्बोधन श्रद्धा के धरातल में ही होता है और जिस काल के निदर्शन हमारे सामने आते हैं उसमें श्रद्धा के लिए बहुत कम स्थान था। कोई ऐसी विचारधारा नहीं थी जो चरित्र का उल्लेख करती, आज और स्फूर्ति देती; फिर श्रद्धा किस पर हो? एकाग्रता और अन्तर्मुखता के लिए सहारा नहीं था। भवित काल में श्रद्धा के लिए कुछ महारा मिले। साहित्य के क्षेत्र में वास्तविक कला का उदय हुआ भी, परन्तु साहित्य के समान चित्रकला आदि के प्रांगण में स्वान्तः सुखाय रचना के लिए कम स्थान है। चित्रकार और मूर्तिकार को आश्रयदाता की अधिक खोज रहती है। ऐसे समय में जब कि राजनीतिक उथल-पुथल और धार्मिक संघर्ष मचा हो, हिन्दू नरेश स्वाधीनता खोकर अपनी लज्जा को विलासिता से ढँक रहे हों, गुणग्राही आश्रयदाता कहीं मिलता? इसलिए सच्चे अर्थ में चित्रकला, मूर्तिकला या स्थापत्य पनप न सका।

परन्तु कला का एक और भेद भी है। वह उस स्तर तक तो नहीं पहुँचती, जहाँ कला योग की भूमिकाओं का स्पर्श करती है; परन्तु वह मनुष्य के मनोभावों के भीतर बैठती है और इस प्रकार मनुष्य को उसके वास्तविक स्वरूप, उसके चित्त की प्रवृत्तियों, उसकी वासनाओं का साक्षात्कार कराती है। ऐसा करके वह रसों का उद्बोधन कराती है और मनुष्य को दिनदिन के स्थूल जीवन के ऊपर उठाती है। इतना ही नहीं, वह भावनाओं को शुद्ध करती है और उनको गिरावट के आधार के स्थान पर चित्त-शुद्धि का साधन बनाती है। पुरुष और स्त्री एक-दूसरे की ओर आकृष्ट होते ही रहते हैं। मनुष्य मात्र में काम-वासना व्याप्त है, परन्तु काम-वासना से ही एक-दूसरे के साथ सहनशीलता का वर्णन, एक-दूसरे के लिए ऐसा प्रेम जो केवल शारीरिक भोग की अपेक्षा न करता हो, ये सब गुण भी उत्पन्न होते हैं। चित्रकार इस भाव को सामने लाकर रख सकता है और जब वह साधारण स्त्री-पुरुष के बदले शंकर-पार्वती या राधा-कृष्ण की कल्पना करता है तो फिर इस भावना को व्यक्ति के धरातल से उठा कर विषय के धरातल पर पहुँचा देता है और जैसा कि मनोविज्ञान के आचार्य कहते हैं, वामना पूर्णतः होकर भक्ति का रूप धारण कर लेती है। इस दृष्टि से देखा जाय तो पिछले वर्षों में कई अच्छे कलाकार हुए हैं और प्रसिद्ध शैलियों के द्वारा चित्रकला की सगहनीय पुष्टि हुई है।

मुझे आशा है कि प्रस्तुत पुस्तक चित्रकला के प्रेमियों का आप्यायन तो करेगी ही, जिन लोगों की अभी तक इस विषय में विशेष अभिरुचि नहीं रही है, उनको भी इस ओर आकृष्ट करेगी।

भूमिका

डा० वासुदेवधरण अग्रवाल

अध्यक्ष, ललितकला तथा वास्तु विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

‘भारतीय चित्रकला’ के रूप में श्री वाचस्पति गैरोला ने हिन्दी साहित्य की जो अभिवृद्धि की है उसे देखकर प्रसन्नता होती है। इसमें प्राचीन और अर्वाचीन भारतीय चित्रकला के इतिहास का सांगोपांग परिचय दिया गया है। लेखक ने सामग्री के संकलन में पर्याप्त परिश्रम किया है। सौभाग्य से भारतीय चित्रकला की दो प्रकार की सामग्री पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध है : एक शास्त्रीय ग्रन्थों के रूप में और दूसरी वास्तविक चित्रों के रूप में। निस्सन्देह आज जितना बच गया है उससे इतने ही गुना अधिक शास्त्र और प्रयोग दोनों का मूजन हुआ था, किन्तु आज उसका कुछ अंश ही बचा है।

यह कहना अतिशयोक्ति न होगी कि चित्रकला के क्षेत्र में भारतवर्ष की रचनात्मक प्रवृत्ति संसार के अन्य देशों की अपेक्षा सबसे अधिक थी। चित्रकला का इतना लम्बा इतिहास और ऐसा व्यापक क्षेत्र अन्य किसी देश में नहीं पाया जाता। यह एक विशिष्ट नागरिक कला थी, जिसमें नागर स्त्री-पुरुष स्वातन्त्र्यमुख्य अभ्यास करते थे। उसी प्रकार जनपदीय स्त्री-पुरुषों में भी चित्रकला के लिये रुचि थी। अपने रहने के घरों को और बस्त्रों तक को वे रेखा और वर्ण के चित्रात्मक विन्यासों से अलंकृत करते थे। घरों के चित्रात्मक अलंकरण की यह प्रथा आज भी कहीं-कहीं बच गयी है। बाँधनूँ और पटोल्ले की रंगाई के वस्त्र तो चित्रकला के ही विकसित रूप थे। उनके अतिरिक्त एक अन्य रूप में भी चित्रकला का व्यापक प्रचार भारत की निजी विशेषता रहा है—वह है भूमि को नाना चित्रात्मक आकृतियों से मण्डित या अलंकृत करना। यह एक ऐसी कला थी जिसमें समस्त देश के स्त्री समाज ने बहुत अधिक रुचि ली। सौभाग्य से आज भी जहाँ नयी सम्यता का प्रहार नहीं हुआ है वहाँ इस कला में अभिरुचि देखी जाती है। बंगाल में इसे अल्पना, बिहार में ऐपन, उत्तर प्रदेश में चौक पूरना, राजस्थान में माड़ना, गुजरात और महाराष्ट्र में रंगोली (सं० रंगवल्ली) और दक्षिण में कोलमू कहते हैं। इनमें जो आकृतियाँ लिखी जाती हैं उनकी ओर कुछ थोड़ा ही ध्यान अभी दिया गया है; किन्तु समस्त सामग्री का विशेष तुलनात्मक अध्ययन करने योग्य है। इसी प्रकार राजस्थान में मेंहदी के रूप में शरीर को भी सुन्दर चित्रात्मक आकृतियों से अलंकृत करने की प्रथा आज तक पायी जाती है। इसे प्राचीन काल में ‘विशेषक’ रचना कहते थे। चित्रियाँ अपने ललाट, कपोल, स्तन और हाथों पर इस प्रकार के सुहृत्पूर्ण अलंकरण बनाती थीं। धूलि-चित्र के रूप में भी इस कला का भारतवर्ष में बहुत विकास हुआ और मथुरा, वृन्दावन आदि केन्द्रों में आज भी यह जीवित कला है। विविध सूत्रे रंगों की सहायता से भूमि पर अनेक देव-लीलाओं का चित्रण किया जाता है, जिनमें ‘भागवत’ सम्बन्धी कृष्ण-लीलाएँ मुख्य हैं; किन्तु किसी भी मानवीय दृश्य या प्राकृतिक दृश्य को लेकर धूलि-चित्र या सौक्षी का निर्माण किया जाता है और देवीलीला के साथ ऐसा प्रायः करते भी हैं। न केवल भूमि पर बल्कि किसी चौड़े पात्र में भरे हुए स्थिर जल के ऊपर भी धूलि-चित्रों की रचना युक्ति से की जाती है। इस प्रकार के चित्र लिखने के लिये खाके काटकर रख लिये जाते हैं, जिन्हें बहुत वर्षों तक अनेक बार काम

में लाते रहते हैं। संस्कृत में इन्हें 'छेद्य' या 'पत्रछेद्य' कहते थे और आजकल अंग्रेजी में 'स्टैसिल' कहते हैं। किसी समय खाके काटने का शौक यहाँ तक बढ़ा हुआ था कि सामन्त लोग दरबार में पहुँचकर सम्प्राप्त की प्रतीक्षा करते हुए पत्रछेद बनाने में अपना मनोविनोद करते रहते थे। बाण ने 'कादम्बरी' में इस प्रथा का उल्लेख किया है। तरह-नरह के मिट्टी के पात्रों को भी चित्रों में सजाया जाता था और उत्तर प्रदेश के पूर्वी भाग तथा बिहार में आज भी ऐसे अलंकृत या प्रतिमण्डित पूर्णघट बनाने की प्रथा है। कहने का आशय यह है कि भित्ति-चित्र, पट-चित्र, ग्रन्थ-चित्र आदि नाना रूपों में भारतवर्ष में चित्रकला का लगभग ढाई सहस्र वर्षों तक देश भर में व्यापक प्रचार रहा।

चित्रकला के विषयों का विस्तार तो जीवन के विस्तार के सदृश ही था। जितना जीवन उतने ही चित्रों के विषय। बाण के शब्दों में चित्रों को त्रिलोकी मंजुजन समझा जाता था, अर्थात् तीनों लोकों में मानव-जीवन और देवों के जीवन के जितने विषय हैं वे सभी चित्रों के विषय भी हैं। उज्जयिनी के भित्ति-चित्रों में देव, सिद्ध, गंधर्व, विद्याधर, अमूर, मानव, पद्म-पक्षी आदि के अनेक रूप, चरित्र और विधान लिखे जाते थे। प्रायः अभिजान पुरुषों के आवासों में नव दम्पति के लिये चित्रशाला नामक एक विशेष कक्ष ही बनाया जाता था। उसकी भित्तियों पर अनेक प्रकार के दृश्यों के अतिरिक्त कामदेव और उसकी रति और प्रीति नामक स्त्रियों के चित्र भी लिखे जाते थे। 'उत्तररामचरित' में पृथ्वी रामकथा को अयोध्या के राजमहल की भित्तियों पर चित्रित करने का उल्लेख आया है। अनेक नाटकों में नायक और नायिका की प्रेम-कथा चित्र-लेखन के अभिप्राय द्वारा पृष्ठि पाती है।

'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' में द्रुपन्त द्वारा शाकुन्तला के प्रतिकृत चित्र बनाने का वर्णन आया है। ज्ञात होता है कि सुसंस्कृत नागरिक पुरुष और स्त्रियाँ छवि-चित्र या धवीह अंकित करने में अभ्यस्त होती थी। वात्स्यायन ने विशेष रूप से नागरिक संस्कृति के अंतर्गत चित्रकला के अभ्यास का उल्लेख किया है; ऐसे ही अन्यत्र माहिन्य में 'आल्लेख शास्त्रविद्' नागर लोगों का उल्लेख आया है। 'मेघदूत' में यक्ष अपनी प्रणय-शुषिता या मानिनी स्त्री का उत्तम चित्र लिखने का प्रयत्न करता है। एक प्रथा यह भी थी कि राज-सभाओं में प्रसिद्ध चित्रकारों का सम्मान किया जाता था और स्वयं राजा उनकी कृतियों में रुचि लेते थे। 'तिलकमंजरी' नामक गद्य-ग्रन्थ में उल्लेख है कि स्वयं सम्राट् निपुण चित्रकारों द्वारा लिखित रूपशालिनी राजकन्याओं के प्रतिबिम्ब चित्र देखने में ममयापन करते थे।^१

भारत के चित्रविद्याचार्यों ने विषय और कला दोनों के आतीवन की दृष्टि से जिस उच्चता को प्राप्त किया उसका विश्वविदित उदाहरण अजन्ता की गुफाओं के भित्ति-चित्र हैं। कितने अधिक विस्तार से शिला में उत्कीर्ण-गुफाओं के भीतर, विशाल मण्डपों की छतों पर, भित्तियों पर और स्तम्भों पर तिल-तिल स्थान को बर्ण, रेखा और भावों के कौशल से पाट दिया गया है। चित्रकला के क्षेत्र में ऐसा उदात्त प्रयत्न सम्भवतः संसार में अन्यत्र नहीं है। अजन्ता की चित्र-भित्तियाँ भारतीय चित्रकला, धर्म और जीवन की महती विधि प्रस्तुत करती हैं। गुप्तकला के दिव्य भाव और दिव्य प्रयोग उन चित्र-सदृशों में जैसे सदा के लिए बस गये हैं। मध्य प्रदेश में जानिगुम्फा के भित्ति-चित्रों में गोपाल-गुजरी नृत्य का अत्यन्त सुन्दर अंकन सुरक्षित रह गया है। मध्य प्रदेश में जानिगुम्फा के भित्ति-चित्रों में गोपाल-गुजरी नृत्य का अत्यन्त सुन्दर अंकन सुरक्षित रह गया है। एवं दक्षिण भारत की सिद्ध-निवास गुफा (वर्तमान सितप्रवासल) की छत तथा भित्तियों पर नृत्य करती हुई अम्परा और अमलवन्द में बिहार करते हुए भक्तगणों का आल्लेखन अत्यन्त सुन्दर है। किसी समय एलोरा के कौलस मन्दिर में और

१—निपुणचित्रकारैश्चित्रपटेष्वारोप्य सावरमुपायतीकृतानि कृपातिशयाशालिनीनामनिपालकन्यकायां प्रतिबिम्बानि परित्यक्ताप्यकर्मा विषयसभालोक्यत्—तिलकमंजरी, पृ १८।

तंजोर के बृहदीश्वर मन्दिर में भी अनेक भित्ति-चित्र विद्यमान थे, जिनमें से आज कुछ ही शेष बचे हैं। ज्ञात होता है कि गुफाओं और देवाल्यों की भित्तियों पर चित्र लिखने की प्रथा को राष्ट्रीय स्वरूप ही प्राप्त हो गया था और न केवल भारत में बल्कि बाहर भी जहाँ-तहाँ भारतीय धर्म और संस्कृति का प्रसार हुआ, चित्र बनाने की प्रथा भी साथ-साथ फैल गयी। सुदूर सिंहल की मिहगिरि पर्वत की गुफाओं में किसी सम्राट् के अन्तःपुर की स्त्रियों के भावपूर्ण चित्र प्राप्त हुए हैं। इसी प्रकार उत्तरी छोर पर अफ़ग़ानिस्तान की वामियाँ घाटी में पहाड़ की काटकर एकात्मक वावनशयी बुद्धमूर्तियाँ बनायी गयी थीं। उनसे सटी हुई गुफाओं में बहुत से भित्ति-चित्र मिले हैं। इन चित्रों पर अजन्ता शैली का प्रभाव स्पष्ट है। इसी प्रकार के चित्र उत्तर की ओर मध्य-एशिया में भी बनाये जाते थे। तूरफ़ान नगर के भूमि-ध्वस्त अवशेषों में सर आरल स्टाइन को अनेक भित्ति-चित्र प्राप्त हुए थे। वे उन कच्ची भीतों को अंसि से काटकर अपने साथ ले आये थे और इस समय वे चित्र सांगोपांग रूप से नई दिल्ली के संग्रहालय में प्रदर्शित हैं। उनमें कई शैलियों का प्रभाव स्पष्ट दिखायी पड़ता है, जैसा कि सांस्कृतिक चतुष्पथों के उस प्रदेश में स्वभावतः होना चाहिये। भारतीय, ईरानी, चीनी और मध्य-एशियाई शैलियों के समन्वय से उन चित्रों का अंकन हुआ है। मध्य-एशिया और चीन की सीमा पर तनुद्धान नामक अन्यन्त प्रसिद्ध स्थान था, जहाँ आने-जाने वाले व्यापारी पड़ाव डालते थे। वहाँ के पहाड़ में सहजबुद्ध गुफा नामक चित्र और शिल्प की एक नगरी ही मानो बना दी गयी। वहाँ की महाप्रमाण पाषाणघटित मूर्तियाँ और भित्ति-चित्र एशिया की कला में अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं। अवश्य ही वहाँ चीनी प्रभाव सविशेष है; किन्तु अजन्ता के चित्राचार्यों ने रेखा और वर्ण का जो सौष्टव अपने यहाँ विकसित किया था उसी आदर्श और प्रेरणा से ओत-प्रोत तनुद्धान के चित्र भी हैं। बौद्ध-धर्म ही दोनों की भाव-कल्पना का विषय है।

'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' के अन्तर्गत तृतीय खण्ड में एक सी अठारह अध्यायों का एक प्रकरण है, जिसे 'चित्रसूत्र' यह सामान्य नाम दिया है। उसके अन्तर्गत देव-प्रतिमा विषय का भी विस्तार से वर्णन है; किन्तु सबसे रोचक चित्रविद्या-सम्बन्धी नव अध्याय है (अध्याय ३५-४३)। उनका भी सविशेषताम चित्रसूत्र है। उनसे गुप्त-कालीन चित्र कला के सिद्धांतों पर विशेष प्रकाश पड़ता है। वहाँ कहा है कि सब कलाओं में चित्रकला उत्तम है और चित्रकला की साधना से धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष इन चारों की प्राप्ति हो सकती है। घरों में चित्र लिखने के समान अन्य कुछ मंगलदायक नहीं है :

कलानां प्रवरं चित्रं
धर्मकामार्थमोक्षदम् ।
मागल्यं प्रथमं ह्येतद्
गृहे यत्र प्रतिष्ठितम् ॥

—चित्रसूत्र, ४३।३८

एक भारतीय लेखक के लिये चित्रकला की प्रशंसा में इससे अधिक कहना सम्भव न था। गुप्तयुग में कलाओं के प्रति जो उच्च सम्मान की भावना थी उनका यह एक उदाहरण है। और भी कहा है, जैसे पर्वतों में सुमेरु, पक्षियों में गरुड़ और मनुष्यों में राजा का स्थान थोड़ा ही वैसे ही सब कलाओं में चित्रकला का उच्चपद है। कला का माध्यम कुछ भी हो, वह भाव को मूर्त रूप देती है। मूर्तरूप ही आकृति है। आकृति का प्राण आकारजनिका रेखा है। प्रत्येक कला में आकार-जनिका रेखा की मूलतः आवश्यकता है। उसी के विधान पर कला का सौष्टव निर्भर है। इसी कारण 'चित्रसूत्र' के विद्वान् लेखक ने कहा है—

रेखां प्रशंसन्त्याचार्याः
वर्तनां च विचक्षणाः ।
स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति
वर्णाढ्यमितरे जनाः ॥

—चित्रसूत्र, ४१।११

अर्थात् रेखा, वर्ण, वर्तना और अलंकरण, इन चारों से चित्र का स्वरूप निष्पन्न होता है। इनमें भी रेखा मुख्य है। चित्रविद्या के आचार्य चित्र की प्रशंसा में रेखा को प्रधान गुण मानते हैं। विचक्षण या सहृदय रसिकों की दृष्टि में वर्तना या चित्र की गोलाई प्रशंसा का कारण है। यद्यपि चित्र समतल पृष्ठभूमि पर बनाया जाता है किन्तु उसमें रंगों की सहायता से जो नतान्तभाव या गोलाई पैदा की जाती है उसे वर्तना कहते थे। मृगलकला में उभे ही परदाज कहा जाता था। अंग्रेजी में उसी के लिए स्टेन्सिल शब्द है। 'चित्रसूत्र' में तीन प्रकार की वर्तना मानी है: विन्दुवर्तना, पत्रवर्तना और हैरिकवर्तना। ज्ञात होता है कि मृगल उस्ताद जिसे दानापरदाज कहते थे वही विन्दुवर्तना थी जो तूलिका को सीधी मुद्रा में रखकर (स्तम्भनायुक्त) बनाये जाते। उत्तरकालीन खतपरदाज पत्रवर्तना और धुंआधार परदाज हैरिकवर्तना ज्ञात होती है। धुंआधार परदाज के अन्तर्गत वर्तना या रंगों का प्रयोग इतने सूक्ष्म रूप से किया जाता था कि उसे एक-दूसरे से अलग पहचानना कठिन था। रेखा और वर्तना कौशल के द्वारा चित्र मानो बोलने वाला है। अच्छे चित्र की प्रशंसा में कहा गया है :

लसतीव च भूलम्भो दिलघ्यतीव तथा नूप ।
हसतीव च माधुर्यं सजीव इव दृश्यते ॥

—चित्रसूत्र, ४३।२१

इसमें चित्रगत चारुत्व तत्त्व के चार अंग बनाये गये हैं। भूलम्भ ब्रह्मसूत्र या बीच की रेखा है। प्रत्येक चित्र और मूर्ति के लिए वह आवश्यक है। उस मध्यवर्ती रेखा के दोनों ओर अंग-प्रत्यंगों की जितनी भाव-भंगिमा या मोड़-मुड़क चित्रकार साध सकता है वही उसकी सामर्थ्य और चित्र की शोभा है। अच्छे चित्र में ऐसा ज्ञात होता है मानो बीच ही की भूलम्भ रेखा दोनों पार्श्वों में नृत्य कर रही है। अच्छे चित्र का दूसरा गुण वर्तना द्वारा प्रतिपादित वह गोलाई का भाव है जिसके कारण चित्र अपनी पृष्ठभूमि से उठकर आलिंगन करता हुआ जान पड़ता है। यह गुण अजन्ता के चित्रों में अत्यधिक मात्रा में पाया जाता है। चित्र का तीसरा गुण उसका हँसता हुआ माधुर्य है। इस गुण के कारण चित्र में ऐसा आकर्षण रहता है कि उसे पुनः-पुनः देखने की इच्छा होती है और देखते हुए मन नहीं भरता। चित्र का चौथा गुण उसकी सजीवता है। मानो आकृति में प्राण डाल दिया गया हो। इसी के लिए कहा है :

सस्वास इव यच्चित्रं
तच्चित्रं शुभलक्षणम् ।

—चित्रसूत्र, ४३।२२

इन संक्षिप्त शब्दों में समीक्षक ने उत्तम चित्र की प्राणवत्ता के सब लक्षण गिना दिये हैं। वस्तुतः रेखा, वर्ण, वर्तना और अलंकरण इन सब का पर्यवसान सुन्दर भाव की अभिव्यक्ति के लिए है। अतएव सर्वोत्कृष्ट चित्र वही होता है जो भावोपपन्न हो। जिस चित्र में रेखा उचित प्रकार से लिखी हुई हो, जिसमें वर्णों का समुदाय सम्यक् व्यवस्थापित हुआ हो, जिसमें चित्र के निम्न और उन्नत विभाग

स्फुट रूप से व्यक्त किये गये हों; वह सचेतन जैसा प्रतीत हो, तभी वह सच्चा चित्र है और तभी उसकी चारुता उत्कृष्ट मानी जाती है। भास कृत 'दूतवाक्य' नाटक में द्रौपदी के साम्बर-कर्पण नामक चित्रपट का अवलोकन करते हुए दुर्योधन के मुख से कहलाया गया है—

अहो अस्य वर्णाद्वयता !

अहो भावोपपन्नता !

अहो युक्तलेखता !

रेखा, वर्ण और भाव इन तीनों की समष्टि के कारण ही चित्र दर्शनीय बनता है। जैसा उसी चित्रपट को देखकर कृष्ण ने कहा था :

अहो दर्शनीयोऽयं चित्रपटः !

चित्रलेखन और चित्रदर्शन दोनों ही संस्कृति के अंग हैं। भारतवर्ष में चित्रित पुस्तकों के पृष्ठों पर अथवा पृथक् बने हुए छोटे चित्रों के रूप में विशेषतः राजस्थानी और हिमाचल शैली के चित्रों की जो विपुल सामग्री सुरक्षित है वह मध्य-कालीन साहित्य के समान ही अध्ययन करने योग्य है। रेखाओं का कौशल, टटके रंगों की सजावट और भावों की हृदयस्पर्शी अभिव्यक्ति के लिए राजस्थानी और पहाड़ी-चित्र विशेष सम्मान के योग्य हैं। उनके अध्ययन की परिपाटी क्रमशः परिष्कृत होनी चाहिए। अभी उन सामग्रियों का शतांश भी प्रकाशित नहीं हुआ है। अनेक भारतीय और विदेशी संग्रहों में वह सामग्री बिखरी हुई है। मध्यकालीन भक्ति-काव्य और रीतिकाव्य के भावगाम्भीर्य और वैचित्र्य को समझने के लिये ये चित्र व्याख्या स्वरूप हैं। जो साहित्यिक प्रयत्न हमें उस दिशा का ज्ञान कराता है, वह स्वागत के योग्य है।

सम्मतिथीं

डा० मोतीचन्द्र, संचालक, प्रिंस आब वेल्स म्यूजियम, बम्बई

स्वाधीनता के बाद भारतीय कला का निजस्व उसके विरोधियों तक ने स्वीकार कर लिया। १९४७ के बाद देशी और विदेशी विद्वानों और कला के पागलियों में भारतीय कला को निकट से जानने का उत्साह बढ़ा और इसके फलस्वरूप लोगों की जानकारी के लिए अनेक ग्रंथ लिखे गये। पर अभाग्यवश यह सारा का सारा साहित्य अंग्रेजी अथवा फ्रेंच में ही प्रकाशित हुआ। हिन्दी के लेखक प्रायः कला के इतिहास से दूर ही रहे। इसका कारण स्पष्ट है। कला पर पुस्तकें लिखना तो शायद उतना मुश्किल नहीं, पर उन्हें अच्छे ढंग से छपाना आसान नहीं; क्योंकि उसमें काफी पैसों लगते हैं और दाम इतना बढ़ जाता है कि पुस्तक बिकने में कठिनाई हो जाती है। पर इन सब कठिनाइयों को देखकर भी यह प्रमत्तता होती है कि हिन्दी के कुछ विद्वानों का ध्यान इस ओर है।

श्री वाचस्पति गैरोला ने अपनी पुस्तक में चित्रकला तथा आनुपंगिक रूप से और भी कलाओं के बारे में विखरी हुई सामग्री एकत्र कर दी है। अगर यह कहा जाय कि उन्होंने 'गागर में गागर' भरने का प्रयत्न किया है तो अत्युक्ति न होगी। पुस्तक में कला के शास्त्रीय पक्ष पर भी काफी प्रकाश डाला गया है। कला और सौन्दर्यबोध पर श्री वाचस्पति ने चर्चा की है। इस संबंध में अगर वह भारतीय दृष्टिकोण अथवा रस-सिद्धान्त की ओर खुल कर विवेचना कर देने तो वह सोने में सहाया का काम करता। चित्रकला और प्रविधि प्रकरण में उन्होंने 'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' के 'चित्रसूत्र' का अनुवाद दे दिया है; पर प्रश्न यह उठता है कि उसमें चित्रकला-सम्बन्धी जो मारी सामग्री है उसका वास्तविकता से कहाँ तक संबंध है और क्या 'विष्णुधर्मोत्तर' किसी ऐसी कला के गिद्वान्तो का प्रतिपादन करता है, जिसका संबंध मध्य प्रदेश और दक्खिन की कला से न होकर कश्मीर अथवा गांधार की कला से है? 'चित्रसूत्र' पढ़ने में तो इतना कठिन नहीं लगता पर उसमें सारिभाषिक शब्दों का इतना मसाला भरा पड़ा है कि बिना उनको ठीक तरह समझे शाब्दिक अनुवाद बेकार सा बन जाता है।

साहित्य में चित्रकला वाले प्रकरण में कला सम्बन्धी सन्दर्भों की जाँच-पड़ताल की गयी है। संभव है कि वैदिक युग में कला रही हो पर अभाग्यवश अभी तक उसका पुरातात्विक प्रमाण नहीं मिला है। लगता तो यह है कि वैदिक ऋषि कला के बाह्य उपकरणों की ओर विशेष ध्यान न देकर उन प्रतीकों और लक्षणों की कल्पना करते रहे जिनका आश्रय लेकर बाद की कला प्रम्फुटित हुई। उसी तरह राजवंशों द्वारा पल्लवित और संवर्द्धित चित्रकला का शीर्षक आमक हो सकता है। कला के पुराने इतिहासकारों ने यह मान लिया था कि राजाश्रय से ही कला फूली-फली। जाँच-पड़ताल से तो यही पता चलता है कि कला के प्रोत्साहन में सबसे बड़ा हाथ व्यापारियों का था। राज्य के ज़िम्मे और भी बहुत से काम थे, जिनमें आय का अधिक भाग व्यय हो जाता था। पर व्यापारियों और धर्म में इतने पास का गठबंधन था कि स्तूपों, बिहारों और मन्दिरों के बनाने में वे सबके आगे रहते थे। इसी तरह धर्म के नाम

पर शैलियों की कल्पना भी पुरानी पड़ गयी है, क्योंकि घर्म से कला का कितना ही निकट का संबंध क्यों न हो, तकनीकी दृष्टि से वह उसका प्रतीक नहीं बन सकती।

इसमें सन्देह नहीं कि इस पुस्तक को लिखने में श्री गैरोला ने काफ़ी परिश्रम किया है। मुझे पूरी आशा है कि वह कला के इतिहास का अध्ययन भविष्य में भी जारी रखेंगे।

राय कृष्णदास, भारत-कला-मन्त्र, बनारस

श्री वाचस्पति गैरोला हिन्दी साहित्य में उपादेय ग्रंथों के निर्माण का कार्य बड़ी तेज़ी और लगन से कर रहे हैं। वह आषे दर्जन से ऊपर रचनाएँ हमें दे चुके हैं।

उनकी 'भारतीय चित्रकला' इसी दिशा में सबसे अद्यतन प्रयोग है, जिसका मेरे हृदय से स्वागत करता हूँ।

हिन्दी में अभी तक इस विषय पर बहुत कम लिखा गया है; अतएव गैरोला जी का यह प्रयास स्तुत्य है। उन्होंने इतनी अधिक सामग्री इस कृति में भर दी है कि जिसका ठिकाना नहीं। यद्यपि इस पर मतभेद होना स्वाभाविक है, फिर भी इससे बड़ा उपकार हुआ है, क्योंकि इससे कितनी ही विवादग्रस्त समस्याओं की ओर ध्यान जाता है जिसके फलस्वरूप तत्वबोध होना स्वाभाविक है। ऐसी कृति के लिए मेरी हार्दिक शुभकामनाएँ।

डा० सतीशचन्द्र काला, तंवालक, प्रयाग संग्रहालय, प्रयाग

श्री वाचस्पति गैरोला द्वारा लिखित 'भारतीय चित्रकला' नामक पुस्तक मंने देनी। पुस्तक हिन्दी साहित्य के लिए निस्सन्देह एक ठोस देन है। इसमें अनेक ऐसे विषयों का भी समावेश किया गया है जिनको चित्रकला-विशेषज्ञों ने सदैव गौरवरूप में प्रस्तुत किया। इस सम्बन्ध में पुस्तक का प्रथम अध्याय अति महत्त्वपूर्ण है। भारतीय चित्रकला की विभिन्न शाखाओं तथा उपशाखाओं का पुस्तक में सुन्दर विवेचन किया गया है। लेखक ने विवादास्पद धाराओं का जान-बूझ कर उल्लेख नहीं किया है। मुझे आशा है कि हिन्दी साहित्य के अध्येता एवं प्रेमी ऐसे पाण्डित्यपूर्ण ग्रंथ का स्वागत करेंगे।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी, अध्यक्ष हिन्दी विभाग, पंजाब विश्वविद्यालय, लखनौ

'भारतीय चित्रकला' के लेखक पं० वाचस्पति गैरोला बड़ी लगन के साथ काम करने वालों में हैं। उन्होंने हिन्दी संसार को कई महत्त्वपूर्ण पुस्तकें दी हैं। यह पुस्तक उनकी सब से नवीन और सब से उत्तम देन है। उन्होंने विशाल भारतीय वाङ्मय का अनुशीलन करके चित्रकला विषयक ज्ञान संग्रह किया है। यद्यपि भारतवर्ष में बहुत प्राचीन काल से ही चित्रकला का बड़ा मान रहा है और जीवन के हर क्षेत्र को इसने समृद्धि दी है तथापि इसके संबंध में लिखी गई पुस्तकें कम ही उपलब्ध होती हैं। हमारे पुराने साहित्य में इसका जिस प्रकार उल्लेख मिलता है उससे तो निश्चित है कि इस विषय का साहित्य बहुत अधिक लिखा गया होगा, पर दुर्भाग्यवश अब उस विपुल साहित्य का बौद्धा ही अंश बच रहा है। गैरोला जी ने उपलब्ध साहित्य का पूरा उपयोग किया है। हमारे पुराने भा. वि.—३

साहित्य में प्रसंग-क्रम से चित्रविद्या की चर्चा नाना भाव से आई है। संस्कृत का तो शायद ही कोई ऐसा नाटक हो जिसमें कथा को अभीक्षित दिशा में मोड़ देने के लिये चित्रकला का उपयोग न किया गया हो। ऐसे अवसरों पर इस विद्या के संबंध में महत्त्वपूर्ण उल्लेख भी मिल जाते हैं जो इन विषय के विवेचन के लिये बहुत काम के सिद्ध होते हैं। अन्य साहित्यांगों में भी इस प्रकार के उल्लेख मिलते हैं। कई पुराणों में इसकी चर्चा आती है और शिल्पग्रंथों का तो यह एक विषय ही है। इस प्रकार अनेक प्रकार की साहित्यिक कृतियों में चित्रकला विषयक विचारों और आदर्शों का उल्लेख मिल जाता है। सबको संग्रह करके उनमें अन्विति खोजना कठिन कार्य है। पं० वाचस्पति जी ने बड़े उत्साह और लगन के साथ यह कार्य किया है।

भारतीय मनीषियों ने मनुष्य के उल्लाम को प्रकट करने वाली समस्त कलाओं में एक अन्तर्निहित संबंध खोजा था। यही कारण है कि उन्होंने नृत्य, चित्र, मूर्ति, नाट्य आदि में एक ही आनंदिनी वृत्ति को देखा था। विष्णुधर्मोत्तर पुराण में नृत्य को श्रेष्ठ चित्र कहा गया है—'नृत्यं चित्रं परं स्मृतम् !' और कालिदास ने नृत्य की देवताओं का चाक्षुष यज्ञ कहा है—'देवानामिदमामनन्ति मूनयः शान्तं क्रतुं चाक्षुषम्।' चित्र नृत्य है और नृत्य यज्ञ है। इन बातों से इन कलाओं की महिमा और लोकोत्तर रूप को समझाया गया है। उन्नीसवीं शताब्दी का एक यूरोपियन मनीषी आदिम मनुष्य के चित्र-लेखन प्रयास को भय-मूलक प्रवृत्ति कहना चाहता था। फ्रेजर ने जब अनेक जातियों के अध्ययन से इस बात को गलत सिद्ध किया तो वहाँ यह बात दुरंत स्वीकार करने योग्य नहीं मानी गई। परन्तु अब पुराजानवृत्त के अध्येता स्वीकार करने लगे हैं कि चित्रांकन का हेतु भय नहीं, आनंद है। जैसे जैसे संसार के प्राचीनतम चित्रांकन प्रयासों का पता लगता गया है वैसे वैसे स्पष्ट होता गया है कि भयमूलक रूप सृष्टि की बात कोरी कल्पना है। वास्तविकता से उसका कोई संबंध नहीं है।

वरतुतः भयमूलक रूपों की कल्पना और रचना मध्यवर्ती स्थिति की उपज है। प्रागैतिहासिक युग में चित्रित दीवारों और गुफाओं आदि के अध्ययन से विद्वानों ने यह निष्कर्ष निकाला कि आदिमानव की रूप-सृष्टि के दो कारण थे— प्रथम यह कि आदिमानव का यह विश्वास था कि जिस चीज का चित्र बनाया जाता है वह बढ़ा करती है। अगर एक हरिण का चित्र बनाया गया तो बन में अनेक हरिणों की वृद्धि हांगी; एक बादल का चित्र उरेहा गया तो आकाश में अनेक बादल मंडराएँगे? दूसरा यह कि आदिमानव चित्र को वास्तविक वस्तु का प्रतिनिधि मानता था और समझता था कि किसी वस्तु के चित्र के अधिकार में रहने का फल होता है उस वास्तविक वस्तु का अधिकार में रहना। गाय का चित्र जिसके पास होना उसके पान गाय भी होगी। संक्षेप में कह सकते हैं कि आदिमानव की रूपरचना मांगल्य-मूलक थी, भयमूलक नहीं। जब फ्रेजर ने पहले-पहल इन निष्कर्षों को प्रकाशित किया तो यूरोप में एक तहलका मच गया। दीर्घकाल से प्रचलित तर्कलब्ध निष्कर्षों की जड़ हिलने लगी। उन दिनों इस प्रकार की मांगल्य-मूलक रूपरचना को तांत्रिक सृष्टि या 'मैजिकल क्रिएशन' कहा जाता था।

फ्रेजर के निष्कर्षों से विचार-जगत् में जो क्षोभ पैदा हुआ वह देर तक लोगों को आलाोड़ित करता रहा। पर जब सन् १९०३ ई० में एस. रैनेक ने लगभग बारह सौ प्रागैतिहासिक चित्रों को प्रकाशित किया तो फ्रेजर के निष्कर्षों की ही पुष्टि हुई और विरोध का वेग शिथिल हो गया। तांत्रिक सृष्टि या 'मैजिकल क्रिएशन' मांगल्य-मूलक थी। उसके आधारभूत मानसिक हेतु भय और असुरक्षा-कातरता नहीं, उल्लास और आनन्द ही थे। मनुष्य की प्रथम रूप-सृष्टि आनन्दहेतुक सिद्ध हुई। भयमूलक रूप-सृष्टि इसके बाद हुई थी। मनुष्य में जब तर्क-बुद्धि का विकास हुआ होगा तो उसने सोचा

होगा कि केवल चित्र बनाने मात्र से अभिलपित वस्तु नहीं मिल जाती, कहीं कुछ और बाधक कारण है। यही विचार-भय-जनक रूप कल्पना के मूल में रहे होंगे। उन बाधक तत्त्वों के प्रसादन के लिये उनकी रूप-कल्पना और रूप-सर्जना हुई होगी। आगे चल कर भय-मूलक रूपरचना का सिद्धान्त अमान्य हो गया। उपनिषद् के ऋषियों ने जिस प्रकार संपूर्ण सृष्टि को आनन्दजन्य माना है उसी प्रकार आधुनिक मानव-विज्ञानी प्रारंभिक काल के आदि मानव की रूप कल्पना को भी आनन्दजन्य मानता है। सारी सृष्टि को देख कर उल्लास-मुखर ऋषि ने कहा था—“आनन्ददायेव खलु भूतानि जायन्ते” (आनन्द से ही भूतमात्र उत्पन्न होते हैं) और आज का मानव-विज्ञानी उसी स्वर में आदि-मानव की रूप-रचना को आनन्दोत्पन्न मानने लगा है।

जिन लोगों ने आदिम जातियों की नीति, रीति का निपुण अध्ययन किया है उन्होंने देखा है कि कदाचित् भावावेग की अभिव्यक्ति का प्रथम मानवीय प्रयत्न नृत्य के माध्यम से हुआ। संगीत और भाषा के साथ नृत्य मानवीय अभिव्यक्ति-प्रयत्नों में सर्व पुरातन है। विद्वानों ने आश्चर्य के साथ लक्षित किया है कि जहाँ अन्यान्य कलाएँ क्रमशः विकसित होती गई हैं या विकसित होती जा रही हैं वहाँ नृत्य का अपनी आदिम अवस्था में ही चरम उत्कर्ष हुआ होगा। आदिम जातियों के अध्ययन से विद्वान् इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं। विवाह, शश्यागम, वर्षा, ब्रतन्त आदि के अवसरों पर मनुष्य की अन्तर्निहित चेतन-सत्ता ने अपना उल्लास प्रकट करने के लिए इन माध्यमों का सहारा लिया होगा।

परन्तु आदि मानव का प्रथम उल्लास-नर्तन क्या सचमुच कला के क्षेत्र में आता है? मूर्तियों, चित्रों, काव्यों और शब्दों के माध्यम से मनुष्य कुछ अर्थों की व्यंजना करता है। व्यापक अर्थों में ये सभी एक प्रकार की 'भाषा' हैं। सभी किसी लक्ष्यीभूत श्रोता या द्रष्टा के चित्र में कुछ अर्थ प्रेषण करते हैं। प्रेषण-सामर्थ्य के कारण ही इन्हें व्यापक अर्थ में 'भाषा' कहा गया है।

आजकल कलाओं को रचनात्मक कला कहते हैं। मध्यकाल में भी माना जाता था कि कवि या कलाकार कुछ नई 'रचना' करता है। किसी ने कहा था कि विधाता से कवि बड़ा होता है क्योंकि विधाता की सृष्टि में छः ही रस होते हैं जब कि कवि-सृष्टि में नौ रस होते हैं—षट् रस विधि की सृष्टि में 'नवरस कविता माँहि' अर्थात् कवि विधाता की सृष्टि से भिन्न कोई दूसरी ही सृष्टि करता है। यही वान अन्य कलाकारों के बारे में भी कही जा सकती है। इसका अर्थ है कि कवि या शिल्पी वास्तव जगत् की वस्तुओं को देखकर पहले अपने चित्त में एक मानसी मूर्ति बनाता है और फिर उसे एक नया रूप देता है। मानसी मूर्ति कवि या शिल्पी की इच्छा-शक्ति का विलास है और रूप-रचना उसकी क्रिया-शक्ति का। मानसी मूर्ति को ही भाव कहा जाता है। कवि या शिल्पी भावगृहीत रूप को शब्दों, तूलिका या छेनी आदि के द्वारा जड़ आधारों पर उतारता है। यही उसकी नई सृष्टि है। इसी अर्थ में उसकी कला 'रचनात्मक' होती है।

भारतीय कलाएँ महामाया के बंधनजयी रूप को अभिव्यक्ति देने का प्रयास हैं। पं० वाचस्पति जी ने बड़े परिश्रम से इसक विपुल और विचित्र प्रयासों का व्योरा संग्रह किया है। हजारों वर्ष के भारतीय इतिहास में इस प्रयास के विविध रूपों का संधान मिल जाता है। इस प्रकार की पुस्तक केवल लाभदायक ही नहीं प्रेरणादायक भी होती है। मेरा विश्वास है कि 'भारतीय चित्रकला' सहृदय पाठकों को इस ओर सक्रिय रूप से अभिमुख करेगी। मे हृदय से इसका स्वागत करता हूँ। परमात्मा वाचस्पति जी को और भी अधिक शक्ति दे जिससे वे और भी उपयोगी ग्रंथ दे सकें।

चण्डीगढ़

२४-४-६३

—हजारीप्रसाद द्विवेदी

कृतज्ञता ज्ञापन

इस देश के विद्यालय जन-मानस में पुरातन काल से कला के प्रति जो अपरिचित अनुराग और सौन्दर्य के लिए अगाध अभिरुचि रही है उसी का परिणाम है कि आज हमें इतनी विपुल कला-धाती उपलब्ध है। इस अथाह निधि के बारे में आज हम ठीक-ठीक अन्दाज़ा नहीं लगा सकते। यह कला-धारा निरन्तर आगे बढ़ती गयी और देवी तथा मानुषी अवरोधक प्रयत्न भी उनकी गति तथा नियति को विफल न कर सके। हमारी सामाजिक चेतनाओं को मद्धा ही उससे स्फूर्ति और गति प्राप्त होती रही। समाज के सभी वर्गों के लोगों ने कला के प्रति अपनी समान अभिरुचि प्रकट की और उसके लिए एक जैसा सम्मान प्रदर्शित किया। अपने देश के इस पुरातन कलानुराग की जब हम वर्तमान से तुलना करते हैं तो इस सम्बन्ध में हमारे सामने कुछ नयी बातें स्पष्ट होती हैं।

कला के सम्बन्ध को लेकर आज जो विभिन्न विचारधाराएँ सामने आयी हैं उनके सम्बन्ध में भी कुछ चर्चा कर देनी अनुचित न होगी। दो प्रकार की प्रमुख प्रवृत्तियाँ आज हमारे सामने हैं। एक ओर तो यह कहा जा रहा है कि परंपरा से प्राप्त जो कुछ है, वर्तमान के लिए उसका कोई उपयोग न होने के कारण वह अनपेक्षित है और इस दृष्टि से भविष्य के लिए भी वह अनावश्यक है। परंपरा की रूढ़ियों को लार्थे विना रचनात्मक भविष्य की स्थापना हो ही नहीं सकती। आज के लिए जो आवश्यक उपादेय और यथार्थ हैं उन्हीं का मूल्य एवं महत्त्व है, अन्यथा वह उपेक्षणीय है।

इस विचारधारा के विपरीत कलानुराग का दूसरा दृष्टिकोण परम्परा की उपलब्धि को ही वर्तमान और भविष्य की प्रेरणादायिनी शक्ति स्वीकार करता है। यह सर्वविदित तथ्य है कि साहित्य, कला तथा संस्कृति को जो ऐतिहासिक निधि हमें प्राप्त है उसको किसी ध्वंस्त्रविशेष तथा कालविशेष से नहीं बाँधा जा सकता। उसका महत्त्व तो मार्गदेशिक और मार्गकालिक है। यदि ऐसा न होता तो जिसको आज हम वर्तमान तथा भविष्य का अभिधान दे रहे हैं, एक दिन वह भी भूतकाल में परिणत हो जायगा और उसकी सारी धाती तब ऐतिहासिक रूप धारण कर निरर्थक हो जायगी। यदि परंपरा से प्राप्त सारे ज्ञान-विज्ञान और कला-कौशल्यों को यह कह कर टाल दिया जायगा कि वर्तमान से उनका कोई सम्बन्ध नहीं है तो ऐसी अवस्था में कभी भी इतिहास का निर्माण न हो सकेगा।

अतः कला की जो विपुल विरासत या धाती हमें उपलब्ध है उसका त्रिकालव्यापी महत्त्व है और प्रत्येक कलानुरागी के लिए समान रूप से वह प्रेरणाप्रद, स्फूर्तदायी एवं उपादेय है।

भारतीय चित्रकला के अध्यात्मियों एवं अनुरागियों को सूचित है कि प्रस्तुत विषय पर वर्तमान घाती में जो कार्य हुआ है वह प्रायः अंग्रेजी, जर्मन और फ्रेंच भाषाओं तक ही सीमित है। किन्तु हमें यह जानकर और भी प्रसन्नता होती है कि भारतीय कलाचार्यों ने इस क्षेत्र में जो कार्य किया उसकी तुलना

में उक्त कार्य नगण्य सा है। हमारे यहाँ कला और चित्रकला पर जितनी पुस्तकें लिखी गयीं वे सभी संस्कृत में हैं और उन्हें देखकर हमें अपने देश की कलानुरागिता तथा साहित्य में उसके सम्मानित स्थान का सहज ही पता लग जाता है।

इस दृष्टि से यदि हम विचार करते हैं तो हमें स्पष्ट दिखायी देता है कि राष्ट्रभाषा हिन्दी की यह दिशा अभी तक अछूती ही है। हिन्दी में अब तक जो कार्य हुआ है, दो-एक पुस्तकें ही उसके प्रमाण-स्वरूप हमारे सामने हैं। ऐसी स्थिति में कलाविषयक मौलिक पुस्तकों का हिन्दी में आना जितना आवश्यक है उतनी ही आवश्यकता इस बात की भी है कि हिन्दी के विकास-विस्तार के लिए कार्य करने वाली संस्थाओं द्वारा संस्कृत और विदेशी भाषाओं की कला-विषयक पुस्तकों का हिन्दी में अनुवाद हो।

प्रस्तुत पुस्तक में भारतीय चित्रकला की अपरिमित रूप-राशि की एक झलक मात्र दर्शित है, उसकी व्यापकता को रेखाबद्ध भर किया गया है। उसका वास्तविक अध्ययन और अनुशीलन तो तभी संभव है, जब उन संकड़ों कलाविषयक ग्रंथों की गवेषणा की जाय, जो संस्कृत में ही सुरक्षित हैं और जिनमें अधिकतर कृतियाँ अप्रकाशित रूप में विभिन्न हस्तलेख-संग्रहों में वेष्टनों में बँधी सामान्य अध्येताओं की पहुँच से दूर हैं। इनके अतिरिक्त भारतीय चित्रकला की यथार्थ जानकारी के लिए उन कलाकृतियों का सर्वेक्षण होना भी आवश्यक है, जो लाखों की संख्या में आज भी देश-विदेश की कला-वीथियों में सुरक्षित हैं और जिनकी जानकारी कुछ ही लोगों तक सीमित है।

अपने देश के कलाविदों और नयी पीढ़ी के कला-समीक्षक विद्वानों को इस दिशा में अग्रसर होना चाहिए। विशेष रूप से राष्ट्रभाषा हिन्दी की श्री-समृद्धि के लिए इस ओर ध्यान देना और भी आवश्यक है। केन्द्रीय सरकार और राज्य सरकारों के सांस्कृतिक विभागों को चाहिए कि वे इस राष्ट्रीय महत्त्व के कार्य को अंग्रेजी की अपेक्षा हिन्दी और प्रादेशिक भाषाओं में संपन्न कराएँ, क्योंकि संस्कृत की प्रकृति को, जिसमें हमारी सम्पूर्ण कला धाती सुरक्षित है, अंग्रेजी की अपेक्षा अपनी भाषाओं के माध्यम से अधिक सुगमतापूर्वक व्यक्त किया जा सकता है और समझा जा सकता है। इस तथ्य से हम सभी सुपरिचित हैं कि हमारे राजपूत, मृगल और पहाड़ी शैलियों के चित्रकारों की प्रेरणा का विषय हिन्दी साहित्य की मध्ययुगीन भक्ति-विषयक तथा रीतिविषयक कृतियाँ रही हैं। इन्हीं की भाव-भूमि को लेकर समस्त मध्ययुगीन चित्रशैलियों का निर्माण हुआ है। अतः हिन्दी के माध्यम से कला-विषयक पुस्तकों के प्रकाशन की आवश्यकता युक्तिसंगत होने के साथ-साथ समीचीन भी है और इस देश के जन-मानस के अनुरूप भी।

इन सभी बातों को ध्यान में रखकर प्रस्तुत पुस्तक की उपयोगिता और आवश्यकता के सम्बन्ध में इस पुस्तक के पाठकों के विचार ही मेरे लिए सर्वापरि हैं। उसकी ऋतियों के लिए अपने दायित्व को मैं स्वीकार करता हूँ और उनकी ओर संकेत कर देना भी मैं आवश्यक समझता हूँ।

चित्रों की दृष्टि से पुस्तक उतनी सर्वांगीण एवं संतोषप्रद नहीं बन पायी है, जितनी कि होनी चाहिए थी और जैसा कि हमारा विचार था। उसका एक कारण यह भी है कि विभिन्न कला-संग्रहों से महत्त्वपूर्ण चित्रों और दलाकस को प्राप्त करना हमें अत्यन्त दुःसाध्य प्रतीत हुआ। उन लोगों के लिए तो यह कार्य सर्वथा असंभव सा है, जो स्वयं 'महत्त्वपूर्ण' नहीं हैं और जिनमें उन असंभव शतों को संभव बनाने का 'प्रभाव' नहीं है।

ऐसी परिस्थिति में भी हमने प्रायः समस्त चित्रशैलियों के चित्र ऐतिहासिक क्रम से पुस्तक के अन्त में दे दिये हैं। इन चित्रों के लिए हम प्रयाग संग्रहालय के निदेशक डा० सतीशचन्द्र काला, इंडियन प्रेस, इलाहाबाद, के स्वामी श्री हरिप्रसन्न घोष (धूनी बाबू) और कामशियल प्रिंटिंग प्रेस, हुंदराबाद, के स्वामी श्री बदरी विशाल पित्ती के विशेष रूप से आभारी हैं, जिनके सहयोग और अनुग्रह से हमें कुछ अच्छे प्लेट्स प्राप्त हो सके हैं। श्री पर्सी द्राउन, श्री डब्ल्यू० जी० आर्चर, श्री स्टेला कामरिखा, श्री एवान स्टीफिन, श्री माधोस्वरूप वाट्स और श्री उमाकांत पी० शाह प्रभृति कलामर्मज्ञ विद्वानों और देश-विदेश के कला-संग्रहालयों में सुरक्षित उन चित्रों के लिए भी हम अनुगृहीत हैं, जिनका उपयोग हमने इस पुस्तक में किया है। पुस्तक में समसामयिक कलाकारों के अद्यतन एवं प्रतिनिधि कलाकृतियों को देने का यत्न किया गया है; फिर भी यह इतना कठिन और विवादास्पद कार्य है कि उस पर एकमत से कुछ कहना संभव नहीं है। जिन कलाकारों के चित्रों का इस पुस्तक में हमने उपयोग किया है उनके प्रति भी हम अपना सादर आभार प्रकट करते हैं।

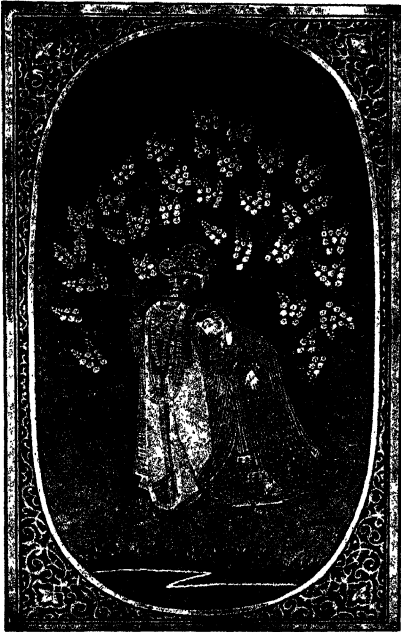
भारतीय चित्रकला के मर्मज्ञ उन विद्वानों का भी मैं ऋणी हूँ, जिन्होंने इस दिशा में अन्वयत कार्य किया और अपनी प्रेरणाप्रद कृतियों के द्वारा इस विषय को उजागर किया। इस दृष्टि से श्री डब्ल्यू० जी० आर्चर, डा० हरमन रवेस, डा० मोतीचन्द्र, पद्मविभूषण राय कृष्णदास और श्री कार्ल ख्राण्डेलवाल की पुस्तकों तथा पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित उनकी रचनाओं से मैंने विशेष सहायता ली है। एतदर्थ इस पुस्तक में जो कुछ भी श्रेय-कर है वह इन्हीं विद्वानों के ऋण का फल है।

इस पुस्तक के लिए आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, श्री राय कृष्णदास, डा० मोतीचन्द्र और डा० सतीशचन्द्र काला ने अपनी सम्मतियां भेज कर मेरा जो उपकार किया है उसके लिए मैं इन आदरणीय विद्वानों का चिर उपकृत हूँ। इसी प्रकार हमारे तनिक अनुरोध पर अनेक कार्यों की व्यस्तता और समयाभाव के बावजूद उपोद्घात और भूमिका लिख कर डा० सम्पूर्णानन्द और डा० वासुदेवधर अग्रवाल ने जो अनुग्रह किया है उससे पुस्तक की उपयोगिता तो बढ़ी ही, साथ ही इन कलावेत्ता विद्वानों के विचारों से पुस्तक के एक अछूत अंग की भी पूति हो गयी। अतः इन विद्वानों के प्रति मैं श्रद्धावन्त हूँ।

‘मित्र प्रकाशन गौरव ग्रंथमाला’ के सम्पादक आदरणीय सहृदय श्री श्रीकृष्ण दास जी के प्रति कृतज्ञता ज्ञापित करने मात्र से ही उनकी कृपाओं का ऋण नहीं चुकाया जा सकता, उसको चुकाना भी नहीं चाहता। इस ग्रंथमाला द्वारा उन्होंने अनेक महत्त्वपूर्ण एवं मौलिक कृतियों से हिन्दी साहित्य की अभिवृद्धि में जो योगदान किया है और जिस आदर्श की प्रतिष्ठा की है वह प्लाघनीय एवं अनुकरणीय है। इस प्रसंग में यह कह देना भी अनुचित न होगा कि लेखकों के सम्मान और हित को सर्वोपरि महत्व देकर उन्होंने अपने कर्तव्य को भलीभाँति निभाया है। कदाचित् यह इसलिए भी संभव हो सका कि उनको उदार, सहृदय और सुपात्र प्रकासक का सहयोग प्राप्त है। श्री दास बाबू के संपादन, सत्याराम, सहयोग और सुझावों के परिणामस्वरूप ही यह पुस्तक इस रूप में सामने आयी है।

और, अन्त में मैं मित्र प्रकाशन के संचालकों श्री बी० एन० घोष तथा श्री आलोक मित्र के प्रति आभार प्रकट करना अपना कर्तव्य समझता हूँ, जिन्होंने मेरे सभी सुझावों तथा परामर्शों को वरीयता दी और पुस्तक के प्रकाशन में उत्साह, सहृदयता तथा तत्परता का परिचय दिया।

भारतीय चित्रकला



आस असाङ्ग
प्राचीन चित्र

४२०



कला और सौन्दर्यबोध

कला की उपलब्धि

कला कल्याण की जननी है। इस धरती पर मनुष्य की उदयवेला का इतिहास कला के ही हाथों से लिखा गया। विद्यवात्मा की सजना क्षणित होने के कारण सृष्टि के समस्त पदार्थों में उसी का आधान है। वह अनन्तरूपा है और उसके इन अनन्त रूपों की निष्पत्ति ही कलाकार (परमेश्वर) है। जितने भी तत्त्वविद्, साहित्यस्रष्टा और कलासेवी हुए, उन सब ने भिन्न-भिन्न मार्गों से उसी एकमेव लक्ष्य का अनुसंधान किया है।

कला की आज जो परिभाषा की जा रही है वह पहले की अपेक्षा भिन्न है। शिल्प और कलाविषयक प्राचीन ग्रंथों में कला को 'हस्तकौशल', 'चमत्कारप्रदर्शन' या 'वैविध्य' से बढकर ऊँचा दर्जा नहीं दिया गया, बल्कि ही उसको साहित्य से अलग करके देखा जाता रहा है। उसको 'वस्तु का रूप सँवारने वाली विशेषता' कहा गया है, जैसा कि शेमराज की 'शिबसुत्रचिन्मिथी' से स्पष्ट है 'कस्यचित् स्वरूपं आविषयति वस्तुनि वा'। किन्तु परवर्ती युगों और वर्तमान काल में कला को जिस रूप में ग्रहण किया जा रहा है उसका दायरा न तो 'वस्तुसँवारने' मात्र तक ही सीमित है और न उसका उद्देश्य 'हस्तकौशल' ही माना जाता है।

कला के लिए 'कौशल' कहने की इस सस्ती मनोवृत्ति का प्रचलन तब हुआ जब उसका एकमात्र उद्देश्य मनोरंजन माना जाने लगा। इसीलिए चकोर-नीलर-बटेर लड़ाना और मल्लयुद्ध तक को कला के अन्तर्गत माना जाने लगा। इस प्रकार के सभी कौशलों का सबब मनोरंजन से था; और यद्यपि कला के चौंसठ या दसठे भी अधिक भेद करने के तब यह समझा गया कि कला का क्षेत्र इतना व्यापक है, किन्तु वास्तव में हम प्रवृत्ति ने कलाबोध और कलामान, दोनों की स्वस्थ गवेषणा को व्यर्थ के बौद्धिक विलास में लो दिया। कला के मूल्य में यह बिलगिता की प्रवृत्ति थी, जिसका व्यापक पैमाने पर प्रचार रहा।

किन्तु इसका यह आशय नहीं है कि समाज, साहित्य तथा संस्कृति की समस्त दिनायें इस सस्ती मनोवृत्ति से ही आच्छन्न थी; बल्कि कला की धार्मिक और आध्यात्मिक परम्पराओं को स्वीकार किये जाने के साथ-साथ उसको व्यावहारिक जीवन के साथ एकरम करने के लिए भी यत्न होते रहे। कौटिल्यकालीन (४०० ई० पूर्व०) समाज में कला को वाह और काह, दो रूपों में स्वीकार किया गया था, जिसका बाद में ऋषभ ललित और उपोषी नाम से कहा गया। ललितकला के अन्तर्गत संगीत (नृत्य, गायन, वाद्य), काव्य, चित्रकला, मूर्तिकला, स्थापत्यकला (भवननिर्माण) और अभिनय का समावेश हुआ। कला का यह वर्ग-विभाजन न केवल मनोरंजन के लिए था, बल्कि सामाजिक, आर्थिक और वैज्ञानिक उपयोगिता के साथ-साथ उनका एक सूक्ष्म पहलू भी था। उसका वह सूक्ष्म पहलू धर्म और अध्यात्म के समन्वय से उत्प्रेरित था।

इस दृष्टि से विचार करने पर यह ज्ञान होता है कि भारतीय साहित्य और जनजीवन में कला की आराधना सूक्ष्म और स्पूल, दो रूपों में की जानी रही है। इसलिए कला की साबना सूक्ष्म से स्पूल की ओर भी हो सकती है और स्पूल से सूक्ष्म की ओर भी। विद्यारथ्य मुनि की 'चित्रदर्शी' के 'चित्ररीप' प्रकरण में कला के इन दोनों रूपों को मली भाँति समझाया गया है।

दर्शन और धर्म की सतह पर कला के स्वरूप पर विचार करने वाले विद्वानों ने कला को महामाया का चिन्मय विलास कहा है। वह महाशिव की निम्नशाश्वित है, जिससे समस्त चराचर की सृष्टि हुई है। शैव दर्शन में कला के आध्यात्मिक महत्व को व्यापक पैमाने पर स्वीकार किया गया है। वहीं महामाया के पाँच कंचुक गिनाये गये हैं : काल, निगति, राग, विद्या और कला। शिव के लिए यह रूपशक्ति प्रेरणा का कार्य करती है, जिससे शंकर लीलाभूमि (आनन्द्यातिरेक की अवस्था) में अवतरित होकर सृष्टि-रचना के लिए प्रवृत्त होते हैं।

'ललितास्तबरावस्तीभ' में इसी उद्देश्य का लक्ष्य करके कहा गया है कि शिव को जब लीला के प्रयोजन की अनुभूति होती है तब महाशक्तिरूपा महामाया से प्रेरित होकर वह जगत् की सृष्टि करते हैं। इसलिए शिव की लीलासहचरी होने के कारण महामाया को 'ललिता' कहा गया है। इसी महामाया, शक्तिरूपा ललिता द्वारा समस्त ललित कलाओं की उत्पत्ति हुई है।

क्योंकि कला की अधिष्ठातृ देवी, अपार सौन्दर्य की स्वापिनी (रूपविधायिनी शक्ति) स्वयं ललिता हैं, अतः उनके द्वारा प्रसूत कलाओं का प्रयोजन सौन्दर्य की सृष्टि के अतिरिक्त दूसरा ही क्या सकता है? यह सौन्दर्य अखण्ड, अविच्छिन्न, सूक्ष्म और एकस्र है। उसकी अनुभूति के माध्यम भौतिक आधार नहीं, क्योंकि वह सार्वत्रिक और निःसीम है।

इस प्रकार 'लीला' आनन्द की अनुभूति है और उमम कला (बिन्मय बिल्लास) सौन्दर्यस्वरूप है। इन दोनों के सम्बन्ध से ही महाभाषा का मूढम ललिततास्वरूप जाना जा सकता है; और साथ ही कला में सौन्दर्य बोध का यही भारतीय दृष्टिकोण है।

यद्यपि योरूप के देवों में आज कला के महत्त्व को बड़े पैमाने पर स्वीकार किया जाने लगा है और साथ ही यह भी कहा जाने लगा है कि भारत में कला की वान्तविकता को समुचित रूप में नहीं समझा गया; किन्तु पश्चिम के उन विद्वानों की यह धारणा कितनी निरर्थक है, इसका स्पष्टीकरण कलाविषयक भारतीय साहित्य का सिद्धान्तिक करने पर स्वतः ही हो जाता है। इसी प्रकार का आरोप सौन्दर्यबोध के सम्बन्ध में भी है। सौन्दर्यबोध का जो दृष्टिकोण पश्चिम के विचारकों का रहा है, यदि हम उसकी तुलना भारतीय विचारकों से करते हैं तो हमें लगता है कि पश्चिम की अपेक्षा भारत की सौन्दर्यविज्ञानात्मिक व्यापक एवं अनुभूतिपूर्ण है।

सौन्दर्य को तत्त्वज्ञान का आधार और उमम में लोकमगल की अभीप्सा करने वाले योरोपीय विचारकों में प्लेटो, अरस्तू, प्लॉटीनस, टास्सटाय, रस्किन और काण्ट का नाम प्रमुख है। प्लेटो के मत से सौन्दर्यव्यभिक्ति के कारण ही मनुष्य का दिव्यदृष्टि प्राप्त होती है और तब वह सामान्य धरातल में ऊँचा उठ कर सब में समान प्रेम, समान सौहार्द का दर्शन करता है। प्लॉटीनस का कहना है कि परमेश्वर का मगलमय स्वरूप ही सौन्दर्य है, जिसका प्राप्त कर लेने के बाद सत्सारा की ममस्त वस्तुओं में सौन्दर्य का दर्शन किया जा सकता है। टास्सटाय का विचार है कि किसी भी कलाकृति के निर्माण का उद्देश्य लोक में धर्मवृद्धि का अधिष्ठान करना या नैतिक अभ्युत्थान की भावना की स्थापना करनी चाहिए। कला, पहले जीवन के लिए है और तब उनका अन्य प्रयोजन है। कलाकृति को मनोरंजन का सस्ता माध्यम मानकर उसकी समीक्षा करना सौन्दर्यनिरीक्षण नहीं है। कला तो मानवता में ऐश्वर्य का गायन है—एसा साधन, जिसमें एक ही प्रकार की भावनायें तथा अनुभूतियाँ युक्ति हैं और इसलिए इसके द्वारा मानवजाति के कल्याण को आगा की जा सकती है।

रस्किन के अनुसार धर्म, अर्थ और मोक्ष, इस त्रिवर्ग का समन्वित रूप ही सौन्दर्य है। जिस कलाकृति के द्वारा हमें उन तीनों अभीप्साओं का एकमात्र समावेश हुआ दिव्यारी देना है वही सौन्दर्यमण्डित कलाकृति है। कला को रस्किन आन्तरिक, मुख्यबोध के रूप में स्वीकार करता है।

यूनानी दार्शनिक अरस्तू के सौन्दर्यबोध का सिद्धान्त कुछ विस्तार से समझ लेना आवश्यक है। अरस्तू ने कला का अर्थगत अधिक व्यापक रूप में स्वीकार किया है। उनकी दृष्टि से कला एक अनुकृति है और काव्य भी उसी के अन्तर्गत है। उनका दृष्टि से नैतिक सौन्दर्य के भीतर से बोलने वाली तथा जीवन में प्रेरणा जगा देने वाली रचना ही श्रेष्ठ कला है। कवि, चित्रकार, संगीतज्ञ, स्वपति आदि सभी कलाकार हैं; किन्तु उनके अनुकरण का माध्यम या रचनाविधान की रीति एक जैसी होती है। यद्यपि अरस्तू की दृष्टि से समस्त कलायें प्रकृति की अनुकृति हैं; किन्तु उनकी यह अनुकरणप्रक्रिया यांत्रिक न होकर जीवन का काल्पनिक पुनर्निर्माण है।

अरस्तू के इस सिद्धान्त का यद्यपि तत्कालीन साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा और उसके परिणामस्वरूप जीवन की यथार्थ घटनाओं की भी रचयत्र पर दक्षिण किया जाने लगा, किन्तु बाद के विचारकों ने अनुकृतिमान को श्रेष्ठ कला स्वीकार करने पर आपत्ति प्रकट की। कला में मानवस्वातन्त्र्य की निष्ठा का समावेश भी आवश्यक समझा जाने लगा। कैमरे में उतारे गये किसी दृश्य को यदि चित्रकार अपनी तूलिका द्वारा पर बड़े ही कौशल पर अकित कर दे तो इन कैमरे-कौशल दोनों की अनुकृतियों में यद्यपि कैमरे से उतारी गयी अनुकृति मूल विषय से अधिक निकट है तब भी तूलिका द्वारा अकित की गयी अनुकृति का ही श्रेष्ठ ममदा गया। ऐसा इसलिए कहा गया, क्योंकि कैमरे की आकृति में यांत्रिक प्रक्रिया है, जब कि तूलिका द्वारा उतारे गये चित्र में मानवीय भावनाओं का अपनापन भी सन्निविष्ट है। इसलिए इस मत के विचारकों ने कला को यथार्थ का दर्पण नहीं, बल्कि उमम में मानवीय कल्पनाओं के अभिविषय का होना ही आवश्यक बताया।

अरस्तू की अपेक्षा काण्ट का मत कुछ कम प्रभावशाली नहीं है। काण्ट की सौन्दर्यविज्ञानात्मक एकमात्रिकता ही हुई भी सर्वसाक्षिक है। जब कि कोई कलाकार अपनी कृति को देखकर स्वयमेव आत्मविभोर हो जाता है, तो निश्चित ही वह कलाकृति सभी के लिए समानरूप से आनन्ददायी सिद्ध होगी। किन्तु काण्ट के मत से कलाकार में पहली योग्यता निरपेक्षता की होनी चाहिए। दूसरे उस में उसका कोई स्वार्थ निहित नहीं होना चाहिए। इस दृष्टि से, काण्ट का सौन्दर्यबोध व्यक्तिगत हितनिरपेक्ष, अतएव सर्वजनसेवक है।

कोचे तथा उसके अनुयायी स्थान गार्न आदि विचारकों के मत से, टास्सटाय के विपरीत, कला एक सौन्दर्यानुभूति है और सौन्दर्य अपना प्रयोजन स्वयमेव है। उसको दूसरे प्रयोजन की आवश्यकता ही नहीं। नैतिक दृष्टि से कला में उममगिता को होजना परम्परा का पूर्वाग्रह मात्र है। कला का एकमात्र उद्देश्य है अभिव्यक्ति, जो कि मूलतः एक मानस व्यापार है। कोचे ने 'अभिव्यक्ति' के 'सौन्दर्य' के पर्यायार्थ में स्वीकार किया है, क्योंकि उनकी दृष्टि में सौन्दर्य अपने आप में एक अलक्ष्य अनुभूति है।

इसलिए कलाकार के लिए यह आवश्यक नहीं कि अपनी कृतियों के लिए वह किसी शिक्षाप्रद या आदर्श विषय को ही चुने;

बल्कि रेल के इंजिन से लेकर घर के अँगन में उग्ये हुए कुकुरमुत्ते तक किसी भी विषय को लेकर यदि वह अपने रंगों तथा रेखाओं द्वारा उसकी सहज अनुभूति को दर्शक के मन में जगा देता है तो बही वास्तविक कृति है।

यद्यपि इरिषियन एड्विंसन आदि विद्वानों ने क्रोचे के सौन्दर्यदर्शन को 'कार्यव्यप, नीरम जीवन की प्रतिक्रिया मात्र' कह कर उसकी आलोचना की; फिर भी योरेप के कलापरतल पर उसके व्यापक प्रभाव का अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

इन विचारकों के अतिरिक्त लेसिंग, बर्क, रीड, ज्यायके, बेंसां, हेगेल, सेप्रुडसबरी, रेलंग और गिल्डर प्रसूति विद्वान् बोधा-शास्त्रियों का नाम इस प्रसंग में उल्लेखनीय है। योरेप के इन सौन्दर्यशास्त्रियों ने सौन्दर्यबोध के लिए अपने अलग-अलग दृष्टिकोण प्रस्तुत किये; किन्तु उनके दृष्टिकोणों का यदि हम कोई सर्वमान्य हल खोजना चाहें तो वह अमभव है। इसका दूसरा अर्थ यह भी है कि सौन्दर्य का निश्चित स्वरूप या उसकी परिभाषा को निर्धारित करना संभव ही नहीं है।

भारतीय दृष्टि से सौन्दर्यबोध का सबब वस्तुजगत् के बाहर और भीतर, दोनों ओर से रहा है। भौतिक और आध्यात्मिक उसके दो पक्ष रहे हैं। वस्तुतः इन दोनों पक्षों को समान दवां दिये बिना सौन्दर्य की जो खोज होगी उसको सर्वांगीण नहीं कहा जा सकता। इस प्रकार के सौन्दर्यदर्शन के लिए विशेष दृष्टि का होना आवश्यक है। यह विशेष दृष्टि ही किसी कलावस्तु का गुण है, जो कि प्रत्येक कलाकृति में सूक्ष्म या स्पूल रूप में विद्यमान रहती है और जो दर्शक को कलाकार की अनुभूति तक ले जाने का माध्यम बनती है।

कला के बाह्य सौन्दर्य के स्वरूप की पहचान और परख के लिए पहला गुण है 'समानरूपता'। इस समानरूपता में ही कलाकार कलाकृति में सुगुचि का समावेश करता है। उदाहरण के लिए यदि चित्र में आकृति के प्रत्येक अंग-उपगंग को समुचित ढंग से चित्रित न किया जायगा तो निश्चित ही देखने वाले के हृदय में उससे विरुचि पैदा होगी। यही सुखि कलागत सौन्दर्य है जो कि 'उममें समानरूपता के कारण बनी रहती है।

सौन्दर्य के उत्कर्ष के लिए दूसरा अनिवार्य गुण है 'सुव्यवस्था'। सुव्यवस्थित ढंग से रची हुई कोई भी वस्तु गभी का भंगी लगती है। कला में सत्यजन, संघटन और अन्विति, इसके अपर नाम है। चित्र में रंगों का संयोजन उसकी सुव्यवस्था का परिभाषक है। इसी प्रकार विषय के अनुसार अनुकूल वातावरण और उचित भूमिका उसकी अन्विति है। अतः चित्र में सौन्दर्यबोध के लिए सुव्यवस्था का होना आवश्यक है।

सुखि या सौन्दर्य के समावेश के लिए चित्र में 'विरिचिता' का होना भी आवश्यक है। गर्भ-विज्ञान हमें यह बगता है कि किसी भी वस्तु में अनेकता की प्रक्रिया से वैचिश्य की उद्भावना होती है; और उस वैचिश्य के कारण वस्तुगत सौन्दर्य एक के बाद दूसरा परिचित्त होता रहता है, जिससे कि आनन्दानुभूति का तारतम्य बना रहता है। चित्र में यह विविधता कभी तो परस्पर-विरोधी तत्त्वों के समावेश से और कभी वक्रता के कारण उत्पन्न होती है। चित्र में छाया-प्रकाश और गौरवर्ण मृग पर द्यामवर्ण अलकं—ये विरोधी भाव सौन्दर्य के ही पोषक है। लसणा और व्यञ्जनापरक आघा्य कुन्तक की बर्कवितप्रणाली इसी आनन्दानुभूति को दृष्टि में रखकर स्थापित की गयी।

आनन्दानुभूति या सौन्दर्योत्कर्ष के लिए चित्र में रेखा-रंग-आकृति और भाव, इन सब का ऐसा संयोजन होना चाहिए कि वे एक-दूसरे के उत्कर्ष को व्यक्त करे। यही 'संगति' है; और इसका चित्रकला में बही स्थान है, जो संगति में लय तथा वादन में गति का है।

इनके अतिरिक्त भी संयम, कोमलता आदि अनेक सौन्दर्यपोषक गुण हैं।

किन्तु सौन्दर्य का यह वस्तुनिष्ठ स्पूलपक्ष एकांगी है; क्योंकि इसका आधान रूप को लेकर हुआ है। इसी एकांगिकता के परिणामस्वरूप योरेप में साहचर्यवाद की सृष्टि हुई, जिसके जनक थे जेफ्रे, एलिसन, बेन आदि। इन सौन्दर्यशास्त्रियों ने इस रूपाधुन सिद्धान्त का विरोध करते हुए कहा कि हमें किसी वस्तु की अनुभूति उसके सर्वमानस्वरूप के आधार पर नहीं, उसके पूर्वानुभूत स्वरूप के आधार पर होती है। जब हम एक वस्तु को सुन्दर और दूसरी वस्तु को असुन्दर कहते हैं तो उस समय हमारी दृष्टि के मूल में पूर्वकालीन अनुभूतियां विद्यमान रहती हैं। उन्ही अनुभूतियों के कारण हमारे भाव और हमारी संवेदनायें उभरती हैं और तब हमें सुखदुःखितरीण का भाव होता है।

किन्तु योरेप के इस साहचर्यवाद को भी एकांगी कह कर उसकी कम आलोचना नहीं हुई। सौन्दर्य को मानसजात मानने वाले क्रोचे आदि विद्वानों ने साहचर्य प्रयोगों द्वारा वस्तु के अन्तर को स्वीकार किया है और उनकी दृष्टि से कल्पनामूलक अन्तर्धर्मापर ही सौन्दर्य है। क्रोचे ही एक ऐसा विद्वान् हुआ, जिसने गंभीरतापूर्वक प्राणात्मिक दृष्टियों के आधार पर यह सिद्ध किया है कि कला का सम्बन्ध वस्तुनिष्ठ न होकर आध्यात्मिक है।

कलागत सौन्दर्य का विवेचन प्रस्तुत करने वाले भारतीय विद्वानों ने क्रांचे के विचारों की विस्तृत व्याख्या करके उस में अभिव्यक्ति अन्तर्विरोध को भली भाँति समझाया है। क्रांचे के मत में जो दृष्टि है, वह है, उसकी अतिशय आध्यात्मिकता। वस्तुतः कला का संबंध जितना आध्यात्मिक जगत् से है उतना ही भौतिक जगत् से भी है। कला के भौतिक अस्तित्व को मानने के बाद ही उसकी पारमार्थिकता आनी जा सकती है। इसके अतिरिक्त कला को उपयोगिता जितनी पारमार्थिक है उतनी ही जागतिक भी है। इन दोनों पक्षों को साय लेकर ही उसके सर्वांगीण स्वरूप को जाना जा सकता है।

जहाँ तक सौन्दर्यबोध का संबंध में भारतीय दृष्टिकोण का प्रश्न है, वेदों और वेदोत्तर बृहद् वाङ्मय में सौन्दर्य के लिए अनेक तरह के विचार व्यक्त किये गये हैं। ऋग्वेद में 'सुन्दर' शब्द की पर्यायवाची लम्बी शब्दावली और स्थान-स्थान पर अलङ्कृत प्रयोग, उपनिषदों में आनन्दस्वरूप परमेश्वर के लिए प्रयुक्त अनेक सौन्दर्यपूर्ण उक्तियाँ, सौन्दर्य के प्रति भारतीय साहित्यकारों के सुचिन्तन का परिणाम है। 'आमवस' का सौन्दर्यसारसर्वम् श्रीकृष्ण का स्वरूपवर्णन भारतीय विचारकों की सौन्दर्योपासना का उत्कृष्ट प्रमाण है।

भारतीय दृष्टि से काव्यरचना का उद्देश्य सौन्दर्योपलब्धि ही बताया गया है। हमारे काव्यगान्धियों ने इसी सन्त एव रमणीय रचना को काव्य नाम दिया है। वस्तुतः देखा जाय तो समस्त सस्कृत वाङ्मय में सौन्दर्य एवं आनन्द की आराधना के अतिरिक्त कुछ ही ही नहीं।

क्योंकि भारतीय साहित्यकारों और कलाकारों ने एक-दूसरे से प्रेरणा प्राप्त कर अपने-अपने रचनाविधान को परिपुष्ट किया है, अतः सौन्दर्य की जो चाह भारतीय साहित्य में अभिव्यक्त है, भारतीय कला पर भी उसका व्यापक प्रभाव लक्षित है। किन्तु यह प्रभाव यूनानी कला की भाँति केवल बाह्य परिधि के अलङ्कृत तक ही सीमित नहीं है; बल्कि कला के आन्तर स्वरूप पर भी चरितार्थ है। भारतीय कलाकारों ने सौन्दर्य के आदर्श पथ को ग्रहण किया है; किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि उन्होंने वस्तुगत सौन्दर्य की उपेक्षा की ही।

भारतीय दृष्टि से कला और सौन्दर्य का नित्यसहचर संबंध रहा है। एक के बिना दूसरे का अस्तित्व ही नहीं है। जिस कलाकृति में सौन्दर्य नहीं उसको कला के अन्तर्गत रखा ही नहीं जा सकता है। सृष्टि या कलाकार की सौन्दर्यमयी सृजना का नाम ही कला है।

कला में सत्यानुभूति उसका आवश्यक अंग है। तभी तो कलाकृति के द्वारा शुद्ध विचारसृष्टि सम्भव है। उगी को सौन्दर्यबोध कहा गया है। वही कला का व्यापक धर्म है।

किन्ती प्रतिभा या चित्र के निर्माण में मूल वस्तु का अविकल अंकन ही मय्य के समावेश की परव्य नहीं है; बल्कि बहुधा ऐसा भी सम्भव होता है कि विशिष्ट प्रतीकों तथा सन्तों द्वारा आकारों और रंगों के प्रभाव से कलाकृति द्वारा दसक के मन में अपेक्षित भावों को उत्प्रेरित किया जा सकता है और उनसे शृंगार, हास्य, करुण आदि नवन्तों की अनुभूति जगायी जा सकती है। इसी को कला में सौन्दर्यदर्शन या सत्यानुभूति कहा गया है।

कला में अनुकरणप्रक्रिया वस्तु के बाह्य स्वरूप को ही अभिव्यक्ति दे सकती है; इसलिए उससे दृष्टिमुख भले ही प्राप्त हो, अन्तस् पर उसका स्थायित्व क्रियम नहीं किया जा सकता। कला में सौन्दर्यबोध के लिए न केवल देखाओं की स्पष्टता और रंगों की बहार अपेक्ष्य है; बल्कि उसके लिए वस्तु के गुण, धर्म, आवेग और सवेग की योजना भी अपेक्षित है। इसलिए चित्रकर्म स्वर्षी प्राचीन प्रागैतिक प्रथा में भिन्न-भिन्न आकृतियों के लिए समुचित वातावरण और यथाचित रसभाव की सृष्टि का विशेष विधान किया गया है।

किन्ती कलावस्तु में सत्यानुभूति के लिए उसके प्रत्यक्षीकरण की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि पहले तो यह सम्भव ही नहीं और दूसरे समस्त आकार या आकृतियाँ, जो हमारे दृष्टिपथ में आती रहती हैं उनको अन्तस् में सग्रह करके रसना प्रत्येक व्यक्ति के लिए सम्भव नहीं है। इसलिए वस्तुओं को नहीं, वस्तुओं के अन्तर्भावों को ग्रहण करने की आवश्यकता है।

इस प्रकार की सत्य साधना ही किन्ती कलावस्तु का तत्त्वदर्शन है। इस साधना के लिए अन्तर्ज्ञान की आवश्यकता है। यह अन्तर्ज्ञान द्विषों के माध्यम से बुद्धि तक पहुँचता है और निरन्तर अभ्यास के द्वारा बुद्धितत्त्व के सहारे कला में सत्य की खोज की जा सकती है।

किन्तु यह ध्यान देने योग्य बात है कि आनन्द, सौन्दर्य का अव्यभिचारी लक्षण नहीं है। यद्यपि सुन्दर वस्तु को देखकर आनन्द की अनुभूति होती है; किन्तु आनन्द को सौन्दर्य का अपेक्ष्यक धर्म नहीं कहा जा सकता, क्योंकि वैसी स्थिति में हमें सौन्दर्यजनित आनन्द और दूसरे प्रकार के आनन्द का अन्तर स्पष्ट करना होगा। ऐसा सम्भव ही नहीं है। इसलिए सौन्दर्य की परिभाषा में रस या आनन्द का समावेश नहीं हो सकता।

यदि हम आनन्द को ही सौन्दर्य मानते हैं तो हमें यह भी मानना होगा कि सभी प्रकार के सौन्दर्यबोध में आनन्द की प्राप्ति हीनी ही चाहिए। किन्तु ऐसा भी सभव नहीं है। उदाहरण के लिए किसी सामान्य व्यक्ति के सामने अति सुन्दर चित्र उपस्थित किये जाने पर भी उसको आनन्द का अनुभव नहीं होता। इसका कारण यह है कि सभी सुन्दर चित्रों को समझने के लिए जिस अन्तर्दृष्टि की आवश्यकता है वह सभी के पास नहीं होती। इसके अतिरिक्त अनेक ऐसे दृश्य होते हैं, जिनको देखकर सामान्य व्यक्ति भी आनन्द का अनुभव करने लगता है; किन्तु एक धिन्धी या कलाकार उन्से वंचित रह जाता है। अतः सौन्दर्यबोध आनन्दानुभूति में भी अंतर की वस्तु है।

सौन्दर्य का आधार रूप भी नहीं है, क्योंकि कालिदास के कवनानुसार जिस रूप का व्यवहार उमा ने किया था वह मात्र रूपा का व्यवहार था; रूप के नवों का व्यवहार था। इसलिए वह साकर को रिशाने में अमफल रहा। इसीलिए 'कुमारसंभव' के पाँचवें मयं में रूप की अवहेलना करते हुए पार्वती ने कहा है :

‘मिनिव्य रूपं ह्यवयेन पार्वती
प्रियेव सौभाग्यकला हि वाचता’

वास्तविक सौन्दर्य तो वह है जो प्रिय को आकृष्ट कर ले। यह सौन्दर्य चंचलता या उच्चलता में नहीं, बल्कि स्थिरता में है। ऐसी स्थिरता में जिनसे वृक्ष तक निष्कप हो जाते हैं :

‘चित्रापितारम्भमिवावसत्सर्वे’

कालिदास के अनुसार सौन्दर्य का उद्देश्य पागवृत्ति के लिए नहीं है। वह तो जीवन में सदाचार के अभ्युदय के लिए है, क्योंकि :

‘यदुच्यते पार्वति पापवृत्तये
न रूपमित्यस्यमिवाचारि तद्वचः’

अतएव भारतीय दृष्टि में कला में सौन्दर्यबोध की जो मान्यताएँ रही हैं वे बड़ी सूक्ष्म, तर्कनिश्चित और मौलिक रही हैं। वे दार्शनिक दृष्टि से जितनी सुविचारित हैं, भौतिक दृष्टि से भी उनकी उतनी ही उपयोगिता है।

सौन्दर्यबोध के प्रथम में कवि और कलाकार का लेकर विद्वानों के अनेक मत रहे हैं। अनेक विचारकों ने कला के गाय कविता या कलाकार के साथ कवि की अनुभूतियों का साम्य बताने के लिए अनेक प्रकार की युक्तिवाँ प्रस्तुत की हैं। इन युक्तियों में कहीं तक साम्य और कहीं तक वैषम्य है, इसकी रूपरेखा जान लेनी भी आवश्यक है।

कवि और चित्रकार

हमारे सामने प्रश्न यह है कि एक कवि अपनी कविता में जिस बात को कहता है, एक चित्रकार उसी बात को उतने ही प्रभावशाली ढंग से अपने चित्र में अभिव्यक्ति दे सकता है या नहीं? दूसरे शब्दों में कहा जाय तो एक कवि की अपेक्षा एक चित्रकार किसी अनुभूति, भाव या संवेदना को अधिक कुशलता से चित्रित कर सकता है या कि एक चित्रकार की अपेक्षा एक कवि की कविता में एक ही तरह की अनुभूतियाँ अधिक सौष्ठवतापूर्ण होती हैं। उदाहरण के लिए कालिदास ने ‘शंखवृत्त’ में जिम अलका का वर्णन किया है, क्या यह संभव है कि एक चित्रकार उन्हीं अनुभूतियों को चित्र में साकार कर दे; अर्थात् क्या वाणी को रेखाओं में बाँधा जा सकता है?

इसका उत्तर अनेक युगों में अनेक दृष्टियों से दिया जा चुका है। वस्तुतः देखा जाय तो काव्य और चित्र में बड़ा अंतर है। यदि शब्दचित्र तैयार कर देना भर ही कवि का उद्देश्य माना जाय तो किसी नायिका के अंगों का वर्णन कर देना मात्र ही यथेष्ट है, इसलिए उसी को उत्कृष्ट काव्य माना जाना चाहिए। किन्तु इसका स्वीकार नहीं किया गया। इस प्रकार तटस्थ रह कर रचा गया काव्य, काव्य नहीं है। काव्य उसी को कहा गया है, जिम में कवि की आन्तरिक संवेदनायें कविता के माध्यम से प्रकट हो सके जीवन दर्शन को संवेदनाओं और अनुभूतियों को स्पष्ट करे। एक सर्वांगपूर्ण और सुन्दर व्यक्तित्व जितनी प्रभावोत्पादकता में काव्य के द्वारा अभिव्यक्ति पा सकता है और संवेदनशील हो सकता है उतना चित्र के माध्यम से नहीं।

चित्र की अपेक्षा काव्य का क्षेत्र भी विस्तृत है। लैसिंग के शब्दों का प्रयोग किया जाय तो कहना चाहिए कि चित्रकला पदार्थों की दृष्टिकोचर विशेषताओं का ही अकन करती है, जब कि काव्य में किमौलिक प्रवाहित व्यापारों का वर्णन होता है। किसी विशेष क्षण में पदार्थों के आपसी सौष्ठवपूर्ण संबंधों तक ही एक चित्रकार की सीमाएँ होती हैं, जब कि एक कवि अपने काव्य की कथावस्तु को कलाओं

की अन्तर्धाराओं में रचतब होकर ले जा सकता है। चित्रकला में कथावस्तु स्थानगत होगी है, जिनकी निश्चित सीमाएँ हैं; किन्तु काव्य की कथावस्तु कालगत होती है, जिनकी व्याप्ति का कोई अन्त नहीं।

दुमके बिपरीत कई अर्थों में चित्रकार की स्थिति, एक कवि से बढकर है। कवि जहाँ अपनी गुड़ बाणों से मनुष्य की आत्मा को प्रभावित एवं प्रकुलित करता है, वहाँ चित्रकार अपनी कथिका तथा बर्तिका की सहायता से चक्षुमार्ग द्वारा प्रवेश कर मानवहृदय पर अपना अधिकार कर लेता है। कवि के चित्राकन का माध्यम भाषा है; किन्तु चित्रकार के कौशल का माध्यम रूप है। वही कला सार्वक है, जो अपने परिवेश में निहित भावों, उद्देश्यों तथा उपमानों को इस प्रकार व्याख्या करके सामने रख दे कि देखने वाला यद्गम्ह हो जाय।

इस प्रकार यद्यपि कवि और चित्रकार की स्थिति अपने-अपने उद्देश्यों या कार्यों की दृष्टि में भिन्न-भिन्न है, तथापि भारतीय कवियों और चित्रकारों ने जिस रूप में एक-दूसरे के विचारों को ग्रहण किया है उसको देखते हुए अधिक उपयुक्त यही जान पड़ता है कि उनमें परस्पर श्रेष्ठता की प्रतियुक्तियाँ न होकर सामञ्जस्य की भावनाएँ विद्यमान रही हैं। कालिदास ने 'कुमारसंभव' के प्रथम सर्ग में लिखा है कि जिस प्रकार कृषी से उचित ढंग से उपयुक्त ग्यानों पर रग भ्रमने में चित्र की आभा निवर्ण उठती है उन्नी प्रकार पार्वती जी का शरीर भी नववीचन का समर्थ पाकर खिल उठा :

'उन्मीलितं मूलिकयेव चित्रं
सूर्योत्सृभिन्नविचारविन्दं
बभूव तस्याश्चतुरश्रशीभि
वपुर्विभषर्षं नववीचनेव'

इन श्लोक में विदित होना है कि एक ओर तो कवि की लेखनी ने चित्रकार की मूलिका में प्रेरणा प्राप्त की और दूसरी ओर चित्रकार की मूलिका ने कवि की लेखनी से दिवासे ग्रहण की। इसलिये भारतीय दृष्टि में कवि और चित्रकार की पारम्परिक दृष्टि नौहार्दयपूर्ण रही है।

विहगम दृष्टि से विचार किया जाय तो कवि भी एक कलाकार ही है, जो अपनी कविता में आकाश, नदी, चन्द्र, मेघ, वन, उपवन, श्रुति, पुष्प, पल्लव, गिरि, निर्झर और विहग आदि प्राकृतिक, पार्थिव वस्तुओं का चित्रण करके पाठक में सौन्दर्यानुभूति प्रगाकर उनको रमयिथोर कर देता है।

कलाकार, कवि या शिल्पी की प्रेरणा का एक ही आधर है सौन्दर्य। यह सौन्दर्य गगनचुम्बी अट्टालिकाओं में भी देखा जा सकता है और फूम की झंझड़ियों में भी। कलाकार प्रत्येक वस्तु को सौन्दर्यमयित करके रचना चाहता है, जब कि दार्शनिक प्रमाण की गत्यता पर विश्वास करता है। सत्य ही उनकी दृष्टि में सब कुछ है। दार्शनिक भी सत्य का अन्वेषी होता है, किन्तु वह भी सुन्दर का परित्याग नहीं करता। उनके समस्त सत्य असुन्दर नहीं है। अन्तर इतना ही है कि दार्शनिक सौन्दर्यमयित सत्य का उपलब्ध करना चाहता है, जब कि कलाकार या कवि केवल सौन्दर्य का पुजारी होता है। कल्पना और अनुभूतियाँ, दोनों ही उनका सत्य हैं।

किन्तु कलाकार का सौन्दर्यसौंध, दार्शनिक की उपलब्धि की अपेक्षा कुछ कम महत्व नहीं रखता। उसी के द्वारा वह रसबोध और तत्त्वबोध, दोनों को प्राप्त करता है।



शिल्प और कला के प्राचीन ग्रंथ

शिल्प और विश्वकर्मा

संस्कृत साहित्य में चित्रकला सबसे प्रचुर सामग्री विद्यमान है। संस्कृत के महाकाव्य, काव्य, नाटक, कोण, पुराण और जातक आदि अनेक विषय के ग्रंथों द्वारा भारतीय चित्रकला की प्राचीन परम्परा और जन-सामान्य में उसकी लोकप्रियता का पता लगता है। इनके अतिरिक्त संस्कृत में कुछ ऐसे भी ग्रंथ हैं, जिनमें स्वतंत्र एवं व्यापक रूप से चित्रकला के विधि-विधानों की गंभीर व्याख्या की गयी है; किन्तु इन प्रकार के लक्षणश्रेणी के ग्रंथ इन्ने-गिने हैं। तीसरे प्रकार के वे ग्रंथ हैं, जिनमें चित्रकलाविषयक एक अध्याय सम्मिलित कर अन्य कलाओं का विस्तार में विवेचन किया गया है। इस कौटि के ग्रंथों की संख्या निःसंदेह अधिक है। भारतीय चित्रकला के लक्षणिक स्वरूप पर इन्हीं ग्रंथों में विस्तार से विचार किया गया है।

चित्रकला के विधि-विधानों पर प्रकाश डालने वाले अधिकतर लक्षणश्रेणी के ग्रंथ हमें शिल्पविषयक ग्रंथों के साथ जुड़े हुए मिलते हैं। वेद, ब्राह्मण, उपनिषद्, आगम, तंत्र, गृह्यसूत्र, धर्मशास्त्र, अर्थशास्त्र, पंचगण और प्रतिमाविज्ञान आदि अनेक विषय के प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रंथों में भारतीय शिल्पसंबन्धी सामग्री व्यापक रूप में मिलती है। शिल्पशास्त्र पर स्वतंत्र रूप में रचे गये ग्रंथ बड़े महत्त्वपूर्ण हैं। इनकी कुल संख्या २०० से अधिक है। और इनमें अधिकतर ग्रंथ इतनेकेलों के रूप में उपलब्ध हो चुके हैं।

भारतीय शिल्प के जनक, वास्तुशास्त्र के पुरातन अठारह आचार्यों की नामावली 'मत्स्यपुराण' में इस प्रकार दी गयी है -
 (१) भृगु (२) अत्रि (३) ब्रह्मिष्ठ (४) विश्वकर्मा (५) मय (६) नादक (७) नमजित् (८) विशालाक्ष (९) पुरन्दर (१०) ब्रह्मा (११) कुमार (१२) नन्दीश (१३) वीनक (१४) गण (१५) बासुदेव (१६) अनिरुद्ध (१७) गुरु और (१८) बृहस्पति।

इन अठारह आचार्यों में विश्वकर्मा का नाम उल्लेखनीय है। पुराणों, अर्थशास्त्र और शिल्पशास्त्र विषय के ग्रंथों में विश्वकर्मा को बड़ी निष्ठा से स्मरण किया गया है। ब्राह्मण, उपनिषद्, वेदान्त तथा अन्य दर्शनों के ग्रंथों में उल्लिखित मूर्तिकर्मा, अपरनाम विश्वकर्मा, दोनो भिन्न थे। शिल्पशास्त्र के सिद्धान्तों का प्रथम प्रतिनिधि होने के कारण विश्वकर्मा की आज भी प्रति वर्ष पूजा होती है। उनको यह लोकप्रियता गुप्त युग से भी पहले प्राप्त हो चुकी थी। उस समय तक वे शिल्पशास्त्र के अपूर्व आचार्यों के रूप में विद्युत हो चुके थे। अन्य सत्रह पुरातन आचार्यों की अनेक विश्वकर्मा की स्थापित का एक कारण यह भी रहा है कि उन्होंने शिल्प की दिशा में नूतन वैज्ञानिक आविष्कारों और नयी लोकप्रिय पद्धतियों को प्रचलित किया।

'मानसार्' नामक शिल्पविषयक ग्रंथ में विश्वकर्मा को ब्रह्मा का मानसपुत्र कहा गया है। ब्रह्मा ने अपने चार मुलों से जिन चार स्थापितियों को जन्म दिया उनमें विश्वकर्मा का प्रथम स्थान था। वह देवताओं का शिल्पी था। पुराणों में उसके पिता का नाम प्रभास लिखा मिलता है। राजप्रासादों, उद्यान-उपवनो, मूर्तियों, आभूषणों, सरोवरों तथा कृपां आदि के निर्माता के रूप में उसकी बड़ी प्रशंसा गयी गयी है।

आचार्य भरत के 'नट्यसूत्र' से ज्ञात होता है कि ब्रह्मा के आदेश से विश्वकर्मा ने एक सुन्दर नाट्यशाला का निर्माण कर अपने अद्भुत कौशल का परिचय दिया था। रावण की अनुपम लंकापुरी का निर्माता भी विश्वकर्मा को ही बताया गया है। ब्रह्मा के 'दीर्घरथ पुष्पक' का निर्माण भी उसी ने किया था। गिरिराज हिमालय के आग्रह पर उसने ऐसा साम्राज्य बनाया जो स्थान-स्थान पर धोरों, मयूरों तथा हरिणों की विषय आकृतियों से चित्रित और अनेक देवमूर्तियों से सज्जित था।

विश्वकर्मा अद्भुत शिल्पी होने के अतिरिक्त, असामान्य लेखक भी था। शिल्पशास्त्र पर उसने अनेक ग्रंथों का प्रणयन किया था। उसको 'विश्वकर्माशकता' का निर्माता माना गया है। यह ग्रंथ सप्रति कई संस्करणों में उपलब्ध है। इस ग्रंथ की पुष्पिका से विदित होता है कि विश्वकर्मा समग्र शास्त्रों का ज्ञाता तथा स्वभाव से महात्मा था। इस ग्रंथ के निर्माण का उद्देश्य स्वयं उसने लोकहित बताया है। कोरिण्टल मैन्युस्क्रिप्ट लाइब्रेरी, यहाँ, में सुरक्षित 'विश्वकर्माय शिल्पशास्त्र' नामक कृति भी विश्वकर्मा की ही रचना मानी जाती है।

प्रथम चित्राचार्य वर्षकी

'भामहारा' के उल्लेखानुसार महाविश्वकर्मा (ब्रह्मा) के चार मुखों से विश्वकर्मा, मय, स्वष्टा और मनु उत्पन्न हुए। विश्वकर्मा ने हनु की पुत्री से विवाह किया। उससे जो सतति उत्पन्न हुई उसको स्वपति कहा गया। इसी प्रकार मय तथा सुरेन्द्रतनया के सहयोग से सूत्रग्रह, स्वष्टा तथा वैश्ववणसुता द्वारा वर्षकी और मनु तथा नलकन्या से तसक उत्पन्न हुआ।

स्वपति सब में प्रधान है। वह समस्त शास्त्रों में पारंगत है। उसी के मंत्रक्षण में मय आदि अपना-अपना कार्य करते हैं। सूत्रग्रह का कार्य नापना-जोखना तथा मानचित्र बनाना है। उसके अधीन वर्षकी और तसक कार्य करते हैं। वर्षकी का कार्य चित्रकर्म और तसक का कार्य काटना-जोड़ना है।

इन्होंने विश्वकर्मा की परम्परा में कला के विकास का जो काम रहा उसमें चित्रविद्या की ऋषिस्थानीय महापुरुष वर्षकी का साँप गया। आचार्य वर्षकी का नाम यद्यपि प्रमुख शिल्पियों में है और उनके नाम से कुछ कलाविषयक ग्रंथों का नाम भी हस्तलिखित ग्रंथों के सूची (जों में देखने का मिलता है किन्तु सुनिश्चित रूप से उनके नाम पर आज कोई ग्रंथ रूढ़ नहीं है। इसी प्रकार प्रथम चित्राचार्य होने के नाते, चित्रविद्या पर, उनकी कोई कृति अब तक नहीं मिली है।

शिल्प और वास्तु

इन दोनों शब्दों को समानार्थक या लगभग एक ही समझा जाता है। वस्तुतः यह बात नहीं है। वास्तु, शिल्प का एक अंग है; शिल्प की सत्ता बहुत व्यापक है। शिल्प के दस विभाग किये गये हैं, जिनके नाम हैं : (१) कृषि (२) जल (३) मान (४) नौका (५) रथ (६) विमान (७) वास्तु (८) प्राकार (९) नगर रचना और (१०) यव। ये दसों विभाग एक ही शिल्पशास्त्र के अनुशास्त्र हैं, जिनमें वास्तु का भी एक स्थान है।

संस्कृत के प्राचीन ग्रंथों में 'शिल्प' शब्द को कला-कौशल के अर्थ में प्रयुक्त किया गया है। भवननिर्माणमंथवी प्रयोगों में 'शिल्प' शब्द से वास्तु-कला को ग्रहण किया गया है; किन्तु वास्तुविद्यामंथवी शास्त्र में केवल भवन-निर्माण (वास्तु) का ही वर्णन नहीं है; बल्कि 'भामहारा' में उसको हृष्य (भवन-निर्माण), धरा (भू-गरीक्षा), वाष्प (रथ, यंत्र आदि की रचना) और पर्यक (शयन पीठ) आदि अनेक विषयों के अर्थ में प्रयुक्त किया गया है। इसलिए भी दोनों शब्दों की पृथक्ता स्पष्ट है।

शिल्पिक और कलाकार

'शिल्प' अति प्राचीन शब्द है; किन्तु विभिन्न युगों में उसका अर्थबोध अनेक नामों से होता रहा। शिल्प और कला की प्राचीनता वैदिक युग तक पहुँचती है। वैदिक युग का यह शिल्प-कला-विज्ञान भौतिक धरातल पर अवस्थित हुआ प्रतीत होता है; किन्तु बाद में अन्य विषयों के समान उसकी भी धर्म, अष्टात्म तथा शास्त्र के बंधनों से अकड़कर उसकी गति में रोक लगा दी गयी। वैदिक युग के बाद ब्राह्मण युग में 'शिल्प' शब्द नृत्य, गीत तथा वाद्य के लिये प्रयुक्त होता था, यथा 'द्विषिषो शिल्पं, मूर्ध-नीत-वादिप्रभिति' (कोषीतकी २९१५)। ये नृत्य, गीत आदि ललितकला के अन्तर्गत परिगणित होने लगे। 'राज्यात्म' में 'शिल्प' और 'कला' इन दोनों शब्दों को भिन्न-भिन्न अर्थ में प्रयुक्त किया गया है 'राज्यात्म' (राज्यात्म, १।३०।१५)।

इस युग के शिल्पियों के प्रमुख कार्य यज्ञवेदियों का निर्माण करना (राज्यात्म, बाल० १।४।२५) तथा भाग्य बनाना (अयो० ७।१।१३) था। इस प्रकार शिल्पियों की एक पृथक् श्रेणी बन गयी, जिसको कारीगरों की श्रेणी कहा जाने लगा। बाद में शिल्पी के अन्तर्गत स्वपति (भवन-निर्माता), सूत्रग्राही (बखई), तसक (मूर्तिकार) और कुम्भकर्मा (कुम्भकार) आदि भी गिने जाने लगे। 'ब्रह्मसंहसंपुराण' में विश्वकर्मा के जिन नौ पुत्रों को 'शिल्पकारिकः' के नाम से संबोधित किया गया है उनके नाम थे (१) मालाकार (माली) (२) कर्मकार (सुहारा) (३) शल्यकार (शल्य पर काम करने वाला) (४) कुबिन्दक (कोरी या जुलाहा) (५) कुम्भकार (कुम्भार) (६) कौसकर (कपेरा) (७) सूत्रवार (बखई) (८) चित्रकार और (९) स्वर्णकार (सुतार)। 'अभिपुराण' (२८।४०-४२) में एक सहस्र शिल्पों का निर्देश है और उन्हें जीविकोपार्जन का माध्यम बताया गया है। इन पुराणग्रंथों में विश्वकला को शिल्प का ही एक अंग मानकर उसका विस्तारपूर्वक विवेचन किया गया है। इनमें एकत्रयुगपूर्वत्पुराण ही एक ऐसा ग्रंथ है, जिसमें चित्रकला और मूर्तिकला को स्वतंत्र दर्जा दिया गया है।

संस्कृत के प्राचीन ग्रंथों में प्रयुक्त 'शिल्प' शब्द अनेकार्थक है। आज जिस रूप में शिल्प का आशय ग्रहण किया जाता है, प्राचीन काल में उसको दूसरे ही अर्थ में लिया जाता था। उदाहरण के लिए प्रसिद्ध वैयाकरण पाणिनि (५०० ई० पूर्व) की 'अष्टाध्यायी' में शिल्प को काष्ठ (लकित) और काष्ठ (उद्योग), इन दोनों के लिए लिया जाता था। आचार्य कीटिक्य (४०० ई० पूर्व) के 'अथशास्त्र' के 'धर्मस्थीय' नामक अध्याकरण में काष्ठक शिल्पियों की नामावली और उनके कार्यों की तालिका दी गयी है।

ज्योतिषशास्त्र के आचार्य बराहमिहिर (५०० ई०) की 'बृहत्संहिता' के ५३, ५६, ५७, ५८ और ७९ अध्यायों में वास्तु, शिल्प और कला का सुन्दर विवेचन किया गया है। उसके 'प्रासादलक्षण' नामक ५६वें अध्याय में बीस प्रकार के प्रासादों का वर्णन और मंदिर की भूमि, द्वार, गर्भद्वार, चित्रण, प्रतिमाप्रमाण तथा भूमिकाउच्चक्य आदि विषयों पर भी अच्छा प्रकाश डाला गया है। इसी प्रकार 'प्रतिमालक्षण' नामक ५८वें अध्याय में पापाणकला पर प्रस्तुत बराहमिहिर के विचार पठनीय हैं। इस ग्रंथ में वास्तु शिल्प के पुरातन सात आचार्यों का भी उल्लेख किया गया है, जिनके नाम हैं : (१) गर्ग (२) मनु (३) बशिष्ठ (४) पराशर (५) विश्वकर्मा (६) नन्मजित् और (७) मय।

भोज के समय (१०१०—१०५५ ई०) तक चित्रकला का स्वतंत्र रूप से इतना विकास हो चुका था और उमका इतना महत्व बढ़ चुका था कि उसको शिल्प की सीमाओं से तो अलग किया ही गया, उसको समग्र शिल्पों में प्रमुख और लोक के अनुरागविन्दोदक भी विषय माना जाने लगा था :

'चित्रं हि सर्वशिल्पानां मुखं लोकस्य च प्रियम्'

—समरांगणसूत्राचार्य

शिल्पशास्त्रविषयक प्राचीन ग्रंथ

जिज्ञासास्त्रविषयक उपलब्ध ग्रंथों के संबंध में पहले संकेत किया जा चुका है। इन ग्रंथों की संख्या अनुमानत दो-तीस से अधिक है। पुराने हस्त-लेख-ग्रंथों से इन विषय के ग्रंथों का उद्धार करनेवाले विद्वानों में महामहोपाध्याय पंडित गण गति शास्त्री या नाम उल्लेखनीय है। उनके द्वारा शिल्पशास्त्र पर संपादित ग्रंथों के नाम हैं - (१) 'वास्तुविद्या' (२) 'भवमतम्' (३) 'मनुमुपाध्यायचन्द्रिका' (४) 'शिल्परत्नम्' और (५) 'समरांगणसूत्राचार्यम्'। प्राचीन पद्धति से शिल्पशास्त्र के विद्वानों के अनुसार मूर्तियों का निर्माण करने वाले उडीया के वर्नमान जिज्ञाकारों के पाग आज भी अनेक महत्त्वपूर्ण हस्तलिखित ग्रंथ इस विषय पर हैं। इस प्रकार के ग्रंथों में 'भूषणप्रवेश', 'शिल्पसदाजय' और 'शिल्पशास्त्र' आदि का नाम लिया जा सकता है। उडिया लिपि में लिखा हुआ समाप्य 'शिल्पशास्त्र' नामक एक ग्रंथ को कुछ दिन पूर्व प्रो० फील्डिंग ने बंगु ने मातादिन कर 'पञ्जाब संस्कृत सीरीज' से प्रकाशित कराया था। इस संबंध में बंगु महोदय का कथन है 'भारतीय शिल्पशास्त्र' शीर्षक लेख, विशाल भारत, कला अंक, भाग ७, अंक १, १९३१। कि नेपाल के राजकीय पुस्तकालय में आज भी ऐसी जिज्ञासास्त्रविषयक दुर्लभ पाँचियाँ सुरक्षित हैं, जिनके संबंध में अब तक यह अनुमान किया जाता था कि वे ग्रंथ विद्रुन हो चुके हैं। नेपाल दरबार द्वारा विश्वभारती पुस्तकालय को प्रदत्त कुछ मूल्यवान् पाण्डुलिपियों में बंगु महोदय ने एक 'प्रतिमालक्षण' नामक जिज्ञासास्त्रविषयक पुस्तक को भी उक्त सीरीज में संग्रहित कर प्रकाशित कराया। इसी प्रकार गुजरात में 'अपरराजित' और 'बृहत्वास्तुशास्त्र' आदि ग्रंथों के होने की समावना बतायी जाती है।

महामहोपाध्याय पंडित गोरीजकर हीराजब ओझा की पुस्तक 'भवमतलीन भारतीय संस्कृति' (पृ० १०७, १९५१) में (१) 'वास्तुसौख्य' (२) 'अप्यः रितित वास्तुशास्त्र' (३) 'प्रासादाणुकीर्तन' (४) 'भूषणशास्त्र' (५) 'चित्रपट' (६) 'अलपंख' (७) 'शिल्पमनुमुपाध्यायलक्षण' (८) 'रचलक्षण' (९) 'विमानविद्या' (१०) 'विमालक्षण' (११) 'विद्यकर्मवीर्य' (१२) 'कीतक लक्षण' (१३) 'मूर्तिलक्षण' (१४) 'प्रतिमाद्वयविषयक' (१५) 'सकलाधिकार' (१६) 'सारस्वतीय समरांगण सूत्राचार्य' (१७) 'विद्यविद्याशास्त्र' (१८) 'विद्यकर्मप्रकाश' (१९) 'समरांगणसूत्राचार्य' (२०) 'भवतशिल्प' और (२१) 'विद्यकर्मवीर्य शिल्प' आदि अनेक शिल्पविषयक ग्रंथों की नामावली दी हुई है।

शिल्पशास्त्र तथा वास्तुशास्त्र विषय के ग्रंथों में समरांगण का 'भवमत शिल्पशास्त्र' (ओरि० मैन्सू लाड० मद्रास), कश्यप का 'अंशुमन्ध्वेय', 'विद्यकर्मवीर्य शिल्प' (या विद्यकर्मवीर्य प्रकाश, विश्वकर्मा वास्तुशास्त्र, विद्यकर्मवीर्य शिल्पशास्त्र), भगस्य कृत 'भगस्य सकलाधिकार', सनत्कुमार कृत 'सन्तकुमार वास्तुशास्त्र', मंडन कृत 'शिल्पशास्त्र' (या वास्तुशास्त्र, प्रसादभण्डन वास्तुशास्त्र) आदि का नाम उल्लेखनीय है। इनके अतिरिक्त इस विषय पर एक ऐसा संग्रह ग्रंथ भी प्राप्त है, जिसमें सातसार्, भयमत, कदम्प, विद्यकर्म,

अगस्त्य, नृगु, वीलस्य, नारद, नारायण, मीधस्य, शोबनाथ, चित्रसार, सारस्वत, विप्रसार, चित्रज्ञान, कपिलसंहिता, कौमुदी, ब्रह्मसिन्धु, ब्रह्मयामल, वीरचित्तं और वीरचित्तसार आदि २१ प्रवचनों एव प्रयोगों के ग्रन्थों का उल्लेख किया गया है। उनमें प्रथम पाँच ग्रंथों का ही अब तक पता लग सका है।

डॉ० द्विजेन्द्रनाथ शुकल ने भोज के 'समरांगणसूत्राचार' पर शोधकार्य किया है और उसे पाँच खण्डों में प्रकाशित कराया है। अपने इन शोध ग्रंथों में उन्होंने शिल्पशास्त्र पर यथामात्र समस्त मामुखी का विश्लेषण किया है। इन ग्रंथ के प्रथम खण्ड में उन्होंने शिल्पशास्त्रविषयक १९४ ग्रंथों की सूची प्रस्तुत की है। इसके अतिरिक्त डॉ० पी० के० आचार्य द्वारा सात भागों में संपादित 'मानसार' ग्रंथ भी दृष्टव्य है। 'मानसार' में भी पूर्ववर्ती ३२ आचार्यों का उल्लेख हुआ है, जिसमें पता चलता है कि वास्तुशिल्प पर लगभग १६वीं शताब्दी तक निरन्तर श्रुति रही। श्री कुमारा का 'शिल्परत्न' इस कड़ी का अंतिम प्रौढ़ ग्रंथ है, जिसकी रचना १६वीं शताब्दी में हुई।

चित्रकर्मविषयक विराट् ग्रंथ

ऊपर जिन शिल्पशास्त्र-विषयक ग्रंथों का उल्लेख किया गया है उनमें वार्ता, शिल्प, व्यवसाय, राजनीति, धर्मशास्त्र, पशुपालन और अर्थशास्त्र आदि अनेक विषयों का एक साथ समन्वय है। इनमें से कुछ ग्रंथों में चित्रकर्म पर भी चर्चाएँ देखने का मिलती है। जिन ग्रंथों में चित्रकर्म पर विशेष रूप से विचार किया गया और बहुत जिनको पढ़कर भारतीय चित्रकला की प्राचीन समृद्धि का सहज ही में परिचय मिलता है, उन ग्रंथों में 'चित्रकर्मप्रकाश', 'मयमत', 'मानसार', 'चित्रसूत्र', 'चित्रलक्षण', 'चित्रकर्म शिल्पशास्त्र', 'समरांगणसूत्राचार', 'कलाविलास', 'मानसोल्लास', 'बृहत्सप्तशतिका' और 'शिल्पकलावीथिका' का नाम लिया जा सकता है। इनमें भी 'चिन्मयमौलरघुपारण' का 'चित्रसूत्र', नमजित् या भयजित् का 'चित्रलक्षण', भोज का 'समरांगणसूत्राचार' और सोमेश्वर का 'मानसोल्लास' प्रमुख हैं। आगे चित्रकला का विवेचन प्रस्तुत करने वाले जितने भी मैनड्रा प्राचीन ग्रंथ उपलब्ध हैं उन सब में 'चिन्मयमौलरघुपारण' का 'चित्रसूत्र' एक प्रौढ़ और सर्वोपयोगी रचना है। इस ग्रंथ में वाणिज्य चित्रकला-विषयक प्राविधिक मामलों का आगे विस्तार से विवेचन किया गया है। इस विषय का दूसरा प्रौढ़ ग्रंथ नमजित् का 'चित्रलक्षण' है। इन दोनों ग्रंथों की रचना का लगभग एक ही समय (छठी-सातवीं शताब्दी ई०) है।

नमजित् का चित्रलक्षण

तिब्बत से प्रकाशित तमूर ग्रन्थमाला के १२३ खण्डों में चार खण्ड शिल्पविषयक हैं। ये शिल्पसंबंधी चार ग्रंथ हैं (१) 'वसतल म्योष परिसम्बल बुद्ध प्रतिमा' (२) 'संबुद्ध भावित प्रतिमालक्षण विवरण' (३) 'प्रतिमागानलक्षण' और (४) 'चित्रलक्षण'। यद्यपि प्रथम तीन ग्रंथों में चित्रविद्या पर भी विचार किया गया है; किन्तु उनमें प्रमुखता प्रतिमाविज्ञान की ही है। चित्रकला पर 'चित्रलक्षण' ही प्रौढ़ रचना है। यह ग्रंथ तीन अध्यायों तक ही उपलब्ध है। उसके अध्ययन में स्पष्ट है कि वह अष्टवीं शताब्दी का है। उसके भगलाचरण में कहा गया है कि वह विष्वकर्मा और नमजित् द्वारा निर्दिष्ट लक्षणों का ग्रहण है। ग्रंथ का जो तिब्बती अनुवाद आज उपलब्ध है वह मूल ग्रंथ से ही संबंधित है अथवा उसका संस्करणमात्र है, उस सब में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता, किन्तु ऐसा विश्वास किया जाता है कि छठी-सातवीं शताब्दी के आसपास प्रस्तुत ग्रंथ की प्रसिद्धि ही चुकी थी।

प्रस्तावना के उल्लेखानुसार यदि यह ग्रंथ विष्वकर्मा और नमजित् द्वारा निर्दिष्ट लक्षणों का ग्रहण है तो उसका ग्रहणकर्ता कोई हीरा ही व्यक्ति होना चाहिए; किन्तु यदि यह सही है तो विष्वकर्मा और नमजित् ने निश्चित ही चित्रकला की भिन्न-भिन्न शैलियों का निर्माण किया होगा।

राजानमजित् का उल्लेख विभिन्न प्राचीन ग्रंथों में मिलता है। 'शतपथब्राह्मण' की एक कथा में नमजित् को गांधार देश (सीमाप्रान्त) का राजा बताया गया है। इसी प्रकार 'महाभारत' और जैनग्रंथों में भी नमजित् का यही परिचय दिया गया है; किन्तु उनकी जीवनी के साथ कहीं भी उनके उक्त ग्रंथ का उल्लेख नहीं किया गया है। फिर भी इस सब में अधिक युक्तिसंगत यही जान पड़ता है कि नमजित् गांधार का ही राजा था; क्योंकि गांधारशिल्प में चित्रकला के लक्षणों का जो स्वरूप पाया जाता है उस पर 'चित्रलक्षण' के विधानों का ही प्रभाव है। साथ ही बौद्धान तथा मध्य एशिया के चित्रों में गांधार शैली के प्रभाव से भारतीयता की झलक

अधिक है। इसके अतिरिक्त तिब्बत के धार्मिक चित्रों पर इस ग्रंथ के सचिवानों का इतना प्रभाव है कि वे सभी चित्र भारतीय मालूम होने हैं।

ग्रंथ के प्रथम अध्याय की कथा में ज्ञात होता है कि नमजित्, विश्वकर्मा का शिष्य था और बह्मरा के समक्ष जब राजा नमजित् ने चित्रविद्या की शिक्षा पाने के लिए जिज्ञाना प्रकृत की तो बह्मरा ने उसे विश्वकर्मा के पास भेज दिया। विश्वकर्मा ने इस विषय में उसको विधिबन्त दीक्षित किया।

चित्रलक्षण के अनुसार चित्रविद्या की उत्पत्ति का आख्यान

'चित्रलक्षण' के प्रथम अध्याय में चित्रकला की उत्पत्ति का वर्णन करते हुए लिखा गया है कि पुराकाल में भयजित् नामक किसी धर्मपरायण राजा के राज्य में अकस्मात् एक ब्राह्मणपुत्र की मृत्यु हो गयी। पुत्रहीन से विकल ब्राह्मण, तत्कालीन प्रथा के अनुसार, राजा के पास गया और उसने राजा को यह कह कर प्रताड़ित किया कि यदि वह क्षमिय है और धर्म तथा ब्राह्मणों पर उनका क्विप्त् भी विश्वास है तो वह उनके मृतपुत्र को जीवित करे। यह सुनकर उस धर्मात्मा राजा को बड़ा दुःख हुआ। उसने योगबल से यमराज को बुलाया और उनके समक्ष मृत ब्राह्मणपुत्र को जीवित कर देने की प्रार्थना की। किन्तु यमराज ने उनकी प्रार्थना को अस्वीकार कर दिया। क्रुद्ध दोनों ने धर्मात्मान बुद्ध हुआ, जिसमें यमराज की पराजय हुई। पराजित होने पर भी यमराज ने जब ब्राह्मणपुत्र को जीवनदान करने के लिए इस्कार कर दिया तो स्वयमेव बह्मरा ने अवतरित होकर राजा भयजित् को यमराज की पराजय की असमर्थता का कारण बताया और राजा से कहा कि वह ब्राह्मण के मृतपुत्र का चित्र अंकित करे। राजा के द्वारा चित्र बनाये जाने के बाद बह्मरा ने उसमें प्राणधार कर दिया। तदनन्तर बह्मरा ने राजा भयजित् से कहा 'तुमने मृत प्रेतों को जीत लिया है। आज से तुम्हारा नाम नमजित् हुआ। तुम्हारा यह चित्र मूर्ति का पहला चित्र है। मर्त्यलोक में इस कल्याणकारी चित्रकला के तुम पहले आचार्य कह जाओगे। चित्रविद्या में संसार का इमी प्रकार कल्याण होता रहेगा और इमी हेतु तुम मर्त्यलोक द्वारा मदा पूजित होते रहोगे।'

इमी प्रकार चित्रकला की दैवी उत्पत्ति का वर्णन करते हुए दूसरे अध्याय के विश्वकर्मानमजित्-संवाद में बताया गया है कि संसार की कल्याण-कामना के हेतु बह्मरा की प्रेरणा से इन्द्रादि देवताओं ने अपने अस्त्र-शस्त्रों और मुद्राओं सहित अपनी-अपनी प्रतिकृतियाँ बनाकर बह्मरा को दी जिनको बह्मरा ने अर्चन-पूजन हेतु मर्त्यलोक में भेज दिया।

चित्रलक्षण का चित्रविधान

ग्रंथ के तीसरे अध्याय में चित्रकला के सचिवानों पर संमीरता से प्रकाश डाला गया है। उसमें पुरुषों, स्त्रियों, पशु-पक्षियों और प्रकृति आदि के लिए निम्न-निम्न रीतियाँ बतायी गयी हैं। विभिन्न आकृतियों के अंग-उपांगों के लिए कितनी लम्बाई-चौड़ाई होनी चाहिए, इनका भी उल्लेख है। प्रदकार का कहना है कि एक चित्रकार के लिए प्राकृतिक नियमों की जानकारी करना आवश्यक है। भावप्रधान चित्रों की उसने मराहना की है। इसलिए इन भावप्रधान चित्रों में छवि के आन्तरिक व्यापार की प्रतिक्रिया को उचित रूप में अंकित करने के लिए वहाँ अनेक वैज्ञानिक तरीके बताये गये हैं।

चक्षुचित्रग पर प्रवृत्तार ने बारीकी से विचार किया है। वहाँ आकार भेद के अनुसार पाँच प्रकार के चक्षु कहे गये हैं - (१) धनुराकृति (२) उत्पलपत्राकृति (३) मस्त्वोदराकृति (४) पद्मपत्राकृति और (५) कटिसवुशाकृति। भोगवृत्ति की अभिव्यक्त करने वाली आँखें धनुराकृति; सामान्य स्वरूपा की बनाये वाली आँखें उत्पलपत्राकृति; राजा, आदर्श पुरुष, प्रेमी तथा रमणी की आँखें मस्त्वोदराकृति; भय तथा क्रुद्ध की सूचक आँखें पद्मपत्राकृति और माँही, कंधी आदि वृत्तियों को व्यक्त करनेवाली आँखें कटिसवुशाकृति की (कटि के समान दोनों किनारों पर चौड़े, किन्तु बीच में पतले) होनी चाहिए। आँखों का चित्रण ऐसा होना चाहिए, जिससे मानव का संपूर्ण व्यापार स्पष्ट हो।

भोज का समरांगणसूत्राधार

प्राचीन भारत के इतिहास में परमारवंशीय राजा भोज (१०१०—१०५५ ई०) का नाम अशोक, चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य और कनिष्क आदि यशस्वी सम्राटों की कोटि में स्मरण किया गया है। उनको यह सम्मान उनकी राजनीति कुशलता या उनके सुचारु कार्य के

कारण नहीं, बल्कि उनके विद्यानुराग के कारण दिया गया है। दूसरे बड़े-बड़े क्वाणतामा सभ्यता की अपेक्षा भोज के व्यक्तित्व की एक असामान्य विशेषता यह भी थी कि वसु विद्यानां का परम अनुगामी और साथ ही अनेक विषयों के बड़े-बड़े ग्रंथों का निर्माता भी था। उसके लिखे हुए लगभग ३४ ग्रंथ अब तक प्राप्त हो चुके हैं, जो कि ज्योतिष, काव्यशास्त्र, योगशास्त्र, राजनीति, धर्मशास्त्र, शिल्पशास्त्र, काव्य, नाटक, श्याकरण, आयुर्वेद, सैव्यत और कौष आदि अनेक विषयों में अनुबद्ध है।

उन्होंने शिल्पशास्त्र पर दो ग्रंथों का निर्माण किया, जिनके नाम हैं 'सप्तरीणसुत्राधार' और 'सुश्रितकल्पवर्ष'। पहला ग्रंथ बड़े ही महत्त्व का है। उसमें ८४ अध्याय हैं और उसकी विषय-सामग्री सात अवातार भागों में विभक्त है, जिनके नाम हैं : प्राथमिका, पुरप्रवेश, भवननिवेश, प्राणादनिवेश, प्रतिमाननिर्माण, यन्त्रचटना और चित्रकर्म। 'सप्तरीणसुत्राधार' का 'चित्रकर्म' बड़ी ही विद्वान्ता से लिखा गया है। उनको इन छह अवातार अध्यायों में विभक्त किया गया है - चित्रोद्देश्य, भूमिचयन, लेप्यकर्मदि, अण्डक प्रमाण, मनोत्पत्ति और रसदृष्टिलक्षण। इसके लेप्यकर्म और रसदृष्टिलक्षण नामक अध्याय चित्रकला के लक्षण ग्रंथों की परम्परा में सर्वथा अपूर्व सामग्री प्रस्तुत करते हैं।

सोमेश्वर का मानसोल्लास

कन्याण के बालक राजा विक्रमादित्य द्वितीय के पुत्र सोमेश्वर ने ११३१ ई० में 'अभिलक्षितार्थ चिन्तामणि' नामक एक विनयकोशनामक ग्रन्थ लिखा, जिसका अपर नाम 'मानसोल्लास' भी है। यह ग्रन्थ श्री बी० के० गोडेकर की विस्तृत भूमिका सहित पाठकथाव अतिव्यापक मीरीच, बड़ोदा में, तीन भागों में प्रकाशित हुआ है। इसमें राजाओं के रक्षण-महल की विधियाँ तथा उनके मनोरंजन की वस्तुओं का बड़ा ही रमभावंशाल वर्णन है। इसके अतिरिक्त संस्कृत के प्राप्त ज्ञान और कला का कोर्ट भी ऐसा विशाल शक्ति नहीं बचा है, जिसके प्रमुख विद्या-शास्त्रों का उल्लेख इस ग्रंथ में न हुआ हो। इसमें राज्यव्यवस्था, गणित, फलित ज्योतिष, नक्षत्रशास्त्र, काव्यशास्त्र, काव्य, सगीत, आयुर्वेद, वास्तुकला, चित्रकला आदि अनेक विषयों का समावेश है।

'मानसोल्लास' की तीसरी विधानि के प्रथम अध्याय में चित्रकला पर भी विचार किया गया है। इस ग्रंथ का चित्रकर्म-वर्णन बड़े ही क्रमबद्ध ढंग से है, जिसकी अपरेशा इस प्रकार दी गई है : चित्रकारस्वकार, चित्रनिर्मा, लेखनीलेखन, दृष्टवर्ण, मिश्रवर्ण, चित्रवर्ण, पक्षसूत्रलक्षण, तालसूत्रलक्षण, तिर्यङ्गमानसलक्षण और सामान्य चित्रप्रक्रिया।

सोमेश्वर के उन चित्र-विधान पर यद्यपि 'विष्णुबर्मोत्तरपुराण' के 'चित्रलक्षण' का प्रभाव है, फिर भी युग के परिवर्तन की दृष्टि में उसकी प्रत्येक बात में कुछ मौलिकता भी है। उसके 'सामान्य चित्रप्रक्रिया' के अन्तर्गत चित्रकला के सम्बन्ध में विस्तार से विवेचन किया गया है। सोमेश्वर की मान-प्रणाली भी अपनी है, जैसा कि नीचे की तालिका को देखकर ज्ञात किया जा सकता है :

८ परमाणु	=	१ प्रसरेणु	×	८ घण	=	१ अंगुल या मात्रा
८ असरेणु	=	१ बालाघ	×	२ मात्रा	=	१ गोलक या कला
८ बालाघ	=	१ लिखा	×	३ मात्रा	=	१ अध्याईकला
८ लिखा	=	१ यूका	×	४ मात्रा	=	१ भाव
८ यूका	=	१ घण	×	३ भाग	=	१ वितस्ति या ताल

इसी प्रकार उसने एक सम्पूर्ण शरीर का ढाँचा प्रस्तुत करने के लिए उसका प्रमाण इस तरह निर्धारित किया है—

श्रीवा	—४ अंगुल	×	श्रीवा से हृदय	—१ ताल
हृदय में नाभि	—१ ताल	×	नाभि से मंडु	—१ ताल
उर	—२ ताल	×	जानु	—४ अंगुल
जंघा	—२ ताल	×	चरण	—२ अंगुल

सोमेश्वर भूपति के 'मानसोल्लास' में 'बखलेष' (पलस्तर), या कूँबी और नानाभाव के रंगों को बनाने की विधियाँ बतायी गयी हैं। बखलेष के सम्बन्ध में कहा गया है कि पहले दीवाल को चोरस बनाया जाता था और फिर उस पर एक लेप-द्रव्य लगाया जाता था। यह लेप-द्रव्य मँस के चर्चों को पानी में घोंटकर तैयार किया जाता था। इसमें एक प्रकार का ऐसा बखलेष बनाया जाता था, जो गर्म करने

पर विचल जाता था और संकेद मिट्टी मिलाकर या शंख का चूर्ण और मिश्री (सिता) डालकर भित्ति को चिकना बनाया जाता था; अथवा फिर नीलगिरि में उत्पन्न नग नामक संकेद पदार्थ को पीसकर उसमें मिलाया जाता था। स्फटिक मणि के समान स्वच्छ और रंग के समान चिकना इन भित्तियों पर 'सूक्ष्मरेखा-विचारद. विद्युत्प्रियाणकुशल, पत्रलेखनकोविद', रंग भरने की कला में निपुण, (वर्णपूरक) कलागार नामा रंग के चित्र अंकित किया करते थे।

तिन्दुक तथा तुलिका के सम्बन्ध में लिखा गया है कि घने बाँस की तलिका के आगे तामे का एक सूक्ष्म बाँसु लगाया जाय। वह जो भर भीतर और इतना ही बाहर की ओर रहे। इसे 'तिन्दुक' कहा जाता है। तुलिका में बछड़े के कान के पास के रोएँ लगाये जायें। बजानाट्टी के आगे लगे हुए ताम्रशङ्कु से महीन रेखा खींचने का कार्य किया जाय। पहले रेखाचित्र बनाये जायें और उन्हें रंग कर चित्रित किया जाय। रेखाओं के लिए मोम और भात में काजल रगड़कर काला रंग तैयार किया जाय।

रंग-योजना के सम्बन्ध में कहा गया है कि आधारभित्ति या आधारभूमि का जो स्थान निम्नतर हो वहाँ एक-रंगे चित्र में स्थानल वर्ण का प्रयोग होना चाहिए और जो स्थान उन्नत हो वहाँ उज्ज्वल या फीके रंग का उपयोग करना चाहिए। इसी प्रकार रंग-निर्माण के बारे में कहा गया है। सोमेश्वर के अनुसार सफ़ेद, लाल, पीला और काला, चार प्रमुख रंग हैं। श्वेत रंग शंख के चूर्ण से बनाया जाता था। इसी प्रकार दमर में शीश रंग, अलवक से लाल रंग, गेरू से लालित रंग, हरताल से पीत रंग और काजल से काला रंग बनाया जाता था। इनके मिश्रण में कमल, नीरारब, धौराख, धूमच्छाय, कर्पोताश्व, अलसङ्गुषार, नीलकमलाश, हरित, गौर, श्याम, घाटल और कट्टर आदि अनेक रंगों का निर्माण किया जाता था।

चित्रा के प्रमाण के लिए श्री 'श्यामसौलसास' में अनेक तरीके बताये गये हैं। उसके अनुसार बीच की रेखा का नाम 'ब्रह्मसूत्र' था और अगल-वगल की दो रेखाओं को 'पद्मसूत्र' कहा जाता था। 'ब्रह्मसूत्र' से उसकी दूरी छ-छ: अंगुल होती थी। उसमें मानवाकृति के पांच मांटे माने जाते हैं, जिनके नाम हैं - श्चू, अर्धर्षु, साची, अर्धसि और भित्तिका। इनके अतिरिक्त शरीर के चित्र-भिन्न अंशों की नाग और उसकी दूरी-मापीय के लिए भी उक्त ग्रंथ में पूरा ब्योरा दिया गया है।

चित्र इतने के सम्बन्ध में सोमेश्वर भूपति की मौलिक दृष्टि रही है। उसकी इस मौलिक दृष्टि के भीतर उसका क्रियात्मक अनुभव साँकला है। उसने स्वयं को चित्रविद्या का विरचि कहा है (वि २७, प्लो० १०५)। अपने इस ग्रंथ में चित्रकला के लिए उसने जो महत्त्वपूर्ण बातें मुद्रायी हैं निश्चित ही वे उनके प्रकाश चित्र-कोशका पर विरचय देती हैं।

कलाओं की प्राचीनता और संख्या

प्राचीन ग्रंथों में जब हम कलाओं के सम्बन्ध में दृष्टिपान करने हैं तो हमें लगना है कि वहाँ प्रत्येक चमत्कारपूर्ण या चतुराई से कही गयी बात को 'कला' नाम दिया गया है। संभवतः यही कारण है कि जितने भी ग्रंथों में कलाओं की संख्या निर्णायी गयी है, हेर-फेर से यद्यपि उनका संख्या ६४ की बैठती है, फिर भी विषय की दृष्टि से या क्रम की दृष्टि से उनमें कोई तारतम्य नहीं है। जिस भी ग्रंथकार को जो बात निगिष्ट या आवश्यकारी जान पड़ी उसी को उसने 'कला' नाम दे दिया। इसी लिए व्याकरण, छन्द, ज्योतिष, म्याय, आयुर्वेद, राजनीति आदि से लेकर उछलना, कूदना, तलवार चलाना, बूडसवारी, काव्य, नाटक, आस्थापिका, समस्थापिका, प्रदेलिका, शृंगार रचना, रगनाजी, चोली सीना, सेज बिछाना, मणियों को पहनाना, पदियों के लक्षण जानना, बटेर लड़ाना, तोता-मैना पढ़ाना और जुआ खेलना आदि सभी को कलाओं की संज्ञा दी गयी। वस्तुतः ऐसा कहना कठिन है कि कलावित्तक उन ग्रंथकारों ने किम विषय का मैना अछुता रखा है, जिसका समावेश कला के अन्तर्गत नहीं किया। इसलिये इस दृष्टि से कला की एक निश्चित परिभाषा दे सकना कुछ कठिन-सा है।

कलाओं की प्राचीन स्थिति का अध्ययन करने के लिए हमें निम्न-विषयक ग्रंथों का ही आशय लेना पड़ता है; क्योंकि प्रारंभ में कला की शिल्प के ही अन्तर्गत रखा गया था, जैसा कि हम इस प्रकरण के आरंभ में बतल चुके हैं। बौद्धकाल से पूर्व कलाओं की क्या स्थिति थी, इस सम्बन्ध में पूर्वोक्त शिल्पग्रंथ ही अवलोकनीय है। बौद्धपूर्वक कलाओं का प्रामाणिक इतिहास और उसकी विस्तृत चर्चा हमें 'कलावित्तर' में देखने को मिलती है। महायान धर्म से सम्बद्ध इस बौद्धग्रंथ का रचनाकाल और रचनाकार के सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ पता नहीं चलता, किन्तु इतना निश्चित है कि यह ग्रंथ दूसरी शताब्दी से भी पहले का है और १वीं शताब्दी में उसका चीनी भाषा में अनुवाद हो चुका था।

'कलावित्तर' का प्रथम संस्करण राजेश्वरलाल मिश्र ने संपादित किया। वह १८७७ ई० में कलकत्ता से प्रकाशित हुआ। दूसरा संस्करण जर्मन-विद्वान् एस० ओक्रेमान ने दो भागों में संपादित किया है। ये दोनों भाग क्रमशः हाल नगर से १९०२ तथा १९०८

ई० में प्रकाशित हो चुके हैं। इन दोनों मंत्रकरणों के समन्वय से तीसरा विद्युत् संस्करण मिथिला विद्यापीठ के प्रवर्तन श्री परशुराम शर्मा वैद्य ने मिथिला इंस्टिट्यूट, दरभंगा (विहार) में १०५८ ई० में संपादित कर प्रकाशित किया है। यह संस्करण अधिक परिष्कारित एवं प्रामाणिक है।

यह ग्रंथ २७ अध्यायों (परिवर्तनों) में विभाजित है। इस ग्रंथ में दो प्रकार की कलाओं का उल्लेख देवने को मिलता है। एक प्रकार की कलाएँ वे थीं, जो कुमार सिद्धार्थ को मिल्वायी गयी थी और दूसरे प्रकार की वे कलाएँ थी, जिनका सम्बन्ध कामपायन से था। "ललितविस्तर" के "शिल्प सदयन" नामक १२वें परिवर्तन में राजकुमार सिद्धार्थ और शासककन्या यशोवरा का विवाह-प्रसंग वर्णित है। इस प्रसंग में कलाओं की संख्या ८९ बतायी गयी है।

महाराज बुद्धोदन ने छान-बीन करते जब इस रहस्य को भन्ती-मानि ममज्ञ लिया कि कुमार का यशोवरा पसन्द है तो एक दिन उन्होंने अपने पुरोहित को यशोवरा के पिता दण्डपाणि के पास सम्बन्ध तय करने के लिए भेजा। पुरोहित ने जाकर दण्डपाणि के समक्ष महाराज का प्रस्ताव रखा। किन्तु दण्डपाणि ने उमकं जो उत्तर दिया वह विस्मयजनक था। उमने पुरोहित से कहा, "अर्थ कुमारो गृहे सुखसम्पन्नः। अस्माकं धार्यं कुलधर्मः, शिल्पसम्पन्न कन्या वातव्या नाशिल्पसम्पत्स्येति। कुमारश्च न शिल्पन, नाशिल्पनुष्कलापयुद्ध-सालम्भविभिनः। सत्कर्म अशिल्पसाय अहं बुद्धितरं वास्यामि ?" दण्डपाणि का यह कहना कि "अपनी कुलमर्यादा के अनुसार अपनी कन्या का मैं अशिल्पज्ञ राजकुमार के साथ विवाह करने में असमर्थ हूँ", बड़े साहस की बात थी। एक मामान्य व्यक्ति का अपने राजा को ऐसा उत्तर देना इन्हीं लिए संभव हो सका कि उनका नैतिक और सामाजिक दृष्टि से इतनी स्वतंत्रता थी कि ऐसे मुगलान में ग़रज़ वह अपने कुलधर्म पर इतना अभिमान कर सके। शिल्प की श्रेष्ठता का इतना मुन्दर उदाहरण कदाचित् ही अन्यत्र देयने को मिल सके।

पुरोहित ने दण्डपाणि का यह दो-दुक उत्तर महाराज को सुनाया। महाराज भी विवश होकर भीतर-ही-भीतर कुमार के विवाह की चिन्ता में दुःखित रहने लगे। पिता की इस दुःखितावस्था की सूचना किसी प्रकार कुमार के कानों तक पहुँची। उसने तुरन्त ही पिता के पास आकर जो बात सुनायी उसने सुद्धोदन का माग दुःख दूर हो गया। कुमार ने कहा, 'पिता जी, क्या इस तगर भर में कोई ऐसा व्यक्ति है जो शिल्प-प्रतिभोभिना में मेरी प्रतिस्पर्धा रख सके?' (बेश, अस्ति पुनर्हितु नगरे कश्चिद्यो मया सार्धं समर्थः शिल्पेन शिल्पमुपवर्धयितुम् ?)

इसके बाद नगर भर में राजा की ओर से मुनादी कर दी गयी कि कला-कौशल शिल्प का ज्ञाता कोई भी व्यक्ति सिद्धार्थ कुमार की प्रतिस्पर्धा में शामिल हो सकता है। तदनन्तर नगर में बड़ा भारी आयोजन किया गया और उसमें बड़े-बड़े कलाकुशल व्यक्तियों ने भाग लिया। इस प्रतिस्पर्धा में कुमार जिन शिल्पों में सर्वोच्च रहे और जिनमें उन्होंने निपुणता प्राप्त की उनकी नामावली "ललितविस्तर" में इस प्रकार दी गयी है :

१ लडिप्रते, २ प्राग्वाल्लिपिमुद्राग्रथनासंक्षयसालम्भ धनुर्बधे, ३ जविते, ४ प्लविते, ५ तरणे, ६ इव्यत्रे, ७ हस्तिप्रीवायामव-पुष्टे, ८ रथे, ९ धनुष्कलापे, १० स्थायस्थानि, ११ सुशोभे, १२ बाहुव्यायामे, १३ अंकुशपठे, १४ पाशपठे, १५ उद्याने, १६ निपाणे, १७ अथयाने, १८ मुष्टिचक्रणे, १९ पवत्रधने, २० सिलावधने, २१ छेपे, २२ अंशे, २३ बालने, २४ स्फालने, २५ असुष्णवेधित्वे, २६ धर्मवेधित्वे, २७ शब्दवेधित्वे, २८ प्रहारित्वे, २९ अशकीशायी, ३० काव्यकारणे, ३१ ध्रुव्ये, ३२ चित्रे, ३३ रूपे, ३४ रूपकर्मणि, ३५ धीते, ३६ अग्निर्कर्मणि, ३७ शोषार्थी, ३८ बाधे, ३९ नृत्ये, ४० गीते, ४१ पठिते, ४२ आरुप्याने, ४३ हास्ये, ४४ लास्ये, ४५ नाट्ये, ४६ विडम्बिते, ४७ माल्यप्रथने, ४८ संवाहिते, ४९ मर्षिणारे, ५० वस्त्रकरणे, ५१ मयाकृते, ५२ स्वनाध्याये, ५३ शकुनिकते, ५४ स्त्रीलक्षणं, ५५ पुरुषलक्षणं, ५६ असवलक्षणं, ५७ हस्तिलक्षणं, ५८ गोलक्षणं, ५९ अजलक्षणं, ६० मिश्रलक्षणं, ६१ कौटुम्बिक-लक्षणं, ६२ निघण्टे, ६३ निगमे, ६४ पुराणे, ६५ इतिहासे, ६६ वेदे, ६७ व्याकरणे, ६८ निरुक्ते, ६९ सिलायां, ७० छन्दस्विस्यायं, ७१ यज्ञकल्पे, ७२ ज्योतिषे, ७३ सांख्ये, ७४ योगे, ७५ क्रियाकल्पे, ७६ वैशिके, ७७ वैशिके, ७८ अर्थविद्यायां ७९ बाह्यस्पर्धे, ८० आग्निर्धे, ८१ आयुर्धे, ८२ मृगपशुधे, ८३ हेतुविद्यायां, ८४ जलधने, ८५ मर्षच्छिद्यकृते, ८६ सूत्रिकर्मणि, ८७ विदलकर्मणि, ८८ पवत्रधे, ८९ मण्युपवर्ती—

इत्येवमाद्यात्सु सर्वकर्मकलासु लौकिकादिषु दिव्यमानुष्यकामिकान्तासु सर्वत्र बोधिसत्स एव विशिष्यन्ते स्म।

इस सूची में चित्र, रूप और रूपकर्म, चित्रकला में सम्बद्ध कलाएँ हैं। इन कलाओं का अध्ययन करने पर ऐसा लगता है कि बौद्धयुग में वे लोक-जीवन के साथ घुल मिल गयी थी।

इस परम्परा के श्रेष्ठ ग्रंथों में "ललितविस्तर" के बाद 'कामसूत्र' का स्थान आता है। वात्स्यायन (२००—३०० ई०) का 'कामसूत्र' कला-विषय का एक प्रौढ़ एवं प्रामाणिक ग्रंथ है। आचार्य वात्स्यायन के कथन से हमें यह भी ज्ञान होता है कि उनके पहले

तीनों उसके समय तक इस विषय पर प्रचुर साहित्य उपलब्ध था। प्रजापति का एक लाख अध्यायोवाला कोई अज्ञातनामा ग्रन्थ इस विषय का प्रथम ग्रंथ था। उसको मनु, बृहस्पति, नन्दी आदि आचार्यों ने अपने-अपने ढंग से उपनिबद्ध किया। उसमें नन्दी का ग्रंथ एक महत्त्व अध्यायो का था। उसको औद्दालिक स्वैतकेतु ने पाँच सौ अध्यायों में और उसको भी बाभ्रव्य पांचाल ने इन्द्र सौ अध्यायों में संक्षिप्त किया। बाभ्रव्य के ग्रंथ में सात अधिकरण थे। इन्हीं पूर्ववर्ती ग्रंथों का साग-सकलन कर वात्स्यायन ने 'कामसूत्र' की रचना की थी।

वात्स्यायन के ग्रंथ में, 'समित्विस्तार' के विपरीत कलाओं की संख्या ६४ है। वात्स्यायन के पहले कलाओं के मन्त्रग्रंथ में जो अन्वयवस्था थी उसको वात्स्यायन ने ही पहले पहल दूर किया। उन्होंने कलाओं को प्रमुख दो भागों में विभक्त किया है: ललित कलाएँ और उपयोगी कलाएँ। वात्स्यायन द्वारा निर्धारित एवं वर्गीकृत कलाओं का महत्त्व इन्हीं में है कि परवर्ती साहित्य में जब भी और जहाँ भी कलाओं की चर्चा की गयी है, उसका सकेत वात्स्यायन द्वारा निर्दिष्ट कलाओं की ओर ही प्रयत्न है। भारतीय साहित्य में अपने विषय के इस प्रभावशाली ग्रंथ की समकक्षता में इतने सर्वांगीण ढंग से ऐसा प्रौढ ग्रन्थ सप्ताह की अन्य भाषाओं में कदाचित् ही उपलब्ध हो।

आचार्य कौटिल्य के 'अर्थशास्त्र' की परम्परा में आचार्य कामन्दक ने 'नीतिसार' (४०० ई० पूर्व) नामक एक ग्रंथ लिखा, जो कि शुक्राचार्य कृत विन्दी प्राचीन ग्रंथ 'शुकनीति' का संस्करण है। वह २२०० इलाका का ग्रंथ है। आधुनिक विद्वानों ने उसके उन उद्धरणों का, जिन्हें मध्ययुग के बाद वाले धर्मशास्त्र के टीकाकारों ने उद्धृत किया है, मिलान करने पर पता लगाया कि कामन्दक के 'नीतिसार' का १७वीं शताब्दी के लगभग पुन. मस्करण हुआ था।

इस ग्रंथ के चौथे अध्याय में कामशास्त्र की परम्परा के अनुसार कलाओं की संख्या ६४ ही है। उनमें कहा गया है कि यद्यपि विद्यायें और कलाएँ अनन्त हैं, फिर भी प्रमुख विद्यायें ३२ और प्रमुख कलाएँ ६४ हैं। (विद्या मुख्याश्च षड्विंशत्युपनिबद्धाः स्मृताः), 'नीतिसार' के अनुसार कलाकारों की दस श्रेणियाँ थी : कारु (कारीगर) और शिल्पी (शिल्पकार)। हमारे बीच आज जो अनेक जातियाँ प्रचलित हैं उनके मूल में ये ही कलाएँ हैं। वास्तव में भिन्न-भिन्न पेशा (क्रियाओं) के कारण कलाएँ भी अनेक हो गयीं। जिस कारागरी (कला) को जिसने अपनाया, बाद में वही उसकी जाति हो गयी :

पुष्क-पुष्क क्रियार्थिह कलाभेदस्तु जायते ।
यां यां कलां समाहित्य सन्नाम्ना जातिरुच्यते ॥

अर्थशास्त्र एव राजनीति का ग्रंथ होने के कारण इनकी सूची में उपयोगी कलाओं की ही अधिकता है और साथ ही वात्स्यायन की अपेक्षा कुछ नयी कलाओं का भी उसमें समावेश है। कलाओं की इन नवीनीकरण का आधार कौटिल्य का 'अर्थशास्त्र' है।

जैन ग्रंथों में कलाओं की संख्या ६४ या ७२ बतायी गयी है। जिनभद्र मुनिकृत 'कल्पसूत्र' की टीका (५१२२९) में ६४ स्त्री-कलाओं की मालिका दी हुई है। इन कलाओं का वहाँ 'महिला गुण' कहा गया है। जैनों के दूसरे ग्रन्थ 'कल्पा कुरारण' (१० वीं-११ वीं शताब्दी) में कला की उत्पत्ति-विषयक एक कथा में बताया गया है कि ब्रह्मा ने पहले प्रजापति तथा ऋषियों को उत्पन्न किया, फिर मध्या नामक कन्या का जन्म दिया और तदनन्तर मदन-देवता (मन्मथ) का पंथा किया। मदन देवता को ब्रह्मा ने यह वरदान दिया कि उनके बाणा के लक्ष्य में कोई बच न सकेगा। इसलिए वह सृष्टि-रचना में ब्रह्मा की मदद करे। अपने बाणों का प्रथम प्रयोग मदन ने ब्रह्मा और मध्या पर किया। फलतः वे कामक्रीड़ा में पीड़ित हो गये और अपने प्रथम समागम में ब्रह्मा-मध्या ने जिन वस्तुओं को जन्म दिया उनमें ६४ कलाएँ भी थीं।

आगे चलकर कलाओं को कौशल के अर्थ में लिया गया और उनकी स्थापना में भी ग्रन्थकारों की अपनी-अपनी रक्ति रही है। यही बात हमें क्षेमेन्द्र (११ वीं शताब्दी) के 'कलाचिन्तास' में देखने का मिलती है। इसमें धर्म, अर्थ, काम तथा मोक्ष की २२ आर मास्यें, शील, प्रभाव तथा मान की ३२; कुल मिलाकर ६४ कलाओं का उल्लेख है। ये कलाएँ कुछ तो वेद्याओं, कुछ गायम्यों, कुछ गायकों, कुछ स्पर्णकारों, कुछ ज्योतिषियों से सम्बद्ध हैं। क्षेमेन्द्र की इस कला-भावना में कपट और धूर्तताओं का पदोपाग करने का भी उद्देश्य है। इस प्रकार कला का यह परम्परागत ऊँचा ध्येय व्यवसाय, चतुराई, चमत्कार तथा कौशल में बदलकर कुछ विकृत हो गया था। फिर भी संख्या का जहाँ तक सम्बन्ध है उसका तारतम्य बाद में भी बना रहा।

कला-विषयक एक ग्रन्थ 'प्रबन्धकोश' है, जिसकी राजशेखर (१४ वीं शताब्दी) की रचना बतायी जाती है। इस ग्रंथ में कलाओं की संख्या ७२ है; किन्तु जिन कलाओं को इस ग्रंथ में गिनाया गया है, उनमें प्रायः सब का उल्लेख उसके पूर्ववर्ती ग्रंथों में ही पूरा है।

मुष्णतया ये ही ग्रन्थ हैं, जिनमें कलाओं का विस्तार में चर्चा की गयी है। इनके अतिरिक्त अन्य अनेक ग्रंथों में भी कलाओं की चर्चाएँ हैं; किन्तु उन सभी ग्रन्थों की सूचियों पर इन्हीं ग्रन्थों का प्रभाव है।

कला के वर्गीकरण और उसकी संख्या को निर्धारित करने के संबंध में जिन विभिन्न मतों का विश्लेषण किया गया है उनके मूल में कोई वैज्ञानिक आधार नहीं है। 'सुलतबिस्तर' की कला-परिगणना का उद्देश्य कुमार सिद्धार्थ की मयेंजता का निदर्शन करना मात्र है। धनुर्वेद, व्याकरण, निगम, पुराण, इतिहास, वेद, निरुक्त, ज्योतिष, सांख्य, वैशेषिक, अर्थशास्त्र और यज्ञ-यज्ञ-जैने विषयों को कला में अभिनिविष्ट करने का एकमात्र अभिप्राय सिद्धार्थ की विलक्षण प्रतिभा का प्रतिपादन करना है। 'सुलतबिस्तर' के दस कलामान से कला की व्यापक भावना का तो पता चलता है, किन्तु उसका महत्त्व 'करतब' से बढ़कर नहीं है।

वास्तुशास्त्र का कला-विवेचन, 'सुलतबिस्तर' की अपेक्षा अधिक वैज्ञानिक है। उसने कला को 'ललित' और 'उपयोगी' दो भागों में अलग किया है और कारीगरी (कारु) तथा पेशों (क्रियाओं) के आधार पर समाज के भिन्न-भिन्न जातिमूहों का निर्माण होना बताया है। हमारे धर्मग्रंथों में वर्ण-व्यवस्था के विभाजन का आधार भी यही माना गया है।

'रूपसूत्र टीका' और 'कालिकापुराण' आदि जैन ग्रंथों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि उनमें 'कला' का प्रयोग एक विशेष अभिप्राय के लिए किया गया है। कला को 'महिम्ना गुण' बताना और सध्या नामक कन्या से कला की उत्पत्ति का आशयान करना यह सिद्ध करता है कि उस समय कला की उपयोगिता महिलाओं के लिए विशेष रूप से थी। कला-विषयक दस जैनदृष्टि का मर्ममय हमें कथा, काव्य, नाटक आदि विषयों के उन विभिन्न धर्मों में देखने का मिलता है, जिनमें एक दासी से लेकर राजमहिषी तक के विलक्षण कलाचातुर्य के अनेक रूप वर्णित हैं।

शेमेन्द्र के 'कलाविलास' में यद्यपि परम्परा का ही निर्वाह किया गया है; किन्तु उसमें एक नयी बात यह भी देखने को मिलती है कि कला का एकमात्र उद्देश्य व्यवसाय, चातुर्य, चमत्कार तथा कौशल न हो कर बहु धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष—उस चतुर्वर्ग का भी साधन है। शेमेन्द्र ने उन कला-विशारदों के प्रति, जिन्होंने कला को विनादमात्र का साधन माना है, नीसा व्यंग्य किया है।

इस प्रकार कला और शिल्प के प्राचीन ग्रंथों का अध्ययन करने पर स्पष्ट रूप से यह ज्ञात होता है कि प्राचीन भारत के जन-जीवन में कला तथा शिल्प को एक लोकप्रिय विषय के रूप में सम्मान प्राप्त था और हमारे साहित्यकारों ने उस पर सँकटा ग्रंथों की रचना कर कला-शिल्प की तात्कालीन सविधाओं को भिन्न-भिन्न दृष्टियों से प्रस्तुत किया।



चित्रकला की प्रविधि

चित्रकला की प्रविधि

चित्र-रचना एक लम्बी साधना है। उसकी सिद्धि के मार्ग बड़े दुर्गम हैं, किन्तु उसके परिणाम भी उनसे ही श्रेष्ठ हैं। भारतीय दृष्टिकोण से श्रेष्ठ चित्रकर्मों को ऐहिक लोकयात्रा का साधन और पारलौकिक निःश्रेयस का कारण बताया गया है। एक मिट्ट एवं व्युत्पन्न चित्रकार की ठीक बही स्थिति है, जो कि एक योगी तथा तत्त्वविद् की बताया गयी है। एक दृष्टि में इन दोनों में चित्रकार का ही कुछ ऊँचा पद दिया गया है। एक तत्त्वविद् अपने लिए ऐसे लोक का निर्माण करता है, जहाँ मर्त्साम्राज्य की पहुँच नहीं होती और जहाँ ऐहिक जीवन के सुखोपभोगों की कल्पना भी नहीं की जा सकती; किन्तु एक चित्रकार इस भौतिक जीवन में आनन्द-लाभ तथा भय का अर्थन कर साथ ही परम आनन्द तथा परम यश का भी प्राप्त करता है।

किन्तु उस परभावस्था तक पहुँचना सरल कार्य नहीं है। उसके लिए वर्षों के अभ्यास और अनवरत अध्ययन की आवश्यकता है। यहाँ हम, अभ्यास और अध्ययन को उस सामग्री को प्रस्तुत करेंगे, जिसका जानना एक चित्रकार के लिए आवश्यक बताया गया है और जिसको जान लेने के बाद वह सर्वज्ञ की कोटि में चला जाता है।

अभ्यास और अध्ययन की उन्नी सामग्री को हम 'चित्रकला की प्रविधि' के नाम से यहाँ प्रस्तुत कर रहे हैं। इस प्राविधिक ज्ञान को हृदयगम कर लेने के बाद हम भारतीय चित्रकला की परम्पराओं, उसकी तकनीकों और उनके वास्तविक ध्येयों को उचित रूप में ग्रहण कर सकते हैं, अथवा उनमें प्रविष्ट होकर उनके जीवन तटरो को घृष्टण कर उन्हें आधुनिक रूप में डाल सकने की चेष्टा कर सकते हैं।

चित्रकला के छः अंग

कामसूत्र में वर्णित चौसठ कलाएँ

प्राचीन भारत की सम्यता, संस्कृति और इतिहास का क्रमबद्ध परिचय प्रस्तुत करने वाली सामग्री में कलाओं का महत्त्वपूर्ण स्थान है। सस्कृत के प्राचीन ग्रंथों में कलाओं की संख्या ६४ मानी गयी है। भारत की इन चौमठविध कलाओं का परिचय यहाँ वास्त्यायन मुनि के 'कामसूत्र' के आधार पर प्रस्तुत किया जा रहा है।

'कामसूत्र' के तीसरे अध्याय में चौमठ कलाओं का विवेचन किया गया है और वहाँ निर्देश किया गया है कि सभी नागरिकों को इन कलाओं का ज्ञान प्राप्त कर लेना चाहिए। इन चौसठ कलाओं की नामावली इस प्रकार है—

- (१) गीतम् (संगीत), (२) वाद्यम् (वाद्य-वादन); (३) नृत्यम् (नाच); (४) आलेख्यम् (चित्रकला);
- (५) विशेषकण्ठेद्यम् (पलियों को काट-छोटकर विभिन्न आकृतियाँ बनाना या तिलक लगाने के लिए विशेष प्रकार के सचि बनाना);
- (६) तण्डुलकुसुमावलिकारः (देवपूजन के समय विभिन्न प्रकार के जौ-बावल तथा पुष्पों को सजाना); (७) पुष्पास्तरणम् (कला तथा भवनों के उपस्थानों को पुष्पों में सजाना); (८) बसनवसनांगराग (दाँत, बस्त्र और शरीर के दूस्ते अंगों को रगाना);
- (९) मणिभूमिकाकर्म्म (घर के फर्शों को मणि-मोतियों से जटित करना); (१०) शयनरचनम् (सौम्या को सजाना); (११) उषकावाद्यम् (पानी में ढोलक की-सी आवाज निकालना), (१२) उषकाघात (पानी की चोट मारना या पिचकारी छोड़ना); (१३) चित्राश्रयोग (शत्रु को विनष्ट करने के लिए तरह-तरह के योगों का प्रयोग करना); (१४) वास्तुधर्मनविकल्पः (पहनने तथा बढ़ाने के लिए कूनों की मालाएँ बनाना); (१५) श्लेशरकपीडयोजनम् (श्लेशरक तथा आपीड जेवरों को उचित स्थान पर धारण करना);
- (१६) नेपथ्यप्रयोगः (अपने शरीर को अलंकारों और पुष्पों से भूषित करना) (१७) कर्णधर्मप्रयोगः (शक, हाथीदाँत आदि के कर्ण-आभूषण बनाना) (१८) मण्यभूषितः (मुगधित धूप बनाना); (१९) भूषणयोजनम् (भूषण तथा अलंकार पहनने की कला);
- (२०) ऐंद्रजातः (जाड़ का खेल दिखाकर दृष्टि को बाँधना); (२१) कौमुदारयोगः (बल-वीर्य बढ़ाने की औषधियाँ बनाना);
- (२२) हस्तलाघवम् (हाथ की सफाई दिखाना); (२३) विचित्रवाक्यभूषणविकारविद्या (अनेक प्रकार के भोजन, जैसे शाक, रस, मिष्ठान आदि बनाने की निपुणता); (२४) धानकरसरयासचयोजनम् (नाना प्रकार के पेय गर्वित बनाना); (२५) सुषीवाक्यमणि

(सूई के कार्य में निपुणता), (२६) **सुनकीड़ा** (सुत में करतब दिवाना); (२७) **बीणाडवकपाछानि** (बीणा और डमरु आदि बाघों को बजाना), (२८) **प्रहेलिका** (पहेलियों में निपुणता), (२९) **प्रतिमाला** (दोहा-श्लोक पढ़ने की रीचक रीति); (३०) **दुर्वाचकयोग** (काठिन अर्थ और जटिल उच्चारण वाले वाक्यों को पढ़ना); (३१) **पुस्तक-वाचनम्** (सुदूर स्वर में ग्रन्थ पाठ करना), (३२) **नाटकाख्यायिकावर्धनम्** (नाटकों तथा उपन्यासों में निपुणता); (३३) **काव्यसत्यपूरणम्** (मगमग्युति करना); (३४) **पट्टिकावेशनानविकल्पानि** (छोटे उपयोगों में निपुण); (३५) **तलकर्मणि** (लकड़ी, धातु आदि की चीजों को बनाना); (३६) **तलणम्** (बड़ई के कार्य में निपुण), (३७) **वास्तुविद्या** (गृहनिर्माणकला), (३८) **रूपरत्नपरीक्षा** (मिन्नको तथा रत्नों की परीक्षा), (३९) **धातुवार** (धातुओं को गिलाने तथा गूद करने की कला); (४०) **वर्णिरागाकारालम्** (वर्ण तथा रत्नों का आदि के रंगने की क्रिया का ज्ञान); (४१) **वृक्षायुर्वेद्योग** (वृक्ष तथा कृषि विद्या); (४२) **मेघ-कुक्कुट-लावक-युद्धविधि** (भेड़े, मुँगे और चीतंगों को लड़ाई परमने की कला); (४३) **शुक-सारिका-प्रलापनम्** (शुक-मारिका को मिनवाना तथा उनके ड्राग मधैय भेजना), (४४) **उत्सावने संवाचने केदावर्धने च कौशलम्** (हाथ-नीर में शरीर दबाना, कैशों को मलना, उनका मूल दूर करना और उनमें तैलादि मृगतिथ चीजें मलना); (४५) **अक्षर-मुद्रिका-कषणम्** (अक्षरों को मूद करना और उनमें किन्हीं मूद-अर्थों को निकालना), (४६) **श्लेषिकविद्या** (मार्केनिक वापरों को बनाना), (४७) **देहाभ्याविविधानम्** (विभिन्न देहों की भावयों का ज्ञान); (४८) **निमित्तज्ञानम्** (सुभासुभ गजकुनों का ज्ञान); (४९) **पुष्पशकटिका** (पुष्पों की गाँधी बनाना); (५०) **धर्मवास्तुका** (बलाने की कले तथा जल निकालने के यंत्र आदि बनाना), (५१) **वारणमातुका** (स्मृति को तीव्र बनाने की कला), (५२) **संपाठयम्** (स्मृति तथा ध्यान सबधी कला); (५३) **मानसी** (मन से कल्पों तथा पक्षों को पूरित करना); (५४) **काव्यक्रिया** (काव्य करना); (५५) **अभिधान-कोशा-छंदोपज्ञानम्** (काव्य और छंद की उपायों की कला); (५६) **कियाकल्प** **काव्यालंकारालम्** (काव्य और अलंकार का ज्ञान), (५७) **छलितकयोग** (रूप और बंगी उपायों की कला); (५८) **बस्त्रगोपनानि** (शरीर के गुप्तांग को कपड़ों से छिपाना), (५९) **सुतविशेष** (विशेष प्रकार का जूआ), (६०) **आकर्मकीडा** (पासा का खेल खेलना); (६१) **बालकीडनकानि** (बच्चों का खेल); (६२) **वैतयिकीनाम्** (अपने-परायें के साथ विनयपूर्वक शिष्टाचार दर्शित करना); (६३) **वैजयिकीनाम्** (गस्त्रविद्या); और (६४) **व्यायामिकीनां च विद्वानां ज्ञानम्** (व्यायाम, शिकार आदि की विद्याएँ)।

आलेख्य के छः ग्रंथ

वास्तव्यायन के 'कामसूत्र' में वर्णित चौमठ कलाओं में चित्रकला (आलेख्यम्) का चौथा स्थान है। 'कामसूत्र' का रचनाकाल दूसरी या तीसरी शताब्दी ई० बताया जाता है। 'कामसूत्र' की पुष्पिका में उपसहारस्वरूप एक श्लोक इस अभिप्राय का है, जिनमें बताया गया है कि "अपने पूर्ववर्ती शारंगों का समग्र करने और उन शारंगाल विद्याओं के प्रयोग का अनुसरण करने तथा बड़े यत्न से उनका सञ्चय करने मैंने इस 'कामसूत्र' की रचना की है।" इससे यह बात प्रकट होती है कि जिन चौमठ कलाओं का उल्लेख वास्तव्यायन ने संक्षेप में किया है उनका प्रचलन बहुत पहले से था। इसलिये चित्रविद्या के साथ-साथ चित्रकला का पठम भी इस देश में प्रचलित था। तत्कालीन समाज उसमें बन्नी भाँति परिचित था; किन्तु वे सभी ग्रन्थ अब लुप्त हो चुके हैं।

'कामसूत्र' के एक प्रसिद्ध टीकाकार हुए हैं यथोधर पंडित। उनकी टीका का नाम 'जयसंगला' है। यथोधर पंडित जयपुर के राजा जयसिंह प्रथम की सभा के विख्यात विद्वान् थे। अतः उनका स्थिति काल ११वीं १२वीं शताब्दी निश्चित है। भारतीय चित्रकला का जयपुर प्राचीन केन्द्र माना जाता है। दृगलिये चित्रविद्या के पठमों से प्रपूर्त, परिचित होना यथोधर के लिये असम्भव नहीं था। 'कामसूत्र' के प्रथम अध्यायन के तीसरे अध्याय की टीका करते हुए यथोधर पंडित ने आलेख्य (चित्रकला) के छह अंग बताये हैं - (१) रूपभेद, (२) प्रमाण, (३) भाव, (४) लावण्य-योजन, (५) सावृष्य और (६) वर्णिकार्यः।

रूपभेदाः प्रमाणाणि भावलावण्ययोजनम् ।

सावृष्यं वर्णिकार्यं इति चित्रं षडङ्गकम् ॥

प्राचीन भारत की चित्रकला में इन छह अंगों की सुयोग्यता आवश्यक समझी जाती थी। सभी चित्रकार अपनी कृतियों में इसका पूरी तरह पालन करते थे। अज्ञानता और वाद्य आदि के गुंफाचित्रों में चित्रकला के उच्च पदों को बड़ी साधनानों से दर्शित किया गया है। बल्कि चीन और मिस्र के प्राचीन चित्रों में भी यही बात देखने को मिलती है। भारतीय चित्रकला के सिद्धान्तों के अनुसार यह बताया गया है कि जिस चित्र में पठमों का सम्यक् निरूपण न किया गया हो वह चित्र कहलाने योग्य नहीं है, वह तो चित्राभास मात्र है।

इन छह अंगों का निरूपण संक्षेप में इस प्रकार है :

१. रूपभेद

रूप कहते हैं आकृति के लिए। प्रत्येक आकृति में ऐसी भिन्नता तथा विशेषता दर्शाते होनी चाहिए, जो कि संबंधी मूर्तिको ही और जिसकी किसी दूसरी आकृति से समानता न बैठती हो। वस्तुतः जिस विशेष गुण के समावेश से किसी आकृति में सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हो उसी गुण विशेष का नाम 'रूप' है।

रूप अनन्त है। उसको किसी परिधि में नहीं बाँधा जा सकता। रूप की पहचान के दो माध्यम हैं : एक तो आँसों के द्वारा और दूसरा आत्मा के द्वारा। दृष्टि के द्वारा हम किसी लम्बी, छोटी, चौगम, गोल, मंडी, पतली, सफेद या काली वस्तु को ग्रहण कर सकते हैं। किन्तु उस वस्तु के भीतर जो व्यापक सौंदर्य, अनन्त अलङ्कृति और अपरिमित माधुर्य निहित है उसको हम देखकर नहीं, अनुमानकर, चिन्तनकर आत्मा के द्वारा पहचान सकते हैं। इस नामा रूप जगत् को भिन्न-भिन्न प्रकार से देखना और इस अलक्ष्य चिन्तना का एक ही में समाहित करके देखना, ये दोनों बातें आँसों और आत्मा के द्वारा मभव हैं। रूप से पहला परिचय आँसों का होता है और धीरे-धीरे उससे आत्मा का परिचय होता है। किन्ती भी कलाकृति के बाह्य गुण-दोषों की विवेचना हम उसको देखकर कर सकते हैं, किन्तु उसके आन्तर गुण-दोषों की समीक्षा हम आत्मा के माध्यम से कर सकते हैं।

यह छोटा है, यह बड़ा है; यह एककोण है, यह नानाकोण है; यह कठिन है, यह कोमल है; इन प्रकार एक से दूसरी वस्तु की मुलाकात हम अपनी आँसों से उनके रूपभेद को समझने लगते हैं। उदाहरण के लिए तीन बिचकार अलग-अलग बैठकर किसी रमणी का चित्र बनाते हैं। किन्ती ने उनको पानी खाते हुए, किन्ती ने गीत गाते हुए और किन्ती ने दूध पिलाते हुए दर्शाया है। प्रत्येक देखने वाला यहाँ कहेगा कि किन्ती रमणी का चित्र है। किन्तु कोई भी यह नहीं बना सकता कि वह रमणी दासी है, वियोगिनी है या माता है। कार्य की भिन्नता, वेध की भिन्नता और आकृति की भिन्नता से भी हम किन्ती रमणी के चित्र को माता, बहिन या दासी आदि भिन्न नहीं कर सकते। ऐसी स्थिति में हम बिच के नीचे उसका नाम देकर वस्तुस्थिति को स्पष्ट कर देते हैं। इस प्रकार के रूपभेद का निश्चय आँसों से, नाम देकर, किया जा सकता है।

किन्तु नारी-स्वरूप की व्यापक मना को आँसों के द्वारा नहीं चीन्हा जा सकता। कभी हम उसकी गाँव में बच्चा देकर उसे माता कह रहे हैं, कभी उसके हाथ में झाड़ू देकर उसे दासी की संज्ञा दे रहे हैं और कभी उसकी मलिन वेप में खडा कर दुखिनी बना रहे हैं। किन्तु इन माध्यमों के हट जाने में न तो हम उसको माता कह सकते हैं, न दासी और न दुखिनी ही। उमके इन अन्तर्हित रूप को आत्मा के माध्यम से ही पहचाना जा सकता है। उसको हम जान-बखु में देख सकते हैं।

किन्ती भी कलाकृति के बाह्यभ्यन्तर की परीक्षा हम देखकर करे या मस्तिष्क के द्वारा करे, दोनों दशाओं में हमारे अन्दर रुचि का होना आवश्यक है। जिस समय हम किन्ती वस्तु को देखते हैं और उममें निहित रुचि हमारे भीतर की रुचि से मिल जाती है तभी हम उस कृति की बान्धविक सुन्दरता या असुन्दरता का ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं। रुचि हमारे मन की चिरन्तन दीरिण है। उसके द्वारा ही हम रूप को (वस्तु) 'सु' और 'कु' में विभाजित कर सकते हैं। इसलिए प्रत्येक वस्तु को अपनी रुचि में देखना और उस वस्तु में अन्तर्हित सौन्दर्य रुचि को अपने मन में बैठाना ही रूप का ज्ञान प्राप्त करना है।

किन्ती वस्तु के हमारे सामने उपस्थित होते ही हमारी रुचि की रोशनी उस पर पड़ती है और उसकी शोभा की चमक हमारे मन को प्रभावित करती है। यदि वस्तु के रूप की शोभा हमारी रुचि से मिल जाती है तो हमें वह मरुप लगती है; अन्यथा उससे हम मुँह फेर लेते हैं।

किन्ती भी कलाकृति में रूप-रेखा जितनी ही स्पष्ट, स्वाभाविक और सुन्दर होगी, चित्र उतना ही उज्ज्वल होगा। किन्ती भी कृति की रूप-रेखा में वह विशेष गुण सन्निविष्ट होना आवश्यक है जो भिन्न-भिन्न रुचिवाले मनुष्यों का समान रूप से मनोविनोद कर सके। ऐसा तभी संभव है, जब उसके रूपभेदों की बारीकियों पर ध्यान दिया गया हो। क्योंकि ऐमा कहा गया है कि आचार्य लोग जहाँ रेखा को प्रधानता देते हैं, विचक्षण लोग वहाँ वर्तना की सराहना करते हैं, किन्तु सिन्ध्या आमूष्यों (साज-सज्जा) को ही पसन्द करती हैं और साधारण लोग रंगों की तड़क-भड़क की ओर आकर्षित होते हैं :

रेखां प्रसंसन्त्याचार्या वर्तनां च विचक्षणानां ।
सिन्धवी भूषणभिरुज्ज्वलि चर्णाद्यभितरे जनाः ॥

रूपमेंदों से अनभिन्न होने के कारण चित्रों की वास्तविकता को नहीं आँका जा सकता। विदेशी कलाकारों द्वारा भारतीय कला-कृतियों को बहुधा रेखा-प्रधान कहने का यही हेतु रहा है। यह आवश्यक नहीं है कि रूप के आधार पर ही सभी अंगों का स्पष्ट प्रदर्शन हो।

२. प्रमाण

प्रमाण कहते हैं मान, मीमा, कद, कौडा; अर्थात् वस्तु के व्योरे को। प्रमाण, चित्रविद्या का वह अंग है, जिसके द्वारा हम प्रत्येक चित्र का मान (कम्पाई-चौड़ाई) निर्धारित कर सकें; मूल वस्तु की मर्यादा का ज्ञान उसमें भर सकें। प्रत्येक कलाकार में पर्याप्त प्रमाणशक्ति का होना आवश्यक है। तभी वह अपनी कृति में चित्रकला के इस विशेष गुण का सन्निवेश कर सकता है।

एक छोटे से कागद पर समुद्र की अनन्तता को इस प्रकार खींचकर रख देना कि उसको देखकर समुद्र के सभी गुणों या विशेषताओं का अनुयास ही भान हो सके, यह प्रमाणशक्ति के द्वारा ही संभव हो सकता है। हम चाहे कि माने कागद को नीके रंग में डुबाकर उसको समुद्र का चित्र कहे तो यह संभव नहीं है। आकाश के साथ समुद्र का अन्तर, उसमें गहरे तथा हल्के रंगों का प्रयोग, उसकी स्थिरता का बोध और उसकी गहराई तथा अनन्तता का बोध—ये सभी बाने प्रमा के द्वारा ही निर्धारित की जा सकती हैं। तभी हम समुद्र का वास्तविक चित्र बना सकते हैं। यह प्रमा हमारे अन्तःकरण का ऐसा मापदण्ड है, जिससे हम सीमित और अनन्त दोनों प्रकार की वस्तुओं को नाप सकते हैं। प्रमा से केवल ममीय या दूरी का ही बोध नहीं होता, अपितु किस वस्तु को कितना दिखाने में यह अधिक मनाहारी लग सकती है, इसका भी वह निदचय कराती है। नाज महल के निर्माता स्वपतियों ने उसके गुम्बद को न जाने कैसी परिमिति दी है कि ऐसी गुम्बद अन्यत्र दुर्लभ है। नाज अपने बहुमूल्य हॉनों के कारण गुम्बद नहीं है, उसकी परिमिति ने ही उसको श्रेष्ठ एवं सुन्दर बनाया है।

'पंचबशी' (परि ४, श्लोक ३०) में इस विषय पर बहुत ही अच्छा प्रकाश डाला गया है। उसमें कहा गया है कि वस्तुरूप के गांधर होंने ही प्रमात् बतस्य से अन्तःकरणवृत्ति उत्पन्न होंकर प्रमेय या वस्तुरूप पर अधिकार कर लेती है, तब वह अन्तःकरण प्रमेय, जो वस्तुरूप है, उसमें मंगल होंकर तदाकार में परिणत होंती है; अर्थात् मन वस्तुरूप को धारण करता है और वस्तुरूप मनोमय हो उठता है :

भातुर्मानभिनिष्पत्तिनिष्पन्नं भेयमेति तत् ।
भेयानिसंगतं तच्च भेयामत्वं प्रपद्यते ॥

प्रमा के द्वारा ही हम मनस्य, पशु, पक्षी आदि की भिन्नता और उनके विभिन्न अंगों को ग्रहण कर सकते हैं। पुरुष और स्त्री की लम्बाई में क्या भेद है, उनके समस्त अवयवों का समावेश किस क्रम से हाना चाहिए, अथवा देवताओं और मनुष्यों के चित्रों के कद का क्या मान है—ये सभी बातें प्रमाण के द्वारा ही निर्धारित की जा सकती हैं।

३. भाव

भाव कहते हैं आकृति की भंगिमा को; उसके स्वभाव, मर्मभाव एवं उसकी व्यत्यात्मक प्रक्रिया को। भारतीय दर्शनशास्त्र और काव्यशास्त्र में भावों की महत्ता पर बहुत ही बारीकी एवं विस्तार से विचार किया गया है। शरीर और इन्द्रिय, ममी गं विकार की स्थिति पैदा करना भाव का कार्य है, विभावजनित चित्तवृत्ति का नाम भाव है। निर्विकार चित्त में प्रथम विक्रिया की उत्पत्ति भाव के ही द्वारा होती है :

शरीरेन्द्रियवयंस्य विकाराणां विभावकाः ।
भाव विभावजनितचित्तवृत्तय ईरिताः ॥

चिन्तकृता में भावाभिव्यजन को बड़ा महत्त्व दिया गया है। भिन्न-भिन्न भावों की अभिव्यजना में शरीर में भिन्न भिन्न विकारों का जन्म होता है। भाव एक मानसिक प्रक्रिया है, जिसके लक्षण काथिक धर्मों द्वारा अभिव्यक्त होते हैं। मन में जिम रंग का जो भाव पैदा होता है उसी के अनुसार शरीर में भी परिवर्तन के लक्षण प्रकट होते हैं।

भावाभिव्यजन के दो रूप हैं : प्रकट और प्रच्छन्न। प्रकट भावरूप को हम आँसों से पकड़ सकते हैं; किन्तु उसके प्रच्छन्न स्वरूप को आँजना के द्वारा अनुभव कर सकते हैं।

वसन्त के नये फूल में, उसकी सजीव भाव-भंगिमा में; समुद्र के ताण्डव गर्जन में; मालों पर हाथ रखकर बैठने में; आगों पर आचल डाल कर रोने में, अस्त-व्यस्त वेध के धारण करने में; पलकों के झुकने, अंधरों में कम्पन और हाथ पर हाथ रखने में; जो भाव प्रकट होने हैं उन्हें हम आँसों से देख सकते हैं।

किन्तु भाव का जो प्रच्छन्न स्वरूप है, उसका जो गूढ़ आशय है उसको हम देखकर नहीं, अनुभव करके जान सकते हैं। कोयल के कूट में किसका आवाहन है; हृदय के भीतर पैठी हुई किसकी वेदना वसन्त की सारी बूझहाली को बुलख के वातावरण में डूबी रही है—ये बातें अनुभूतिगम्य हैं। चित्र की ये अलिखित बातें, जो आँसों से नहीं देखी जा सकती हैं, व्यंजना के द्वारा जानी जा सकती हैं। भाव-भंगिमा या बाहुर के पक्ष को चित्र में रेखा या वर्ण के द्वारा खोलकर बताया जा सकता है; भाव के व्यंघ्य पक्ष को या उमके भीतरी रूप को ढाँककर रखने के अतिरिक्त कलाकार के लिए दूसरा रास्ता नहीं है। भाव का कार्य है रूप को भंगिमा देना और व्यंग्य का कार्य है रूप की ओट में भाव के इशारे को अवगुण्ठित रूप से प्रकट करना।

'चित्रसूत्र' में पाँच प्रकार के नेत्रों का उल्लेख मिलता है, जिसके नाम हैं : (१) चापाकार (२) बल्लभोदर (३) उपलपत्र (४) नक्षत्र और (५) शशा। ये पाँच प्रकार की आँसों पाँच प्रकार के भाव प्रकट करती हैं। किसी कृति में यदि हमें प्रकृति के सौन्दर्यदर्शन में डूबी हुई आँसों का भाव दिखाना होगा तो उसके लिए धनुषाकार आँसों चित्रित करना उपयुक्त होगा; यदि विलासिता तथा कामुकता के भाव दिखाने होंगे तो आँसों मछली के उदर की आकृति की बनानी होगी; यदि आँसों में शान्ति तथा गंभीरता के भाव भरने होंगे तो उनकी बनावट नील कमल के पत्र के सामान होगी; भयभीत एवं आतंकित आकृति की आँसों पशुपत्र की भाँति होंगी; और इसी प्रकार बुद्धि, क्रुद्ध तथा चञ्चलता का भाव दक्षिण करने के लिए मृग की आँसों के सदृश आँसों बनानी होंगी।

सांस्कृतिक अंगों के परिवर्तन द्वारा हृदयस्थ भावों को दक्षिण करने की परम्परा प्राचीन चित्रों में अधिकना से देखने को मिलती है।

सांस्कृतिक अवयवों के परिवर्तन द्वारा तीन प्रकार के भाव प्रकट होते हैं। पहले प्रकार के भाव वे हैं, जो देखने, सुनने, सूँघने या स्वाद लेने में पैदा होते हैं; दूसरे प्रकार के भाव बोलने तथा काम करने से व्यक्त होते हैं; और तीसरे प्रकार के भाव हृदय या मस्तिष्क पर किसी प्रकार की प्रतिक्रियास्वरूप उत्पन्न होते हैं।

इन तीसरे प्रकार के हृदयस्थ भावों को दिखाना बड़ा कठिन होता है। इसी में चित्रकार की निपुणता की परीक्षा होती है। किसी भाव को शब्दों द्वारा व्यक्त करना सरल है; किन्तु भीतरी अव्यक्त भावों को दिखाना बड़ा दुःकर होता है।

मान लीजिए हमें किसी फकीर के प्याले को दर्शाना है। प्याला तो अभीर के पास भी हो सकता है। दूटा-फूटा या मैला-कुबूँला प्याला दर्शाने से भी उद्देश्य ठीक तरह से प्रकट नहीं हो सकता; क्योंकि बीसा प्याला किसी गरीब व्यक्ति का भी तो हो सकता है। चित्र में यदि फकीर का भी लड़ा कर दिया जाय तो प्याले की विशेषता जाती रहती है। प्रत्येक दर्शक यही समझेगा कि यह किसी फकीर का चित्र है। ऐसे ही समय व्यञ्जना से काम लिया जाता है। चित्र की पृष्ठभूमिका से हम ऐसी सहायक वस्तुओं को दर्शाने की चेष्टा करते हैं, जिनसे फकीर का बोध हो सके और उनमें प्याले का आकर्षण प्रमुख हो।

४. लावण्ययोजना

लावण्य कहते हैं रूप-परिमिति के लिए। रूप, प्रमाण और भाव के साथ-साथ चित्र में लावण्य का होना भी आवश्यक है। प्रमाण जैसे रूप को परिमिति देता है वैसे ही लावण्य भी परिमिति देता है। आचार्य, अबनीन्द्रनाथ ठाकुर ने 'भारत शिल्प के शब्द' (अनुवादक डॉ० महादेव साहा) में लावण्य की व्याख्या करते हुए लिखा है कि "भाव की ताड़ना से भंगिमा दौड़ी जा रही है, मतवाले घोड़े की तरह असयल, उद्दाम अतृष्ण; यहाँ तक कि अज्ञानमय तौर से अपने को प्रमाण की सीमा से विच्छिन्न करके। लावण्य आकर उसे दात कर रहा है, अपने मधुर कोमल स्पर्श को धीरे-धीरे उसके सारे बदन पर फेरकर। भाव की ताड़ना से रूप जब शकुन्तला-प्रत्यास्थान के समय दुर्बला ऋषि की तरह अपरिमित तौर से हाथ-पीर हिला दुलाकर, दाँत कटिकटाकर, उर्ध्व भंगिमा में लड़ा देख रहा है, तभी हमारा लावण्य उसके पास आकर कब्ध रहा है—'स्वीरि चब !' पायल बन रहे हो!"

भाव, आत्मन्तर सौन्दर्य का बोधक है और लावण्य बाह्य सौन्दर्य का अतिव्यंजक। चित्र में बाह्य अलंकरण का समावेश लावण्ययोजना द्वारा ही संभव है। लावण्ययोजना से चित्र में कान्ति और छाया का सुन्दर समावेश होता है। चित्र को बहु नयनाभिराम बना देता है। वह निर्जीव प्रतिकृति होकर भी लावण्य का संस्पर्श पाकर प्राणवती हो उठती है। कभी-कभी भाव के द्वारा चित्रों में जो रुक्षता आ जाती है, लावण्य ही उसको दूर कर सकता है। बहु भाव का अवरोधक न होकर उसकी सौन्दर्यानुभूति एवं कान्ति को बढ़ाता है।

प्रमाण और रूप की समुचित योजना के बावजूद, लावण्य का समावेश किये बिना, चित्र में सुन्दरता का अभिव्यंजन हो ही नहीं सकता है। इसी हेतु 'उष्णकलीलसन्धि' ग्रंथ में कहा गया है कि मांती के रूप की भंगिमा निष्प्रभ होती है, यदि उसमें लावण्य की दीप्ति न हो तो। उसी भाँति तब तक चित्र के रूप, प्रमाण और भाव, सभी निष्प्रभ हैं, जब तक कि इन तीनों में लावण्य आकर दीप्ति प्रदान नहीं करती है :

सूक्ष्माकलेषुष्णकलीलायास्तरलत्थमिवात्तरा ।
प्रतिभाति यदंबेषु तस्माद्भवमिहोपपत्ते ॥

किन्तु चित्र में लावण्ययोजना उचित रूप में होनी चाहिए। ऐसे ही उचित रूप में जैसे ढाल में नमक। नमक की कमी-बेशी के कारण जैसे ढाल का सारा आयका ही नष्ट हो जाता है, वही स्थिति चित्र के लावण्ययोजना की है। लावण्य तो मानो कमीटी पर सोने की रेखा है; अथवा पहनने को साड़ी पर मुनहरी किनारी।

५. सादृश्य

किसी मूल वस्तु के साथ उसकी प्रतिकृति की समानता का नाम ही सादृश्य है। किसी रूप के भाव को किसी दूसरे रूप की सहायता से प्रकट कर देना ही सादृश्य का कार्य है; किन्तु सादृश्य दिखाते समय वस्तु की आकृति की अपेक्षा उसकी प्रकृति या उसके स्वधर्म के पक्ष का सादृश्य दिखाना अधिक उपयुक्त है। उदाहरण के लिए बेणी से लंग का सादृश्य इसलिए दिखाया जाना है कि उनमें धर्म-समानता है; प्रकृति-समानता है; किन्तु आकृति-समानता नहीं है। सिर से लटकना साँप का धर्म नहीं है और इसी भाँति रास्ते में पड़ी रहकर साँप का भय दिखाना बेणी का धर्म नहीं है।

जिस वस्तु का हम चित्र अंकित करते हैं उनमें यदि मूल वस्तु के गुण-दोष अविकल रूप में समाविष्ट न हूँ हों तो वह वास्तविक कृति नहीं कही जा सकती। उदाहरण के लिए यदि हम कृष्ण का चित्र अंकित करना चाहे तो हमें देवना है कि उनमें ऐसी क्या क्या विशेषताएँ होंनी चाहिए, जो केवल कृष्ण में ही पायी जाती हैं। इन विशेषताओं पर यदि चित्रकार का ध्यान न होगा तो वह कृष्ण का वास्तविक चित्र नहीं अंक सकता। बहुत भ्रम है कि उसको राम का चित्र भी समझ लिया जाय, क्योंकि राम के तिर पर भी मुकुट होता है, राम का रंग भी साँवला है, वस्त्र भी लगभग वही होते हैं। फिर राम के और कृष्ण के चित्र में विभेद कैसे उत्पन्न किया जा सकता है? इस विभेद के लिए हमें देखना होगा कि कृष्ण का मुकुट मो-पल का होता है, राम का नहीं; कृष्ण के हाथ में बड़ी होनी है, राम के हाथ में धनुष आदि आदि।

फिर भी आकृति-व्यञ्जक राम और कृष्ण का उक्त सादृश्य कनिष्ठ सादृश्य है। उत्तम सादृश्य तो वह है, जो मनोभाव-व्यञ्जक हो। कवियों ने जो 'मूखचन्द्र' और 'चरणकमल' का सादृश्य योजित किया है वह आकृतिपरक न होकर प्रकृति, स्वभाव या धर्मसाम्य के कारण है। सादृश्य के लिए आकृति और भाव (स्वभाव, प्रकृति) या मन्मथ का यही अर्थ है।

ऐसी ही अनेक बातें हैं, जो कि सादृश्य के द्वारा अवगन की जा सकती हैं। चित्र चाहे कल्पना-प्रसून हो या वास्तविक, किन्तु इसके उसको पहचानने में यदि मूल नहीं करना या किसी प्रकार की द्विविधा में नहीं पड़ता तो वही चित्र शुद्ध कहा जायगा। ऐसा सादृश्य के द्वारा ही संभव है।

६. वर्णिकाभंग

नाना वर्णों की सम्मिलित भंगिमा को वर्णिकाभंग कहते हैं। किस स्थान पर किस रंग का प्रयोग करना चाहिए तथा किस रंग के समीप किसका संयोजन होना चाहिए, ये सभी बातें वर्णिकाभंग के द्वारा ही जानी जा सकती हैं। रंगों के भेद-भाव में ही हम वस्तुओं की विभिन्नता व्यक्त करने में समर्थ हो सकते हैं।

चित्र के षडंगों में वर्णिकाभंग का स्थान सबसे बाद में इसी लिए रखा गया है कि षडंगसाधना का वह चरम बिन्दु है। शेष षडंगों अंगों की सिद्धि हम कागद पर बिना एक भी रेखा खीचे, केवल मन और बुद्धि की गंभीर चिन्तना के द्वारा भी कर सकते हैं; किन्तु वर्णिकाभंग के ज्ञान के लिए हमें हाथ में तूलिका लेकर दीर्घ अभ्यास करना ही पड़ेगा। इतना ही नहीं, बल्कि वर्णज्ञान के बिना, शेष षडंग-अंगों की साधना का हमारा सारा प्रयास ही व्यर्थ है :

वर्णज्ञानं यथा नास्ति कि तस्य जपपूजनैः ।

यद्यपि प्रमुख वर्ण पाँच प्रकार के माने गये हैं; किन्तु उनके सम्मिश्रण से सैकड़ों उपवर्णों की सृष्टि होती है। प्रकृति, व्यवित, पशु, पक्षी, वृक्ष, लता आदि अनन्त प्रकार के चित्रों में रंगों का किम भीति उचित प्रयोग होना चाहिए, चित्रकार के लिए यह जानना परम आवश्यक है; और इसका ज्ञान बणिक्काभग की साधना में ही हो सकता है।

बणिक्काभग के लिए लघुता, शिष्टता और हस्तलाघव की आवश्यकता है। औरों की पुतली, भग्ने गालों की रेखा, हँसी की सूक्ष्म रेखा—जरा भी हाथ काँपा कि सारी साधना व्यर्थ। इसलिए केवल अक्षरों, रेखाओं या वर्णों को जान लेना ही वर्ण ज्ञान नहीं है; अथवा केवल एक वर्ण के साथ दूसरे वर्णों का सम्मिश्रण करना भी वर्णज्ञान नहीं है; अपितु उनका तत्त्व और उनका रूप, दोनों को जानना ही उसका ज्ञान प्राप्त करना है। केवल फूलों का रंग ही नहीं उनके सौरभ को भी दिखाना होगा; इसी प्रकार सूर्य के किरणों का रश्मि दिखाना ही पर्याप्त न होगा, दिखाना यह होगा कि मुबह, दोपहर और शाम को उसके उत्पत्ता का स्थान क्या होता है।

वर्णज्ञान का यही आद्य है, और इसी लिए बणिक्काभग, चित्र के पङ्क्तियों में, सबसे कठिन साधना होती है।

चित्रकला के जिन छः अंगों का हम ऊपर अध्ययन कर आये हैं, वस्तुतः वे भारतीय शिल्प के छ अंग हैं। शिल्प का विषय बहुत व्यापक रहा है और चित्रकला उसी का एक अंग रहा है। बाद में 'शिल्प' शब्द का अर्थ 'शिल्प' शब्द ने ले लिया और इस प्रकार शिल्प, स्थापत्य और चित्र, कला के ये तीन भेद माने जाने लगे। आगे 'चित्रशुद्धीतरपुराण' का चित्र-विधान संपूर्ण भारतीय शिल्प पर चरितार्थ न होकर केवल चित्रकला पर ही चरितार्थ होता है।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण का चित्रविधान

'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' का 'चित्रसूत्र' भारतीय चित्रकला की प्रौढ परम्परा को दशित करनेवाला एकमात्र ग्रन्थ है। यह इनका लोकप्रिय मित्र हुआ कि अनेक विद्वान्, ने उनका अनुवाद किया। उसका पहला अनुवाद डॉ० स्टे ला क्रामरिज ने अंगरेजी में किया। उसका एक अनुवाद डॉ० आनन्दकुमार स्वामी ने किया।

'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' के तीसरे खण्ड में ३५वें अध्याय से लेकर ४३वें अध्याय पर्यन्त 'चित्रसूत्रम्' नामक प्रकण है। इन नौ अध्यायों को पढ़कर भारतीय चित्रविद्या की व्यापकता और उनके प्राचीन अस्तित्व के सम्बन्ध में बड़े महत्त्व की बाते जानने का मिलती है। इतने पुराने समय में जिस देश के मनीषियों ने अपने चित्रज्ञान को इतने सूक्ष्म ढंग से निबद्ध किया उस देश के सम्बन्ध में यह कहने की आवश्यकता नहीं रह जाती है कि चित्रकला के क्षेत्र में वे ही कितनी उन्नति हो चुकी थी और लोकप्रियता की दृष्टि से उसको कितना सम्मान दिया जाने लगा था, कि उसको एक प्रधान विषय मानकर साहित्य में स्थान दिया जाने लगा था तथा उसकी बागीकियों पर स्वतंत्र रूप में विचार किया जाने लगा था।

'चित्रसूत्र' के आग्निह्न श्लोकों को पढ़कर हमें यह भी जानने का मिलता है कि चित्रकला के सम्बन्ध में उससे भी पहले ही से विचार होने लगा था और मनुजिबर्ग के मनीषी लोग दश क्षेत्र में क्रियात्मक रूप से भाग लेने लग गये थे। इसी ग्रन्थ में कहा गया है कि 'पुराकाल में उर्वशी की सृष्टि करते हुए नारायण मनु ने लोगों की हितकामना के लिए 'चित्रसूत्र' का निरूपण किया था। महामुनि ने, निकट आरी हुई मुर-मुन्दरियों को छलने के लिए अति सुगन्धित आन्न फल का रस लेकर पृथ्वी पर एक रूपवती स्त्री का उत्तम चित्र बनाया था। चित्र में आलक्षित उन अत्यन्त रूपसी स्त्री को देखकर वे सभी मुर-मुन्दरियाँ लज्जित हो गयीं। इस प्रकार चित्रशास्त्र के सभी लक्षणों से सम्पन्न उस चित्र को महामुनि ने विश्वकर्मा को सौंप दिया।'

इसी प्रसंग में आगे बताया गया है कि 'नृत्यकला की भाँति चित्रकला में भी तीनों लोकों का अनुसरण किया जाता है। इन दोनों कलाओं में चित्रवर्ण, भाव और अंग-प्रत्यंग सभी दृष्टियों से समानता है। महानृत्य (ताण्डव नृत्य) के प्रसंग में पहले जिस प्रकार की हस्तमुद्राओं का उल्लेख किया गया है, वैसे ही हाथ चित्रकला के लिए भी अपेक्षित होते हैं; यद्योकि नृत्य कला को स्वयमेव एक उत्कृष्ट चित्रकृति माना गया है।'

संपूर्ण 'चित्रसूत्र' नौ अध्यायों में विभक्त है। उन अध्यायों के नाम हैं : (१) आयामानवर्णन, (२) प्रमाणवर्णन, (३) सामान्यमानवर्णन, (४) प्रतिमालक्षणवर्णन, (५) क्षयमूढि, (६) रंग्यतिकर, (७) वर्णाना, (८) रूपनिर्माण और (९) शृंगारादि आवश्यकन।

इन्हीं अध्यायों को हम अपने ढंग से क्रमबद्ध करके चित्रकर्म के सम्बन्ध में प्रस्तुत पुराण-ग्रन्थ के निर्देशों का रूपान्तर यहाँ दे रहे हैं।

चित्र में छन्द और रस

चित्र में यदि गतिमयता (छन्द) और रसमयता न हो तो वह वास्तव में चित्र न होकर रंगों तथा रेखाओं का निर्जीव अन्वार मात्र कहा जायगा। तूलिका से हम जो कुछ भी चित्रित करते हैं वह चित्र नहीं कहा जायेगा। दीवार पर टांगने या पुस्तक में छापने अथवा किसी चीज की फोटो उतारने को भी चित्र नहीं कहते। यहाँ तक कि रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य और वर्णिकाभंग, इन छ अंगों के पूर्णतः वर्तमान रहने पर भी उसको हम चित्र कहने में भूल करते हैं। 'बीसते इति चित्रम्', इस व्युत्पत्ति से भी सताप नहीं किया जा सकता। यह ठीक है कि चित्रकार अन्तर्बन्ग और वहिर्बन्ग के भावों का चुनकर उसमें लावण्य आदि की मूढि कर एक वस्तु को सजाकर हमारे सामने प्रस्तुत कर देता है; किन्तु यह तो करामात मात्र है, फूला का चुनकर फूलदान में सजा देना अथवा दस-बीस चीजों को इधर-उधर से छोटकर विश्वकोण तैयार कर देना मात्र है। तब फिर प्रश्न उठता है कि चित्र क्या है ?

रेखाओं, रंगों और तूलिका के द्वारा आत्मा को प्रतिष्ठित कर देना ही चित्र है। यह शब्द, स्पर्श, रूप, रस, गंध, छाया-आलोक, सुख, दुःख, आनन्द-अवसाद, और अर्चना, भक्ति, अनुराग-विराग आदि हमारे भीतर और बाहर बहनेवाले सदाशय, शाश्वत रूप से वर्तमान रहनेवाले जो आत्मभाव है वे यदि किसी गलीचे पर, किसी दीवार पर या किसी पुस्तक पर अंकित होते हैं तो वही चित्र है। जिसका देखकर हमारे अन्दर की आत्मीयता जाग उठती है, हमारी वेदना फूट पड़ती है, कागद पर रंगों हुई वह मोहिनी ही चित्र है। अतः कहा जा सकता है कि जिस कृति में आत्मीयता, वेदना (छन्द) और अनिर्दिश्य रसमयता है वही चित्र कहा जा सकता है। यही बात कविता, संगीत, नाटक आदि सभी विषयों पर लागू होती है।

चित्र में रसोदय और आनन्दमयता ही सब कुछ है। जिसमें हृद्य आनन्दमयता कहते हैं वही छन्द है। व्याकरण ग्रन्थों में 'छन्द' की कई प्रकार से व्युत्पत्ति की गई है। यथा : 'छन्दसि इति छन्दः' चित्र में वह उपा की आरम्भ किर्ण की भाँति आनन्द का उन्मेष है। आनन्द की इस उदयस्थिति को वह आसमात्ति तक सुरक्षित बनाये रखता है। इसलिए उसकी एक व्युत्पत्ति—'आच्छादयति इति छन्दः', ऐसी भी की गई है। छन्द की चित्र में वही स्थिति है, जो नदी-जल में ऊमियों की। छन्द बहुविध है; सर्वव्यापी है। छन्द आनन्द में है, अवसाद में है, मिलन में है, विप्रलम्भ में है, सुख में है, दुःख में है, वनन्त में है, शीत में है। छन्द हमारे अन्तर और बाहर की असीम करुणा, दया, ममता, पीडा में तरंगायित है। तभी तो उसमें इतनी शक्ति है कि वह नव्य या चित्रकार को सीमन बन्धनों से निकालकर अनन्त की ओर ले जाता है।

चित्र में रसमयता ही उसका प्राण है। काव्यशास्त्र में रस को काव्य की आत्मा कहकर उसको ब्रह्मस्वादमहोदर कहा गया है। ऐसा रवाद, जो केवल अनुभव किया जा सकता है; ऐसा रवाद जो अन्तरगत को चकनाचूर कर देना है किन्तु बाहर जिसका कुछ भी नहीं दिखायी पड़ता। वह तो गूँगे के गुड़ के समान है, जिसको व्यक्त करने में शब्द असमर्थ हो जाते हैं, वाणी लडखड़ा जाती है।

छन्द की (आनन्द की) परिणति रस में है। चित्र का सर्वस्व रस है। उगे आँखों से नहीं देखा जा सकता और न ही हाथों से छुआ जा सकता है, वह तो प्राणों से ही देखा जा सकता है और प्राणों से ही पकड़ा जा सकता है।

इसी लिए चित्रशास्त्र विनाय के ग्रन्थों में रस पर विस्तार से विचार किया गया है। 'चित्रलक्षणम्' में शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, धीर, भयानक, बीभत्स, अद्भूत और शान्त, ये नौ रस माने गये हैं और चित्र में उनका प्रयोग किम रूप में होना चाहिए, उनका निर्देश इस प्रकार किया गया है :

शृंगार रस के चित्र में कान्ति, लावण्य और मायुंय होना चाहिए; उसमें वेद तथा आभूषणों की सज्जा निपुणतापूर्वक सज्जित की जानी चाहिए।

हास्य रस का चित्र कुबहा, बोना, विकट दुर्नियुक्त होना चाहिए। उसमें सर बहुत बड़ा तथा हाथ-पैर बहुत छोटे होने चाहिये। इस प्रकार के चित्रों में आनन्द के साथ-साथ हास्य का फुट होना चाहिए।

करुण रस के चित्र में दया, ममता, विपत्ति, दरिद्रता, त्याग और अनुकम्पा आदि ऐसे भाव दासित होने चाहिये जिनमें दयनीयता हो।

रौद्र रस के चित्र में कठोरता, क्रोध, वध, हत्या और चयचमते हुए शरत्र दिखाने चाहिये।

धीर रस के चित्र में शीरता, दृढ़ता, प्रतिज्ञा, उदारता और गर्व के भाव दिखाने चाहिये। उसकी मुष्काकृति में दृढ़ सकल्प, सौजन्य और मुस्कराहट हो; किन्तु रोर्योर्वा चड़ी हुई हो।

भयानक रस के चित्र में दुष्टता, क्रूरता, प्रतिकार, उन्माद, हिंसा और घातक प्रकृति के लक्षण प्रकट होने चाहिए।

बीभत्स रस के उन चित्रों को श्रेष्ठ समझा जाता है जिनमें श्मशान भूमि, घातक साधन और दारुण दृश्य अंकित हों।

अद्भुत रस के चित्र में अयुक्त विनय, रोमांच, चिन्ता आदि के भाव विद्यमान होने चाहिए। उसमें ऐसी विचित्रता दर्शात होनी चाहिए उदाहरण के लिए जैसे राजा अपने नौकर के सामने हाथ जोड़े और अपने शत्रु तथा अपना सुकुट उसके पैरों पर रखे हुए हों।

शान्त रस के चित्र में आकृति सौम्य और धारणा, ध्यान तथा आसन की मुद्रा में अवस्थित होना चाहिए। वह ध्यानावस्थित व्यक्ति बृहदा तपस्वी तुल्य हो।

नौ रसों के चित्र के लक्षण बताने के बाद चित्र धरो में कैसे चित्र लटकाये जाने चाहिए, इस सम्बन्ध में कहा गया है कि :

सामान्य धरो में श्रुमान, हास्य तथा शान्त रस के चित्रों को मञ्जित करना चाहिए। कोई भी चित्र अधूरा नहीं छोड़ना चाहिए। राजभवन तथा देवालय में सभी रसों के चित्र लटकाये जा सकते हैं। रत्नियाम और राजा के सयनकक्ष में किसी भी रस का चित्र नहीं रखना चाहिए। किन्तु राजसभा के लिए यह नियम लागू नहीं होता। राजभवन, राजसभा और देवालयों को छोड़कर अन्य श्मशान, दयनीय, मृत, दुःख, पीडित, कुत्सित और अमांगल्य भावों को दर्शात करनेवाले चित्रों को नहीं लगाया चाहिए। मुख, सम्प्रभता, समृद्धि तथा मार्गलिक भावों को व्यक्त करनेवाले शीतलकर्मद्रोह, नन हाथी विद्याधर, ऋषि, गरुड़ और हनुमान आदि के चित्र सामान्यतया सभी धरो में लगाये जाने चाहिए।

वर्णविधान

चित्रकला के पड़ें-प्रसंग में 'वर्णिकाभंग' को अन्तिम और कठिन साधना बताया गया है। 'वर्णिकाभंग' की सिद्धि वर्णों के सम्यक् विधान पर आधारित है। वर्ण अनन्त हैं। उनका निर्माण और प्रयोग किम रूप में होना चाहिए इस सम्बन्ध में अनेक ग्रन्थों के आगे भिन्न-भिन्न मत हैं।

'शिल्पग्रन्थोत्तरपुराण' में पाँच प्रकार के मुख्य रंग बताये गये हैं, जिनके नाम हैं: (१) श्वेत (२) पीत (३) लाल (४) कृष्ण और (५) नील। एक दूसरे रंग्य में लाल, पीत, श्वेत, कृष्ण और हरित, इनको प्रमुख माना गया है। 'नाट्यशास्त्र' में चार ही प्रमुख रंग माने गये हैं: श्वेत, लाल, नील और पीत।

इन प्रमुख रंगों के गमयों में तीकड़ों भाँति के दूसरे रंग तैयार किये जाते हैं। रंगों का उचित रूप में संयोजन और चित्र में उनका यथास्थान उपयुक्त प्रयोग, ये दोनों बाने चित्रकार की कुशलता पर निर्भर हैं। उपवर्णों के निर्माण की विधि पर भरत के 'नाट्यशास्त्र' (अध्याय २, श्लोक ६०—६५) में कहा गया है कि :

सफेद और पीला रंग मिलाकर वाष्प रंग बनता है। वाष्प रंग उसको कहते हैं, जिसमें सफेद के साथ पीलापन झलकता हो। सफेद और लाल रंग के मिश्रण से पद्म रंग तैयार होता है। सफेद के साथ नीला रंग मिलाकर कपोत या भृंग रंग बन जाता है। पीला और नीला रंग मिलाने से हरित रंग तैयार हो जाता है। नीले और लाल रंग के मिश्रण में काषाय रंग तैयार हो जाता है। इनी प्रकार लाल और पीला रंग मिला कर गौर रंग का निर्माण होता है।

इसके अतिरिक्त तीन-चार वर्णों के मिलाने में अनेक उपवर्ण तैयार हो जाते हैं। सबल वर्ण, अपेक्षाकृत दुर्बल वर्णों से दुगने प्रभावं के समझे जाते हैं। नील वर्ण, दूसरे वर्णों से, चोसूना बलवान् और सभी वर्णों से बली होता है।

रंगों के सम्मिश्रण पर 'शिल्परत्न' नामक ग्रंथ में अधिक विस्तार से विचार किया गया है। उममें बताया गया है कि :

सफेद और लाल रंग की मिलावट से गौर रंग बन जाता है। यदि सफेद, काला और पीला रंग बराबर मात्रा में मिला लिये जायँ तो उनके संयोग से भृंग रंग तैयार हो जाता है। सफेद और काले रंग के समान मिश्रण से शम्भुवर्ण, अर्थात् हाथी के शरीर जैसा काला रंग तैयार हो जाता है। यदि समान रूप से लाल और पीला रंग मिला लिया जाय तो बहुल कल के समान (नीलकण्ठ वर्ण) रंग तैयार हो जाता है। पीला रंग एक भाग और लाल रंग दो भाग मिलाने से तो गहरा लाल रंग बन जाता है। इसी

प्रकार एक भाग सफेद और दो भाग पीला रंग के मिश्रण से विंगल (कुछ सफेद लिए पीला) रंग; एक भाग काला और दो भाग पीला रंग मिलाने से अम्बु रंग; काले और पीले के समान मिश्रण से मरुध-अरीर का रंग; हरताल और नीले रंग के मेल से सुभारंकी रंग; लाख का रस हिंगुद में मिलाने से गहरा लाख; लाख के रस में काला रंग मिलाने से जादूनी रंग; लाख के रस में सफेद रंग मिलाने से जातिराल रंग; हिंगुद और लाख को समान भाग में मिलाने से लाखी रंग; और काले तथा नीले रंग को सम भाग में मिलाने से केश रंग अर्थात् बालों जैसे वर्ण का रंग तैयार हो जाता है।

‘बिष्णुसर्वोत्तर’ पुराण के ‘चित्रसूत्र’ में वर्णित पाँच प्रमुख रंगों का उल्लेख पहले किया जा चुका है। वर्णों के निर्माण और सम्मिश्रण के मन्त्रन्ध में उसमें लिखा है कि ‘अपनी बुद्धि के अनुसार भाव की कल्पना करके तथा रंगों का विभाजन करके सैकड़ों-हजारों प्रकार के रंग बनाये जा सकते हैं।’

इसी प्रसंग में आगे बताया गया है कि नीले रंग में मिलाकर तैयार किया हुआ हरा रंग उत्तम होता है; चाहे वह शुद्ध हो, श्वेतमिश्रित हो या उसमें नीला रंग अधिक डाला गया हो। उसमें श्वेत रंग की मूलाधिक्यता से या समान मिश्रण से तीन प्रकार का बनाया जा सकता है। यदि नीले रंग में सफेद पीला रंग मिला लिया जाय तो वह चिरं रंग होता है और उसके अनेक भेद हो जाते हैं।

लाखा तथा श्वेत रंग में अथवा लाखा तथा लोच मिलाये हुए लाल रंग से जो छवि अकिन की जाती है वह रत्नकमल की भाँति लाली लिये श्याम तथा सुन्दर होती है। उसमें भी, दूसरे रंगों के मिश्रण में अनेक रंग तैयार किये जा सकते हैं। तरह-तरह के रंग बनाने के लिए सुवर्ण, रजत, तांबा, अभ्रक, राजवल्ल, मिनूर, रंगा, हरताल, चूना, लाख, हिंगल और नील आदि अनेकों द्रव्य हैं।

प्रत्येक देश में मन्त्रमन्थयुक्त टिकाऊ रंग तैयार करने चाहिए। उन्हे का रंग रसायनिक क्रिया द्वारा तैयार किया जा सकता है। लोहे का रंग गाढा होता है और अभ्रक का पतला। चित्रकारों के लिए इसी हेतु लोहे का रंग उपयुक्त ममज्ञा गया है। अभ्रक में द्रवणशीलता होती है। प्रत्येक रंग में तुलसी, मूनिव, चम्पा, कुश और मीलथी का काढा डालने से टिकाऊपन आ जाता है। पतले रंगों में स्थायिरा लाने के लिए मिनूर और दूध का प्रयोग करना चाहिए। यदि कुछ समय के लिए उत्तम दूध के रस में भिगोये हुए कण्डे से और मयूरपुच्छों से चित्र को ढँक दिया जाय तो पानी पड़ने पर भी वह चित्र नष्ट नहीं होता और कई वर्षों तक बना रहता है।

ऊपर जिन रंगों का उल्लेख किया गया है, चित्रकार उन्हे स्वयं तैयार किया करने थे। कुछ प्रमुख रंगों को बनाने की विधि इस प्रकार है :

सफेद रंग

नदी-सरो पर पाये जानेवाले शैल को या सफेद मिट्टी (चाक) को पीसकर चूर्ण बनाया जाय, उस चूर्ण को नारियल के पानी के साथ खरल में घोटा लिया जाय; जब वह लेई के समान हो जाय तब उसको गरम पानी में धोलकर छान लिया जाय, तत्पश्चात् उसको कुछ देर के लिए रख लिया जाय; ऐसा करने से पानी ऊपर तैरने लगेगा और सफेद रंग नीचे जम जायगा; इस प्रकार जब रंग तैयार हो जाय तो उसे नीम या कैंधा के गंद में मिलाकर प्रयोग में लाया जाय।

लाल रंग

मेक या हुमंजी को साफ करके एक दिन तक उसको पानी में भिगोया जाय; दूसरे दिन उसको छानकर कुछ देर के लिए रख लिया जाय; सफेद रंग की भाँति वह भी जम जायगा, तदन्तर ऊपर के पानी को निष्कार कर नीचे जो रंग बच जाय उसमें नीम का रस या कैंधे का गंद मिलाकर प्रयोग में लाया जाय। इसी प्रकार लाख के रस में भी लाल रंग बनाया जा सकता है।

पीला रंग

पीला रंग कई प्रकार की वस्तुओं से बनाया जा सकता है। उसकी एक विधि इस प्रकार है :

पीली मिट्टी को पानी में धोलकर मुखा लिया जाय; उसको पानी के साथ खरल में तब तक घोटा जाय जब तक वह लेई के

समान न हो जाय; तदनन्तर गरम पानी में धोलकर उसको कुछ देर के लिए रख लिया जाय; ऐसा करने से नीचे रंग जम जायगा और ऊपर पानी तैरने लगेगा।

उसकी दूसरी विधि इस प्रकार है :

हरताल को तीन दिन तक पानी में डाल दिया जाय; वह पूर्ण रूप में पानी में गलकर नीचे जम जायगा; चौथे दिन पानी को अलग करके उस जमे हुए हरताल में नीम या कैंबे का गूदा डालकर पाँच दिन तक उसको खरल में घोटा जाय; पीला रंग तैयार हो जायगा।

तीसरी विधि इस प्रकार है :

शाल के फूलों को तीन-चार दिन तक पानी में डालकर रखा जाय; तदनन्तर उसको आग में बड़ाकर उबाला जाय और साथ ही उन फूलों को पानी के साथ मल लिया जाय; ऐसा करने से उनका रंग पानी के साथ मिल जायगा; फिर उस पानी को छानकर धूप में रख लिया जाय; रंग नीचे जम जायगा; उसमें बज्जलेप मिलाकर उनको प्रयोग में लाया जाय।

काला रंग

काला रंग काजल से बनाया जाता है। काजल बनाने के लिए रवकाश मिट्टी के दीपक में अलमी या अग्नी का तेल डालकर उसमें साफ रुई की बत्ती जला ली जाय, तदनन्तर चौड़े मुँह वाले मिट्टी के घड़े को सूखे गोबर से भीतर की ओर गाफ करके उसे दीपक पर अधो रख लिया जाय; काजल तैयार हो जाने पर उसको पानी के साथ मलकर गुलाब लिया जाय; फिर उसको नीम के रस या कैंबे के गूदा के साथ खरल में घोटा जाय।

नीला रंग

नील बूझ की पत्तियों को मुखाकर उनको पानी के साथ पीस लिया जाय और दो-चार दिन तक बेंगा ही पड़ा रहने दिया जाय; फिर उनको पानी में मलकर धूप में सुखाया जाय; पानी ऊपर और रंग नीचे जम जायगा।

सुनहरा रंग

यह रंग बड़ी सावधानी से बनाया जाना है। इसको बनाने के लिए पड़ले या मुवर्ण के महीन पत्र को छोटे-छोटे टुकड़ों में काट लेना चाहिए; फिर उनमें थोड़ी-सी रेत और थोड़ा-सा पानी मिलाकर उसको पत्थर के खरल में घोटा जाय, खरल करते-करते जब वह लेई के समान हो जाय तो उसमें पर्वीत पानी डाल दिया जाय, पानी में रेत ऊपर तैरने लगेगी और लेई नीचे जम जायगी; पानी को निकारकर उस जमी हुई लेई में बज्जलेप मिला देने से सुनहरा रंग तैयार हो जाता है।

चित्र में अधिक चमक पैदा करने के लिए उसको सुजर या हाथी के दाँत में घोटना चाहिए; पुनः उस पर रंग दिया जाय और तब कड़ी रुई से उसको रगड़ लिया जाय।

बज्जलेप बनाने की विधि

बज्जलेप मिलाने से प्रत्येक रंग की आभा मिल जाती है, वरन्, वह हजारां वर्षों के लिए टिकाऊ भी बन जाता है। 'शिल्परत्न' में बज्जलेप तैयार करने की विधि इस प्रकार बतायी गयी है :

भैस के चमड़े को पानी के साथ आग पर तब तक पकाना चाहिए जब तक कि वह पककर भस्वन के समान न बन जाय; तदनन्तर आग की आँच कम करके पानी को आप बनाकर उड़ा लिया जाय; फिर उसके छोटे-छोटे टुकड़े बनाकर उसको धूप में सुखा लिया जाय। जब उसको रंग में मिलाना हो तो किसी मिट्टी के पात्र में पानी डालकर उन सूखे हुए टुकड़ों को पुनः आग में पका लिया जाय।

यदि बज्जलेप को सज्जद मिट्टी में मिलाया जाय तो वह दीवार पर प्लास्टर करने के लिए अत्यन्त उपयोगी होगा। दीवार पर तीन 'कोइ' करने के बाद चित्र-रचना करनी चाहिए।

'चित्रसूत्र' में यही विधि कुछ विस्तार और प्रकारान्तर में बतायी गयी है। उसमें लिखा है कि तीन प्रकार के इष्टिकापूर्ण (ईंट का पूर्ण) में एक-तिहाई मिट्टी मिला ली जाय; उसमें एक हिस्सा गुग्गुलु, मोम, महडा, मुर्वा, गुड, कुमुम और उतना ही एक हिस्सा तेल मिला लिया जाय; तदनन्तर उसमें एक-तिहाई चूना; दो अणु बेल का गुदा, मयक, खैरा और बालू मिलाकर उसको आम में पकाया जाय; तदनन्तर उस मिश्रण को एक मास तक चमड़े के पात्र में पानी के साथ भिगोकर रखा जाय; एक मास बाद वह मिश्रण स्थिग्ध हो जायगा; तब उसको सावधानी से निकालकर दीवार पर उसका लेप किया जाय। लेप ऐसा होना चाहिए जो न चिकना हो, न घुड़ हो, न खुरदुरा हो, न मोटा हो और न पतला हो।

बार-बार लेप करने के बाद दीवार जब सूख जाय तब तेल, मिट्टी और धूने के मिश्रण से तैयार किए हुए लेपों एवं चिकने मंजनों से दीवार पर सावधानीपूर्वक वाणिश की जाय। तदनन्तर उसको बार-बार दूध से मीचकर पोछ लिया जाय। जब वह सूख जाय तब उस पर चित्र-रचना करनी चाहिए।

इस प्रकार विभिन्न लेपों से चित्र के लिए तैयार की गयी आधारभूमि सौ वर्ष तक भी नष्ट नहीं होती।

इसी प्रकार विभिन्न भाँति के लेपों से युक्त मणिमय भूमियाँ, चित्र की आकृति के अनुसार, तैयार की जानी चाहिए।

आधारभूमि पूर्ण रूप से तैयार हो जाने पर कलाकार को चाहिए कि वह प्रगस्त विधि एवं शुभ नक्षत्र में, विशेषतः चित्रा नक्षत्र में, शुद्ध श्वेत कपूर धारण करके ब्राह्मणों का पूजन करे और तदनन्तर स्वस्तिवाचन के साथ कलाविदों तथा गुरुजनों को प्रणाम करके अपने हृदय के स्मरण करते हुए पूर्वाभिमुख होकर चित्र-रचना आरंभ करे।

चित्र में प्रमाणा

चित्र के छ अंगों में 'प्रमाण' पर कुछ प्रकाश डाला गया है, किन्तु एक कुशल चित्रकार के लिए यह आवश्यक है कि वह इस विषय को अधिक विस्तार से जान ले। प्राचीन आचार्यों ने मनुष्य के पाँच प्रकार बताये हैं : (१) हंस, (२) भद्र, (३) मालम्ब्य, (४) चक्रक और (५) शशक। हंस मनुष्य का प्रमाण उसकी उँगलियों से १०८ अँगुल, भद्र का १०६, मालम्ब्य का १०४, चक्रक का १०० और शशक का ९० अँगुल होता है।

१. हंस मनुष्य की भुजाएँ बलिष्ठ, उसका रंग चद्रमा के समान श्वेत, मस्तिष्क गोल, नेत्र गधुर, मुखाकृति मुन्दर, कमर पतली और चाल हंस के समान होनी चाहिए।

२. भद्र मनुष्य की आकृति किसी महात्मा, महापुरुष, गंधर्व, दैत्य, दानव, भन्वी, ब्राह्मण अथवा पुरोहित में सम्बन्धित होती है। उसका वर्ण कमल के समान, पैर हाथी के पैरों की भाँति, धिर पर बाल और भुजायें गोल तथा बलिष्ठ होनी चाहिए।

३. मालम्ब्य मनुष्य उड़द के समान काले वर्ण का होता है। उसका शरीर दर्शनीय, कमर कृश, आत्रानुगुह, चौड़े कंधे, चौड़े जबड़े, ऊँची नाक और आकृति में दृढ़ता होनी चाहिए।

४. चक्रक मनुष्य की आकृति गंभीर तथा बुद्धिमत्तापूर्ण होती है। उसमें चातुर्य के भाव होने चाहिए। उमका वर्ण चद्रमा के समान और शीशा शंख की भाँति होनी चाहिए। यद्यों के चित्र इसी प्रमाण के होते हैं।

५. शशक मनुष्य चतुर होता है। उसका वर्ण कालिमा-कालिमा-भिन्न होना चाहिए। गाल खूब भरे हुए और आँखें मधुरता लिए हुए होनी चाहिए। महन्त तथा पुजारी इतके लिए उपयुक्त है।

हंस पुरुष की लम्बाई

१२ अँगुल प्रमाण को एक बिता (ताल) कहते हैं। एबी से ऊपर की गठ (गुरुक) की ऊँचाई ३ अँगुल; वही पैर की भी ऊँचाई होती है; गुरुक में लेकर अंशों तक की लम्बाई २ बिता; घुटने की लम्बाई ३ अँगुल; अंशों के बग़ावत ही दोनों उरुओं की लम्बाई; लिगोन्द्रिय (शेद) से नाभी की दूरी १ बिता, नाभी से हृदय और हृदय में कण्ठ की दूरी १-१ बिता, कण्ठ की लम्बाई ४ अँगुल; मुख की लम्बाई १ बिता; कलाट में मस्तिष्क की लम्बाई २ अँगुल; हथेली १ बिता, बाहु १७ अँगुल; ऊपर की भुजा (प्रबाह) भी उतनी ही होनी चाहिए; छाती का आधा भाग ८ अँगुल होना चाहिए।

इसी प्रकार भद्र, मालम्ब्य, चक्र और शशक आकृतियों का प्रमाण जानना चाहिए।

पाँच प्रकार के पुरुषों की भाँति पाँच प्रकार की स्त्रियाँ भी होती हैं, जिनके नाम हैं : (१) हस्ता, (२) भद्रा, (३) मालम्ब्या, (४) चक्रका और (५) शशका। चित्र अंगों का पुरुष हो उनके साथ उसी श्रेणी की स्त्री योजित की जानी चाहिए। स्त्री की ऊँचाई

पुरुष के कल्पेपर्यन्त होनी चाहिए; उसका कटि-अंश, पुरुष की अपेक्षा दो अंगुल ऊँचा; नितम्ब भाग, पुरुष की अपेक्षा चार अंगुल अधिक होना चाहिए। उसके स्तन आकर्षक और उनको ठीक स्थान पर योजित किया जाना चाहिए।

एक हंस पुरुष का सांगोपांग प्रमाण*

शास्त्रीय दृष्टि से एक हंस पुरुष के चित्र का प्रमाण क्या होना चाहिए और उसके प्रत्येक अवयव की लम्बाई, ऊँचाई, चौड़ाई तथा मोटाई किस अनुपात से होनी चाहिए, उसका विवरण इस प्रकार है :

शिर १२ अंगुल चौड़ा; मस्तिष्क ८ अंगुल चौड़ा तथा ४ अंगुल ऊँचा; कनपटी ४ अंगुल चौड़ी तथा २ अंगुल ऊँची; कपोल ५ अंगुल लम्बे, ठोड़ी ४ अंगुल; कान की चौड़ाई २ अंगुल, लम्बाई ४ अंगुल और बीच का भाग १ अंगुल; नासिका ४ अंगुल, अप्रमाण २ अंगुल तथा चौड़ाई ३ अंगुल; नयूने १ अंगुल लम्बे तथा २ अंगुल ऊँचे, ऊपर के ओठ और नासिका के बीच का भाग ३ अंगुल; ऊपर का ओठ १ अंगुल; नाँचे का ओठ १ अंगुल; मूँह ४ अंगुल; ठोड़ी २ अंगुल; मूँह में ४० दाँत (८ दाँतों के लिए १ १/२ अंगुल का स्थान; शेष दाँत ३ अंगुल; एक बड़ा दाँत १ अंगुल); आँखें ३ अंगुल लम्बी, भ्रुवें ३ अंगुल लम्बी तथा ३ अंगुल चौड़ी; दोनों भ्रुवों के बीच का अन्तर २ अंगुल, आँख की पुतली ३ अंगुल; आँख का तिल ३ अंगुल; आँख और कान के बीच का अन्तर ४ अंगुल; धीरा १० अंगुल चौड़ी और २ १/२ अंगुल का घेरा; दोनों स्तनों के बीच का अन्तर १६ अंगुल तथा गोलाई ६ अंगुल; कंधों के पास मुजाओ की गोलाई १६ अंगुल, हाथ की लम्बाई १२ अंगुल; हथेली ७ अंगुल लम्बी तथा ५ अंगुल चौड़ी; बीच की उँगली ५ अंगुल लम्बी; तर्जनी मध्यमा से छोटी, अनामिका तर्जनी से भी छोटी; कनिष्ठिका सबसे छोटी, उँगलियों में ३ पोर और अंगुठे में २ पोर; अंगुठे की लम्बाई ३ अंगुल; नाभून पीरो के प्रमाण से आधा; पेट का घेरा ४२ अंगुल; नितम्बों का घेरा ४४ अंगुल तथा चौड़ाई १८ अंगुल; जख्ककोप ४ अंगुल चौड़े, लिंग ६ अंगुल लम्बा, जंघाओं के जोड़ों की चौड़ाई ४ अंगुल; घुटनों की चौड़ाई ८ अंगुल; घुटनों के नीचे का हिस्सा ५ अंगुल चौड़ा, १५ अंगुल लम्बा और १ ४/५ अंगुल घेरा; तलवे १२ अंगुल लम्बे तथा ६ अंगुल चौड़े; पैर का अँगुठा ३ अंगुल; उसका नाभून ३ अंगुल; प्रत्येक उँगली के नाभून की लम्बाई, अंगुठे के नाभून का आठवाँ भाग; पहली उँगली की लम्बाई अंगुठे के बराबर और शेष उँगलियाँ क्रमशः छोटी; एड़ी ३ अंगुल चौड़ी और ४ अंगुल ऊँची होनी चाहिए।

एक हंस पुरुष के विभिन्न अंगों का जो प्रमाण ऊपर दिया गया है उसको अनुपात से षट्पादा-बढ़ाया भी जा सकता है।

स्त्रियों के चित्र, पुरुषों के चित्रों की अपेक्षा १ अमला (३ अंगुल) कम करके बनाये जाते हैं।

पाँच प्रकार की अन्य आकृतियाँ

जिन आकृतियों और जिनके प्रमाणों का ऊपर निर्देश किया गया है उनके अतिरिक्त पाँच प्रकार की आकृतियाँ और भी बतायी गयी हैं; जिनके नाम हैं : (१) नर, (२) क्रूर, (३) असुर, (४) बाल और (५) कुमार। नर आकृति का प्रमाण १० ताल, क्रूर आकृति का १२ ताल, असुर आकृति का १६ ताल, बाल आकृति का ५ ताल और कुमार आकृति का ६ ताल निर्धारित किया गया है।

इनकी श्रेणियाँ भी अलग-अलग हैं। नर श्रेणी की आकृतियों में राम, बाली, इंद्र तथा अर्जुन के चित्र रखे गये हैं; क्रूर श्रेणी के चित्रों में वण्डी, भैरव जैसे विष्वंसकारी देवों के चित्र आते हैं; असुर श्रेणी के चित्रों में रावण, कुम्भकर्ण आदि को रखा गया है; बाल

* नाप की रीति

८ प्रमाण	=	१ राज
८ राज	=	१ बालागर
८ बालागर	=	१ लिफसा
८ लिफसा	=	१ युका
८ युका	=	१ यष
८ यष	=	१ अंगुल
१२ अंगुल या ४ अचसा	=	१ ताल

शेकी के चित्रों में बाल्यकाल सम्बन्धी आकृतियों को निर्धारित किया गया है; और कुम्हार श्रेणी के चित्रों में वे चित्र गिनाये गये हैं, जो कीर्मापविस्था के होते हैं।

उत्तम नव ताल के अनुसार चित्ररचना

उत्तम नव ताल के अनुसार चित्र बनाने के लिए इस प्रकार का प्रमाण निर्धारित है :

माथे के बीच में ठुड़ी तक १ ताल; गर्दन की हड्डी में छाती तक १ ताल; छाती से नाभी तक १ ताल; नाभी से नितम्ब तक १ ताल; नितम्ब से घुटनों तक २ ताल; और घुटनों से एड़ी तक २ ताल।

बोटी से माथे तक लम्बाई १ अमसा; श्रोत्रा १ अमसा, घुटनों की हड्डी १ अमसा; पैर की एड़ी १ अमसा; पैर १ ताल; गर्दन २ अमसा; एक कर्षे से दूसरे कर्षे तक ३ ताल, घुटना २ अमसा; टबन्ना २ अमसा; पैर ५ अमसा; कर्षे से कुहनी तक २ ताल; कुहनी से कलाई तक ६ अमसा, हथेली १ ताल. भूजा २ अमसा, कुहनी के ऊपर १ अमसा और कलाई १ अमसा होनी चाहिए। मुँह के तीन भाग होते हैं : माथे से भवों तक, भवों से नाक तक और नाक से ठुड़ी तक।

बच्चों की आकृतियाँ

बच्चों की आकृतियों के लिए भी प्रमाण निर्धारित किया गया है, जिसका विवरण इस प्रकार है :

बच्चे के शिर का जो अनुपात है, गर्दन से कमर तक का हिस्सा उससे दुगुना बनाना चाहिए; शेष भाग का परिमाण शिर से बार्दगुना होना चाहिए। हावों की लम्बाई, पैरों में दुगुनी होनी चाहिए। बच्चों की गर्दन तो छोटी होती है, किन्तु शिर उसके अनुपात से बड़ा होता है।

चित्रों की श्रेणियाँ

प्राचीन चित्रों में प्रमुखताय हमें चार प्रकार के चित्र देखने को मिलते हैं। (१) कुछ चित्र तो ऐसे हैं, जो दीवारों पर बनाये गये हैं। (२) कुछ चित्र लकड़ी के तस्त्ता पर अंकित हैं। (३) तीसरे प्रकार के चित्र वृक्ष की छाल पर चित्रित हुए मिलते हैं। (४) इनके अतिरिक्त अधिक मख्या उन चित्रों की हैं, जो कि कागद पर बनाये गये हैं। यद्यपि कागद पर चित्र बनाने की प्रथा का प्रचलन बहुत बाद में हुआ, किन्तु उसको बहुत बड़े पैमाने पर अपनाया गया।

१. दीवारों पर चित्र-रचना का व्यापक प्रचार बौद्धकाल में हुआ। अजन्ता, एलोरा आदि गुफाओं के भित्तिचित्र इसके उज्वल उदाहरण हैं।

२. दूसरी प्रकार की चित्र-रचना लकड़ी के तस्त्ता पर हुआ करती थी। लकड़ी पर चित्र बनाने के सम्बन्ध में विद्यारथ्य मुनि कृत 'पंचचत्तो' में कहा गया है कि 'उसके लिए यह आवश्यक है कि पहले लकड़ी की दफती को भली भाँति साफ़ कर लेना चाहिए। उसके बाद उसे साबुल के पेटों से धोए कर चिकना बनाना चाहिए। तदनन्तर उस पर अभीष्ट चित्र की रेखाकृतियाँ डालकर पुनः रंग भरना चाहिए।'

३. भारत में पटचित्रों का निर्माण बहुत बाद तक ही रहा। बड़े होने के कारण इन चित्रों की सुरक्षा पर अधिक ध्यान दिया जाना चाहिए। पत्रचित्रों के सम्बन्ध में बौद्धधर्म के नायिक ग्रन्थ 'अर्थ संजु श्री मूलकल्प' में कहा गया है कि 'स्वच्छ श्वेत कपड़े पर चित्र अंकित करना चाहिए। उसके दोभा ओर किनारियाँ हों। ऐसे पट या वृक्ष-छाल पर चित्र बनाना चाहिए, जिस पर रेशे न हों। रेशामय कपड़ा इसके लिए सर्वथा त्याज्य है। कपड़ा दो हाथ लम्बा और एक हाथ चौड़ा हो।' इस सम्बन्ध में ऐसा भी बताया गया है कि पटचित्र को यदि पूर्वा भास के रस में भिगोया जाय तो वह हजारों वर्ष तक सुरक्षित बना रहता है।

४. कागद, चित्र-रचना का प्रमुख माध्यम रहा है। चित्र-रचना के लिए तीन प्रकार का कागद उपयोग में लाया जाता था : (१) बारी (मूले बाँस के टुकड़ों को सड़ा कर बनाया हुआ); (२) डबहार (टाट या जूट को सड़ाकर बनाया हुआ); और (३) मुकात (तूल या रूई आदि का गलाकर बनाया हुआ)।

चित्र-रचना के लिए कागद को, पहले कई पत्रों को एक साथ चिपका कर मक्का-सा बनाया जाता था। फिर सफ़ेद रंग को

बछलेप के साथ मिलाकर उस कागद पर लेप कर दिया जाता था। लेप के सूख जाने के बाद हाथी दाँत, सींग, हड्डी या शंख से उसको घोट कर चिकना बना दिया जाता था। तब वह चित्र के लिये उपयोगी बन सकता था।

रचना विधान के अनुसार चित्रों के कई भेद बताये गये हैं; जैसे चित्र, अर्धचित्र, चित्राभास, सत्यम्, वैषिकम्, नागरम् और मिश्रम्। 'चित्र' उसको कहते हैं, जिसमें समस्त अंगों को पूरी तरह अंकित किया जाता है। 'अर्धचित्र' वह है, दीवार आदि पर जो आधा ही अंकित किया जाता है। 'चित्राभास' उस चित्र का नाम है, जिसमें शरीर के किसी अंग को स्वेच्छया किसी भी अनुपयुक्त स्थान पर अंकित किया जाता है। 'सत्यम्' चित्र वह कहा जाता है, जिसमें जीवन की सच्ची घटनाओं को दर्शाया जाता है। ऐसे चित्र अ हाकार भी होते हैं और लम्बाकार भी। 'वैषिकम्' उस चित्र को कहते हैं, जो कि उचित प्रमाण के अनुसार बनाया जाता है, और जिसमें सौन्दर्य एवं कौशल विद्यमान रहता है। ऐसे चित्र चौकोर घेरे के अंदर बनाये जाते हैं। 'नागरम्' वह चित्र है, जिसमें अंग-प्रत्यंग सुगठित हों, आभूषणों का कम प्रयोग हो और जो गोलाकार वृत्त में बनाया जाय। 'मिश्रम्' चित्र, सत्य, वैषिक और नागर नामक चारों चित्रों के मिश्रण से तैयार किया जाता है।

विषय की दृष्टि से भी उसके कुछ भेद किये जा सकते हैं; यथा देवी-देवताओं के चित्र, ऐतिहासिक चित्र, वेद-पुराणों की कथाओं के चित्र, संगीत तथा नृत्य विषयक चित्र, नायक-नायिका सम्बन्धी चित्र और अन्य वस्तुओं के चित्र आदि।

आकृति चित्रण

चित्रकला एक स्वतंत्र विषय है। उसका अंग बहुत व्यापक और उसकी विधाएँ बहुत सूक्ष्म हैं। इस क्षेत्र में प्रवेश पाने वाले प्रत्येक ज्ञानगु के लिए यह आवश्यक समझा जाना रहा है कि वह मूलो भक्ति चित्रकला की शारीरिकियों का अध्ययन-मनन करने के बाद है। कमज. आगे बढ़े।

आकृतिचित्र, प्रकृतिचित्र, व्यक्तिचित्र और लघुचित्र आदि, चित्रों के जो अनेक भेद बताये गये हैं उनको अपनी नियमावली तथा अपने स्वतंत्र सिद्धान्त हैं। आकृतिचित्रों के निर्माण की विधाएँ क्या है, इसका विवेचन करने से पूर्व हमें आकृतियों के सम्बन्ध में जान लेना चाहिए।

तेरह प्रकार की आकृतियाँ

भारतीय चित्रकला में तेरह प्रकार की प्रमुख आकृतियाँ बतायी गयी हैं। ये तेरह प्रकार की आकृतियाँ भी अवस्थाविशेष के कारण कई गुनी हो जाती हैं। इन तेरह प्रकार की प्रमुख आकृतियों के नाम हैं : (१) ऋण्णगत (सामने का आकार), (२) अनुष् (पृष्ठभाग), (३) सौर्षोक्त शरीर (झुके शरीर वाला आकार), (४) अर्ध चित्रोन्नत (एक ओर उन्नत), (५) पादार्धगत (एक पादवर्ध युक्त), (६) पुराणगत (एक करोल युक्त), (७) ऋण्णगत (शरीर का पृष्ठभाग), (८) परिदृष्ट (गोलाकृति), (९) समानत (पूर्णतया झुका हुआ शरीर), (१०) समानत या समानत (दायाँ-बायाँ भाग एक समान), (११) अन्न (दाहिनी ओर झुका हुआ शरीर का ऊपरी भाग), (१२) चित्रांग (अंगों के 2 अक्षर के समान आकृति) और (१३) अतिचित्र (शरीर का अतिशय रूप से झुका लेना)।

इन आकृतियों के सम्बन्ध में विस्तार से इस प्रकार जाना जा सकता है :

१. ऋण्णगत : ऋण्णगत आकृति में शरीर के अंग-प्रत्यंग पूर्णरूप से दिखाएँ देते हैं। शरीर बहुत सुदर, सुकोल तथा अलंकृत होता है। उसमें छाया और प्रकाश का भी समावेश होना चाहिए। शरीर का पृष्ठ भाग सीधा हो। कंधों से कमर तक और अंगों से पैरों तक का भाग पतला हो। नयुने और ओठ, उनकी चौड़ाई के अनुपात से ३ गुना कम हों। इसी प्रकार शरीर का प्रत्येक अंग, उसकी चौड़ाई के अनुपात से ३ गुना कम हो। चित्रकला की दृष्टि से इस प्रकार की 'ऋण्णगत' आकृति सर्वश्रेष्ठ कृति बतायी जाती है।

२. अनुष् : अनुष् आकृति, ऋण्णगत आकृति के विधानों से संबंध विपरित होती है।

३. सौर्षोक्त शरीर : इस आकृति में शरीर झुका हुआ होता है। शरीर की बनावट सुगठित, मजबूत और आकृषक होती है। कोई किणुप कलाकार ही इस आकृति को चित्रित कर सकता है। इसमें

आँस, नाक, मस्तिष्क और भ्रूओं का संयोजन बहुत ही बारीकी से दर्शात होता है। मुखाकृति सौम्य होती है।

४. अर्ध विलोचन : जैसा कि उसके नाम में ही विदित है कि उसमें केवल एक ही आँस अंकित की जाती है। इस आकृति की विशेषता यह है कि इसके चेहरे पर केवल एक आँस और एक भाग माथे का दिखाया जाता है। आधी भ्रू की हुई होनी चाहिए। ठोड़ी एक मध्य प्रमाण की होनी चाहिए। खुले हुए मुँह के अनुपात में नाभी का आकार एक अगुल कम होना चाहिए।

५. पादवागत : इस प्रकार की आकृति में छाया नहीं दिवानी जाती है। इसी लिए उसको 'छायागत' भी कहा जाता है। चित्र में माधुर्य और सुरुचि के भाव होने चाहिए। चित्र में दायें या बायें, एक ओर मुखाकृति दर्शात करनी चाहिए। इस श्रेणी के चित्रों में एक नाँव, एक भँव, एक कनपटी, एक कान, आधी ठोड़ी और बाल दिखाये जाते हैं।

६. पुरावृत : इस आकृति में कपड़ों को पीछे की ओर घुमा हुआ दिखाना चाहिए। रेखाएँ हल्की हों। मस्तिष्क, कपोल, बाजू और गले को गहरा 'शेड' देकर उभरा हुआ दिवाना चाहिए। सौन्दर्य, गठन और कोमलता का भी पूरा ध्यान रखना चाहिए।

७. पृष्ठागत : जिस आकृति में पीठ का भाग विशेष रूप से आकर्षण हो उसे 'पृष्ठागत' कहते हैं। पृष्ठे और जोड़ उभरे हुए होने चाहिए। एक रसोरी दिखाया जाय; किन्तु त्रिम में उमंग के भाव हों और वे दर्शक को आकर्षित कर सकने योग्य हों। छाती का आधा भाग तथा गाल और आँस का बाहरी कोना हल्के रंग में होना चाहिए। इसमें भी सौन्दर्य और माधुर्य भरने की पूर्ण चेष्टा की जानी चाहिए।

८. परिवृत : इस आकृति में कटि प्रदेश के ऊपर का केवल आधा हिस्सा घुमा हुआ दिखाया जाना चाहिए। मुखाकृति कुछ द्वेष के भाव लिए होनी चाहिए। ऊपर और नीचे के हिस्से हल्के 'शेड' में छिपे हुए होने चाहिए। चित्र का मध्य भाग आकर्षक होना चाहिए।

९. सवानतम : इस प्रकार की आकृतियों में विशेषतया कटि के नीचे बाने हिस्से पर ध्यान दिया जाता है। नितम्ब ऐसे होने चाहिए, जो स्पष्ट और आकर्षक हों। पैरों के दोनों तलुबे जुड़े हुए हों। किन्तु स्पष्ट हों। कटि के उपरी भाग में हल्का रंग और नीचे के भाग में गहरा रंग होना चाहिए। अगुटे के नीचे का भाग कम दिखाता चाहिए, किन्तु उसमें अ.करण और स्पष्टता होनी चाहिए।

१०. समानंग : इस चित्र में दायी और बायी, दोनों भाग एक समान होना चाहिए। चित्र का ढाँचा चाहे खड़ा हो या बैठा हो, वह किसी ओर झुका हुआ न होना चाहिए। शरीर के अग्र-प्रत्यंग, दोनों ओर एक समान दर्शात हों; केवल हाथों की उँगलियों का दम भिन्न हो। भगवान् बुद्ध के चित्र प्रायः इसी आकृति के होते थे।

११. अर्धंग : इस आकृति में चोटी से एड़ी तक के बीच की रेखा नामि प्रदेश में दाहिनी ओर कुछ झुकी हुई होती है। इस आकृति में नितम्ब भाग अपने वास्तविक स्थान से एक अमसा हट्टे हुए होने चाहिए। बौद्ध भिक्षुओं एवं महात्माओं के चित्र इसी श्रेणी के होते थे।

१२. त्रिभंग : इस आकृति में बीच की रेखा, शिर से लेकर, दाहिनी आँस की पुतली के बीच भागी के दाहिनी ओर होकर एड़ी तक जाती है। इसी लिए आकृति का स्वरूप Z अक्षर जैसा हो जाता है। दायें बायें या दाहिने हटी हुई होती है और इसी प्रकार नितम्बों से लेकर शरदन तक का हिस्सा भी दायें या बायें झुका हुआ होता है। यदि देवियों के चित्र हों तो शिर दाहिनी ओर और देवताओं के चित्र हों तो शिर बायी ओर झुका होता है। यदि देवी-देवता के समुक्त चित्र हों, तो दोनों के शिर एक-दूसरे की ओर झुके होते हैं और ऐसा प्रतीत होता है कि परस्पर वे चुम्बन लेने के लिए उद्यत हों। प्रायः राधा-रुद्रण के चित्र इसी शक्ति के हैं।

१३. अतिभंग : ऊपर त्रिभंग आकृति के सम्बन्ध में जो कुछ बताया जा चुका है उसमें अत्यधिक झुकाव कर देने से 'अतिभंग' आकृति बन जाती है। इसमें शरीर के ऊपरी भाग को इस ऋद्धर झुकाया जाता है, जैसे प्रवाल जैसी चलने से झुक झुक जाता है। इस श्रेणी के चित्र युद्ध या ताण्डव नृत्य से सम्बन्धित होते हैं।

इसके अतिरिक्त एक अलंकार चित्रकार को, स्त्री के चित्र में, हमेशा एक पैर गंभीरता से आगे की ओर बढ़ा हुआ, दिखाना चाहिए। उसमें कमर और कूहों के हिस्से चौड़े और लोचदार दिखाने चाहिए।

इन तरह प्रकार की आकृतियों के अतिरिक्त अन्य भी अनेक भाँति की आकृतियों का चित्रकला में उल्लेख मिलता है; किन्तु वे सभी इन्हीं के हेर-फेर से बनायीं जाती हैं।

आकृति चित्रण का विधान

आकृति-भेदों को जान लेने के बाद उनको चित्रित करने का विधान क्या है, इसका अनुशीलन करना आवश्यक है। चित्रकला के प्राचीन आचार्यों ने आकृतियों के कुछ वर्ग निश्चित किये हैं; जैसे देवता, ऋषि, राजा, पुरातन मनुष्य, किन्नर, राक्षस, वेदवा, सभ्रांत कुल की स्त्रियाँ, ब्रह्म, भाट, ब्रूत, द्वारपाल, व्यापारी, त्रिलोक्यार, पशु, पक्षी, जानवर और प्राकृतिक दृश्य। इन विभिन्न आकृतियों को चित्रित करने के लिए विशेष विधान हैं।

देवता, ऋषि, राजा और पुरातन मनुष्यों की आकृतियाँ प्रभावशाली तथा अलंकरणों से सज्जित होनी चाहिए। उनका प्रभु वर्ण ही उनके चित्रों में देना चाहिए। प्रत्येक चित्र अपनी मिश्रणा लिए होना चाहिए। सभी के रूप में सौम्यता होनी चाहिए। आँखें विशाल और नील कमल की भाँति होनी चाहिए। उनके किनारों पर कुछ लज्जा और पुतलिय काली होनी चाहिए। पलकों के कोना की बनावट लम्बी होनी चाहिए।

देवताओं की हृन्म-मुद्राओं में प्रजा की कल्याण-नामना के भाव अंकित होने चाहिए। उनकी आँखों में दूध जैसी धवळता हो। मुखाकृति में शुभ-लक्षण विद्यमान हो। यह सावधानी रखनी चाहिए कि रेखाएँ कहीं भी टूटने न पावें। चित्र प्रमाणयुक्त होने चाहिए। देव-आकृतियों में भवे तथा पलकों को छोड़कर बाल नहीं दिखाने जाते हैं। उनकी हँसमुख आकृति और सोलह वर्णों की वय होनी चाहिए। वे बाल्यावस्था में भी चित्रित किये जा सकते हैं; किन्तु रूपावस्था एवं वृद्धावस्था में उन्हें कदापि नहीं दिखाना चाहिए। उनके शरीर में आभूषण, धार पर मुकुट, कानों में कुण्डल, गले में माला, हाथों में बाजूबन्द नूडी-पहुँची-कंगन-कड़ा आदि, कटि में झूलती हुई कान्ठी होनी चाहिए। उनके शरीर में यशोपरीत अवयव होना चाहिए। कन्धे चौड़े हों और बाँहें और बाधम्बर लटकता हुआ दृग्गता जाय। ऊपरी भाग में दुपट्टा भी होना चाहिए। मुखकृति के चारों ओर, अनुपात के अनुसार, प्रभा-मण्डल धरना चाहिए। दृष्टि सौम्य होनी चाहिए। अनेक मस्तिष्क और अनेक हाथ वाले देवताओं के चित्र बड़े ध्यान से बनाने चाहिए।

राजाओं को भी देवताओं के ही सद्गुण चित्रित करना चाहिए। प्रत्येक राजा में चक्रवर्ती होने के लक्षण अंकित होंगे चाहिए। बालों में गहरी नीलमा होनी चाहिए। चक्रवर्ती राजा को भी दाढ़ी-मूछ नहीं बनानी चाहिए। उनकी मुखकृति के चारों ओर प्रभा-मण्डल हो। उनका आसन चन्द्र-प्रभा के समान कर्त्तव्य हो।

ऋषियों के चित्र पर गाँठ लगी लम्बी-लम्बी जटाएँ अंकित होनी चाहिए। शरीर काले सुगन्ध में आच्छादित हो। उनके शरीर में तेजविवता तो हो; किन्तु स्थूलता न आने पावे। गन्ध के चित्र में, स्मरण रखना चाहिए कि, मुकुट अंकित न हो।

ब्राह्मणों की आकृति में आचरण की पवित्रता और शरीर में धवल वस्त्र धारण किये होने चाहिए। पुरोहितों की आकृति आभूषण एवं अलंकारों से सज्जित होनी चाहिए।

दैत्यों और दानवों के चित्रों की मुखकृति में भयावह भाव अंकित होने चाहिए। उनकी आँखें गोल और भये टेढ़ी हों। पोसाक में भ्रष्टकीलापन और अहंकार प्रकट होता हो। गले में मालाएँ हों। उनके साथ उनकी स्त्रियाँ भी चित्रित की जानी चाहिए। वे हाथा में खड्ग लिए पृथ्वी पर खड़े हों या आकाश में उड़ रहे हों।

किन्नर दो प्रकार के कहे गये हैं : एक तो वे जिनकी मुखकृति तो मनुष्यों जैसी होती है किन्तु शरीर पोड़े की भाँति होता

है; और दूसरे वे जिनकी मुष्काकृति तो छोड़े की भाँति होती है किन्तु शेष शरीर मनुष्यवत् होता है। दूसरे प्रकार के किन्नर चित्रों को आभूषणों से सज्जित करना चाहिए। उनके हाथों में कोई वाद्य-यंत्र भी हो।

राशियों के बाल लंबे हुए (सिंह केसर) अंकित करने चाहिए। उनके नेत्रों में मयोंत्पादक एवं व्याकुलताजन्य भाव होने चाहिए। नागों को देवताओं के ही समान अंकित किया जाना चाहिए, किन्तु देवताओं के शिर पर जहाँ रत्नों का मुकुट होता है, नागों के शिर पर बत्त: सर्पों का मुकुट दिखाना चाहिए। यक्षों को आभूषणों से सज्जित दिखाना चाहिए। देवताओं तथा उनके गणों की आकृतियाँ भिन्न-भिन्न रूप में दिखानी चाहिए। गणों को वस्त्र पहनने, हाथों में शस्त्रास्त्र लिए और क्रीड़ा करते हुए दिखाना चाहिए। किन्तु भगवान् विष्णु के गण को शांत एवं स्थिर चित्त अंकित करना चाहिए।

वेद्याओं को रथका (१०० अंगुल) प्रमाण का बनाना चाहिए। उनका वर्ण लाल सिन्दूरी या चद्रमा के समान धवल अथवा कभी-कभी कमल के सद्म होना चाहिए। उनके वस्त्रों में भद्रकीलापन होना चाहिए।

संभ्रान्त कुल की स्त्रियों को लज्जावन्ती दिखाना चाहिए। वे आभूषणों से अलंकृत हो, किन्तु उनके वस्त्रों में भद्रकीलापन न हो। विषयाओं को श्वेत वस्त्र धारण किये हुए आभूषण-रहित बनाना चाहिए। उनका वर्ण भूरा हो।

सेनापति दृढ़ स्वभाव और लम्बे शरीर का होना चाहिए। उनके कर्भे, हाथ तथा उसकी गर्दन बलिष्ठ हो। बड़ा शिर, बलवान् छाती, ऊँची नाक, चौड़ी टुहड़ी और दृष्टि ऊपर की ओर हो। उनकी त्पोरियाँ चढ़ी हुई और चेहरों में अहंकार का भाव होना चाहिए। इसी प्रकार यैनिकाँ को भी उनकी स्थिति के अनुसार चित्रित करना चाहिए। सेना के साथ रहने वाले भाट को चमकीली पांगार में अंकित करना चाहिए। उसकी दृष्टि ऊर्ध्वमुखी हो और गर्दन की रंगे दिखानी देती हो।

दूतों का रंग भूरा और उनकी दृष्टि तिरछी होनी चाहिए। द्वारपाल के चित्र में दया एवं करुणा के भाव दर्शाने चाहिए। उसकी बर्दी में भद्रकीलापन न हो। उसके दाहिने हाथ में लाठी और कमर में तलवार होनी चाहिए।

व्यापारियों को पगड़ी बाँधे दिखाना चाहिए। गायको, नर्तकों और वादकों की पोशाकों भद्रकीली और स्पष्ट हों। नगर या ग्राम के ममानित पुरुषों के शिर के बाल भूरे दिखाने चाहिए। वे आभूषण धारण किये और श्वेत वस्त्र पहने हों। उनकी आकृति आगे की ओर कुछ झुकी हुई हो। उनकी मुष्काकृति सुन्दर और शान्त हो।

शि पकार को अपने कार्य में उत्सुकतापूर्वक व्यस्त हुआ चित्रित किया जाना चाहिए। पहलवानों को चौड़े कर्भे, मोटी गर्दन, मोटे हाथ, माँटे आँठ, छोटे बाल, अहंकारी और बलवान अंकित करना चाहिए।

मृतक मनुष्य का चित्र स्थिर, आँखें बंद किए हुए निद्रितावस्था का जैसा होना चाहिए। शणावस्था का श्वांतन करने के लिए सारे शरीर में बाल दिखाने चाहिए और सूतत पीली तथा मुस्त होनी चाहिए।

प्रत्येक मनुष्य को उसके देश, काल एवं परिस्थिति के अनुसार यथोचित वेष-भूषा में चित्रित करना चाहिए।

इसो प्रकार समुद्र, नदी, पर्वत, वन, तालाब आदि प्राकृतिक दृश्यों को उनकी वस्तुस्थिति के अनुसार दिखाना चाहिए। प्राकृति-चित्रों के विधान पर विस्तार से आगे प्रकाश डाला गया है।

अंग प्रत्यंग का चित्रण

एक कुशल चित्रकार के लिए मनुष्य के अंग-प्रत्यंग की बनावट के सम्बन्ध में भी जान लेना आवश्यक है। स्त्री और पुरुष के विभिन्न अंगों का चित्रण शास्त्रीय दृष्टि से कैसा होना चाहिए, उनमें कहीं पर किन बातों में सादृश्य और किन बातों में भिन्नता होनी चाहिए, उसका विवेचन इस प्रकार है।

आँखों के छः भेद बताये गये हैं : (१) कुशल (सुले एवं छिटे हुए), (२) वलिकावर्त्त (लम्छेदार एवं दाहिनी ओर मुड़े हुए), (३) तरंग (हवा में उड़ते हुए), (४) सिंह केसर (घोड़े की अयाल की भाँति लड़े), (५) बर्बर (एक-दूसरे से अलग) और (६) बृद्धसर (गुंथे हुए)।

मुखाकृति

सामान्यतया मुखाकृति अण्डाकार के समान गोल होनी चाहिए। किन्तु पुरुषों की आकृति सर्वथा अण्डाकार और स्त्रियों की आकृति नागरपत्र (पान) के समान होनी चाहिए। दोनों का ललाटे धनुषाकार हो। पुरुषों की भवे निम्बपत्र के समान और स्त्रियों की धनुषाकार होनी चाहिए। शान्ति की अवस्था को सूचित करने के लिए भवें अर्ध चन्द्राकार और नृत्य की दशा में धनुषाकार होनी चाहिए।

नेत्रों के पाँच भेद : चायाकार, मत्स्योदर, उत्पलपत्रात्र, पद्मपत्रात्र और शशाकृति के सम्बन्ध में और अवस्थानुसार त्वणको चित्रित करने के सम्बन्ध में पहले बताया जा चुका है।

नासिकाकृति

स्त्रियों की नासिका तिल-पुष्प के समान और पुरुषों की शुक-बन्धु के समान होनी चाहिए। तिल-पुष्प आकृति की नासिका भ्रू के नाचे तक सीधी होनी चाहिए और नासिका रन्ध्र फूल के समान होने चाहिए। शुक-बन्धु नासिका बहुधा देवताओं और महापुरुषों की आकृति में भी दिव्यांगी जाती है। ऐसी नासिका स्त्रियों के उन चित्रों में भी दिव्यांगी जाती है, जो कि पश्चित के प्रतीक-स्वरूप बनाये जाते हैं।

अधराकृति

अधरों की आकृति विक्री, कोमल और लाल होने के कारण विम्बाफल के समान करी गयी है। दोनों अधरों की आकृति वन्द्यजीव (दांपत्यरिया) के पुष्प के समान मानी गयी है।

चिबुककृति

चिबुक (ठोड़ी) की बनावट आम की गुठली के समान बतायी गयी है; क्योंकि मुख के अन्य भागों की अपेक्षा ठोड़ी कठोर होती है। भ्रू, नासिका, नेत्र, अधर आदि ऐसे अंग हैं, जिन पर भावों का आवेग दरयाया जा सकता है, किन्तु चिबुक के सम्बन्ध में ऐसा नहीं है। इसी लिए उसकी उपमा कठोर वस्तु से दी गयी है।

कण्ठाकृति

शल के अर्धभाग से कण्ठ की समानता की गयी है। कण्ठ, क्योंकि शब्दस्मान है इगः-ये इस अर्थ में भी शब्द-मुखक शंस के साथ उसका सारतम्य बैठाया गया है।

शेष अंग

कण्ठ से लेकर जठर तक का देहांश गोमुखाकार होता है। वक्षस्थल की वृद्धता गाय के शर के ऊपरी भाग में प्रकट होती है। कटि की कृन्ता गाय के शर के नीचले भाग से श्रात होती है। शरीर के मध्यभाग को डमरू और सिंह के मध्यभाग के समान बताया गया है। उरुष का वक्षस्थल ह्रद-कपाट के समान वृद्ध होना चाहिए।

कपे हाथी के मस्तिष्क के समान होने चाहिए और हाथ सूंड के समान। कपे की बनावट हाथी के मस्तिष्क की अपेक्षा उसके पैरों में अधिक मिलती है। उँ किय़ा सिम्बी फल के समान और जाँघ कदली दल के समान होनी चाहिए। स्त्री और पुरुषों के चित्रों में ये बातें एक जैसी होती हैं।

घुटने कर्कटाकृति (कंकड़े के समान), पिडलियाँ सफरी मछली की तरह, हाथ तथा पैर पल्लव तथा कमल के सदृश होने चाहिए।

प्रकृति चित्रण

चित्रकला के प्रमुख तीन विषय हैं : रूप-चित्र, आकृति-चित्र और प्रकृति-चित्र। रूप और आकृति चित्रों की अपेक्षा प्रकृति-चित्रों का धंनन कुछ दुःसाध्य होता है। इसके लिए अम्यास और अनुभूति की बड़ी आवश्यकता है।

प्राचीन भारतीय चित्रकला में प्रकृति-चित्रों को श्रेष्ठ स्थान प्राप्त था। ऐसे चित्र स्वतंत्र रूप में कम मिलते हैं; किन्तु सहायक भूमिका के रूप में उनको बहुधा उपयोग में लाया गया है। इस प्रकार के प्राचीन प्रकृति-चित्रों से अनभिन्न कुछ पाषाणकाल कलावियों का कथन है कि प्राकृतिक दृश्यों के चित्रण में भारतीय चित्रकार अनभिन्न होते थे; किन्तु अजन्ता, एलोरा और पाग आदि के भित्तिचित्रों में प्राकृतिक दृश्यों का जैसा भावपूर्ण चित्रण देखने को मिलता है उससे यह धारणा सर्वथा असत्य सिद्ध हो जाती है कि भारतीय चित्रकार हम दिशा में अनजान थे। वास्तव में देखा जाय तो भित्तिचित्रों के चित्रण में भी महत्त्वपूर्ण कला-मध्यम संप्रति मुरझित है वे सब-से-अ ऐसे स्थानों पर स्थापित किये गये हैं, जहाँ पर प्रकृति का एकान्त साहचर्य व्याप्त है। उन महान् कलाकारों को ऐसा मोहक स्थान चुनने के लिए निश्चित ही उनके प्रकृतिप्रेम ने वाध्य किया होगा। इसलिए भारतीय कलाकार के अन्तःकरण में प्रकृतिप्रेम तो जन्म से ही अंकुरित होता है।

और फिर चित्रकला-विषयक प्राचीन पुस्तकों में प्रकृति-चित्रों के सम्बन्ध में जो ठोस विधान निर्धारित किये गये हैं, उनसे क्या यह सिद्ध नहीं होता कि भारत में प्रकृति-चित्रों के निर्माण की परम्परा का व्यापक प्रचार प्राचीन काल में ही हो चुका था ?

नभ-मण्डल को चित्रित करने के सम्बन्ध में कहा गया है कि चित्र में उसको किन्नी विलोय रंग का उपयोग किये बिना ही दण्डित करना चाहिए। यदि रात का समय हो तो आकाश पर ताग-समूह चित्रित करना चाहिए और यदि दिन का समय हो तो आकाश में पक्षियों को उड़ता हुआ दिखाना चाहिए।

पहाड़ों का चित्रण करने के लिए उनकी चोटियाँ, झाड़ियों का समूह, स्थान-स्थान पर घातुओं के चिह्न, वृक्ष, पत्तारों, गाँव और झरने आदि दिखाने चाहिए। जंगल के दृश्य में वृक्षों का समूह, घास, झाड़ियाँ, वृक्षों पर पक्षी और पृथ्वी पर कीड़े-मकोड़े चित्रित किये जाने चाहिए।

नदी तथा तालाबों के चित्रण में पानी, मछलियों के झुण्ड, मछलियाँ, नमक, मगरमच्छ, पड़ियाँ आदि दिखाने चाहिए। किनारों पर छोटे-छोटे गाँव भी चित्रित करने चाहिए।

यदि नगर का चित्र खीचना हो तो उसमें मन्दिर देव-मन्दिर, राजप्रासाद, हाट, दूकानें, घर और मण्डके आदि का संयोजन करना चाहिए। इसी प्रकार ग्राम-चित्रों के लिए कच्चे घर, ग्राम-सीमारे तथा दो-एक टापकन दिखाने चाहिए। दृश्यों के दृश्य में परम्कोटे की ऊँची दीवारें, उनमें बन्दूक चलाने के छेद, पहाड़ का दृश्य, परम्कोटे का ऊँचा द्वार तथा उनका धिरेवा आदि दिखाना चाहिए।

पौधाका या जलाशय का दृश्य अंकित करने के लिए चित्रकार को चाहिए कि वह उस स्थान को पानी पीने हुए मनुष्यों से भरा हुआ दिखाये। कुछ मनुष्यों को केवल अरोमभ ग्रहने हुआ खेल्ने हुए दिखाना चाहिए। जोतेने वाद्यों के नेहग घर हँसी और हासने वाला के मूँह पर विषाद के भाव दायित करने चाहिए।

किन्नी मगरभूमि का दृश्य अंकित करने के लिए प्रथम तो अश्वारोही, गजारोही, रथारोही और अन्न भ पदानि, उन चार प्रकार की सेनाओं को दिखाना होगा। फिर सैनिकों को आपस में मूँधे हुए तथा मूँध से लयपथ दिखाना होगा। स्थान-स्थान पर सैनिकों के कटे हुए अग-अलग बिच्छे हुए हों। सारी भूमि रक्त में लाज बनी हो।

समस्तान भूमि के लिए पहले मूँधको को दिखाना जाय। फिर अगह-अगह चितारें एवं जलने हुए जव दिखाने जायें। किया-कर्म करते हुए मनुष्य भी वहाँ हों। प्रत्येक मनुष्य के आनन पर विरक्ति एव विषाद के भाव अंकित हों।

चित्र में समय का अंकन करना बड़ा कठिन होता है। सामान्यतया यदि रात्रिकाल में स्थिति दिखानी हो तो आकाश में चन्द्रमा तथा तारागण अंकित किये जाने चाहिए। साथ ही कुछ घरों के निकट चारों का दृश्य तथा घर के लोगों को गहरी नींद में अंकित करना चाहिए। कुछ मनुष्यों को आपस में बातचीत करते हुए भी चित्रित करना चाहिए। यदि रात्रि का प्रथम भाग दिखाना हो तो किन्नी रमणी को अपने प्रेमी से मिलने के लिए जाते हुए चित्रित करना चाहिए।

इसी प्रकार प्रातःकाल के लिए सूर्य का पीला प्रकाश, दीपक की ज्योति मय पद जाने का संकेत और सूर्य को वीर्य देते हुए दिखाना चाहिए। सायंकाल का चित्र अंकित करने के लिए गगनमण्डल की लालियाँ, पक्षियों का अपने अपने को और गगन, मनुष्य करने का भाव, मनुष्यों का काम से घर की ओर जाने का दृश्य और कुछ-कुछ अश्वरों के भाव दिखाने चाहिए। इसी प्रकार पौडनी रात के लिए आकाश में कुमुदिनी का सिल्ला हुआ फूल, बन्द पंखुड़ियों वाला कमल, चन्द्रमा का पूर्ण प्रकाश, तारों का धुँवलापन आदि शार्त्त बरतानी चाहिए।

यदि बसन्त-ऋतु का चित्र बनाना हो तो स्त्री-पुरुषों को आनन्दचित्त, आसक्तों पर बौर, टेसू के विकसित फूल, मधु-मक्षिणों के समूहों की उड़ान और पेड़ों पर बैठी हुई कोयल—ये सभी बातें दिखानी चाहिए।

इसी प्रकार दूसरी ऋतुओं के सम्बन्ध में भी जानना चाहिए।

चित्र के गुण दोषों का विवेचन

संगार के किसी भी देश की चित्रकला में गुण-दोषों का विवेचन करने के लिए यह आवश्यक है कि उस देश की संस्कृति, उस देश का साहित्य, वहाँ के लोकाचार और वहाँ के इतिहास का पूर्ण ज्ञान प्राप्त हो। प्रत्येक देश और प्रत्येक युग की चित्रकला उस देश और उस युग के जीवन का प्रतिबिम्ब होती है। कदाचित् यही कारण हो सकता है कि अनेक विदेशी कलाविद् विद्वानों ने अस्मर भारतीय चित्र-कृतियों को ठीक तरह पहचानने में भूल की।

इसलिए यह आवश्यक है कि भारतीय चित्रकला के गुण-दोषों का विवेचन करने के लिए भारतीय रीति-रिवाजों, वेध-भूया, रहन-सहन, राजनीति, इतिहास, माहिय और कलागत प्रवृत्तियों की प्राचीन तथा नवीन वस्तुस्थिति का पूर्ण ज्ञान प्राप्त कर लेना हमारे लिए आवश्यक है। भारतीय चित्रकला भाव-प्रधान होने के कारण अपने किसी भी नये जिज्ञासु के लिए दुर्बोध है। उसका ठीक तरह मूल्यांकन करना कठिन हो जाता है। यूरप के चित्रों में जहाँ बाह्य आश्चर्य और बाह्य सौन्दर्य की अधिकता रहती है, वहाँ भारतीय चित्रों में आन्तरिक सौन्दर्य और प्रकृत वातावरण की व्यापकता रहती है। उसका निर्माण भारतीय विधानों पर होता है।

किसी भी कला-कृति की सार्थकता इमी में है कि उसके गुण-दोषों का गता उपागर उसकी प्रकृत अवस्था का परिचय प्राप्त किया जा सके। प्रत्येक कलाकार का यही अभीष्ट होता है कि पारसी लोग उसकी कृति का उचित रूप से मूल्यांकन कर सकें; अन्यथा कलाकार का सारा उल्लाह, उसकी सारी उपासना और उसका सारा श्रम व्यर्थ हो जाता है।

इस प्रसंग में डॉ० अवध उपाध्याय ने अपनी 'चित्रकला' नामक पुस्तक में एक रोचक वृत्तान्त दिया है। उन्होंने लिखा है :

अय्यपुर राज्य के किसी चित्रकार ने एक अबला स्त्री का चित्र बनाया। उस चित्र को देखकर अनेक राजा-महाराजाओं ने चित्रकार को सँकड़ा सपया देना चाहा; किन्तु चित्रकार ने वह चित्र न बेचा। क्योंकि वह सभी कृताओं तथा पारसियों से जब अपने चित्र की विशेषता पूछता तो कोई भी उसकी वास्तविकता को प्रकाशित न कर सकता। दूर-दूर तक घूमकर अन्त में चित्रकार निराश वापिस अपने घर को आ गया।

उसी गाँव में एक ठाकुर रहता था। उस ठाकुर ने चित्रकार से उसका चित्र मँगवाया। चित्र को देखकर ठाकुर ने कह दिया कि चित्र में दक्षिण इस नारी के भीतर एक मास का गर्भ है। यह सुनते ही चित्रकार, ठाकुर के पैरों पर गिर गया। उसने ठाकुर को अपने सँकड़ा कोस भटकने की कथा सुनायी। अन्त में उसने ठाकुर से अपनी अज्ञानता की क्षमा-याचना कर वह चित्र ठाकुर को ही भेंट स्वरूप अर्पित कर दिया।

इस वृत्तान्त से यह बात अधिक स्पष्ट हो जाती है कि किसी भी चित्र में समाहित गुण-दोषों की पहचान के लिए कितने पारसी होने की आवश्यकता है। इसी हेतु भारतीय कलाचार्यों ने प्रस्तुत विषय का भली भाँति मथन किया है।

सर्व गुण-सम्पन्न चित्रकृति का निर्माण करने के लिए यह आवश्यक है कि उसकी पृष्ठभूमि (बैक ग्राउंड) की लम्बाई-चौड़ाई उचित रूप में हो और उसके अग-प्रत्यग में कोमलता एवं माधुर्य फूटता हो। प्रत्येक वस्तु, जो चित्र में दिखायी जाय वह यथारथान हो और आकार में शुद्ध हो। शास्त्रीय विधानों के अनुसार शुद्ध रूप से बनाया गया चित्र दुःख दूर करने वाला, सुख और मुफ्त को देने वाला होता है। उससे अपूर्व आत्मिक सुख की प्राप्ति होती है। शुद्ध रूप से बनाया गया चित्र इष्ट-वेध की प्रसवता, राजा-प्रजा और अपने निर्माता की सुख-समृद्धि का कारण होता है।

क्षीणता, रेखाओं की स्पष्टता, अंगों का सदा होना और रंगों का सांकर्य, य चित्र के दोष कहे गये हैं। जो चित्र स्थानभ्रष्ट, रसहीन, आकाश की ओर दृष्टि किये, मलिन और चेतनारहित हो उसे भी गहित कहा गया है।

इसके विपरीत स्थान, मान, आभार, कोमलता, अंगों की स्पष्टता एवं समानता और क्षय तथा वृद्धि—ये चित्र के आठ गुण बताये गये हैं। जो चित्र आचार्युक्त, सुसज्जित, हास्ययुक्त और सजीव आदि गुणों से युक्त हो उसको शुभ कहा गया है।

अंगहीन, मलिन, शून्य, बधनयुक्त, व्याधिग्रस्त, अयाकुल, बिल्वरे हुए बालों वाला और अयंगल को प्रकट करने वाला चित्र कभी न बनाना चाहिए।

देवी-देवताओं के चित्र बनाते समय उनके गुण दोषों पर विशेष ध्यान रखना चाहिए। शरीर का झुका हुआ होना, फूला पेट, आकृति में तनाव, शरीर पर धाव, खूला मुँह और प्रमाणभ्रष्ट चित्र न केवल दोषयुक्त होते हैं, बल्कि ऐसे चित्र उसके निर्माता के लिए भी अयंगलकर हैं। देवताओं के ऐसे चित्र न बनाने चाहिए, जिनको दृष्टि ऊपर-नीचे या अगल-बगल हो। इस प्रकार के चित्र भी हानिकर होते हैं। बहुत बड़ी आँसे चित्रित करने पर दुःख, छोटी आँसे चित्रित करने पर मृत्यु और तीव्र दृष्टि अंकित करने पर अंधा हो जाने का निर्देश किया गया है।

इसी प्रकार शरीर का बाईं ओर झुका होने से स्त्री की मृत्यु, दाहिनी ओर झुका होने से चित्रकार की मृत्यु, प्रमाणहीन हाथ बनाये गये हों तो राज्य-भय, पेट से रीढ़ सटी हो तो अन्न कष्ट, पेट फूला हो तो मृत्यु और पतला हो तो धनहानि होती है।

भूत, प्रेन, दानव आदि के चित्रों में यदि अव्यवस्था हो जाय तो उसका दोष नहीं माना जाता। इसी प्रकार मूर्ति-चित्रों और मिट्टी की मूर्तियों में भी दोष नहीं देखा जाता क्योंकि वे शीघ्र ही नष्ट हो जाती हैं।

प्रत्येक चित्र में देश, वेप, स्थान और रंग आदि का उपयुक्त प्रयोग होना चाहिए। छाया, प्रकाश, अलङ्कृति आदि बातों के साथ-साथ शास्त्रीय विधानों को दृष्टि में रख कर जो चित्र बनाये जाते हैं, वे गुणयुक्त, शुभद, कल्याणप्रद और चिरायु के देने वाले होते हैं। इसलिए चित्रकार को इन शास्त्रीय निर्देशों पर सदैव ध्यान रखना चाहिए।

किसी भी कलाकृति की सर्वांगीण शक्ति और उसके बाह्यमन्तर की सुव्यवस्था रचना-विधान पर निर्भर है। कलाकार में गुण-दोषों के विवेचन की जितनी पटुता होगी, कृतित्व में उनका ही सौष्ठव, सौन्दर्य और स्थायित्व होगा। कलाकृति में रसाभिव्यक्ति के लिए भावो-अनुभावों की शास्त्रीय अभिव्यक्ति अपेक्षित है। इसी प्रकार उसके परिवेश के सजोजन के लिए अलङ्कृति या सज्जा का ज्ञान होना आवश्यक है।

चित्रकला के सम्बन्ध में 'चित्रसूत्र' के उक्त विधानों एवं निर्देशों का विश्लेषण करने पर सहज ही यह बात समझ में आ जाती है कि शास्त्रिक अर्थों में एक चित्रकार के लिए कितनी कठिन साधना, कितने गभीर अध्ययन और कितने निरन्तर अभ्यास की आवश्यकता है।

चित्रविद्या की जिन प्राविधिक बातों का वर्णन टन अध्याय में किया गया है, वे अतीत भारत के कलात्मक वैभव के उस युग में जितनी उपादेय और महत्वपूर्ण रही है, उसके बाद की शताब्दियों में और आज भी उनके शास्त्रीय मान-मूल्यों में किसी प्रकार का अंतर नहीं दिखायी देता। उसका कारण यह है कि उनका आधार वैज्ञानिक है। अतः विज्ञान के क्षेत्र में जैसे-जैसे विकास होता जायगा, कला के क्षेत्र में इन शास्त्रीय सिद्धांतों को उतना ही अधिक सम्मान प्राप्त होना जायगा।



प्रागैतिहासिक कला

प्रार्थितहासिक कलावशेष

मानव जीवन की भाँति कला के उदय का इतिहास भी बड़ा रहस्यमय, विराट् और अज्ञात है। कला की आध्यात्मिक भावभूमि में यद्यपि मनुष्य भी स्वयमेव एक कलाकृति है और स्वभावतः ही कला के प्रति उसका प्रकृत प्रेम तथा धनिष्ठ सम्बन्ध रहा है, तथापि आज हमारे पास उन सभी साधनों एवं प्रमाणों का सर्वथा अभाव है, जिनके आधार पर हम कला की उदयवेला के उन तथ्यों को मूर्त रूप में उपस्थापित कर सकें, जो काल की अगम्य परतों में बिलीन हो चुके हैं।

प्रार्थितहासिक युग की गुफायें तथा चट्टानों पर खुदे हुए जो चित्र मिले हैं उनको देखने से आदिम मनुष्य की कलागर्भिक पर अनुदा प्रकाश पड़ता है। मानव सभ्यता ने अब तक कितनी प्रगति की है, इसका ठीक-ठीक इतिहास विद्वानों की आदिम कलाकृतियों को देखकर मली भाँति जाना जा सकता है। इन कलावशेषों को देखकर ज्ञान होता है कि मानव हृदय की चेष्टाओं और प्रवृत्तियों को विशद रूप में प्रकट करने के लिये ललितकला का विशेष प्रयोग रहा है। कला के इन धोंडे-से अवशेषों के आधार पर आज के इतिहास ने, पुराने इतिहास की उन मान्यताओं को निरर्थक-सा बना दिया है, जिनके अनुसार मानव जाति का अम्युदय हुए अभी तक केवल बीस-महत्स्राब्दियाँ ही बीती हैं। स्पेन, फ्रांस, दक्षिण रोडेयिया, पेरू, अलास्का, लोसिन्ग और भारत आदि संसार के विभिन्न देशों से आदिम युग की ऐंगी चित्रात्मिक गुफायें प्राप्त हुई हैं, जिनका समय विद्वानों ने ५०,०००—१०,००० ई० पू० के बीच रखा है। ये अवशेष नव पाषाणकाल की सभ्यता के थे। इससे पूर्व और इनके बाद सहस्राब्दियों तक मनुष्य ने इन दिशा में क्या कुछ किया, यह ज्ञात नहीं होता। लगभग ४००० ई० पूर्व में पट्टेचकर, जब कि मनुष्य इतनी उन्नत कर चुका था कि उसने पत्थर के हथियारों को छोड़कर धातु-स्र्जितियों का पता लगा लिया था, विश्व-कला के क्षेत्र में हम नये उज्यान की ऐसी परिस्थितियों को जन्म लेते हुए पाते हैं, जिनकी परम्परा निर्वाप एवं अटूट रूप में आगे बढ़ती रही।

भारत में चित्रकला का जन्म फल और कौमे हुआ, यह एक अत्यन्त विवादास्पद प्रश्न है; किन्तु प्रार्थितहासिक मानव ने किस प्रकार अपनी संस्कृति, सभ्यता और अपने भाव-विचारों का विकास किया, सोभाग्यवश इसके बहुत-से तथ्य आज प्रकाश में आ चुके हैं। भारत के प्रार्थितहासिक आशेषों में पथ चित्रों का अनुशीलन करने वाले विद्वानों ने एलन हाटन ब्राउन्, स्टुअर्ट पिपा, डी० यव० गोर्डन, प्रो० जुनेर, लियोनार्ड अदम, थो यफ० आर० अल्चिन तथा श्रीमती अल्चिन, सी० ए० सिस्ने लाड, पचानन मिश्र और मनोरजन घोष का नाम प्रमुख है। ब्राउन् की पुस्तक 'मि-हितोरिक बैटिंग' और पिपाट की पुस्तक 'मि-हितोरिक इंडिया' इस विषय की प्रामाणिक सामग्री से पूर्ण हैं। ब्राउन् महोदय ने संसार के प्रार्थितहासिक चित्रों की प्राचीनता का विश्लेषण करते हुए, भारत में उपलब्ध चित्रों को अमेरिका और योरोप के बाद रखा है। ये चित्र मध्य प्रदेश के आदमगढ़, रायगढ़, बिहार के चक्रधरपुर, सिहनुपुर, होशंगाबाद और मिर्जापुर के लिमुनियों, कोहल तथा भट्टरिया आदि स्थानों से प्राप्त हुए हैं। श्री और श्रीमती अल्चिन ने ऋष्यमूक पर्वत के निकट से प्राप्त चित्रों का समय ३००० ई० पूर्व निर्धारित किया है। इसी प्रकार चक्रधरपुर से प्राप्त गुफाचित्रों को अमितकुमार हालदार ने ३००० ई० पूर्व का बताया है।

भारत के इन प्रार्थितहासिक, सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक केन्द्रों में जो मूर्तिकला और स्थापत्य के अवशेष मिले हैं उनसे भी उस युग की महान् कला-उन्नति का पता चलता है। इन मूर्त्तियों में जहाँ हमें तत्कालीन भास्कर्य की समृद्धि का पता चलता है वहाँ ऋषम एवं पशुपति भी मुद्राओं में यह भी देखने का मिलता है कि उनके निर्माता कलाकार, निपुण चित्रकार भी थे।

१८६३ ई० में मद्रास के समीप पूर्ण प्रन्तर युग के एक कलापूर्ण थिनाल्लण्ड का पता लगा था। इसी प्रकार १८८० ई० में मिर्जापुर में पंख-भोषाक्युक्त अनेक चित्रमुद्रा चट्टानें मिली, जो कि प्रार्थितहासिक महत्त्व की सिद्ध हो चुकी हैं। इसके बाद मवेश्यभारत विद्वानों का ध्यान इस दिशा में अधिकाधिक आकर्षित हुआ और फलस्वरूप उन्हें मध्य प्रदेश के सिधनुपुर तथा सरगुजा रियासत के जोगीमारा आदि स्थानों से चित्रयुक्त प्राचीन महत्त्व की अनेक चट्टानें उपलब्ध हुईं। इन चट्टानों पर लाल-पीले रंग से अंकित रंगे हुए कीर्तियों, पशुओं, पक्षियों, मनुष्यों और अश्वों की आकृतियाँ चित्रित हैं। प्रार्थितहासिक युग के कश्चों, पाषाण-चित्रों, मूर्त्तिकापकों का पता ललितकला, भाष्य, छोटा नागपुर, उड़ीसा, उत्तर प्रदेश और नर्मदा उपत्यका आदि के विभिन्न स्थानों से भी चला है। चित्रकला के प्रार्थितहासिक

अस्योच अधिक-से-अधिक कितने प्राचीन हैं, इसका पूरा निराकरण अभी तक नहीं हो पाया है, किन्तु उनके प्रागैतिहासिक होने में किसी भी विद्वान् को संदेह नहीं है।

जिसे आज हम वैदिकयुग के नाम से अभिहित करते हैं वह नमंदा, चम्बल, यमुना और सिन्धु की मरुद्धति थी। वह युग विचार-प्रधान न होकर भावप्रधान था। उस युग की जो रेखा-श्रुतियाँ और मिट्टी, काष्ठ, धातु तथा शिलाओं पर पशु, पक्षी एवं मानव आकृतियों का चित्रण मिलता है, उनका अध्ययन करने में ज्ञात होता है कि आज की भाँति आदिम मानव भी सौन्दर्य का उपासक था। सौन्दर्य दर्शन की ऐसी उल्कट भावना में ही उसके अमूर्त भावों को मूर्त लिये में अंकित करने के लिए उमं बाध्य किया होगा। इस प्रागैतिहासिक मस्कृति के उपलब्ध कलाकृतियों में कुछ भित्तिचित्र भी मिले हैं। इन भित्तिचित्रों पर अनेक विद्वानों द्वारा पर्याप्त प्रकाश डाला जा चुका है। ये शिलाचित्र मिर्जापुर, बाँदा, होसंगाबाद और पंचमढ़ी आदि अनेक स्थानों में उपलब्ध हुए हैं। बादा के सरहाट, करियाकुण्ड, कर्पटिया तथा मालवा आदि स्थानों से उपलब्ध सामग्री विशेष महत्त्व की है। सरहाट में शिला पर लाल मिट्टी के रंग में चित्रित तीन अल्प उल्लेखनीय हैं। मालवा में चित्रांकित ऐसी गाड़ी मिली है, जिस पर पहिये नहीं हैं और जिनमें एक व्यक्ति बैठा हुआ तथा उमंगे दोनों ओर दो अनुचर धनुष-बाण तथा दण्ड लिये खड़े हैं। बनियाकुण्ड में एक ऐसा प्रागैतिहासिक चित्र मिला है, जिसमें एक बाग्धर्मिन्ना और अनेक धनुषधारी व्यक्ति उसका पीछा करते हुए दर्शाये गये हैं। इस विषय की सबसे सुन्दर और उल्लेखनीय चित्र-नामग्री पंचमढ़ी में प्राण हुई है। ये चित्र, वहाँ के प्रसिद्ध महादेव पर्वत के चारों ओर अवस्थित डोंगेकीदीप, महादेव वाजार, गोनभद्रा, चम्बूदीप, निम्बुमंज, भारोदेव, बनियाबेरी, तामिया और झार्लाई आदि स्थानों की चित्रित गुफाओं में प्राण हुए हैं। उन्नी प्रकार के कुछ भित्तिचित्र हासंगाबाद के निकट आदमगढ नामक स्थान से भी मिले हैं।

प्रागैतिहासिक युग कं. इस चित्र-सामग्री का अनुशीलन करने वाले विद्वानों में गॉर्डन महादेव का नाम उल्लेखनीय है। उनका अभिमत है कि ये चित्र भारत की प्राचीन निपाद जानि की उन्नतिकालीन मस्कृति के परिचायक हैं। इन चित्रों का सम्बन्ध अरुना, एलिफंटा के प्रसिद्ध भित्तिचित्रों में न होकर प्रागैतिहासिक आचार-विचारों एवं उन्नत कलात्मक अभिरचियाँ में है। इन चित्रों में जिस उदात्त कल्पना की अभिव्यञ्जना दलित है, उनके रंग और उनकी रेखाओं में जिस मायना एव निष्ठा का आभाम मिलना है—यें सभी बड़े तम यह बताती हैं कि उस युग में चित्रकला बड़ी उजतावस्था में थी।

इन चित्रों में तत्कालीन जन-जीवन और मस्कृति की अनेकानाओं के दर्शन होते हैं। और इसलिए उनके द्वारा उस युग के ऐतिहासिक पहलू पर भी अच्छा प्रकाश पड़ता है। ये चित्र माना रूप के हैं, जैसे हस्ति, चीता, बाघ, रीछ, वराह, हारंग आदि का आश्रित करते हुए, धनुष-बाण को लेकर दो दल पारस्परिक सभर्ष करते हुए; वन में पशुओं को चराते हुए चरवाहे; विचरण करने हुए बैल, घोड़े, कुत्ते, बकरी; और छतों से मधु निकालते हुए आदि अनेक दृश्यों से सम्बन्धित हैं। इन चित्रों में एक चित्र ऐसा भी है, जिसमें ब.सुरी ब.राना हुआ एक ऐसा बन्दर और ताल के साथ उछल-कूद मचाता हुआ एक ऐसा व्यक्ति दर्शाया गया है, जो बड़े ही रचिकर और बड़े ही बीबन्त है। उनमें एक गमिणी गाय का चित्र भी बड़ा ही भावपूर्ण है।

इन चित्रों में जो सर्वाधिक महत्त्व की बात दिखायी देती है वह है उस युग का उल्लामय जीवन। पशु-पक्षी, व्याध, शिकारी, योद्धा, कलाकार आदि सभी में हर्ष तथा आनन्द के साव फूट रहे हैं। मुक्त जीवन का बिताने के लिए सभी की आकाशा दिखायी देती है। सभी में स्वच्छन्दता, माधुर्य, मार्दव और अपरिमित स्फूर्ति है।

भारतीय पुरातत्व के क्षेत्र में अब तक जितने भी कार्य हुए हैं और जितने भी प्रागैतिहासिक स्थानों का पता चला है उनमें हड़प्पा का सम्पत्ता का मह बपूर्ण स्थान है। इस महात् सम्पत्ता के व्यापक अवशेषों के प्रकाश में आ जाने से भारत की प्राचीन सम्पत्ता, सस्कृति और धार्मिक परम्पराओं का प्रामाणिक वृतात सवार के सामने प्रकट हुआ है। निरन्तर कई स्थानों की गवेषणा के फलस्वरूप भी हड़प्पा की उस महात् सम्पत्ता के प्रति आज भी विद्वानों का आकर्षण वैसा ही बना है और नित्य की नयी उपलब्धियों के आधार पर उस सम्पत्ता के नवीनतम तथ्य प्रकाश में आ रहे हैं।

तीन सहस्र वर्ष प्राचीन इस हड़प्पा संस्कृति के अन्तर्गत बने मूर्तिकलाओं के ऊपर जो रेखांकन किया गया है वह बड़े महत्त्व का है। उस युग की शिलाओं, अस्थियों तथा मूर्तिकलाओं पर अतिव जीव-जन्तुओं तथा मानव की जो आकृतियाँ हैं उनसे स्पष्ट है कि उस युग के लोग अपने सरल भावों को सादी रेखाओं द्वारा व्यक्त किया करते थे। भावांकन का यह विनमयकारी कार्य वहाँ कई शताब्दियों तक चलता रहा; किन्तु उसकी अपेक्षा आज, उस व्यापक एवं दीर्घकालीन सम्पत्ता के, इने-पिने अवशेष ही उपलब्ध होते हैं।

सिन्धु सभ्यता का युग

ईसा की सहस्राब्दियों पूर्व ही भारत में कला की परम्परा का प्रवर्तन हो चुका था और बीच-बीच में विरोधी तत्वों के समाधिष्ठ हो जाने के कारण उक्त परम्परा के अनुवर्तन में अनेक प्रकार के विघ्न, अवरोध भी आये; किन्तु उन प्रतिकूल तत्वों को भी आत्मसात् कर के कला की क्षोत्रविधनी ने आगे-आगे प्रवाहित होकर भारत की कलाप्रवण धरती को सींच कर उर्वर बनाये रखा।

प्रारंभ में मनुष्य जब सर्वथा बनवारी जीवन व्यतीत करता था, धातुओं के ज्ञान तथा व्यवहार से वह अनभिज्ञ था। वह पत्थरों के ही शस्त्रास्त्रों से अपना काम चलाया करता था। सभ्यता के उस आदिम युग में ही उसके अन्दर चित्रण की प्रवृत्ति विद्यमान थी। सीमित संख्या में प्राप्त चित्र, तत्कालीन चित्रकला एवं सभ्यता के परिचायक हैं। इनके विषय प्रधानतया युद्ध या वनचरों का आखेट है। ऐसे चित्र मुफ्ताओं के भीतर और चट्टानों पर मिले हैं। इस सभ्यता का अनुमानिक समय आज से लगभग चालीस हजार वर्ष पूर्व था।

धीरे-धीरे समय के साथ मनुष्य की सभ्यता में भी परिवर्तन हुआ। ४०००-३००० ई० पूर्व के चीन, मध्य एशिया और भारत में जिस नयी सभ्यता का निर्माण हुआ था, इतिहासकारों एवं पुरातत्त्ववेत्ताओं ने उसको मूल्यात्रों की सभ्यता के नाम से कहा है। इन भू-भागों के सम्पूर्ण मानव समाज ने मिट्टी के पकाये हुए बर्तनों पर सुन्दर अलंकरण तथा पशु एवं मानव की आकृतियाँ अंकित की। भारत में इस प्रकार के पकाये हुए अलंकृत मिट्टी के बर्तन नाल, झुकर, चन्द्रदण्ड, मोहनजोदड़ो, हड़प्पा, लोथल आदि स्थानों की लुदाइयों में उपलब्ध हुए हैं। दैनिक व्यवहार के लिए प्रयोग में आने वाले इन बर्तनों की अलंकृति को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि तत्कालीन मानव में कला के प्रति अपरिमित प्रेम था। ये अलंकृतियाँ कुछ लोरेखाकार, कोणकार एवं वृत्ताकार हैं और कुछ में फूलों, पतियों तथा पशु-पक्षियों के चित्र अंकित हैं। मोहनजोदड़ो में कुछ मिट्टी की रंगी हुई मूर्तियाँ भी उपलब्ध हुई हैं, जिनको देखने से तत्कालीन चित्रकला की और भी पुष्टि होती है। सिन्धु-सभ्यता के उपलब्ध उपकरण भारत की प्राचीनतम सभ्यता के परिचायक अंश है। इन मूल्यवान् उपकरणों से भारत की आज से लगभग साठे पाँच-छः हजार वर्षों पूर्व की सभ्यता का पता चलता है। ये अवशेष तत्कालीन भारत के रहनु-सहनु, रगिन-रस्य, खान-मान, बरन-आभूषण और ज्ञान-विज्ञान के परिचायक हैं। इन अवशेषों के अतिरिक्त हड़प्पा और मोहनजोदड़ो के नागरिकों, नगरो, शासकों, कवियों, कलाकारों, विद्वानों, कारीगरो आदि के विषय में कुछ भी पता नहीं चलता है। वर्षों के अनवरत पाल करने पर भी पुरातत्त्वज्ञ एवं इतिहासकार सिन्धु घाटी की बृहत् सभ्यता के बारे में एक तबसम्मत् निकष्य अभी तक नहीं निकाल पाये हैं।

सिन्धु घाटी की चित्रमय मुहरें भारतीय कला के प्रथम जीवित प्रमाण है, जिनके प्रभाव की छाप दजला-करात, दक्षिणी ईरान आदि देशों की कलाकृतियों पर स्पष्ट है। हड़प्पा और मोहनजोदड़ो से प्राप्त कसि की तबन्गी नर्तकी, प्रस्तरीय बद्ध, वृषभ और बहू मुहर जिन पर पशुओं के बीच त्रिचूलाचारी मानव पत्नी मारे बैठा है, अतीतकालीन भारत की कलाभिरुचि के अमिट प्रमाण है। मोहनजोदड़ो में उपलब्ध अवशेषों की मुलना मेसोपोटामिया के 'उर' नामक नगर की लुदाइयों में उपलब्ध अवशेषों से किये जाने पर इतना निश्चित रूप से विदित हो जाता है कि बहुत प्राचीनकाल में ही भारत का सम्बन्ध सुमेर, मिथ्र, फिलिस्तीन, ईरान आदि सुदूर देशों से बहुत ही चुके-मिले रूप में हो चुका था।

सिन्धु घाटी से उपलब्ध उपकरण अनेक प्रकार के हैं। उसमें कुछ सामग्री ऐसी भी है, जिससे प्रतीत होता है कि प्रागैतिहासिक भारत में कला के प्रति भी अतिशय अभिरुचि थी। हड़प्पा और मोहनजोदड़ो से उपलब्ध बर्तनों, बक्रनाये गये शबों के साथ के पार्श्वों, मिट्टी के बर्तनों, पत्थरों, कंस मूर्तियों, मृन्मूर्तियों, मुद्राओं और टिकरों पर की गयी चित्रकारी, अलंकृति आदि चित्रकला के उत्कृष्ट नमूने हैं। यहाँ के प्रेमी जनों की हृदयकारक भाव-भंगिमायें, तबन्गी नर्तकियों की प्रवीण मुद्राएँ, केश-पुंजार, अंग-प्रत्यंग का आकर्षक उच्चार, सभी में कला की प्रवीणता, कला के प्रति एक स्वाभाविक अभिरुचि का पता चलता है। यहाँ प्रकृति के विभिन्न रूपों की, मातृदेवी की प्रतीकात्मक मूर्तियाँ, पशुपति और नंदी बैल आदि की मूर्तियाँ बड़ी ही आकर्षक हैं। सिन्धु सभ्यता के इन उपकरणों का अध्ययन करने पर प्रतीत होता है कि वहाँ का जन-जीवन कलागुरागी, कलाकार, विद्वान्, योद्धा और दार्शनिक था।

लोथल से प्राप्त प्रागैतिहासिक कलावशेष

केंद्रीय पुरातत्त्व विभाग ने मोहनजोदड़ो से ६०० मील दक्षिण-पूर्व, सुरत के निकट, लोथल नामक स्थान में सिन्धु घाटी सभ्यता के प्रागैतिहासिक अवशेष प्राप्त किये हैं। यह लुदाई नवम्बर १९५३ में हुई थी। यह स्थान अहमदाबाद जिले के सर्वगला नामक गाँव के अन्तर्गत है।

यहाँ हड़प्पा जैसे ही मिट्टी के बर्तन, मिट्टी के बिलोने, मानवरों की मूर्तियाँ, बिल्लरीय पत्थर की छुरी, रंग-बिरंगे मणके और ताँबे की ना. चि.—१०

बनी बहुत-सी की बें मिली हैं। इनके साथ ही हड़प्पा जैसी मिट्टी की सुराहियाँ, तपस्त्रियाँ, नाप, गण्डे और घड़े आदि सामग्री भी उपलब्ध हुई है। खुदाई से पता चला है कि टीले में बहुत दूर तक पुरानी बस्ती बसी हुई थी। यह बस्ती लगभग आधे मील लम्बे और चौथाई मील चौड़े क्षेत्र में फैली हुई थी। इस स्थान की जाँच करके पता लगाया गया है कि वहाँ जो बस्तियाँ, नालियाँ, मकान, सड़कें और स्नानागार आदि बने थे वे बड़े ही वैज्ञानिक ढंग के थे।

मुदाई में टीले के पश्चिम भाग में दो बहुत बड़े भवनों के अवशेष मिले हैं। एक में बहुत बड़ा अट्टा है, जिसके दोनों ओर दो-दो कमरों की कतारें हैं। यह मकान बनाने का कारखाना प्रतीत होता है, क्योंकि यहाँ बहुत-से तैयार और अपूर्ने मकाने मिले हैं। इसके निकट ही एक चार छेदों वाली भट्टी भी है, जिससे इस बात की पुष्टि होती है। इसके अतिरिक्त कच्ची टंटो के दो पुन्ने ऐसे मिले हैं, जिनसे प्रतीत होता है कि ये नदी की बाढ़ रोकने के लिये, नगर की रक्षा के लिये तैयार किये गये थे।

लोथल के उपलब्ध अवशेषों में सर्वाधिक महत्व कला-शौशल-सम्बन्धी सामग्री का है। वहाँ हड़प्पा की भाँति ओहार, हषियार, गहने और दूसरे बहुत-सी घरेलू इस्तेमाल की सामग्री मिली है। वहाँ से उपलब्ध ताँबे तथा काँचे की कुल्हाटियाँ, बाण तथा भाँजे के फालों, मछली मारने की बंसियाँ और बर्मा जैसे औजारों को देवकर विदित होता है कि वहाँ विभिन्न भाँति के पेशेवर लोग रहा करते थे। ये छोटे-बड़े बर्मे बड़ई और जोहरी के माधन रड़े हाँगे। छुरे बनाने, मनके बनाने और घातु की डलाई आदि का कार्य भी वहाँ होता था। इन अवशेषों में ताँबे का बना हुआ एक सुन्दर हथ भी मिला है, जिससे तत्कालीन इलाक़े के उन्नत व्यवसाय का पता चलता है। हड़प्पा और मोहनजोदड़ो की ही भाँति लोथल की खुदाई से कीमती पत्थरों के निकोने बाट उपलब्ध हुए हैं।

प्रतीत होता है कि उन युग में मिट्टी के उत्कृष्ट बर्तनों का निर्माण और उन पर चित्रकारी की कला का बहुत ही विकास हो चुका था। एक लपट्टे में बना हुआ घोड़ा और एक कलश पर बने हुए गौरैया तथा हिरन के चित्र इस बात के प्रमाण हैं। एसी तरह एक मिट्टी के बर्तन पर सौंप, बसल, मोर और ताड़ वृक्ष आदि के सुन्दर चित्र उन युग के कलाकारों की निपुणता को प्रमाणित करते हैं। रंग-बिधान की दृष्टि से इनका बड़ा महत्त्व है।

उस युग में मिट्टी की मूर्तियाँ बनाने की कला भी काफी आगे बढ़ चुकी थी। वहाँ मनुष्यों और पशुओं को ऐसी सुगठित मूर्तियाँ मिली हैं, जिनकी सुन्दरता सराहनीय है, और उदाहरणस्वरूप जिनमें भेडा, सिर हिलाना हुआ बिल, मोर, चीता और कुत्ता उल्लेखनीय हैं। मुहूर्ण पर औजारों के अतिरिक्त जानवरों के चित्र लोदवाने का भी उस युग में प्रचलन था। ये उपकरण उस युग के पशु-पालन एवं पशु-श्रेम का परिचायक हैं। इन प्रकार की चित्र-मूर्तियों में दाँत वाले हाथी और बकरी की मुहूर्णें अति ही आकर्षक हैं।

लोथल की खुदाई में मुलेमानी, रागजीरा, मुलायम पत्थर और मिट्टी की मुहूर्णें भी मिली हैं, जिनमें जानवरों के चित्रों के अतिरिक्त मोहनजोदड़ो की कला के चित्र अंकित हैं। एक मुहर पर स्वस्तिक बना हुआ है और दूसरी मुहर पर एक गोंगशर पशु के शीर्ष भाग में दो पंक्तियों में कुछ लिखा हुआ है। इसी प्रकार मिट्टी के एक छापों पर तीन मुद्राओं की एक साथ छवि अंकित है।

प्रागैतिहासिक कला के कुछ अन्य केन्द्र

लोथल के अतिरिक्त प्रागैतिहासिक कला के मुख्य केन्द्रों में मिर्जापुर, पटना, काठियावाड़, उदयगिरि और महाबलीपुरम् के नाम उल्लेखनीय हैं। मिर्जापुर से लगभग ४५ मील दूर सहब्रह्मपथरी, मोहनापथरी, बागापथरी और लकहटपथरी नामक पहाडियों पर लगभग सी कलाकेन्द्र स्थित हैं। इसी प्रकार बेला स्टेशन (पटना) से ८ मील की दूरी पर स्थित पहाडियों में मुद्रामा, लोमरा, रामायम, विश्वस्रोपरी, गोपी और बेदाथिक नामक गुफाओं की कला भी प्रागैतिहासिक महत्त्व की है। भुवनेश्वर के ५ मील पश्चिम उदयगिरि, सण्डगिरि और नीलगिरि की ६६ गुफाओं को अत्यन्त प्राचीन बताया जाता है। वहाँ की चित्रकारी से कल्पवृक्ष को अधिक महत्त्व दिया गया है। महाश के महाबलीपुरम् के विभिन्न कला-सम्बन्धों में मन्दिर और मूर्तिकला के उत्कृष्ट नमूने प्राप्त हुए हैं।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि भारत में कला के प्रति प्रागैतिहासिक युग से रुचि ली जाने लगी थी।

भारत के विभिन्न भागों में आज भी इस प्रकार की सामग्री भूमि के गर्भ में निहित है, जिनके प्रकाश में आने से इतिहास, पुरातत्त्व और संस्कृति आदि अनेक महत्त्वपूर्ण विषयों की नयी उपलब्धियाँ प्रकाश में आ सकती हैं। अपने प्रागैतिहासिक या ऐतिहासिक अस्तित्व को प्रमाणित करने के लिए आज से लगभग १०-१५ वर्ष पूर्व हम जिस प्रकार से साधनहीन अथवा अल्प साधनयुक्त थे, आज वह स्थिति नहीं है, और जिस गति से इस क्षेत्र में कार्य हो रहा है उनको देखते हुए महज ही यह अनुमान लगाना अनुचित होगा कि अपने

प्राचीन अस्तित्व को प्रमाणित करने के लिए संसार के इतिहासकारों, पुरातत्वविदों एवं कला-गारखियों के समझ हम ऐसे उदाहरण प्रस्तुत करने में समर्थ हो सकेंगे, जो एकमत से स्वीकार किये जायेंगे।

इस क्षेत्र में भारत सरकार की ओर से जो कार्य हो रहा है, सरकार के पत्र सूचना-कार्यालय की ओर से १४ अक्टूबर, ५८ को प्रकाशित एक विज्ञापित के अनुसार उसका विवरण इस प्रकार है—

प्रागैतिहासिक पुरातत्त्व सम्बन्धी खोज

- १—भारत में पुरातत्व-सम्बन्धी जो काम हुआ है, उससे पाषाण युग की कानूनी जानकारी मिली है, जब कि अब से १५ बर्य पहले भारतीय पुरातत्वशास्त्रियों ने प्रागैतिहासिक काल-सम्बन्धी खोज पर कभी भी अधिक ध्यान नहीं दिया था।
- २—विष्य की नदी-घाटियों में, आंध्र प्रदेश की चूने के पत्थरों की गुफाओं में, पंजाब की नदियों के ऊपरी भागों में और तमिलनाडु के कुछ हिस्सों में खुदायी करके जो वस्तुएँ मिली हैं, उनसे आशा की जाती है कि इनसे देश की आदि सभ्यता के क्रमिक विकास की जानकारी हो सकेगी।
- ३—खोज से अब यह स्पष्ट होना आ रहा है कि सिन्धु घाटी की सभ्यता एक ही स्थान पर सीमित नहीं थी, बल्कि देश में काफी क्षेत्र तक फैली हुई थी। इस सभ्यता के अवशेष दक्षिण में नर्मदा और ताप्ती नदियों के बीच मड़ोच और सूतत तथा पूर्व में जमुना की सहायक नदी हिंडन के पूर्वी तट पर मिले हैं।
- ४—यह उल्लेखनीय है कि सिन्धु नदी से काफ़ी दूर की बस्तियों में भी नगर बसाने और सफाई आदि के बड़ी तरीकें अपनाये जाते थे जो मोहनजोदड़ो तथा हड़प्पा में अपनाये गये थे।
- ५—नागार्जुन कोण्डा अब काफ़ी महत्वपूर्ण माना जाने लगा है, क्योंकि वहाँ बौद्धकाल के अवशेष के अलावा पाषाण युग से लेकर मध्यकाल तक के अवशेष भी मिले हैं।
- ६—वहीं एक ऐसा स्थान है, जहाँ पुरा-पाषाण और पाषाण युग से लेकर सातवाहन, इक्ष्वाकु, चालुक्य और अन्य राजाओं तक के युग के अवशेष प्राप्त हुए हैं। वहाँ खुदाई का काम चालू है। इसके अलावा, १९५७-५८ में वहाँ से चुनी हुई वस्तुओं को ऊपर पहाड़ी पर ले जाने का प्रयत्न भी कर दिया गया है, ताकि वे डूबें नहीं।
- ७—उज्जैन और कोशाम्बी आदि स्थानों पर पुरातत्व विभाग और विरवविद्यालय मिलकर खुदाई का कार्य कर रहे हैं।
- ८—उज्जैन में पुरातत्व विभाग ने जो खुदाई की है, उससे पुराने यमामने की रक्षा-व्यवस्था की जानकारी मिलती है।
- ९—डंकन कालेज ने नवदातोली में जो खुदायी हुई है, उससे वहाँ पहली बार काफ़ी मात्रा में कांस्य-पाषाण युग के अवशेष मिले हैं।
- १०—कलकत्ता विश्वविद्यालय ने चन्द्रकेतुगढ़ में खुदाई की है और वहाँ पर पूर्वी भारत के पुराने इतिहास की काफी सामग्री प्राप्त हुई है।
- ११—काशी हिन्दू विश्वविद्यालय ने राजघाट में खुदाई की है, जिससे गंगा की घाटी के पुराने इतिहास-सम्बन्धी अवशेष मिले।
- १२—के० बी० जायसवाल अनुसंधानशाला ने बीशाली में खुदाई की, जहाँ मौर्यकाल से पहले का एक स्तूप प्राप्त हुआ है।

लिपि के निर्माण में चित्रकला का योग

आदि मानव के समझ, भाषा की उत्पत्ति के अभाव में, पहली समस्या, अपने भावों को एक दूसरे पर प्रकट करने के सम्बन्ध में आयी। कुछ अभ्यस्त हो जाने पर इतियों या संकेतों द्वारा अपनी इस समस्या को वह थोड़ा ही हल कर पाया था कि अपने सामाजिक विकास के कारण उसको अपने थे तरीकें भी यथेष्ट न जान पड़े। उसके आगे प्रश्न यह था कि परोक्ष व्यक्ति को या आगे की पीढ़ियों को वह अपने मन की बात किस प्रकार समझाये जिससे उसकी अनुपस्थिति में भी उसके मनोभाव बने रह जायें। मनुष्य को स्वभावाभिव्यंजन या परमाभावाकल्प की इसी जिज्ञासा ने लिपि को जन्म दिया, जिससे विभिन्न देशों में वहाँ की प्रकृति के अनुसार विभिन्न तीर-तरीकों से विभिन्न लिपियों का निर्माण हुआ। मौखिक भाषा को लिपि भाषा में ढालने का यह क्रम बर्यों तक चलता रहा।

लिपियों का जो स्वरूप आज हमारे सम्मुख विद्यमान है, प्राचीन काल में वह इससे सर्वथा भिन्न था। इस सम्बन्ध में ध्यान देने योग्य बात यह है कि यद्यपि अति प्राचीनकाल में लिपि का अभाव था, तथापि साहित्य तब भी वर्तमान था। वह साहित्य मौखिक रूप में ही था। अनेक कथा-कहानियाँ, उपाख्यान या इतिवृत्त आज भी हमारे समक्ष ऐसे हैं जिनके सम्बन्ध में हम नहीं बता पाते कि उनका निर्माण कब हुआ। किंवदन्तियाँ तथा लोककथाएँ ऐसी ही साहित्य हैं। ठीक इसी भाँति, जैसे कि लिपि के अभाव में भी साहित्य की रचित समाज में विद्यमान थी, वर्णमाला के अभाव में लिपि का प्रयोग होता था। ऐसी लिपियाँ अनेक थीं : रज्जु या घणालिपि, भावप्रकाशनलिपि, ध्वनिप्रकाशक चित्रलिपि, रेखालिपि, अक्षरलिपि और व्यञ्जनमूलक लिपि आदि।

विस्तारमय के कारण हम यहाँ केवल चित्रलिपि के सम्बन्ध में ही विचार करेंगे। मानव-जाति के प्रागैतिहासिक समाज के विचार-प्रकाशन का एक प्रबल माध्यम चित्रलिपि भी रही है। तत्कालीन चित्रलिपि को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि उसकी जानकारी के लिए कुछ नियम पहले से ही निर्धारित किये गये थे जिससे एक के भावों एवं विचारों को दूसरा सुगमता से सही अर्थों में पूरी तरह हृद्यंगम कर सके। उदाहरण के लिए कुछ चित्र ऐसे थे जिनमें केवल मूर्त पदार्थों का बोध किया जा सकता था, किन्तु उनसे भिन्न कुछ संकेत रेखाएँ ऐसी थीं जिनसे केवल अपूर्त पदार्थ ही बोधगम्य किये जाते थे। और इन दोनों से भिन्न दैनिक व्यवहार में आनेवाले व्यक्तियों से सम्बन्धित बातों के लिए भावचित्रों को ध्वनिचित्रों में परिवर्तित किया जाता था। जैसे मैक्सिम 'इल्ज' को चाकू द्वारा और 'कोल्ज' को सपूत की मुष्परिचित आकृतियों द्वारा प्रकट किया गया। चित्रों द्वारा इस प्रकार की प्रतीकात्मक रेखाएँ लौचकर आदिम मानव-सभ्यता ने शान्-शान्- नयी-नयी सुगम पद्धतियों का निर्माण किया।

इस प्रकार चित्र-रचना द्वारा विचारप्रकाशन की यह पद्धति इतनी विकसित हुई कि भिन्न-भिन्न चित्रों द्वारा विचार विनिमय की विभिन्न रीतियों का निर्माण हुआ। ये चित्र शिलालों, वृक्ष की छालों, जीव-जन्तुओं के चर्मों, हड्डियों, सीपों और दंतों आदि अनेक प्रकार की सामग्री पर चित्रित किये गये। इस प्रकार के अनेकों चित्र कैलीडोस्कोपों की घाटियों, स्फोटलेंड की शिलालों, ओहियो रियासत में वृक्ष छालों, लैपलैण्ड में ढोलों और औषधों (फांस) में सीपों पर उत्कीर्णत आज भी उपलब्ध होते हैं। एक सम्पूर्ण घटनाचक्र को चित्रों में प्रकाशित करने की प्रथा अमेरिका के आदि निवासियों में प्रचलित थी। पृथक्-पृथक् वस्तुओं के लिए भाव-बोधन के चित्र संकेत मैक्सिमो तथा मिश्र के आदि निवासी लोगों में प्रचलित थे।

विचारों का आदान-प्रदान जब बढ़ने लगा और सवाद प्रेषित करने एवं ग्रहण करने में जब कठिनाइयें होने लगी तथा कभी-कभी विपरीत अर्थों में ही जब चित्र-संकेतों को ग्रहण किया जाने लगा तो तब एक-एक वस्तु के लिए अलग-अलग भाव-चित्र बनने लगे। उदाहरण के लिए प्राचीन चीन की चित्रलिपि में दो हाथों से मिले हुए संकेतों को मिश्रता का बोधक माना जाने लगा। इसी प्रकार विवाहिता स्त्री के लिए स्त्री तथा साइड, अधकार के लिए वृक्ष के नीचे सूर्य, स्नेह के लिए स्त्री तथा पुत्र। प्रकाश के लिए वृक्ष पर चन्द्र एवं सूर्य आदि के संकेतबद्ध बनाये गये। मिश्र में प्यास का प्रातीक जल तथा जल की ओर दौड़ते हुए पशु-वस्त्र, रेड-दन्डियन जाति में समय के लिये वृत्त, परिवार के लिए अग्नि, शान्ति के लिए पादप आदि के चित्रसंकेत बनाये गये थे।

इस प्रकार आदिम सभ्यता की चित्ररेखाओं ने आगे चलकर एक वैज्ञानिक लिपि को जन्म दिया।

कला की उद्भावना में धर्म की प्रेरणा

पूर्व पाषाण, मध्य पाषाण और उत्तर पाषाण युग के आदिम मानवों की जो ठठरियाँ, हथियार और अन्य अवशेष मिले हैं उनका वैज्ञानिक अध्ययन करने पर यह निष्कर्ष निकाला गया है कि उनके आचार-विचार तथा संस्कारों में ही समानता नहीं थी, बल्कि उनमें संस्कृति, सभ्यता और कला के प्रति भी एक जैसी रुचि एवं एक जैसी भावना विद्यमान थी।

वह भावना धर्म की थी। कला की उत्पत्ति के मूल में हमें धार्मिक भावना की प्रधानता विभाव्ये देती है। आदिम युग में मनुष्य ने पार्थिव वस्तुओं को आध्यात्मिक रूप देने के लिए आकाश, पृथ्वी, ग्रह, नक्षत्र, नदियाँ, पर्वत और सर्वोन्मादी आदि के रहस्यों को आँकने का यत्न किया। उसने उन सभी वस्तुओं में एक अदृश्य शक्ति की कल्पना की, जिन वस्तुओं की जानकारी वह प्राप्त न कर सका था।

संसार की प्रायः समस्त आदिवासी जातियों की संस्कृति के मूल में इन धार्मिक भावना की प्रधानता एक जैसे रूप में दिखायी देती है। यूनान, चीन और भारत के लोगों को कला की प्रेरणा प्रकृति से मिली। वेदों के ऋषियों ने प्रकृति के अनेक रूपों की पूजाकर उन्हें देवत्व का स्थान दिया। ये देवी-शक्तिवादी ही बाद में स्वर्ण, नरक, लोक, परलोक, आत्मा, परमात्मा, ब्रह्मा, विष्णु और महेश आदि अनेक नाम-रूपों में कही जाने लगी।

भारत, क्योंकि एक धर्मप्रवण देश रहा है, अतः उसकी कला में आध्यात्मिक पक्ष की प्रधानता रही है। भारतीय कलाकार ने बाह्य सौन्दर्य के बशीभूत होकर कला की उद्भावना नहीं की है; उसकी अन्तः प्रेरणाओं और उसके भीतर प्रसृत देवी विचारात्मा के बल ने ही उसके विचारों को रंग, रूप, वाणी और ब्याप्तित् प्रदान की है। भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार कला, कला के लिए नहीं है; उसका उद्देश्य तो मनुष्य को अपने आप में सीमित न रखकर उसे परम तत्त्व की ओर ले जाना है। भोग में परमवसित हो जानेवाली कला वस्तुतः कला नहीं है। जिससे परमानन्द की प्राप्ति हो वही श्रेष्ठ कला है :

विद्याभित्तैस्त्य सत्भोग्ये सा कला न कला परा ।
लौघते परमानन्दे यथात्मा सा परा कला ॥

कला एक बहुत ऊँचे प्रतिमान का पर्यायवाची शब्द है। बृहद् भारत के आचार-विचारों, अनुसंधान-अन्वेषणों और आध्यात्मिक अधिभौतिक आदि सभी प्रकार के कार्य क्षेत्रों में कला का एक जैसा सम्मान्य स्थान रहा है। सृष्टि के समग्र वैभव में कला का आशाम है। अपने इस अनुल अस्तित्व की ही भाँति उसका उद्देश्य भी चिरन्तन है।

भारतीय कलाकार ने अपनी कृतियों का निर्माण अपने अन्तर्मन की प्रेरणा से किया है। उसकी कलाकृतियों में नग्नयता के भाव, आत्मविश्मृति और आत्मसमर्पण की उच्च भावना समाविष्ट है। इसी लिए वह अपनी कृतियों में उन शाश्वत मत्य तथा अनन्त दीर्घायु/ज सत्ता को उतार सकने में समर्थ हो सका है। अपनी दुस्साध्य साधना के बल पर उसने निराकार को साकार, असोम को मसीम, अपाधिब को पाधिब और अज्ञेय को ज्ञेय रूप में बोध देने की निपुणता प्राप्त की है। यही भारतीय कला की अघ्यात्म भावभूमि है।

भारतीय कलाकारों की अपनी यह विशेषता रही है कि उन्होंने आत्माभिन्वयन तथा आत्मप्रशंसा को सर्वथा त्यागकर कला के पवित्र ध्येय को अपने हृदय में बांध ले रखा। इतना महान् त्याग और इतनी महती आसक्ति घूम-फिरकर दुनियाँ के किमी भी छोर में नहीं दिखायी देती है। अजन्मा की महान् कृतियाँ आज अपने निर्माताओं की इन महानताओं का स्वयं ही गुणगान कर रही है।

भारतीय चित्रकारों की यह मान्यताएँ कि प्रत्येक चित्र के दर्शन से जो-कुछ चित्रण या उसका परिचय प्राप्त होता है वह पूर्णतः अयलनभूत, आत्मिक, सुगम तथा अलौकिक होना चाहिए, एक बहुत ऊँची दृष्टि का परिचायक है। प्राणहीन और प्राणवान् वस्तुओं का एक जैसा स्वाभाविक चित्रण करना ही अच्छे कलाकार का लक्षण है। प्रतिकृति उतारने में चित्रकार की कोई मर्यादा तथा निपुणता नहीं है, क्योंकि प्राणहीन पदार्थों की गतिभगी का चित्रण, प्राणवान् वस्तुओं की गतिभगी के चित्रण की अपेक्षा सरल होता है। इसी प्रकार मनुष्य की अपेक्षा उसकी आत्मा का अभिव्यजन करना कठिन है, क्योंकि उसके लिए दीर्घ अन्वेषण की आवश्यकता है।

भारतीय कलाकारों ने देवी-देवताओं की काल्पनिक कृतियों का निर्माण करने में अधिक अभिरुचि प्रकट की है। उसका कारण उसके सात्विक मन की सादगी थी। उन्होंने सावयव सौन्दर्य को छोड़कर जो निरवयव, रसहीन देव-अनुकृतियों का चित्रण किया है, एक प्रकार से उनका यह अनन्त को सीमा-रेखाओं में बाँधने का प्रससनीय यत्न था। अपने भावों को उतारने का उनका तरीका बहुत ऊँचा था।

धर्मप्रवण भारतीय कलाकार ने तत्कालीन लोक-जीवन की महती मान्यताओं को अपनी कला-कृतियों में डालकर कला के आदर्श को और भी महत्तर बना दिया। लोक-जीवन के प्रति भारतीय कलाकार की यह निष्ठा भारतीय कला के महान् अभियान की सूचना थी, जिम्का दर्शन हमें सिल्पु सभ्यता की उपलब्ध कलाकृतियों में होता है।

भारतीय कला में सत्य, शिव और सुन्दर की महती भावना ओत-प्रोत है। उनके आधार सत्यमय, परिणाम शिवमय और स्वरूप सौन्दर्यमय है; क्योंकि उसका निर्माण दीर्घकालीन साधना और गभीर अध्ययन के बाद हुआ है। अतः उसके एक-एक संकेत की जानकारी प्राप्त करने के लिए भारतीय चित्रकला की तकनीको से परिचित होना आवश्यक है।

धर्म के प्रति मनुष्य की स्वाभाविक रुचि को दृष्टि में रखकर ही भारतीय चित्रकला की आदिम परिस्थितियों का साम्प्रतिक अध्ययन किया जा सकता है। धर्म की आध्यात्मिक, अदृष्ट एवं अलौकिक पृष्ठभूमि पर ही भारतीय चित्रकला की आधार त्रिजि सखी हुई है। प्रागैतिहासिक युग के जितने भी प्रमाण उपलब्ध हुए हैं उनके परीक्षण से अधिक स्पष्ट रूप में आज यह तथ्य हमारे सामने प्रकट है कि भारत की आदिम मानव-सभ्यता में कला का सुजन ऐसे रहस्यों एवं ऐसी उत्कण्ठाओं को आधार मानकर हुआ है, जिसका साम्प्रय पारलौकिक था और जिनमें किसी सर्वोपरि अदृष्ट नियन्ता का होना स्वीकार किया गया है। अतएव, जाने या अनजाने, जैसे भी संभव हुआ हो, इस देश की आदिम मानव-सभ्यता में कला को, विशेषतः चित्रकला को, आध्यात्मिक और नैतिक उन्नति के रूप में स्वीकार किया गया।

हमारे शास्त्रों में धर्म से ही निःश्रेयस (जिससे बढ़कर कोई श्रेयान् वस्तु नहीं है) की प्राप्ति होनी बताया गयी है। हमारे कलाकारों ने अपनी कृतियों में इसी निःश्रेयस की खोज की है। वस्तुतः यही कारण है कि कला के जिन भग्नावसो को देखकर आज भी हम अचम्ब रह जाते हैं उनमें, उनके निर्माता कलाकारों की, यही श्रेयवृद्धि निहित है।

धर्म की इस चिरन्तन आस्था से भारतीय चित्रकारों की भावी पीढ़ी भी प्रभावित हुई। राजपूत, मुगल और पहाड़ी इन मुख्य शैलियों को जितनी भी शान्ताएँ हैं उन सब में सर्वत्र ही जो एक ही बात समान रूप से देखने को मिलती है वह है धर्म की सर्वापरिमाप्यता। सप्रथतः यही कारण है कि प्राचीन कलाकारों ने देवस्थानों, सार्वजनिक स्थानों और रहने के घरों को चित्रों से सज्जित करने का विधान किया है। जितने भी धार्मिक अनुष्ठान, सामाजिक उत्सव और शुभ यात्राएँ हैं उनमें चित्रों की पूजा-अर्चना का निर्देश किया गया है।

भारतीय लोक-जीवन में चित्रकला के प्रति इस धार्मिक निष्ठा का इतिहास अनादि है। गर्भा शुभकायों और उत्सवों-त्योहारों पर मंगलमयी कला का प्रवेश आज भी हमारे घरों में दिखायी देता है। धार्मिक दृष्टि से लोकमानस का यह कलानुराग अपनी परम्परा में एक जैसी आस्था से संपूजित होता चला आ रहा है। न केवल भारत में, बल्कि धर्मविश्वासी विश्व के अनेक देशों में कला का धार्मिक महत्त्व आज भी बना हुआ है। एशिया के अनेक देशों में मृतात्माओं के साथ चित्रों तथा हस्तलेखों को दफनाये जाने का एकमात्र उद्देश्य यही धार्मिक दृष्टिकोण रहा है।

चित्रकला को धर्म के साथ संयुक्त करके हमारे कलाकारों ने उसकी लोकप्रियता बढ़ा दी नहीं, उसके महत्त्व को भी बताया है। अतः भारतीय जीवन में धर्म की भाँति, चित्रकला भी अनन्त काल तक गूँजित होती रहेगी।

इस प्रकार कला के निर्माण में मनुष्य के धार्मिक विश्वासों ने बड़ा योग दिया है। सभवतः इन धार्मिक विश्वासों का ही कारण था कि कला को एक महान् आदर्श के रूप में स्वीकार किया गया और उसका मनुष्य के लौकिक तथा पारलौकिक कल्याण का हेतु समझा गया।



साहित्य में चित्रकला

भारत के पुरातन समाज और साहित्य में ललितकलाओं, विशेष रूप से चित्रकला की क्या स्थिति थी, इसके यद्यपि जीवित प्रमाण बहुत कम उपलब्ध हैं; तथापि इसका उल्लेख वेद, वैदिक साहित्य, 'रामायण', 'महाभारत', जैन-बौद्धों के साहित्य, पुराणों, 'नीतिसार', 'नाट्यशास्त्र', 'कामसूत्र', ज्योतिष, आयुर्वेद, शिल्पशास्त्र, काव्य, नाटक और कथा-शास्त्रादिका आदि अनेक विषयों के ग्रंथों में देखने को मिलता है। 'विष्णुधर्मोत्तर' पुराण का 'चित्रसूत्र', महाराज भोज का 'सम्राज्यवस्तुशास्त्र' और सोमेश्वर भूति का 'मानसोल्लास' आदि ग्रंथ भारतीय कला के विधि-विधानों पर विस्तार से विचार प्रस्तुत करने वाले लक्षण श्रेणी के ग्रंथों का इन प्रयोग में उल्लेखनीय स्थान है। संस्कृत-साहित्य के इन प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रंथों का सूक्ष्म अध्ययन-अनुशीलन करने पर, सहस्त्राब्दियों ई० पूर्वं में लेकर लगभग १९ वीं शताब्दी तक, भारतीय चित्रकला का क्रमबद्ध इतिहास प्रस्तुत किया जा सकता है।

वैदिक युग में चित्रकला

वेदों के मयदृष्टा ऋषि और उस युग का सामाजिक जीवन बड़ा भरल, भावुक तथा प्रकृति का अतुरागी था। वैदिक काल में गृह, गीत, वाद्य, कविता, नाटक, कहानी सुनना, उत्सव मनाना और कला-नीयल आदि मनोरंजन के अनेक मापना विद्यापान थे। ये ग्रंथों वाले ललितकला के अन्तर्गत गिनी जाती थीं। 'कौषीतकी ब्राह्मण' (२१,१५) में नृत्य, गीत और वादित का गामुद्रिक नाम 'दिव्य' था। ऋग्वेद (१०।३१।१८) में भृगु ऋषि के वंशजों को लकड़ी के काम का विद्वान् बताया गया है, जिसका उपागम वे अपने प्रकलान के समय किया करते थे।

उन दृष्टि में विदित है कि वैदिक धर्म एकांगी नहीं था। साहित्य और कला, दोनों को साथ लेकर उमका विकास हुआ। तत्कालीन गार्हपत्यक समाज का दिग्दर्शन करने वाले अनेक ग्रन्थ आज हमारे समक्ष हैं। जहाँ तक कला का संबंध है, उस युग में संगीत, मूर्ति, शिल्प और चित्र सभी दिशाओं परम्परा की सुलना की दृष्टि में समुन्नत थी। कला के विभिन्न माध्यमों में सौन्दर्यनमूर्ति को अभिव्यक्त करने का प्रयत्न था। वैदिक युग अपने उग का अकेला था। आगे चलकर शिशुनाग, मौर्य और गुप्तों के समय जिन महान् कला-समृद्धि की चरमोत्पत्ति को हम देखते हैं उसके सूत्र इसी युग में निमित्त हो चुके थे। विशेषतः गुप्त युग में हम गौव और वैष्णव मन्दिरों की द्वार-चौखटों पर जो मकर-शालिनी गंगा और कर्मवाहिनी यमुना की उभरी हुई मूर्तियाँ अंकित पाते हैं उनका आधार न तो बौद्ध तोरण थे और न बौद्ध युग की यशसिणी प्रतिमाएँ ही थीं; बल्कि जैन-बौद्धों के स्तूप वैदिक युग की उन समाधियों का विकसित रूप थे, जो किसी प्रमुख व्यक्ति की मूर्ति में मिट्टी के टीलों (स्तूपों) द्वारा बनाये जाते थे और जिनमें कुंभ के भीतर अस्थियाँ रखकर दबा दिया जाता था। बाद में उनके ऊपर मूर्तियों में अलङ्कृत स्तंभ खड़ा कर दिया जाता था। ऋग्वेद (१०।८।११-१३) में इन अभिप्राय के प्रमाण सुरक्षित हैं।

मंत्रमहितायें भारतीय साहित्य की प्राचीनतम ज्ञाननिधि हैं, वरन् विश्व के प्रत्येक भाग का इतिहासकार आज इन बात को स्वीकार करता है कि पृथ्वी के संपूर्ण मानव समाज में ज्ञान का इतिहास मंत्रसंहिताओं के उदय से आरंभ होता है। मंत्रसंहिताओं में भी ऋग्वेद संहिता की प्राचीनता निर्विवाद सिद्ध है। ऋग्वेद (१।१।४५) में हम चर्म पर अग्निदेव का चित्र अंकित किये जाने का उल्लेख पाते हैं। इसके अनतिरिक्त ऋग्वेदकाल में कलात्मक अमीन्साओं का मूर्धाभिषिक्त साव्य प्रस्तुत करने वाले प्रसंगों में इन्द्र के घोड़े की, शालसंजिकाओं (ऋग्वेद ४।३।२२६) में उगमा देना और विशाल (बृहत्तर) सुनहरी (हिरण्यमयी) द्वारदेवियों (द्वारोदेवीः) को यज्ञशालाओं की चारों चौखट (अरः) पर अंकित (ऋग्वेद १।५।१५) अलङ्कृत स्त्री-आकृतियों को पाते हैं। यज्ञशालाओं के द्वारों पर रवणांकित इन देवी आकृतियों को पाणिनि (५०० ई० पूर्वं) ने 'प्रसिद्धि' कहा है। इन प्रतिष्ठितियों की पुजारी (अर्चावान्) पूजा करते थे और वे ही उनकी आजीविका के साधन थे। इस प्रकार की प्रतिष्ठितियाँ मौर्य युग में व्यापारिक रूप में बनायी जाती थी; किन्तु उनकी परम्परा का मूल आधार वैदिक युग ही था। ये वैदिक काल की द्वारदेवियाँ वास्तव में कैंसी थीं, यद्यपि स्वस्वतः वे ज्ञात नहीं हैं; किन्तु जैसा कि बाद में भी उनकी परम्परा बनी रही, उससे यह अवगत होता है कि वे अर्धचित्र (भास्कर्य) थीं।

वैदिक युग में इन अर्धचित्र देवियों के कुछ आगे बढ़कर पूर्णचित्र देवियों के अंकन की ओर भी तत्कालीन कलाप्रवण ऋषियों की भा. चि-११

दृष्टि गयी कि नहीं, इस सम्बन्ध में श्चेद्वय की दो श्चेदनाये (१।५।५; १०।११०।५) बड़े महत्व की है। इन श्चेदाओं के साथये हे हूमें यह ज्ञात होता है कि उन श्चेदियों ने उषादेवी और रात्रिदेवी को श्रीयुक्त उज्ज्वल आकृति को निहागा और उन दुहती मही (बृहत् एवम् महान्) नक्तोपसा (रात्रि और उषा) की (शुश्रितुं सुरबनाम्) पर बड़े गौर से विचार किया। इस प्रकार निश्चय ही उन कलाप्रवण मीन्द्रयंप्रैमी श्चेदियों ने रात्रि और उषा के प्रतीक चित्र उतारे और तब हमारे यह धारणा सर्वथा उपयुक्त बँठनी है कि वैदिक युग मे यज्ञशालाओं पर जिन देवियों को अंकित किया जाता था उनमे रात और उषा की प्रमुखता थी और वे चित्रित की जाती थी।

किन्तु वेधों की मजसहिताओं मे, ब्राह्मणग्रन्थों मे तथा वेदान्त दर्शन में कला के अस्तित्व को जिन रूप मे स्वीकार किया गया है उसका स्पष्टीकरण न तो तत्कालीन मनोरजन के साधनों द्वारा हो सकता है और न इसी बात से कि उस युग में चर्म पर चित्र बनाये जाने लगे थे।

इसलिए धर्म-कर्म प्रधान उस अध्यात्मवादी ज्ञानप्रवण युग मे कला को जिन रूप मे स्वीकार किया गया था, इनका विदलेपण करने के लिए हूमें दूसरी ही दृष्टि से विचार करना होगा। वस्तुतः देखा जाय तो वेदमंत्रों, ब्राह्मणों, उपनिषदों, ब्रह्मसूत्र और इन कोटि के जितने भी अनेक ग्रन्थ हैं उनमें कला के प्रतीकात्मक प्रतिमानों के द्वारा परमेश्वर की प्राप्ति का एव आध्यात्मिक उन्नति का मार्ग गुदाया गया है। कला को विराट् मूर्ति का पर्याय मानकर, श्रुष्टिकर्ता परमेश्वर की चिरतन विभूतियों मत्व, शिव, सुन्दर का उगमें नमावंद किया गया है। इस दृष्टि से यथापि भारतीय साहित्य के परमार्थ-विषयक ग्रन्थों मे कला को एक माध्यम स्वीकार किया गया है, तब भी ऋष्यान् देने योग्य बात है कि प्राचीन काल मे भी कला का एक सार्वभौमिक महत्व था। परवर्ती युग की भक्ति गद्यापि तब कला को एक सज्जा तथा सौष्ट्य के रूप में स्वीकार नहीं किया था, तथापि तत्कालीन समाज और साहित्य मे उसकी महत्ता ममान रूप मे व्याप्त हो चुकी थी।

कला का विराट् स्वरूप

आध्यात्मिक दृष्टि मे कला का स्वरूप-विवेचन विराट् भावभूमि पर प्रतिष्ठित है। कला एक कृति है; कलाकार की अभिव्यक्ति। यह सपूर्ण सृष्टि एक कृति है; एक अभिव्यक्ति है, जिनकी रचना, जिनका अभिव्यजन परम मत्तामय परमेश्वर द्वारा हुआ है। सच्चिदानन्दधन परमेश्वर की इस विराट् श्रुष्टिकला मे आरम्भानुरूप मत्व, निव, सुन्दर इन त्रिविध गुणा का समावैग है। इमल्लिप्त कला को सत्य, शाश्वत, नित्य और अनदि कहा गया है।

उन अनदि सत्तामय कलाकार ने ज्ञान-दाने अपनी विराट् कलाकृतियों का निर्माण किया 'हिरण्यवर्गः सनवत्तांते' (ऋग्वेद १०।१३।१।१)। यह सपूर्ण विश्व पहले उगी ब्रह्म मे अतर्पित था। उसी की चेट्टा से उस मूर्ति का निर्माण हुआ (ऐतरेय उपनिषद् १।१।१)। परमात्मा का निवास मूर्त और अमूर्त, दोनों मे है। अमूर्त ब्रह्म के मूर्त रूप की अनुभूति ही यह मूर्ति है (बृहदारण्यक २।३।१); यही उसकी कलाकृति है।

वेदान्त दर्शन में ब्रह्म को आगन्दमय और उसकी अभिव्यक्ति को भी आगन्दमय कहा गया है (ब्रह्मसूत्र १।१।१२)। उसकी यह आगन्दमय सत्ता सोलह कलाओं द्वारा उद्भासित है। अग्नि के अग्न कला रूप के वर्णन मे बताया गया है कि यह पृथिवी कला है; यह अंतरिक्ष कला है; यह धु-लोक कला है; यह तामुद्र कला है; यह ज्वलन कला है; यह सूर्य कला है; और यह विद्युत् कला है (छां.दं.य ४।५।२; ४।५।३)। इसी उपनिषद्ग्रन्थ मे कलामय पुरुष परमेश्वर के सवध में विस्तार से वर्णन किया गया है और बताया गया है कि उस आयतनवान् कला-रूप ब्रह्म का प्राण कला है; चक्षु कला है; श्रोत्र कला है, और मन भी कला है (छां.दं.य ४।८।३)।

इस दृष्टि से यह संपूर्ण चरगज और इस चराचर का निर्माता अनत सत्तावान् ब्रह्म दोनों कला-स्वरूप हैं। कला के चिन्तन का इतना व्यापक दृष्टिकोण सम्य भारतीय साहित्य में परिष्कृत है, इसी लिए भारतीय दृष्टि मे कला की चरगज मिट्टि का मार्ग बहिर्मुखी न होकर अन्तर्मुखी है।

'कठोपनिषद्' (अध्या० २, बल्ली ३, श्लो० ५) में कहा गया है कि 'रूप का धर्म है प्रतिबिम्बित होना, कल्पित होना, छन्दित होना और छायातप मे प्रकट होना—आत्मा में दर्पणम्य प्रतिबिम्ब की भक्ति पितृलोक मे स्वप्न में देवी की न.ई, गन्धर्वलोक में मानो जब के कपन के ऊपर और हमारे इस ब्रह्मलोक में छाया और आतप, इन दोनों के वैषम्य से।' आत्मा मे प्रतिबिम्बित रूप की पूरी तरह ममज्ञान या प्रकट करना असमभव है, जब तक कि छायातप के वैषम्य को न जाना जा सके। छायातप के वैषम्य के अन्दर मे रूप प्रकट हो रहा है, यही बात 'कठोपनिषद्' में इस प्रकार कही गयी है :

हा सुपर्णा समुजा सखाया समानं बर्षं परिवस्यन्वते ।
सतीरग्नयः पिप्लवं स्वाहृत्यवनप्रभ्योऽभिष्ठाकशीति ॥

दो सुन्दर चिड़ियाँ सक्रम और काली जागती और सोती; मानो छायातप की भाँति एक साथ रह रही है। एक चिड़िया फल चूस रही है, गा रही है। दूसरी चुपचाप बैठी देख रही है। जीवात्मा, परमात्मा है; साकार, निराकार, रूप और अरूप—इन दोनों की समता और विषमता व्यक्त कर रहा है।

तत्रशास्त्र में अक्षर और रेखाओं का एक-एक आत्मा और एक-एक विशेष वर्ण का उल्लेख करते हुए बताया गया है कि 'ब्रह्मा-विष्णु-आरामक और शक्त्योर्तिमय परमात्मर्षं जो 'आ' अक्षर है वह स्वयं रश्मि है।' आगे कहा गया है 'शायत्री का प्रथम वर्ण चंपा की तरह पीला है, वह अग्नि से अर्चित है, इसलिए आग्नेय है।'

कला के आध्यात्मिक प्रतिमानों का गंभीर विवेचन विद्यारण्य मुनि की 'पंचदशी' में हुआ है। उसका 'चित्रदीप' नामक प्रकरण प्रतीकात्मक शैली में लिखा गया है और इस विषय पर इतनी सुन्दर सामग्री अन्यत्र देखने को नहीं मिल सकती।

पंचदशी का चित्रदीप प्रकरण

वेदों के प्रसिद्ध भाष्यकार सायणाचार्य का नाम हमारे इतिहास गी सहे वनीय बनू है। माधव (१२९७-१३८६ ई०) उन्हीं के भाई थे। ये दोनों भाई वेद-वेदान्त के प्रकाण्ड विद्वान् थे। वेदान्त दर्शन के क्षेत्र में आचार्य माधव, विद्यारण्य के नाम से प्रसिद्ध है। विद्यारण्य मुनि कृत 'पंचदशी' वेदान्त दर्शन की महानतम कृति के रूप में विद्युत है। उग्र में १५ प्रकरण है। इन प्रकरणों में ब्रह्म, जीव, जगत्, माया और तत्त्वज्ञान-संबंधी अनेक बातों पर बड़ी ही सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया गया है। इस ग्रन्थ के 'चित्रदीप' नामक छठे प्रकरण में चित्रशास्त्र के विधानों के अनुसार ब्रह्मरत्न पर विचार किया गया है।

अद्वैत वेदान्त के इस सुगम ग्रन्थ में चित्रशास्त्र जैसे विषय को ब्रह्मरत्न के प्रतिपादन में क्यों सहायक समझा गया है, यह भी एक विचारणीय बात है। वस्तुतः कलित कलाओं में चित्रविद्या ही एक ऐसा विषय है, जिसका प्रचार, प्रसार और प्रवेश समान रूप में समाज के सभी वर्गों में है। चित्रविद्या की कुछ बारीक बातों को छोड़कर सामान्यतया यही कता जा सकता है कि उनसे जन सामान्य का परिचय है, क्योंकि वह दृष्टि का विषय है, मनोरंजन का विषय है।

उसका इमी लोपप्रियता के कारण 'पंचदशी' के लेखक ने जन सामान्य तक वेदान्त दर्शन के गूढ़ सिद्धान्तों को पहुँचाने के लिए जन सामान्य की समझ के उपयुक्त चित्रकला जैसे माध्यम को अपनाया। इस दृष्टि में महामुनि का यह प्रयास हमें बड़ा ही वैज्ञानिक प्रतीत होता है।

'पंचदशी' का 'चित्रदीप' नामक प्रकरण प्रतीकात्मक शैली में लिखा गया है। उसके बाह्य रूप को समझने की अपेक्षा उसका प्रतीकात्मक भीतरी रूप समझना कुछ कठिन है; किन्तु प्रतिपाद्य विषय की लक्ष्यसिद्धि उसके बाह्य रूप में न होकर प्रतीकात्मक रूप में ही है। अविद्यमानचेतनरूप वस्त्र पर जगद्गुण चित्र को प्रकाशित करने वाले इस प्रकरण को 'चित्रदीप' नाम दिया गया है।

प्रस्तुत प्रकरण के आरंभिक श्लोक का आशय है कि 'जिस प्रकार पटचित्र की चार अवस्थाएँ बतायी गयी हैं, उन्हीं प्रकार परमात्मा की भी चार अवस्थाएँ जाननी चाहियें।' पटचित्र की चार अवस्थाओं के नाम हैं चोत, घट्टित, लोच्छित और रंजित। तदनुसार परमात्मा की चार अवस्थाएँ हैं : चित्, अन्तर्गामी, सूत्रात्मा और विराट्।

पटचित्र और ब्रह्म की उक्त चार अवस्थाओं की परिभाषायें इस प्रकार बनायी गयी हैं : किसी अन्य द्रव्य के मयोग के बिना स्वभावतः शुद्ध 'चोत'; भात के मांड से लिप्त 'घट्टित'; स्याही की रेखाओं से देव-मनुष्य आदि की आकृतियाँ जिस पर अंकित हो वह 'लोच्छित'; और यथोचित रंगों से युक्त 'रंजित' पटचित्र कहलाता है। इसी प्रकार एकाकी ब्रह्म को 'चित्', मायायुक्त ब्रह्म को 'अन्तर्गामी', सूक्ष्मदृष्टि ब्रह्म 'सूत्रात्मा' और स्थूल दृष्टि ब्रह्म 'विराट्' कहा जाता है।

अर्थात् परमात्मा जब तक माया और उसके समस्त कार्य-व्यापारों से रहित होता है तब तक वह अवस्था 'चित्' कहलाती है। तादात्म्य संबंध द्वारा माया से युक्त होने पर बही परमात्मा 'अन्तर्गामी' हो जाता है। अर्पंचीकृत पंचभूतों के कार्यभूत समष्टि सूक्ष्म शरीर से संयुक्त होने पर बही 'सूत्रात्मा' कहलाता है। और पंचीकृत पंचभूतों के कार्यभूत समष्टि स्थूल शरीर (ब्रह्माण्ड) रूप उपाधि के योग होने पर उसको 'विराट्' कहा जाता है।

परमात्मा जब चित्तस्वरूप की स्थिति में रहता है तो ब्रह्म से लेकर स्वप्न (गुण) पर्यन्त जितने भी चेतन (जगत्), जचेतन (स्वावर) प्राणी तथा पर्वत, नदी आदि जड़ पदार्थ हैं, वे ही ऊँच-नीच भाव से इस रूप में विद्यमान रहते हैं, जैसे वस्त्र पर चित्र विद्यमान रहता है।

जिस प्रकार किसी चित्र में अंकित मनुष्यों पर विभिन्न प्रकार के वस्त्र पहनाये जाने की कल्पना की जाती है, किन्तु जो मनुष्य शीत-आनंद आदि से रक्षा करने में असमर्थ थे वस्त्राभ्याम मात्र लगते हैं, उसी प्रकार परमात्मा में आरोपित देहाधारियों के लिए पृथक्-पृथक् जीवननाम का विदाभास कल्पित किया जाता है। अर्थात् वे जीव, देवादि के शरीरों को प्राप्तकर नाना जन्ममरणादि रूप-रस-गन्धार की रचना करते हैं; किन्तु परमात्मा तो उन सब से परे है।

इसलिए आत्मा की संसार-प्रतीति का कारण अज्ञान है। जैसे बनावटी कपड़ों (वस्त्राभ्याम) में भरे हुए रंगों को आधाररूप वस्त्र में भरा हुआ बताया जाता है, वैसे ही अज्ञानी लोग जीवगत इस संसार को साक्षीचेतन-गन समझने लगते हैं; अर्थात् वे मनुष्य हैं कि आत्मा संसार में भ्रमण कर रहा है। इसका यद् आशय है कि जैसे चित्रों में पर्वत आदि का वस्त्राभ्याम अंकित नहीं होता, वैसे ही सृष्टि के मिट्टी आदि जड़ पदार्थों का चित्राभास ही नहीं मकना; क्योंकि ऐसा करने का कोई प्रयोजन ही नहीं है।

इस संसार में आत्माभास (विदाभास) जीव का है, आत्मवस्तु का नहीं। इस बात के ज्ञान को ही विद्या कहते हैं, और यह विद्या विवेक के द्वारा प्राप्त होती है।

प्रकरण की समाप्ति पर कहा गया है कि माया में उस जगत्-रूपी चित्र को, परन्तु परस्मिन् द्वारा चित्र के समान, अपने आत्म-चेतन्य के ऊपर खींच लिया है। इसीलिए उस जगत्-रूपी चित्र की उपेक्षा करके अपने आत्म-चेतन्य को उसके शुद्ध रूप में समझ लेना चाहिये।

जो शुद्ध बुद्धि मनुष्य इस 'चित्ररूपी' प्रकरण में कही गयी बातों को हमेशा दृष्टि में रखते हैं, उन्हें भ्रान्ता नहीं, वे इस जगत्-रूपी चित्र को देखते हुए भी इस प्रकार मोह को प्राप्त नहीं होंगे, जैसे कि अपनी अज्ञानावस्था में पहले होते रहे हैं।

इस प्रकार आध्यात्मिक गुरु धार्मिक दृष्टि में भारतीय साहित्य में कला के अन्तःस्वरूप का विवेचन उसकी उच्चतम एवं उन्नततमता का परिचायक है। कला के प्राचीन भारतीय दृष्टिकोण के इन उच्चादर्यों का ही यह परिणाम रहा है कि उनको 'म' पवित्र प्रेम के रूप में स्वीकार किया गया। भारतीय चित्रकला विषयक प्रभूत सामग्री प्रस्तुत करने वाले ग्रन्थों में 'रामायण' और 'महाभारत' वाच्यता स्थान हैं। इन दोनों ग्रन्थों में भी 'रामायण' की सामग्री अधिक प्रामाणिक और प्रस्तुत विषय के लिए अधिक उपयोगी है।

रामायण और महाभारत में चित्रकला

'रामायण' और 'महाभारत' ये दो महाग्रन्थ भारतीय साहित्य की उन्नत परंपरा के दो ऐसे प्रतिनिधि ग्रन्थ हैं। जिनके मूल ग्रन्थों का निर्माण तो वैदिक और लौकिक युग के सन्धिकाल में हो चुका था, किन्तु ई० पूर्वं ६००-५०० तक जिनमें निरन्तर ही परिवर्तन, परिवर्द्धन तथा संशोधन होत गये। ये दोनों ग्रन्थरत्न भारतीय जन-जीवन के विश्वकोष और भारतीय साहित्य के प्राणमयंत्र हैं।

संस्कृत के परवर्ती ग्रन्थकारों ने उन्नत दोनों ग्रन्थों में प्रेरणा प्राप्तकर एवं उनके कथा अंशों को लेकर नैकदा उच्चतम कृतिमें साहित्य की दी। 'रामायण' और 'महाभारत', इतिहास, पुराण, काव्य, महाकाव्य सब कुछ है और उमम बढ़कर वे अनेक काव्यों, महाकाव्यों तथा नाटकों के जन्मदाता हैं। इसी लिए पश्चिम के विद्वानों ने उन्हें महाकाव्य और महाकाव्य का जन्मदाता (एपिक विरिटा एपिक) कहा है। इन दोनों ग्रन्थों को आज संसार की सर्वोच्च कृतियों में गिना जाता है। यहाँ हम उनका विश्लेषण मार्शात्मिक दृष्टि से नहीं, बल्कि उनकी कलात्मक देन एवं उनके कलात्मक उपादानों को ग्रहण करने की दृष्टि से करेंगे।

'रामायण' और 'महाभारत' के समय (६००-५०० ई० पूर्वं) तक चित्र, वास्तु एवं स्थापत्य, कला के इन विभिन्न अंगों का अनेक उप-अंगों में पूर्ण विकास हो चुका था। 'रामायण' के समय का समाज कला के प्रति बड़ा निष्ठावान् था। बालकाण्ड के छठे सर्ग में महामुनि ने अयोध्यावासियों का जो परिचय दिया है उसको देखकर विदित होता है कि वे लोग कलाबुद्धि और सौंदर्यप्रेमी थे। सौंदर्य प्रसाधनों के संबंध में स्थान-स्थान पर महामुनि ने जो केशसज्जा, अंगराग, चित्र-विचित्र वस्तुओं का ब्यवहार, स्त्रियों के कपोलों पर पत्रावली का अंकन, राजप्रासादों, गृहों, रथों तथा पशुओं की सज्जा, नगरो एवं उद्यानों की कलापूर्ण रचना और उल्लवों की विशद चर्चयें की हैं उनसे स्पष्ट ही तत्कालीन समाज की कला तथा सौन्दर्य के प्रति हार्दिक अभिरुचि प्रकट होती है।

'रामायण' में कला के अर्थ में 'शिल्प' शब्द का प्रयोग हुआ है और उसके अन्तर्गत गीत, नृत्य, वाद्य, चित्रकर्म आदि सभी ललित कलाओं का अंतर्भाव किया गया है। वहीं शिल्पकार (कलाकार) की बड़ी प्रशंसा गयी है। उस युग में कलाप्रवण समाज के

प्रभाव से और कला के प्रति उत्कट अभिरुचि के कारण राम भी अछूते न रह सके थे। कला के प्रति समाज की जो उच्च आस्था थी, राजा की दृष्टि में उसका कम महत्त्व नहीं था। इसका पता हमें उस प्रसंग को देखकर चलता है जहाँ महामुनि ने, राम को सगीत, बाद्य तथा चित्रकारी आदि मनोरंजन के साधनों का ज्ञाता (बैहारिकाणां शिल्पानां ज्ञाता) बताया है।

रामकथा का वह मानिक प्रसंग, जो जन-जन के हृदयघट पर अंकित है कि अवधमेव यज्ञ के अवसर पर राम ने अपनी सहृदयिणी सीता की सुवर्ण-प्रतिमा का निर्माण कराया था, (रामायण ७।९९।७) तत्कालीन शिल्प-विधान का श्रेष्ठ प्रसंग है। सीता की यह सजीव सुवर्ण-प्रतिमा तत्कालीन मय नामक शिल्पी की अद्भुत देव थी। इसी प्रकार रथों की साज सज्जा में सुवर्ण-प्रतिमाओं की योजना उस युग के शिल्पियों की निपुणता का परिचायक कहा जा सकता है (२।१५।३२)। रत्नों की आभा से दीप्त; हेमपत्रों से विभूषित, बंदूयमणि, चंदी तथा मृग के पत्तियों से अलंकृत; भ्रांति-भ्रांति के रत्नसौंपों से सज्जित; और मणिमय, सीधे, चिकने हीरा-मोती, मृगा, चंदी, सोना आदि के अलंकरणों से विभूषित रावण का पुष्कल विमान उस युग के शिल्पकारों के कौशल का अपूर्व उदाहरण था (५।७।११-१२; ५।९।२३; ६।१२।१४; ६।१२।१२५ आदि)।

देववाणी संस्कृत के लौकिक पक्ष में छंदोबद्ध रचना की पहली अवतारणा महामुनि की वाणी द्वारा हुई। अपनी महान् कृति का शोक-अचर महामुनि ने लज-कुश के द्वारा वीणा-वादन के साथ कराया था। लज और कुश, दोनों स्वर-ज्ञान से संपन्न थे (स्वर-संपन्नौ)। ये दोनों भार्ये शास्त्रीय सगीत में पारंगत थे, जिसकी शिक्षा उन्हें महामुनि ने दी थी। नृत्य, नृत् (२।२०।१०), लाय (२।६९।४) और रंग या रमयच (६।२।४।२-४३) आदि, कला के अन्य अंगों का भी 'रामायण' में पर्याप्त उल्लेख हुआ है।

'रामायण' के युग में स्थापत्य कला भी परमोच्च स्थिति पर थी। दानवों के स्थपति मय और विष्वक्कर्मा जैसे कला के जनक उसी युग में हुए। भवन निर्माण का कार्य भी उस युग में चरमोच्चति पर था। प्रासाद, विमान, हर्म्य और गौध आदि कई प्रकार के भवन उस युग में थे। उनमें भी सप्तमीम, अष्टमीम, अष्टमीम आदि अनेक विभिन्न राजभवन होते थे।

'रामायण' में दीवारों, कक्षों, रथों और राजभवनो पर चित्रांकित करने के संबंध में प्रचुर उल्लेख मिलते हैं। रावण के पुष्पक विमान का निर्देश ऊपर किया जा चुका है। 'रामायण' के उत्तरकाण्ड में बताया गया है कि उस विमान में दृष्टि और मन को मुख देने वाले और आदर्श बंकिन कर देने वाले नाना भ्रांति के दृश्य अंकित थे। उसके कक्ष भागों (अगल-बगल) में उसकी शोभा या उत्कर्ष बढ़ाने वाले अनेक बेल-बूटदार चित्र अंकित थे (५।७।९)।

सुन्दरगाण्ड और लंकाकाण्ड में चित्रकला के संबंध में विशेष चर्चाएँ देखने को मिलती हैं। रावण की लंका में सीता की सोज करते समय हनुमान को एक चित्रशाला और चित्रों से सुसज्जित कई क्रीडागृह भी देखने को मिले थे। 'रामायण' में उल्लिखित 'चित्रशाला गृहाणि' से प्रतीत होता है कि उस समय अनेक प्रकार की चित्रशालाएँ वर्तमान थी। रावण की चित्रशाला अपने युग की विख्यात चित्रशालाओं में थी। ये चित्रशालाएँ ब्यवितगत, सामाजिक और राजकीय आदि कई प्रकार की थीं। चित्र-मुशोभित कैकेयी के राज-ग्रामाद (२।१०।१३) के वर्णन से उसकी कलात्मक अभिरुचि का सहज ही परिचय मिल जाता है। बाली और रावण का शव ले जाने के लिए जो पालकियां बनवायी गयी थीं उनमें की गयी चित्र-सज्जा का अद्भुत वर्णन 'रामायण' (५।२।१२-२४, ७।१५।३८; ६।११।१०९) में देखने को मिलता है। चित्रकला के संबंध में यह भी अवगत होता है कि उस युग में हाथियों के मस्तिष्कों पर और रमणियों के कपोलों पर सुन्दर चित्र-रचना अंकित की जाती थी (३।१५।१५; ४।३।१५)। राम के राज-प्रासाद में अनुपम निर्निचित्र उल्कीणित थे (२।१५।३५)।

सीता को भ्रम में डालने के लिए रावण ने अपने विषयिजन नामक चित्रकार को, जो कि उनका युद्धमित्र भी था, राम का शिर और राम के धनुष की छप आकृति बनाने का आदेश दिया था। यह कृत्रिम शिर और धनुष रीता के सागने यह प्रमाणित करने के लिए रखा गया था कि सीता को राम की मृत्यु पर विश्वास हो जाय। यद्यपि सीता इस छप से बच गयी थी; फिर भी राम के निचन को जानकर उन्होंने बड़ा विलाप किया।

'रामायण' की अपेक्षा 'महाभारत' में शिल्प और कला पर बहुत कम कहा गया है। चित्रकला की दिशा में तो प्रायः सारा 'महाभारत' मौन सा दिखायो देता है। उस युग में शिल्प तथा कला के क्षेत्र में जो कुछ हुआ उनको भीकों की देन कहा जा सकता है। प्रीक जब पहले पहल भारत में आये तो उन्हें यहाँ उत्तम इमारतों का अभाव बड़ा अलस। यहाँ के उत्तम घर लकड़ी और मिट्टी के बनाये जाते थे। दुर्योधन ने पांडवों के रहने के लिए जो लाक्षागृह बनवाने की आज्ञा दी थी, उसमें लकड़ी और मिट्टी का ही काम था। इससे यह पता चलता है कि महाभारतकाल में बड़े लोगों के रहने के लिए मिट्टी के घर होते थे।

'चित्रसूत्र' और 'शिल्परत्न' की भ्रांति 'महाभारत' में भी रूपभेदों की विनिमयता पर प्रकाश डाला गया है। वहाँ रूप के १९ प्रकार

बताये गये हैं, जिनके नाम हैं :—**लक्ष्म, दीर्घ, स्थूल, क्षुब्धकोण, नानाकोण, (जैसे त्रिकोण, चतुर्कोण, अष्टकोण आदि), गोलाकृति, अष्टाकृति, श्वेत, कृष्ण, नीलाद्य (वैगनी)** तथा नाना वर्णों के मिश्रित रूप, रक्त, पीतादि एक-एक स्वतंत्र वर्ण रूप, कठिन, चिकन, श्लथ (मृदम, कृष, म्मिग, स्थूल), पिच्छल (फिसलाहट पैदा करने वाले), मृदु (जैसे विनीर पृष्ण), दारण (जैसे लोहे का भीम)। छटे, बड़े, मोटे, पतले, कटे-छटे, गोल, काले, सफेद, एकरंगे, पचरंगे आदि हैं। (महाभारत. शांति० मांडवर्ष, अध्याय १८८. श्लोक ३३-३६)।

‘महाभारत’ (३।२९३।१३) में सत्यवान् के सम्बन्ध में कहा गया है कि बचपन में उसको चांड़े का दवा ढोक था। अपने इसी ढोक के कारण अपने माता-पिता के साथ वन में रहते समय यह मिट्टी के चांड़े बनाता और भीन पर चांड़े के चित्र अंकित करता था। इसी लिए बचपन में उसका नाम चित्राश्व पड़ा।

पाण्डवों के लिए मयासुर ने जिस सभा का निर्माण किया था उसका वर्णन परने ने ऐसा प्रतीत होना है कि वह कल्पनामात्र थी; किन्तु वह बात सही थी। मय असुर था। इसलिए महाभारत के काल के लोगों को यही धारणा थी कि दम भाति की उत्तम इमारतों के बनाने का कार्य असुर अथवा पारसी और पश्चिम के यवनों द्वारा ही संभव हो सकता है। मयासुर द्वारा निर्मित यूपिण्डर की सभा के संबंध में यह भी तर्क किया जाता है कि सौति की वह कल्पनामात्र है; किन्तु यह वान अब मय प्रमाणित हो चुकी है।

कुछ दिन पूर्व पाटलिपुत्र में सुवाई करने प्राचीन इमारतों को खोज निकालने का जो प्रयत्न किया गया उसमें फलस्वरूप वह से चन्द्रगुप्त की अनेक स्तंभों वाली सभा के अवशेषों का पता लगा है। विद्वानों का अनुमान है कि दरगम नामक एक कार्मों बादशाह ने फारिसुलिस में जो स्तंभ गृह बनवाया था उसी नमूने और लबाई-चौडाई का सभागृह मन्सुन ने पाटलिपुत्र में अपने लिए बनवाया था। फारम के बादशाह द्वारा निर्मित उक्त सभागृह आज भी अपनी अच्छी स्थिति में वर्तमान है। दिल्ली के दीवाने-आम में भी यही कल्पना दिखायी देती है।

‘महाभारत’ (सभापर्व, अध्याय ३ तथा ४७) में यूपिण्डर की गमा का बड़ा ही रोचक वर्णन देखने को मिलता है, और वह सं हमें यह भी पता चलता है कि स्वाभाविक अतिरिक्त उस समय चित्रकला का भी शोक था। सभागृह के वर्णन में लिखा गया है कि :

‘ममा में अनेक स्तंभ थे। उनमें स्थान स्थान पर सुवर्णवृक्ष निर्मित किये गये थे। उनके चारों ओर एक बड़ा परकोटा था। द्वार पर हीरा, मोती आदि रत्नों के तोरण लगाये गये थे। सभागृह की दीवारों पर भाति-भक्ति के चित्र शक्ति थे और उनमें अनेक पुतले चित्रित किये गये थे। सभा के भीतर एक ऐसा चमत्कार दिखाया गया था कि सभा के बीच में एक सरोवर बनाकर उसमें सुवर्ण के कमल लगाये गये थे। कमल लता के पत्ते इन्द्रनीलमणि के बनाये गये थे। विक्रमिल कमलों की शोभा पद्मगणमणि की भांति थी। सरोवर में नाना भाति के रत्नों की सीढ़ियाँ थीं। उस जलाशय में जमीन का भास होता था। बगल में मणिमय सिंहासन होने के कारण पुष्करिणी के किनारे सड़े होकर प्रत्येक देखने वाले को ऐसा प्रतीत होता था कि आगे भी ऐसी मणिमय भूमि है, किन्तु आगे बढ़ते ही वह बसक पानी में गिर पड़ता था।

‘दीवार में जहाँ दरवाजा बना दिखायी देता था वहाँ पर वस्तुतः दरवाजा नहीं रहता और जहाँ नहीं दिखायी देता था वही पर दरवाजा बना होता था। ऐसे ही स्थान पर दुर्घोषन को भ्रम हो गया था और वह धोषों में आ गया था।

‘एक जगह स्फटिक भूमि बनाकर उसमें ऐसी कला दिखायी गयी थी कि वहाँ पानी के हाँसे का आभास होता था। दूसरी जगह स्फटिक के एक हाँसे में पानी बहा हुआ था। उसमें स्फटिक का प्रतिबिम्ब पड़ने के कारण ऐसा मायूम होता था कि वहाँ पानी बिन्दुल नहीं है।

‘एक स्थान में दीवार पर एक ऐसा चित्र खींचा गया था कि जिसमें एक सच्चा दरवाजा खुला हुआ दिख पड़ता था। प्रवेश करते ही मनुष्य का गिर दीवार से टकरा जाता था।’

इस संबंध में यह भी कहा जाता है कि महाराज यूपिण्डर के उक्त सभागृह का सामान असुरों के सभागृह में लाया गया था। हिमालय के आगे बिन्दु सरोवर के निकट वृषपर्वा नामक किसी असुर की सभा गिर पड़ी थी। उसमें कई प्रकार के रत्न, नानाविध रत्न, मन्दिर रंगने के लिए रंग-भाति के रंग और अनेक प्रकार के चूर्ण (चूना) थे। इस वृषपर्वा-सभा का कार्य समाप्तकर बचे हुए सामान को मयासुर अपने साथ ले जाया था। उसी से उसने यह दूसरी सभा बनायी।

यूपिण्डर की सभा के संबंध में उक्त बातों में सच्चाई और सगति दिखायी देती है। यह नौ स्पष्ट-सा है कि उसके बनाने वाले कारीगर फारस देश के अर्थात् असुर थे।

इस सामग्री के अतिरिक्त इस बात का प्रत्यक्ष अनुमान लगाने के लिए साधन उपलब्ध नहीं है, जिनके आधार पर महाभारत-काल

के पहले की इमारतों तथा पत्थर के पुतलों के निर्माण के संबंध में और इस संबंध में कि तत्कालीन चित्रकला, शिल्पकला एवं स्थापत्यकला कितनी उन्नत दशा में थी, प्रमाणित किया जा सके।

फिर भी, इन कुछ बातों को छोड़कर हमें यही विदित होता है कि 'महाभारत' में तत्कालीन कला के किसी भी पक्ष पर गंभीरता पूर्वक उल्लेख देखने को नहीं मिलता, और इसलिए यह स्वीकार कर लेना भी कुछ अनुचित नहीं जान पड़ना कि तत्कालीन भारत में कला का जो कुछ भी अस्तित्व था उसके जनक फ़ारमवासी अर्थात् अनुभूत थे।

अष्टाध्यायी

'रामायण' और 'महाभारत' के बाद, कालक्रम की दृष्टि से, जैन-बौद्धों के ग्रन्थों और संस्कृत के अनेक नाटकों में चित्रकला का प्रचुरता से उल्लेख हुआ है। इसी प्रकार पुराण-ग्रन्थों में भी कला और शिल्प-विषयक भाँति-भाँति की चर्चाएँ देखने को मिलती हैं। 'रामायण', 'महाभारत' के बाद रचे गये, उनल विषय के ग्रन्थों के अतिरिक्त, जिन ग्रन्थों में चित्रकला का उल्लेख मिलता है उनमें पाणिनि (५०० ई० पूर्व) की 'अष्टाध्यायी' का नाम आता है। 'अष्टाध्यायी' में शिल्प को चार (चलित) और कार (उद्योग), इन दोनों अर्थों में प्रयुक्त किया गया है। 'अष्टाध्यायी' में पशु, पक्षी, पुष्प, वृक्ष, नदी, पर्वत आदि के सांकेतिक लक्षणों की भी चर्चा की गयी है और उन्हें किस विधि से अंकित किया जाना था, इसका भी उल्लेख मिलता है।

अर्थशास्त्र

आचार्य कौटिल्य (३०० ई० पूर्व) का 'अर्थशास्त्र' यद्यपि विषयकोशात्मक रचना है; किन्तु उनमें चित्रकला का कोई उल्लेख नहीं किया गया है। उनके 'धर्मशास्त्र' नामक अधिकरण में काश्चक शिल्पियों की नाभावली और उनके कार्यों की तालिका भर दी गयी है।

नाट्यशास्त्र

आचार्य भरत (प्रथम शताब्दी ई० पूर्व) के 'नाट्यशास्त्र' में निश्चित ही कलाओं के सम्बन्ध में व्यापक रूप से विचार किया गया है। उसमें वर्ण-मिश्रण संबंधी तकनीकों पर प्रकाश डालते हुए लिखा गया है कि -

**वर्णानां तु विधिं ज्ञात्वा तथा प्रकृतिष्वेव च
कूर्वाचकृत्य रचनाम् ।**

अर्थात् वर्णों की विधि और प्रकृति जाने कौन वर्णों ऐसा है, जो आकृति को गोपित रखता है, कौन उसे उचित ढंग से अभिव्यक्त करता है—इसकी विधियाँ; और कौन वर्ण आनन्ददायक है, किमसे वैराग्य का बोध होता है, कौन अनुराग को सूचित करता है, आदि वर्णों की प्रकृति को समझ कर ही वर्णों की रचना करनी चाहिए। 'नाट्यशास्त्र' (१८५) में यह भी बताया गया है कि नाट्यशास्त्रों को भीति पर नर-नारी की मूर्तियाँ, बेल-बूटों और अनेक मनोरम दृश्यों को अंकित किया जाना चाहिए।

मेघदूत तथा रघुवंश

महाकवि कालिदास (प्रथम शताब्दी ई० पूर्व) को संस्कृत साहित्याकाश का दिनमणि माना जाता है, जिनके उदय होते ही संस्कृत की चारों दिशाएँ प्रकाशमान हो उठी। उनके लघु काव्य 'मेघदूत' में विरहिणी यक्षिणी द्वारा अंकित उसके प्रबोधी पति यक्ष का चित्र उल्लेखनीय है। कालिदास के नाटकों में वर्णित चित्रकला का वर्णन आगे नाटकों के प्रसंग में विस्तार से किया जायगा। इसके अतिरिक्त कालिदास की कृतियों में ज्ञात होता है उस समय पुष्प-रत्नी, दोनों वर्ण चित्रकर्म करते थे। चित्रों के द्वारा अपने प्रेमी को प्रेम-संदेश भेजने की रीति भी तब प्रचलित थी। विगोंग की व्याथा को कम करने के लिए नायक-नायिका एक दूसरे का चित्र बनाकर मन बहलाया करते थे। यही नहीं, चित्रों को देखकर विवाह निश्चित होते थे और देवी-देवताओं के चित्र बनाकर उनकी पूजा की जाती थी। उस समय मंगलकामना की दृष्टि से नगरवासियों के घरों और राजाओं के महलों में चित्र सज्जित रहा करते थे। कालिदास के 'रघुवंश' महाकाव्य में (८६८) ललित कला, शब्द का भी उल्लेख हुआ है।

'रघुवंश' के १६६वें श्लोक में विघ्नस्त अयोध्या नगरी का वर्णन करते हुए कालिदास ने लिखा है 'वह' के प्रामादों की नितियों पर

पहले नामा नौति के पथवन चित्रित थे, जिनके मध्य बड़े-बड़े हाथियों को दर्शाया गया था। उन हाथियों में उनकी हथिनियाँ कमल की बँडल देती हुई अंकित की गयीं थीं। ये चित्र दत्तने मजीव थे कि उनमें चित्रित हाथियों को (आज की विभवस्थावस्था में भी) वास्तविक हाथी समझकर वहाँ के सिंहा ने अपने नालुनों से उनका गडस्थल विदीर्ण कर दिया था। बड़े-बड़े महलों में जो लकड़ी के स्तंभ गड़े हुए थे उन पर मनोहर स्त्री-मूर्तियाँ अंकित थीं और उनमें रंग भरा हुआ था। वे दाढ़-मूर्तियाँ रंग उलझने में फीकी पड़ गयीं थीं। अब ती सौनों की छोड़ी हुई कंचुलें ही उनके वक्षस्थल के आवरण योग्य टुकड़ का कार्य कर रही थीं :

चित्रद्वीपाः पद्मवनावतीर्णाः करेभूर्भिवल्लम्बालम्बणाः ।
नर्काकुशाघातविभिन्नकुंभाः संरम्भसिंहप्रहृतं बहन्ति ॥
स्तम्भेषु योचिप्रसिदात्तनानामुःकास्तथर्षकमभूत्तराणाम् ।
स्तम्भोत्तरोयाणि भवन्ति संगामिर्नोकपट्टाः कणिभिर्विमुक्ताः ॥

और तब जिन प्रकार इंद्र की आज्ञा से बादल, जल बरसा कर गरमी से उा प्त पृथ्वी को हरी-भरी कर देते हैं उसी प्रकार मग्राट कुश के द्वारा नियुक्त शिल्पियों ने प्रचुर उपकरणों से उन बुद्धिमान्तर नगरी की कायापलट कर दी थीं :

तौ शिल्पिनस्थाः प्रभूषा निवृत्तास्तथागता संभूतसाधनत्वात् ।
पुरं नवीनकुर्यां विसर्वात् मेघा निदाघकल्पितानिबोर्षीम् ॥

कामसूत्र

आचार्य वात्स्यायन (२००-३०० ई०) के 'कामसूत्र' में वणिग चौसठ कलाओं और आलेख्य (चित्रकला) के षड्गो पर टीकाकार यशोधर की व्याख्या का यथास्थान उल्लेख किया जा चुका है। 'कामसूत्र' (१।४।१०) में यह भी निर्देश किया गया है कि प्रत्येक नागरिक को चाहिए कि वह अपने विश्राम कक्ष में चित्र फलक के अतिरिक्त रंग तथा कूची की पेंटी रखे।

बृहत्संहिता

चित्रकला के षड्गो का मन्वप ज्योतिषग्रन्थों की ग्रह-कुडलियों और तांत्रिक देवों की आकृतियों में रूपायित हुआ है। आचार्य बराह्मिहिर (५०० ई०) की 'बृहत्संहिता' में वणिग वास्तु, शिल्प तथा कला में मबद्ध ५६वें अध्याय में चित्रकर्म पर भी प्रकाश डाला गया है।

पुराण

'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' के 'चित्रसूत्र' में कलाओं में चित्रकला को सर्वोच्च स्थान दिया गया है, 'कलानां प्रथमं चित्रम्'। इसके अतिरिक्त मत्स्य, गण्ड, अग्नि, पद्म, हरिश्चंद्र और स्कन्ध आदि पुराणों में चित्रकला संबंधी प्रचुर सामग्री व्याप्त है। इनका उल्लेख यथाम्थान स्वतंत्र रूप से किया गया है।

कोश

प्राचीन कोशग्रन्थों में भी चित्रकला-संबंधी सामग्री बिलखी हुई है। केवल स्वामी के 'नानार्थार्णवसंक्षेप' में चित्रकार की तुलिका (कूची) को बतिका कहा गया है। इसी प्रकार 'भैदिकीकोश' के रचयिता ने चित्रकार को 'बर्षादि' कहा है। बर्षादि अर्थात् जो अनेक रंगों के विदलेपण में निपुण हो।

कादम्बरी

संस्कृत भाषा के अल.मान्य गद्यकार, कवि और इतिहासज्ञ वाणभट्ट (७०० ई०) की महान् कृति 'कादम्बरी' तो जैसे चित्रकला की प्रदर्शनी बन गयी है। चाडालकन्या में नीलम की कल्पना और सुन्दरी महास्वैता को चाँदनी का धोल बताना कितनी सजीव अनूभूति है।

'काव्यम्बरी' में नील, पीत, लोहित, धवल, (शुक्ल) और हरित (कृष्ण) इन पाँच शुद्ध वर्णों का उल्लेख हुआ है। उसमें वर्णचित्रों (वर्णाट्ययतः), भावचित्रों (भावो.ल.ः) और रसाचित्रों (युक्तिलेखता) आदि की बड़ी प्रशंसा की गयी है। उतामें राजा प्रसादों तथा राज भवनों आदि में सुरक्षित चित्रमालाओं और चित्रकला के संबंध की अनेक अनूठी बातों की सूचनाएँ देलने को मिलती है। 'काव्यम्बरी' का वैशम्पायन नामक तोना अन्य कलाओं के साथ चित्रकर्म में भी प्रवीण था।

हर्षचरित

बाणभट्ट के ऐतिहासिक गद्यकाव्य 'हर्षचरित' के अध्ययन से यह विदित होता है कि उस समय राजा को भेंटस्वरूप जो वस्तुएँ प्रदान की जाती थी उनमें चित्रण सम्बन्धी सामग्री अथवा चित्र भी रखे होते थे। 'हर्षचरित' (५।२१४) के एक प्रसंग से यह भी ज्ञात होता है कि कुछ लोग पाटिक या परलोक के काल्पनिक चित्र दिखाकर पैसा कमाले थे।

दशकुमारचरित

आचार्य दंडी (७०० ई०) को बाण की परम्परा का उतना ही प्रौढ़ गद्य लेखक और काव्यशास्त्र के क्षेत्र में एकमेव विद्वान् माना गया है। वह दक्षिणाथ था। उसके समकालीन दक्षिण भारत के रजवाड़ों में समवयता यह नियम था कि अन्य विषयों की शिक्षा के साथ राजकुमारों के लिए चित्रकला की शिक्षा प्राप्त करना भी आवश्यक है। 'दशकुमारचरित' में ऐसा उल्लेख देखने को मिलता है कि कुमार उपहार वर्मा ने अपना चित्र स्वयं बनाया था।

कुट्टनीमत

काश्मीर के साहित्यज्ञेयो राजा जयपीठ (७७९-८१० ई०) के आगत कवि दामोदरगुप्त ने एक 'कुट्टनीमत' नामक ग्रन्थ लिखा, जिसको कि पेरयाओं का निशा-ग्रन्थ कहा जा सकता है। इस ग्रन्थ में एक स्थान पर कहा गया है 'विदुषी कहे जाने की अभिलाषा से बार-बनितारों भले ही चित्रकर्म में प्रवृत्त हो सकती हैं किन्तु यदि वे मन्तोरजन के लिए ऐसा करे तो उनके लिए यह बजित है। दामोदरगुप्त का यह भाव, चित्रकला के प्रति तत्कालीन लोक-विश्वासों की पवित्रता का द्योतक है।

तिलकमंजरी

धनपाल (१०वीं श०) की गद्यकृति 'तिलकमंजरी' में चित्रकला-संबन्धी तीन पारिभाषिक शब्द मिलते हैं : (१) निपुण चित्रकार, अर्थात् चित्रकर्म में अत्यंत निष्णान, मास्टरपेटर। 'मालविकाग्निमित्र' में यही शब्द 'चित्राचार्य' के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। (२) चित्रपट, अर्थात् किसी संपूर्ण कथा को चित्रों में अंकित करना, जिसको हि 'उत्तर-रामचरित' में 'वीथिका' कहा गया है। आगे 'तिलकमंजरी' में (३) तीसरा शब्द प्रयुक्त हुआ है 'प्रतिबिम्ब'। फारसी में जिसे शबीह कहते हैं वही प्रतिबिम्ब या चित्रचित्र है। प्रतिबिम्ब चित्रों का अपर नाम प्रकृति चित्र, सादृश्य चित्र या प्रति छंदः चित्र भी गया गहा है। 'तिलकमंजरी' में 'चित्रकर' और 'चित्रविद्योपाध्याय' शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं। 'तिलकमंजरी' में गद्यकर्म नामक एक युवक चित्रकार द्वारा निर्मित लम्बे चित्रपट का वर्णन मिलता है, जिसमें चित्रित किसी राजकुमारी के चित्र की आकृति के उ लेख का सुन्दर ढग, रंगों का यथोचित प्रयोग, शरीर के ऊँचे-नीचे भागों की आकर्षक बनावट और सचेतन-से विन्वादी देने वाले पक्षी तथा मृग, सभी कुछ सुन्दर बन पड़े हैं।

कथासरित्सागर

गुणद्वय की 'बृहत्कथा' के संप्रति तीन प्रामाणिक संस्करण मिलते हैं। एक तो नेपाल के बुद्धग्यामी का 'श्री गुरुसंस्कृत', जिसकी रचना आठवीं-नवीं शताब्दी में बतायी जाती है; दूसरा सन्धिपत रूप क्षेत्र की 'बृहत्कथासंस्कृत' है; और तीसरा सोमदेव का 'कथासरित्सागर'। क्षेत्रेन्द्र और सोमदेव दोनों काश्मीर के निवासी थे और उनका स्थितिकाल ११वीं शताब्दी ई० था। सोमदेव का संस्करण ही सर्वोत्कृष्ट माना जाता है। उसकी अनेक कथाओं में चित्रकला की बर्चाएँ देलने को मिलती है। इन कथाओं का इसलिए भी अधिक महत्त्व है कि वे लोकजीवन से संबद्ध हैं। उसकी एक कथा से यह सूचना मिलती है कि उद्ययन का कुमार नरनाहणदत्त चित्रकला,

मूर्तिकला और संगीतकला में निपुण था। उसकी दूसरी कथा से पता चलता है कि पद्मावती ने वासवदत्ता के धर की भीत पर बिरहिणी-गीता की विभित मूर्ति को देखकर आश्चर्यमय प्रत्यक्ष किया था। इसी प्रकार मणिपुर की राजकुमारी रूपलता के प्रति अपना प्रेम प्रकट करने के हेतु चित्रकार कुमारदत्त के द्वारा राजा पृथ्वीरूप ने अपना एक चित्र भेजा था। एक अन्य कथा से यह जानने को मिलता है कि पश्चिमिका कात्यायनी चित्रविद्या में बड़ी निपुण थी। उसने राजकुमार मुन्दरनेन के आग्रह पर राजकुमारी मन्दारवती का एक खूबीचित्र अंकित किया था और इसी प्रकार राजकुमार के मित्रों के आग्रह पर उसने राजकुमार का भी सुन्दर चित्र बनाया था।

‘कृषासिरस्तागर’ में वर्णित राजा विक्रमादित्य के दरबारी चित्रकार के संबंध में कहा गया है कि उसको सामंतों के समान स्थान प्राप्त था और जीविकोपार्जन के लिए उसको सौ गाँवों की जागीर मिली हुई थी (बम्भूष घामसतभुक्)। एक कथा से यह भी ज्ञात होता है कि राजा नरवर्धनदत्त चित्रकला की प्रतियोगिता आयोजित करके बहुधा बड़े-बड़े प्रतिस्पर्धी चित्रकारों को पराजित करता था। प्रतिष्ठान नगरी के राजा पृथ्वीरूप के दरबार में कुमारदत्त नामक चित्रकार का और विदर्भ देश के राजा के दरबार में रोलेदेव नामक चित्रकार का भी ‘कृषासिरस्तागर’ में उल्लेख है।

काव्यप्रकाश

आचार्य मम्मट (११ वीं शताब्दी) के ‘काव्यप्रकाश’ में भी हमें चित्रकर्म की पृथक् छाया दिखायी देती है। उसके प्रथम उल्लास में कहा गया है कि क्या शब्दचित्र, क्या वाक्यचित्र, सभी में व्यंग्य या रसित का होना आवश्यक है, अन्यथा उसका कोई महत्त्व नहीं।

नैषधचरित

१२ वीं शताब्दी तक भारतीय चित्रकला का पर्याप्त विकास हो चुका था। इस प्रकार की कुछ नयी विधियों के चित्रों का परिचय हमें यहाँ (१२वीं श०) के महाकाव्य ‘नैषधचरित’ में मिलता है। उसमें (१८।१२-२६) कविता है—राजा नल के प्रेमोद भवन की भीतों तथा दीवारों पर जो चित्र बने थे वे जीते-जागते जान पड़ते थे और उनमें रंगों का अनोखा प्रयोग था। इस प्रकार के चित्रों को कल्पवल्ली कहा गया है। भरद्वाज की कला में कल्पवल्ली का प्राचीन रूप पाया जाता है। ये कल्पवल्ली दीवारों और छतों पर अंकित की जाती थी, जिन पर नाना प्रकार के आभूषण, वस्त्र, पुष्प, फल, मकता और रत्न आदि निरचित हुआ करते थे। इसी प्रकार की कल्पवल्ली वाय की मुफाओं में भी अंकित है। मध्यकालीन राज दरबारों में भी उन कल्पवल्ली के चित्रण का स्वागत प्रचलित हुआ गया था, क्योंकि उस समय घरों के अन्दर कल्पवल्ली को चित्रित किया जाना सामान्य का मूढा समझा जाता है। मध्यकाल में रचे गये संस्कृत के अनेक काव्य-नाटकों में इसके सज्जचित् प्रयोग का मिलने है।

‘नैषधचरित’ में जिन चित्रों की चर्चा की गयी है उनके अनेक विषय थे। कुछ चित्रों में दानवों का चित्रण तथा कंधा के साथ चित्रित किया गया था; कुछ चित्र ऐसे थे, जिनमें कृष्ण को ब्रजभूमि में गोपिकाओं के साथ क्रीडा करने हुए दिखाया गया है, और कुछ चित्रों में अम्बरराजों पर कामासक्त ऋषि-मुनियों को दर्शाया गया है।

इनके अतिरिक्त दूसरे भी अनेक ग्रन्थों में चित्रकला का उल्लेख मिलता है। य चित्र प्रदानतया पूजा पाठ विषयक धार्मिक कृत्यों से संबद्ध थे; किन्तु कुछ ऐसे चित्रों के संबंध में भी उल्लेख मिलता है, जिनका ऐतिहासिक महत्त्व होता था और जो दैनिक क्रिया कलाओं तथा प्रेम-प्रधान, प्रति-पत्नी-विषयक, विवाह-संबन्धों के प्रतीक या गृहालकरण आदि में सर्वप्रथम चित्रित होते थे।

संस्कृत के उक्त प्राचीन तथा मध्यकालीन ग्रन्थों में नाटकों का समावेश नहीं किया गया है। मङ्गल के नाटकों में जो चित्रकला संबंधी सामग्री सुरक्षित है उसका विवरण स्वतंत्र रूप से, इस प्रसंग के अन्त में प्रस्तुत किया गया है।

पुराणों की शिल्प और कलाविषयक सामग्री

शिल्प और कला-विषयक अधिकतर सामग्री पुराणों में उपलब्ध है। ‘रामायण’ के बाद पुराण-ग्रन्थों में ही हमें कला के स्वतंत्र विकास की संभावनाएँ देखने को मिलती हैं। पुराणों में सुरक्षित इस सामग्री को प्रकाश में लाने के लिए स्वतंत्र शोध की आवश्यकता है। यह हम केवल ‘हरिश्चन्द्रपुराण’, ‘अग्निपुराण’, ‘मत्स्यपुराण’, ‘स्कंधपुराण’, ‘महद्भुवपुराण’, और ‘वल्गुपुराण’ के संदर्भों पर दृष्टिपात करेंगे।

इससे पूर्व स्वतंत्र रूप से 'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' के चित्र-विधानों पर विस्तार से विचार किया जा चुका है। इन पुराण-ग्रन्थों की ऐतिहासिकता से परिचित हो जाना भी आवश्यक जान पड़ता है।

अग्नि, भस्व, स्कन्ध और गण्ड, इन चारों को महापुराणों की कोटि में रखा गया है। पुराण-ग्रन्थों की ऐतिहासिकता पर विचार करने वाले विद्वानों में पाजिटर साहब, डा० काशीप्रसाद जायसवाल, श्री सुशीलकुमार दे और डा० हजारा के नाम प्रमुख हैं। जैसे लोकमान्य तिलक, शंकर बालकृष्ण दीक्षित और नारायणभवन राय पावगी आदि विद्वान् भी इस विषय पर विचार कर चुके हैं। इन सभी विद्वानों के मतों के विवेचन का न तो यहाँ प्रसंग है और न ही उसके विस्तार में जाने की आवश्यकता ही। सामान्यतया जो निष्कर्ष निकाले गये हैं उनके अनुसार 'अग्निपुराण' की रचना २००-४०० ई० के बीच, 'हरिवंशपुराण' की रचना ४०० ई०, 'भस्वपुराण' की रचना ५०० ई०, 'स्कन्धपुराण' की रचना ८०० ई०, 'गण्डपुराण' की रचना १००० ई०, और 'धम्मपुराण' की रचना १२००-१५०० ई० के लगभग हुईं।

'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' की गणना न तो महापुराणों में ही और न उप-पुराणों में ही। उसको 'विष्णुपुराण', का ही एक अंग माना जाता है, जैसे कि 'हरिवंश' को 'महाभारत' का एक हिस्सा माना जाता है। अतः उसको भी महापुराणों में माना जाना चाहिए। किन्तु 'विष्णुपुराण' की रचना जहाँ ४०० ई० में मानी गयी है, वहाँ 'विष्णुधर्मोत्तरपुराण' की बृत्तर ने ७०० ई० में रखा है, जो कि काश्मीर में रचा गया। दोनों पुराणों के अन्तः साध्य और दूसरे पुराणों में की गयी चर्चाओं के अनुसार यही प्रतीत होता है कि उक्त दोनों पुराणों की रचना का एक मयम नहीं था और उनमें 'विष्णुपुराण' अधिक प्राचीन है।

हरिवंशपुराण

'हरिवंशपुराण' (२।१।१।६२ ७०) के एक प्रसंग में बताया गया है कि बाणासुर की पुत्री उषा को उदास देखकर उसकी सभी चित्रलेखा ने संसार भर के तत्कालीन प्रसिद्ध व्यक्तियों के चित्र उरोहकर उसके सामने प्रस्तुत किये थे, जिनको देखकर उषा ने अपना मनोमिलपित प्रियतम पहचान लिया था।

अग्निपुराण

महापुराणों में 'अग्निपुराण' एक प्रौढ रचना है, जिसका सांस्कृतिक, साहित्यिक, शिल्प और कला आदि अनेक विषयों की दृष्टि से बड़ा महत्त्व माना गया है। अन्य पुराणों की अपेक्षा इन पुराण का गिला-कला-विवेचन अधिक वैज्ञानिक और खोजपूर्ण है। इसके ४२-४६; ४९-५५; ६०, ६२, १०४ और १०६, इन सोलह अध्यायों में शिल्प के अनुभागों की विस्तार से विवेचना की गयी है। इस ग्रन्थ के लगभग १३ अध्यायों में केवल मूर्तिकला पर प्रकाश डाला गया है।

भस्वपुराण

'भस्वपुराण' के लगभग आठ अध्यायों में शिल्प और कला की चर्चा की गयी है। इसके २५२ वें अध्याय में शिल्पशास्त्र के प्रवर्तक अठारह आचार्यों की तालिका दी हुई है, जिसका परिचय अन्यत्र दिया जा चुका है। २५५ वें अध्याय में स्तंभ रचना को भवन निर्माण का आधार बताया गया है। स्तंभों की पाँच श्रेणियाँ बतायी गयी हैं : कृष्णक, बध्, द्विबध्, प्रलोभक और वृत्त। यह श्रेणी-विभाग सोन्यर्य की दृष्टि से किया गया है। २५८, २६२ और २६३ इन तीन अध्यायों में प्रस्तर तथा मूर्ति निर्माण कला का विवेचन है। इसके आगे के २६९ और २७० अध्यायों में भी भवन निर्माण संबंधी बातों पर विचार किया गया है। इसी पुराण के १२९ और १३०वें अध्यायों में असुरगण्टी मय द्वारा निर्मित त्रिपुर भवन का विस्तार से वर्णन है और उसको अनेक चित्रशालाओं से संयुक्त बताया गया है।

स्कन्धपुराण

'स्कन्धपुराण' के आहोदर और अठारह नामक खंडों में शिल्प और कला के संबंध में बड़ी ही उपयोगी बर्णनें लायी गयी हैं। इस ग्रन्थ के उक्त दोनों खंडों में नगर-निर्माण, स्वर्णशाला-निर्माण, रथ-निर्माण, स्वपति-निर्देश और विवाह-संभार (त्यादि विषयों के अतिरिक्त चित्रकर्म पर भी गंभीरतापूर्वक विचार किया गया है। इस ग्रन्थ में एक नयी बात यह देखने को मिलती है कि वहाँ वास्तु को शिल्प का

पर्यायवाची माना गया है और मूर्ति-निर्माण कला का उससे घनिष्ठ संबंध बताया गया है। शिल्प के साथ चित्रकला का संबंध स्थापित करने वाले प्राचीन ग्रन्थों में 'स्कन्धपुराण' की भी गणना है। इस पुराण के नागर ऋषि ने ज्ञान होता है कि राजकुमारी रत्नावली जब विवाह योग्य हो गयी थी तो उसके पिता अनंतराज ने सुयोग्य वर की तलाश के लिए दूर-दूर देशों में अपने चित्रकारों का भेजा था। उन्हें यह आदेश दिया गया था कि वे प्रत्येक सुयोग्य राजकुमार का चित्र खींचकर उसके राज्य में उपस्थित करें। इस प्रकार उन चित्रकारों के द्वारा लाये गये चित्रों को देखकर राजकुमारी ने अपने लिए वर का चुनाव किया।

गरुडपुराण

इस ग्रन्थ के ४५, ४६, ४७ और ४८ अध्यायों में भवन-निर्माण, सुर्य-निवेश, पुर-प्रवेश, उद्यान-भवन और प्रतिमा विज्ञान पर अच्छा प्रकाश डाला गया है। प्रतिमा विज्ञान के प्रमाणों का इतना अच्छा विवेचन एनी ग्रन्थ में सर्वप्रथम देखने को मिलता है।

पद्मपुराण

'पद्मपुराण' (२२११-११) के उत्तर खण्ड में कहा गया है कि केन्दु राजा के मंत्री की पुत्री के नाम एक चित्र-पुस्तिका थी। वह पुस्तिका उसने राजकुमारी हेम गौराणी को दिखायी थी। उस पुस्तिका के चित्रों को देखकर राजकुमारी ने निश्चय किया था कि उसमें निदिष्ट तीर्थों का वह अवश्य ही भ्रमण करेगी। इसी पुराण के सृष्टि खण्ड (४१-४४०) में कहा गया है कि भगवान् शंकर के त्रीडा-मूढ़ की भीत पर पालतू मयूरी और राजहंसों के भव्य चित्र उन्हे हुए थे।

जैन बौद्ध कृतियों में चित्रकला

जैन बौद्धों के प्राकृत तथा पाणि भाषाओं में रचित ग्रन्थों का अध्ययन करने पर चित्रकला के प्रति तत्कालीन समाज की निष्ठा का बहुत कुछ अंशों में पता लगता है। उन ग्रन्थों को देखकर यह बात स्पष्ट रूप से सामने आ जाती है कि उन युग में परदे-लक्ष्य विद्यात् एव साहित्यकार और जन-सामान्य का चित्रकला के प्रति अत्यन्त अनुराग था।

जैनो और बौद्धों की कला रीतियों के उद्भव और विकास का कालखण्ड परिचय प्रायः पशुपति किताब से मिल सकता है। उन दोनों धर्मों के विभिन्न ग्रन्थों में भारतीय चित्रकला के मन्त्र में जो वर्णन की गये हैं, वह उन्हीं पर निर्भर किया गया है।

चित्रकला के क्षेत्र में द्वादशम्वरीय जैनो का महत्वपूर्ण योग्य रहा है। उनके 'प्रदत्तव्याकरणसूत्र' (२/५११०) में चित्रों को अनेक श्रेणियों बताया गया है। इन व्याकरण-ग्रन्थ में संचित (मानव, पशु, पक्षी), आंचल (नदी, नर, पहाड़, आकाश) और सिन्धु, (समुद्र), चित्रा की इन तीन प्रमुख श्रेणियों का उल्लेख किया गया है। जो चित्र लकड़ी, काँचे और मृत्त पर अनेक रंगों के योग से उन्हे जाते थे उन चित्रों का सामूहिक नाम 'लेपकम्प' कहा गया है। उन समय मिट्टी-परचर तथा शोधोपेन पर भी चित्र उन्हे जाते थे। चायलो के चूर्ण से भी चित्र बनाये जाते थे। जैन-ग्रन्थों में हमें अल्पना चित्रों की परम्परा का भी पता चलता है, जो कि लोककला के उन्नत स्वरूप का परिचय देते हैं।

'कामसूत्र' आदि ग्रन्थों की भाँति जिनभद्र मुनि कृत 'कल्पसूत्र की टीका' (५/२१११) में ६४ रची कलाओं की तालिका दी गयी है, जिसमें चित्रकारी का भी एक स्थान है।

तत्कालीन राजवर्ग के व्यक्तिगतों का भी चित्रकला के प्रति अनुराग था। एक कथा कृति 'नाया घम्प कहाओ' (१/१११७) से विदित होता है कि महाराज श्रेणिक के महल की दीवारों पर बड़े अच्छे चित्र उन्हे हुए थे। टीक उन्ही प्रकार के चित्र मेघ कुमार के महल में भी सज्जित थे (१/१११८)। इन्ही कथा-कृति में कहा गया है कि विदेह राज्य के नामात् मन्नादिश ने एक ऐसी चित्रशला (चित्रकारों की शला) का आयोजन किया था, जिसने कोशलाशत्रु से वर्षान् ८४ आयनों पर उत्कृष्ट चित्रों का निर्माण किया था (१/११८७)। उस चित्रशला के एक चित्रकार के बारे में कहा गया है कि वह अपनी कला में इतना निदहन्त था कि किसी भी जीव का एक ही अंग देखकर उस जीव की पूरी मूर्ति बना लेता था। एक दिन की बात है कि उसने परदे के किसी छिद्र में कुमार मन्नादिश की बड़ी बहिन मल्ली कुवरी का एक अंगूठा देख लिया और अपनी कलासिद्धि से उसने राजकुमारी की पूरी मूर्ति बनाकर मल्ली कर दी। इस पर रष्ट

होकर राजा ने उसको बैरा निकाला दे दिया। वह चित्रकार दुखी होकर कुएँ राज्य में चला गया। वहाँ के तत्कालीन शासक अदित्र जग्नू ने जब वह मूर्ति देखी तो वह बड़ा ही प्रभावित हुआ। फलस्वरूप चित्रकार को सहर्ष आश्रय देने के अतिरिक्त उसने उस राजकुमारी को प्राप्त करने के लिए विदेह राज्य पर हमला बोल दिया (१।८।१०)।

राजवर्गीय व्यक्तियों के अतिरिक्त जन सामान्य में भी हम चित्रकला को एक मनोरंजन के माध्यम के रूप में प्रतिष्ठा प्राप्त देखते हैं। श्वेताम्बर संप्रदाय के श्रम्य 'अन्तगण्डवसो' (६।३) में लिखा है कि नागरिकों ने अपने मनोविनोद के लिए कुछ ऐसी स्थापनाओं की स्थापना की थी, जहाँ वे सप्ताहकाल के अवकाश के समय एकत्र होकर अपना मनोविनोद किया करते थे। पूर्वोक्त कृति 'नाया धम्म' कहाओ (१।१६।७७-८०) से यह भी विदित होता है कि चम्पा नामक नगरी में ऐसी ही सलित मोच्छी (लक्ष्मियाणामं गोच्छी) नाम की एक प्रसिद्ध सभा वर्तमान थी।

११वीं १२वीं शताब्दी में रचित जैन-साहित्य की कथा-कृतियों में चित्रकला के संबंध में बड़ी ही उपयोगी चर्चाएँ देखने को मिलती हैं। मागधी प्राकृत की कथाकृति 'सुर सुन्दर कहाँ' (रचना काल १०३८ ई०) की एक श्लेषोक्ति के द्वारा किसी नायक की एकान्त प्रेमासक्ति को अमर और कुमुदिनी का चित्र बनाकर व्यक्त किया गया है। प्राकृत भाषा की दूसरी कथाकृति 'तरंगवती' (मभवनः आर्धभूय राजाओं के आश्रय में निमित्त) में नायिका तरंगवती द्वारा एक चित्र-प्रदर्शनी का आयोजन इस उद्देश्य में किये जाने का उल्लेख है कि कवाचित् उम लोभ से उमका रूठा हुआ पेमी वह। आ जाय।

बौद्धों के चित्रों, जागकों तथा गायत्री-विषयक अनेक ग्रन्थों में तत्कालीन समाज में प्रचलित जिन मनोरंजन के माध्यमों का उल्लेख हुआ है, चित्रकला का भी उममें एक स्थान है। 'विनयपिटक' (५।६।३६) के एक प्रसंग में बताया गया है कि कोजलराज प्रसेनजित के प्रमोद-उद्यान के एक भाग में मनोरम चित्रागार (चित्र-संग्रहालय) की स्थापना की गयी थी। इस चित्रागार में प्रदर्शित चित्रों को देखने के लिए प्रतिदिन दर्शकों का भेला लगा रहता था। यहाँ तक कि अनेक प्रतिबंधों के बावजूद भी कुछ निःशुणियाँ इन चित्रों को देखने का कोश सवरण न कर पाती थीं।

इसी से मिलती-जुलती चर्चाएँ अन्य ग्रंथों में भी की गयी हैं। जैनाचार्य हेमचन्द्र (१०८२-११७२ ई०) के महाकाव्य 'त्रिषष्टि शलाका पुरुषचरितं' में विवित होता है कि उस समय राज दरबारों में अनेक चित्रकारों की एक सभा होती थी, जो भिन्निचित्रों में सुसज्जित हुआ करती थी।

कुछ बौद्ध-ग्रन्थों से हमें यह ज्ञात होता है कि उम युग में चित्रकर्म को आजीविका का एक माधन भी माना जाता था। जानक (१।४।१८) में चित्रकर्म (चित्तकर्म) सलितक अथवा सखरा-खियन-सिप्य, चम्पा लगाने की कला का उल्लेख किया गया है। 'धम्मपद' (अटठकहा, २।६९) के एक प्रसंग में बताया गया है कि वाराणसी का निवासी एक ब्राह्मण दम विद्या में बड़ा ही निपुण था। चक्का चलाकर यह बरगद की पतियों पर हाथी-घोड़े आदि जानवरों के चित्र बना देता था और बदले में दर्शक उमने भोजन की नामाग्री देते थे।

जातक-ग्रन्थों (६।३३३; ६।४३२) में हमें यह भी जानने का मिलता है कि अंमर्ग्य नाम के किसी राजकुमार ने अपने सहयोगियों में एक कहापण चंडा एकत्र करके एक भव्य श्रीशाला का निर्माण करवाया था। उम श्रीशाला की दीवारों को चारों ओर से उसने सुन्दर-सुन्दर चित्रों द्वारा सज्जित करवाया था। उसी कथा से यह भी ज्ञात होता है कि महासंध नामक कुमार ने पातालपुरी में जो महल बनवाया था उसकी साज-सज्जा के लिए उसने पथर की बनी हुई सुरम्य स्त्री मूर्तियाँ, दीवारों पर दन्द्र की क्रीड़ा मूर्ति, समुद्र से परिपुत मिनेरु पर्वत, महा समुद्र, चारों महाद्वीप, नगाधिराज हिमालय, अनुत्तम नामक शील, चंद्र, सूर्य, चतुरमहाराजिक और स्वर्ग आदि के उत्कृष्ट चित्र बनवाये थे। इसी प्रकार 'बेरयाथा' में कहा गया है कि बिम्बिसार ने रागुन के राजा तिस्सको बुद्ध भगवाँ की जीवनी का एक चित्रकलक (अलम्ब) और स्वर्णपत्र पर अकित भगवाँ तथागत के जीवनचर्यों के दृश्य भेटस्वरूप प्रदान किये थे। 'सिलिन्धप्रदान' (२।१२१) में कहा गया है कि दान के समय चित्र नहीं दिये जाने चाहिए।

कुछ कलाप्रेमी राजाओं ने चित्रकला की शिक्षा के लिए कला-निकेतनों को भी स्थापित किया था। 'महावंश' के एक प्रसंग से ज्ञात है कि महाराज ज्येष्ठतिष्य एक अच्छे चित्रकार थे और अपने इसी कलाप्रेम के कारण उन्होंने अपनी प्रजा में चित्रकला के प्रचारार्थ चित्रविद्या की शिक्षा के लिए विशेष प्रवन्ध किया था।

इन सभी बातों के बावजूद जैन और बौद्ध युग में हमें एक जैसी बात यह देखने को मिलती है कि 'विनयपिटक' (१०।५५) तथा

‘आचारानुसूत्र’ (२१।१।१३) में बौद्ध मिसुणियों, जैन साधुओं और ब्रह्मचारियों को चित्रशालाओं में जाने तथा ऐसे स्थानों पर टिकने के लिए कठोर प्रतिबन्ध लगाया गया था।

नाटकों में चित्रकला

संस्कृत के काव्यशास्त्रीय लक्षणग्रन्थों के निर्देशानुसार नाटकों का यद्यपि साहित्य के अन्तर्गत, काव्य का एक भाग, माना गया है; फिर भी श्रव्य काव्यों की अपेक्षा दृश्य काव्यों (नाटकों) का विकास स्वतंत्र रूप से हुआ। नृत्य, अभिनय, गीत आदि की दृष्टि से नाटकों की लोकप्रियता में ललितकलाओं का प्रमुख योग रहा है। इसलिए यह निश्चित है कि नाटकों के उद्भव से पूर्व ललित कलाएँ प्रकाश में आ चुकी थी, जिनमें नाटककारों ने प्रेरणा ग्रहण की है।

जहाँ तक नाटकों में चित्रकला के उल्लेख का संबंध है, संस्कृत भाषा में ऐमें नाटक प्रायः बहुत ही कम हैं, जिनमें प्रेमी-प्रेमिका के विछोहजन्य विरह की उत्पत्तता को चित्रांकन द्वारा उपशमित करने का उल्लेख न किया गया हो।

संस्कृत-साहित्य में नाटकों का अपना विशिष्ट स्थान रहा है। उसकी कुछ कृतियाँ तो इतनी लोकप्रिय सिद्ध हुईं कि आज वे विश्व साहित्य की निधि के रूप में प्रतिष्ठा पा रही हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से संस्कृत के नाटकों की परंपरा की उपलब्धि भास से मानी जाती है। भास का स्थितिकाल बड़ा विवादस्पद है। ई० पूर्वं ५०० से लेकर २०० ई० तक की विभिन्न तिथियों में उनको रखा गया है। उनके संबंध में इतना तो निश्चित-सा है कि वे कालिदास से पहले हुए, यद्यपि कालिदास के स्थितिकाल के सम्बन्ध में भी कम विवाद नहीं है। सामान्यतया भास का स्थितिकाल ३००-२०० ई० पूर्वं में रखा जा सकता है।

भास के नाटकों में अनेक ऐसे प्रमाण देखने को मिलते हैं जिनके अनुसार उनके समय तक समाज के प्रायः सभी वर्ग कला के क्षेत्र में, विशेषतया चित्रकला के क्षेत्र में, पर्याप्त अभिज्ञता प्राप्तकर चुके थे। उस समय के उच्चवर्गीय परिवारों एवं राजघरानों में कलाकारों को सम्मान के साथ प्रशय दिया जाने लगा था और अच्छी कलाकृतियों का संग्रह करना एक गौरव की बात समझी जाने लगी थी।

भास ने तेरह नाटक लिखे, जो कि उपलब्ध हैं। उनके नाटक ‘स्वप्न-वासवदत्त’ और ‘प्रतिज्ञायोगंधरारयण’ दोनों की नायिकाय उज्जयिनी की राजकुमारी वासवदत्ता और नायक बत्सराज के अधिपति उदयन हैं। प्रेममूत्र में बंधकर ये दोनों एक दिन जब चुपके में यंत्री योगंधरारयण की सहायता से भाग निकले थे तब अंत में विपद होकर वासवदत्ता के माता-पिता ने दोनों का चित्र बनवाकर उनके विवाह को विधिवत् संपन्न किया। ‘प्रतिज्ञायोगंधरारयण’ का कथानक यही मंगान्त हो जाता है।

‘स्वप्नवासवदत्त’ के कथानक के अनुसार उक्त चित्रकला राजा उदयन के पास भेज दिया जाता है और योगंधरारयण तथा रानी के विनोदपूर्ण इस छल का, कि वासवदत्ता आग में जलकर दिव्य त हो गयी है, जब उद्घाटन होता है तो रानी कहती है ‘इस चित्र में अंकित एक स्त्री तो मेरे पास रहती है’। वह वासवदत्ता ही थी। इस चित्रकला के प्रयाग से ‘स्वप्नवासवदत्त’ का कथानक बहुत ही मनोरंजक हो जाता है।

कालिदास (ई० पूर्वं प्रथम शताब्दी) के नाटक ‘मालविकाग्निमित्र’ की नायिका मालविका के मनमोहक चित्र को देखकर राजा अग्निमित्र सहसा ही इतना प्रभावित हुआ कि उसकी यह आसक्ति एक दिन परिणय के रूप में फलित हुई। विदिशा के राजा अग्निमित्र की वस्थ्यात चित्रशाला थी। एक बार रानी धारिणी विशेष रूप से तैयार किये गये अपने एक चित्र को देख रही थी कि, अचानक उसकी दृष्टि पास में रले हुए दूसरे चित्र पर जाकर टिक गयी। वह चित्र महारानी की सेविका मालविका का था। किन्तु चित्रकार ने उसे इतने स्वाभाविक और आकर्षक ढंग से निर्मित किया था कि राजमहिषी अपना चित्र भूलकर उसी चित्र को देखने में तन्मय हो गयी। इतने में ही महाराज ने आकर जब महारानी को इतनी चित्रमूर्धुष दशा में पाया तो सहसा ही उन चित्र को देखने के लिए महाराज ने अपनी उत्सुकता प्रकट की; किन्तु महारानी के बहुत टालने पर भी आखीर महाराज को, राजकुमारी वसुलक्ष्मी के द्वारा, यह विदित हो ही गया कि वह चित्र मालविका का है।

मालविका के प्रति महाराज के अतिशय अनुराग का अन्दाजा पाकर महारानी ने उसके रहने की व्यवस्था राजभवन से दूर संगीतशाला में कर दी थी और नृत्यकला के आचार्य गणदास को आदेश दे दिया था कि मालविका को वह विशेष प्रकार के नृत्य में निगुण बना दें। राजकीय संगीतशाला में हरदत्त नामक एक दूसरे आचार्य भी रहते थे। एक बार इन दोनों आचार्यों में किनी विषय पर विवाद हो गया। विवाद की यह बात राजा तक पहुँची। राजा ने उपयुक्त अवसर आया देखकर दोनों आचार्यों की भेदता का निर्णय उनके शिष्यों

के कला-प्रदर्शन पर निर्भर कर दिया। इस प्रतियोगिता में गणदास की शिष्या मालविका ने अपनी कला का ऐसा प्रदर्शन किया कि राजा को अपने विदूषक से कहना पड़ा 'मुझे ऐसा लग रहा है कि इस सुंदरी का चित्र आकने में चित्रकार को मरफणता नहीं मिली है; इसके वास्तविक सौन्दर्य को चित्रित करने में वह असमर्थ हो रहा।

चित्रगतायामस्या कान्तिविसंवाद्यश्चिुः के हृदयम् ।
संप्रति शिषिल समाधि भ्रये येनेवमालिखिता ॥

'चित्रकोर्वशी' नाटक में प्रतिष्ठानपुर के राजा चित्रमादित्य (गुहुरवा) जब इन्द्रसभा की अद्वितीय सुन्दरी अप्सरा उर्वशी के दर्शनाय बड़े बेचैन हो गये तो विदूषक ने उन्हें यही उपाय बताया था कि 'आप उर्वशी महोदया का चित्र बनाकर उसको देखते रहिए (अहम्मा सन्नभोशीए उव्वसीए पश्चिरिदि आलिख्ठ अलोअन्नतों चिट्ठ)।

इसके उत्तर से राजा के द्वारा जो श्लोक कहलवाया गया उसका आशय है कि कन्दर्भ के वाणों ने हृदय को इस प्रकार वेध दिया है कि स्वप्नसमागमकारिणी निन्द्रा प्राप्त आने ही नहीं पाती। नही चित्र देखने की बात ! जब तक चित्र पूर्ण न हो जाय तब तक यदि मैं अपनी आँखों को अश्रुधारा रोक सकूँ तो ऐसा हो सकता है; किन्तु यह संभव न हो सकेगा।

कालिदास के तीसरे नाटक 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में हस्तिनापुर के राजा दुष्यन्त ने अपने विरह-व्यथित मन की शांति के लिए शाकुन्तला का एक ऐसा चित्र तैयार किया था, एक दिन उद्यान में बैठते समय विदूषक ने जब उसको देखा तो कहा 'बाह गिर, यह तो आपने अति ही उत्तम चित्र अंकित किया है। आपने शरीर की ऊँची-नीची बनावट और मन के भीतरी भावों को हम चित्र में इतनी निपुणता से दर्शा दिया है कि जिनको देखकर नजदों फिसल पड़ती है।'

राजा दुष्यन्त ने शाकुन्तला का जो चित्र बनाया था, उसका वर्णन कालिदास ने इस प्रकार किया है :

दीर्घायां क्वविसारिनेत्रयुगलं लीलाञ्जितभ्रूल्लं
वन्त्याः परिकीर्णहासकिरणज्योत्स्नाबलिस्तापधरम् ।
कनकच्युतिपाटलोच्छरिचरं तस्यास्तवेतन्मूलं
चित्रेज्यालिपतौव चित्रमलसप्रोद्भिन्नकान्तिव्रवम् ।

अर्थात् चित्र में युगल नेत्र कान तक फँस हुए थे, चपल भ्रूलला कौचिन थी; अघरदेस दमनज्योति से दीप्य थे, ओष्ठ पके कर्कन्धु के रामान पाटलवर्ण के थे, चित्रमवलिास की मनोमुग्धकारी तरल छविधारारसी व मुसोभिन थी, चित्रमन हांते हुए भी वह छवि इतनी सजीव जान पड़ती थी मानी अभी, इसी क्षण, बोल पड़ेगी।

यद्यपि प्रेमी के द्वारा चित्रांकित की जाने वाली प्रेयसी का यह वर्णन मरुत्त के अनेक कवियों ने किया; और वह भी बहुधा बाद के कवियों ने; किन्तु कालिदास के उक्त वर्णन में इतनी आरःन्तिकी अनुभूति और माध्यायीकरण है कि ऐसा प्रतीत होता है कालिदास के समय चित्रकला के प्रति गंभीर निष्ठा थी।

भ.मृति (७०० ई०) के नाटक 'मालतीमाधव' में उसके नायक माधव और नायिका मालती द्वारा एक-दूसरे का चित्र अंकित करने का उल्लेख मिलता है। 'उत्तररामचरित' का आरम्भ, 'चित्र बर्णन' अन्त से होता है। अपने चौदह वर्ष के बनावस की अवधि को राम ने किसी कुशल चित्रकार के द्वारा चित्रों में अंकित करवाया था। उस समय भारत में ऐसे चित्रकार थे जो बिना देखे, सुनने मात्र से ही, ऐसी चित्रावली बनाने की क्षमता रखते थे। बनावस की दस चित्रावली को एक दिन जब लक्ष्मण सीता को दिखा रहे थे तो सीता इतनी प्रभावित हुई कि फिर से उनकी इच्छा तमसा नदी में स्नान करने के लिए बलवती हो उठी थी। चित्रावली के अनेक प्रसंगों को देखकर वह मूर्च्छित हो गई थीं।

हर्ष (७०० ई०) के नाटक 'मालानम्ब' में पाँच तरह के वर्णों का उल्लेख है 'पंचरागिणो वर्णाः'। 'रत्नावली' की नायिका रत्नावली चित्रकला में बहुत पटु थी। उसने अपने प्रणयी वत्सराज उदयन का एक बहुत ही सुंदर चित्र अंकित किया था। सखि सुसयति ने रत्नावली द्वारा निर्मित वत्सराज के चित्रफलक के एक ओर रत्नावली का चित्र भी अंकित कर दिया था। इन दोनों भावपूर्ण चित्रों को देखकर वत्सराज बहुत प्रसन्न हुए थे। इस संबंध में उन्होंने बसंतक से कहा 'हे मित्र, मेरा यह अनुमान है कि अनुराग की अधिकता के कारण किसी सुन्दरी ने अपने प्रेमी का चित्र तैयार कर अपनी सखि से यह बहाना बनाया है कि उसने तो यह कामदेव का चित्र तैयार किया है; किन्तु सखि भी कुछ कम न निकली। उसने वास्तविक बात को ताड़कर विनोद के लिए उसी चित्रफलक पर उस सुन्दरी का चित्र अंकित कर दिया और तब उसने उस चित्र को यह बहाना बनाकर दिखाया कि यह तो रति का चित्र है।'

'नानात्म' नाटक में जीमूतबाहान ने अपनी प्रेमिका मलयवती का चित्र अंकित करने के लिए एक ममय अग्निनाय विधेय-स्थित हो जाने पर मलय पर्वत पर बैठ अपने मित्र विदूषक ने कहा था 'हे मित्र, मेरी प्रशंसा इच्छा है कि मैं प्रथम मिलन के इस स्थान पर उस सुन्दरी का चित्र अंकित करूँ और उसको देखकर मन बहलाऊँ। जाकर जरा इस पर्वत की तराई से मेरु के टुकड़े तो ले जाओ।' चित्र तैयार हो जाने पर विदूषक ने कहा था 'धन्य है मित्र तुम्हारी कला-कुशलता। अनायास ही तुमने दूतना सुंदर चित्र तैयार कर दिया। देखकर आश्चर्य होता है।'

विद्यालक्ष्मण के (८०० ई०) 'सुभारारक्षस' में नदराज के मंत्री राक्षस के 'रात दिन जागते रहकर चित्र बनाने' तथा 'चंद्रगुप्त के मंत्री चाणक्य द्वारा यमराज का चित्र लेकर घर-घर भेजे गये 'पुनचरो' का' उल्लेख हुआ है।

प्रतिहार राजा निर्भयराज के गुरु राजलक्ष्मण ९वीं शताब्दी में हुए। उन्होंने लगभग छः नाटक लिखे, जिनमें में चार ही उपलब्ध हैं। उनकी नाटक कृति 'बिद्धशास्त्रविज्ञाना' से ऐसा जान पड़ता है कि उस समय भीत पर चित्र तथा मूर्ति आदि के आंकने के लिए चित्तेरनों को लगाने का रिवाज प्रचलित था।

विल्हण कवि (११वीं शताब्दी) की 'कर्णसुन्दरी' नाटिका में कर्णाट की राजकुमारी मियनल्लदेवी को अनहितनाद के कामदेव और त्रैलोक्यमल्ल के प्रति, उसका चित्र देखकर ही प्रेमानुराग उत्पन्न होने का उल्लेख है।

बंगदेशीय नाटककार, नैयायिक एवं साहित्यशास्त्री जयदेव (१३वीं शताब्दी) के 'प्रसन्नराघव' नाटक के प्रथम अंक में राजर्षि जनक के बन्दीजन नूपुरक तथा मज्जिक के वार्तालाप के प्रसंग में मंत्रियों द्वारा अंकित राम-सीता के मयुक्त चित्र का उल्लेख हुआ है।

इस प्रकार संस्कृत-साहित्य के प्रायः सभी विषयों और सभी युगों में रच गये ग्रन्थों में चित्रकला के प्रति मस्त्रुन के निर्माता मनीषियों का एक समान अनुराग देखकर स्वभावतया यह विस्वाम हो जाता है कि समाज के लिए तथा साहित्य के लिए उम्मीद कितनी आवश्यकता रही है। जैन और बौद्ध धर्मग्रन्थों के प्राकृत तथा पालि भाषा के ग्रन्थों में भी चित्रकला को उसी अनुराग से आनाया गया है। इन प्राकृत और पालि की कृतियों से यह भी साः होता है कि चित्रकला, समाज के प्रायः सभी वर्गों के मनोरंजन का प्रशंसक माध्यम रही है। प्रत्यक्ष रूप में बौद्धकला और जैनकला का भारतीय चित्रकला के इतिहास में कितना महत्त्व रहा है, यह अतिरिक्त नहीं है।



राजवंशों द्वारा संरक्षित और
पल्लवीकृत चित्रकला

राजवंशों द्वारा संरक्षित और पल्लवित चित्रकला

भारतीय राजकुलों द्वारा संरक्षित और पल्लवित चित्रकला के इस अध्याय को हम बुद्ध के समय (५०० ई० पूर्व) से आरंभ करते हैं। यदि वेदों, 'रामायण' और महाभारत के साध्यों को हम छोड़ भी दें और केवल जैन-बौद्धों के साहित्य, पुराण, दर्शन, नाट्यसूत्र, कामसूत्र, कोश, काव्यशास्त्र, काव्य एवं नाटक आदि में निहित चित्रकला-विषयक सामग्री का ही चयन करें तो तब से लेकर आज तक प्रत्येक गणराज्य तथा राज्य में चित्रकला का जो महत्त्व बना रहा उसका सहज ही परिचय पा सकते हैं। रहा प्रश्न यह कि जिन कृत्ियों के आधार पर हम कला के नाम राजकुलों का यह सबध जोड़ रहे हैं उनको लक्ष्य करके इन पुस्तकों में ऐसा कुछ लिखा ही नहीं गया है तो इसका उत्तर यह हो सकता है कि यदि समाज को राज्य का (शासन का) दर्पण कहा जा सकता है और साहित्य का कोई मूल्य है तो हमें यह स्वीकार करने में सकोच नहीं करना चाहिए कि तत्कालीन साहित्य में चित्रकला के सम्बन्ध में जो कुछ भी कहा गया है वह सही है; और उस सब का श्रेय उस राज्य तथा उस समाज को उपलब्ध रहा, जिनके समय ऐसा साहित्य लिखा गया। यदि ऐसा न माना जायगा तो इस तर्क का अंत यही नहीं हो जाता।

प्राचीन भारत के राजवंशों के साथ चित्रकला का संबंध जोड़ने का कारण यह भी है कि उनमें कलाभ्रम और विद्याभ्रम जन्मतः ही होता था। दूसरा कारण कुछ भी रहा हो, किन्तु प्रायः समस्त राज्यों में संरक्षित 'सरस्वती भवन' और 'चित्रशालाएँ' या 'चित्रसंग्रह' आज भी अपने सरोकों की कलानुरागिता और विद्याभ्यसन को प्रमाणित करते हैं। महत्त्वपूर्ण तुल्य हस्तलिखित ग्रंथों, सचित्र पोथियों और चित्रों से सज्जित कलाएँ एवं अलंकारों को देखकर आज भी यह कहा जा सकता है कि इन विषयों की बहुत-कुछ सामग्री से हम आज भी अपरिचित हैं; अपरिचित इस अर्थ में कि वह अब तक प्रकाश में आयी ही नहीं है।

भारतीय राजवंशों में कला के लिए रचि रखना एक शौक था। इस शौक को विताना विलासिता समझना भी उचित नहीं है, क्योंकि विलासिता के मूल में जो एकान्त प्रमोदप्रियता होती है उनका उनमें अभाव था। वहाँ तो दरबारों में, अन्तःपुरों में, यहाँ तक कि दास-दासियों तक में चित्रकला के लिए एक जैसी निष्ठा पायी जाती है।

बुद्ध से श्रयोक्त तक (५००-२३२ ई० पूर्व)

बुद्ध के समय राज्यशासित राष्ट्रों के अतिरिक्त अनेक गणतंत्रों के इतिहास का भी पता चलता है। कपिलवस्तु के शाक्य, सुमंगिरि के मगध, अलकप्य के बृली, केसपुत के कालाम, रामगांव के कोलिय, पाषा के मल्ल, कुशीनारा के मल्ल, पिप्पलिवन के मोरिय, मिथिला के बिदेह और वैशाली के लिच्छवी ऐसे ही गणतंत्रीय जनपद थे। गौतम बुद्ध का जन्म शाक्यकुल में हुआ।

बुद्ध के समय सर्वाधिक शक्तिसंपन्न चार राज्य थे : कोशात्मबी (वत्स), अवन्ति, कोसल और मगध। उनमें भी मगध की अधिक शक्ति थी।

मगध के राजकुल का प्रतिष्ठाता बृहद्रथ था। बुद्ध के उदय के बाद इस राजकुल का छठी शताब्दी ई० पूर्व में अन्त हुआ, जब कि मगध पर हर्षककुल का बिम्बिसार शासन कर रहा था। उसका शासनकाल ५४३ या ४४—४९६ ई० पूर्व था। हर्षककुल के बाद मगध पर गिरिव्रज के शिशुनागवंश की स्थापना हुई और उसके बाद ४०० ई० पूर्व में महापथ नामक एक अज्ञात सामरिक ने मगध पर नन्दकुल की प्रतिष्ठा की। तदनन्तर नन्दवंश की अग्रह मगध पर प्रसिद्ध मौर्यकुल का शासन हुआ, जिसका कार्यकाल ३७४—१९० ई० पूर्व तक बना रहा। मौर्यकुल के राजाओं में चन्द्रगुप्त (३२१—२९७ ई० पूर्व) और अशोक (२७२—२३२ ई० पूर्व) का नाम मुख्य है। चन्द्रगुप्त की राजलक्ष्मी को चिरस्वामी बनाने और इतिहास में चन्द्रगुप्त को कितिपति बनाने का कार्य किया आचार्य कौटिल्य ने; किन्तु अशोक को विष्वक्प्राप्ति प्राप्त हुई स्वयं उसके कार्यों से।

आचार्य कौटिल्य ने 'अर्थशास्त्र' की रचना करके यह तो सिद्ध किया कि उनके इस बृहद् ग्रन्थ में चन्द्रगुप्त जैसा पृथिवीपति बना सकने की क्षमता है; किन्तु इस और से भीन धारण कर लिया कि उस समय कला की क्या स्थिति थी। उन्होंने कलाओं का उल्लेख तो अवश्य किया है; किन्तु उनका संबंध उपयोगिता से था, अर्थ से था। ललित कलाओं के बारे में उन्होंने कुछ नहीं कहा।

संस्कृत साहित्य में इतना प्राचीन ग्रन्थ दूसरा नहीं मिलता, जिसमें मौर्य चन्द्रगुप्त के समय की चित्रकला का स्वरूप-परिचय प्राप्त हो सके। उससे पूर्व पाणिनि की (५०० ई० पूर्व) 'अष्टाध्यायी' में अवश्य ही चित्रकला की चर्चायें हैं। पाणिनि ने षाड (कलित) और षाड (उपयोगी), दो प्रकार की कलाओं का उल्लेख किया है। जो गिल्पविषयक प्राचीन ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं उनमें भी प्रामाणिकता के साथ यह नहीं कहा जा सकता कि किसकी रचना मौर्यकाल में हुई। उनके कुछ समय बाद रचे गये भास (३००—२०० ई० पूर्व) के नाटकों में अवश्य ऐसे पर्याप्त प्रमाण उपलब्ध होते हैं, जो तत्कालीन चित्रकला की समृद्धि को बताते हैं।

मौर्य साम्राज्य का यशस्वी सम्राट् अशोक बौद्धधर्म का बहुत बड़ा आश्रयदाता था। उसका हृदय जिस दिव्य आलोक से प्रकाशित हो गया था उसके कारण ही उसने बौद्धधर्म के साथ-साथ बौद्ध साहित्य, बौद्ध संस्कृति और बौद्धकला के प्रचारार्थ अपने दूतों को विदेशों में भेजा; विद्वित रूप से एशिया के विभिन्न देशों में आज बौद्धकला को जो विपुल धाती सुरक्षित है उसका प्रथम श्रेय सम्राट् अशोक को ही प्राप्त है।

अशोक के समय चित्रकला का उतना प्रभाव नहीं रहा, जितना कि स्थापत्य और गिल्प का। अशोक द्वारा निर्मित स्तंभों में सुरक्षित सामग्री उसकी कलाभिरुचि की प्रौढ़ परिचायिका है। इसके अतिरिक्त मूर्तियों के अलंकरण (प्रसाधन) के लिए हाथी दाँत, स्वर्ण, सीप, मिट्टी, काँच और पत्थर के आभूषण निर्मित हुए। उज्जयिनी और विदिशा में बिना सींचे की, हाथ से बनायीं गयीं सुन्दर मूर्तियों के अतिरिक्त मिट्टी के खिलाने, गाँडियों के पहिये, मनुष्य तथा पशु-पक्षियों की आकृति के मृताभट्ट और हीरे तथा मिट्टी के अलङ्कृत वर्तन मिले हैं।

तत्कालीन कला के परिचायक इन अवशेषों को देखकर यह जानने को मिलता है कि उस समय का लोक जीवन अदृष्ट देवलोक की अपेक्षा प्रत्यक्ष मानवलोक पर विश्वास करने लगा था। इसी हेतु उस युग के कलासंबंधी विवरणों में देवताओं की मूर्ध्नि का चित्रण न होकर सामान्य जन-जीवन के दैनिक क्रिया-कलापों को अंकित किया जाने का उल्लेख मिलता है।

इन वस्तुओं एवं विवरणों से यह पता चलता है कि वे लोग राजनीति और धर्म में आस्था रखने लगे थे। अशोक के दरबारी कलाकारों ने सामान्य जन-समाज के सुपरिचित पशु-पक्षियों और धर्म के सुविदित दृष्टान्तों को ही अपनी कला में दर्शाया। अशोक के समय में कला के लिए यह महत्त्वपूर्ण दिन उल्लेखनीय है कि उस पर राजनीति प्रतिबन्ध समाप्त हुआ और वह सामान्य जनता के मनोरंजन का विषय बनी। कला के क्षेत्र में यह प्रभाव आगे की दो शताब्दियों तक बना रहा। मौर्यकालीन चित्रकला का जहाँ तक सबब है, ऐसा ज्ञात होता है कि उस युग में भवनों तथा दीवारों के अतिरिक्त काढ़ों पर भी चित्र बनाये जाने लगे थे। पट्टियों के निर्माण में बौद्धकला की विशेष स्थिति है। बाव और अजन्ता के चित्रों में रखाओं का मुल्लन और रंगों के प्रयोग की विभिन्न परिपाटियाँ इसी युग के चित्रांकन का विकास अत्यन्त करती हैं। मौर्ययुग प्रसाद और नगर-निर्माण की दिशा में पर्याप्त उन्नत था। इसके अतिरिक्त जल यात्राओं द्वारा देश के विभिन्न भागों में गमनागमन का प्रचलन भी अधिकता में था। इसलिए प्रसादों और नगरों के निर्माणक तसकों को दक्षता प्राप्त करने के लिए चित्रकला का ज्ञान अवश्य रहा होगा। साथ ही देश के विभिन्न भागों की जानकारी के लिए भू-चित्रों की दिशा में भी प्रगति हुई होगी।

मौर्ययुगीन चित्रकला के स्वरूप को प्रकट करने वाली कोई कला-कृति आज उपलब्ध नहीं है; किन्तु साहित्य में किये गये उल्लेखों से उसके वर्तमान होने का पता चलता है। सतलुत्री बीणा और संगीत के अन्य उपकरणों से सज्जित उदयगिरि गुफाओं के अर्पचित्रों (भारकर्म) में मौर्यकालीन चित्रकला की उपलब्धियों की झलक मिलती है। अनेक ग्रंथकारों की अनुमूर्तियाँ यह बताती हैं कि मौर्यकाल में विशेष रूप में भवनों और मितियों पर चित्रों को अंकित करने का प्रचलन था।

मौर्ययुग से पूर्व चित्रकला को स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त नहीं था। उसको स्थापत्य और कहीं-कहीं संगीत के अन्तर्गत गाना जाता था; किन्तु जब नय-नये सौन्दर्य प्रसाधनों की खोज हुई और स्थापतियों एवं तसकों ने विविधता प्राप्त करने के लिए अपनी कलाकारिता को अधिक लोकाग्र्य बनाने की ओर ध्यान दिया, तब चित्रकला को अधिक अपनाया जाने लगा, क्योंकि अलङ्कृत के लिए वह एकमात्र साधन थी। इस कारण राजदरबारों में चित्रकारों को स्वतंत्र दर्जा दिया जाने लगा और अन्तःपुर की राशियों तथा राजकुमारियों के अनुराग ने उसको आगे बढ़ाने में योग दिया। फलतः चित्रकला को दरबारों में संगीत जैसी लोकप्रियता प्राप्त हुई।

मौर्ययुग में तसजिला के बृहद् विद्या-निकेतन में चित्रकला को भी अध्ययन का एक अंग महसूस करवाया जाने लगा और आगे-आगे उसके शिक्षण पर अधिकाधिक ध्यान दिया जाने लगा। इसी बीच समाज में भी उसका प्रवेश हुआ और निरन्तर उसकी लोकप्रियता बढ़ती ही गयी। संगीत की ही भाँति चित्रकला के अध्ययन की दिशा में समाज रुचि भेने लगा।

अशोककालीन स्तम्भशीर्षों, स्तूपों और वेदिकासूत्रियों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि अशोक ने बौद्धधर्म के प्रसार में कला का माध्यम स्वीकार कर लिया था।

साहित्य में जहाँ बौद्धकालीन चित्रकला के उल्लेख का संबंध है, इसके लिए विपुल सामग्री विद्यमान है। बौद्धों के पिटकों, जातकों और पावा विषयक अनेक ग्रंथों के उल्लेखों से यह ज्ञात होता है कि तत्कालीन समाज में चित्रकला को मनोरंजन का श्रेष्ठ माध्यम माना जाता था। उस युग के अनेक राजाओं ने अपने यहाँ मनोरम चित्रशालाओं एवं चित्रागारों (चित्र-संग्रहालयों) का बड़े लगन के साथ, असंख्य धनराशि लगाकर, निर्माण कराया था। कोशलराज प्रसेनजित् का एक ऐसा ही चित्रागार था, जिसको देखने के लिए दसोंको का मेला लगा रहता था।

चित्रकला उस समय के कलाकारों की आजीविका का भी साधन था। किन्तु इनका यह अर्थ नहीं है कि वे कलाकार प्रत्येक दृष्टि से आज के कलाकार की भाँति परतंत्र होते थे। आज के कलाकार की सबसे बड़ी परतंत्रता यह है कि उसको जितनी सुविधाओं की आवश्यकता है, वे उपलब्ध नहीं हैं। उन्हें बड़ी-बड़ी जागिरें मिली हुई थीं और वे स्वतंत्र रूप से कला का सृजन करने में दत्तचित्त थे। उनकी प्रतिष्ठा और सुविधा का ध्यान रखा जाता था। जिस युग में कलागार का जितना सम्मान होता था, उस युग का उतना ही अधिक सम्मान प्राप्त था।

अनेक अन्य ग्रंथों की भाँति जातकग्रंथों में भी यह देखने को मिलता है कि अशोक और महोस्य नामक राजकुमारों को चित्रविद्या में इतनी रुचि थी कि वे निरन्तर उसी के अध्ययन-अनुशीलन में लगे रहते थे। 'शिरगावा' में लिखा है कि राजा बिम्बिसार (५४३—४९६ ई० पूर्व) ने रागुन के राजा तिस्स को बौद्ध भगवान् की जीवनी का एक अलबम (चित्रकलक) भेंटस्वरूप दिया था। 'महावंश' में लिखा है कि ज्येष्ठतिल्य नामक राजा ने अपने राज्य में चित्रविद्या की शिक्षा के लिए विद्यार्थी प्रेषित किया था।

संभवतः जैन तथा बौद्ध युगों में चित्रकला को केवल राजोपभोग की वस्तु समझा जाता था। इसी लिए बौद्ध भिक्षुणियाँ, जैन साधुओं और ब्रह्मचारियों पर चित्रशालाओं में जाने के लिए प्रतिबन्ध लगा दिया गया था।

शुंग सातवाहन (१८७-७५ ई० पूर्व)

शुंग साम्राज्य का अधिपत्यान और शृंगवण का एकमात्र उदीयमान रत्न पुष्पमित्र हुआ। दूसरी शताब्दी ई० पूर्व के आरंभ में मौर्य साम्राज्य की क्षीणोन्मुख दक्षिण को यवनो के आक्रमण ने और भी खोलला बना दिया था। उसका सर्वथा अन्त करके उसकी जगह मगध पर शुंगवंश की ध्वजा फहरायी पुष्पमित्र ने। दक्षिण के इस विस्थापित एवं विद्वान्मयी शुंग-सातवाहन राज्य का शासन १८७—७५ ई० पूर्व तक बना रहा। दस बीन दक्षिण में काण्व, आंध्र और खारवेल आदि सीमित दक्षिण वाले राजाओं का भी शासन बना रहा।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है कि अशोक ने बौद्धधर्म के प्रसार के लिए कला का माध्यम स्वीकार किया था, यह परम्परा शुंगों के समय भी बनी रही। इसके प्रमाण शुंगयुगीन अर्धचित्र हैं। अजन्ता की शुंगयुगीन गुफाओं में तत्कालीन चित्रकला की समृद्धि का पता चलता है।

प्राकृत भाषा की 'संरणवती' नामक कृति, जो कि आंध्रभृत्य राजाओं के समय रची गयी थी, उसमें नृहत् चित्र-अदर्सनी आद्योचित होने का वर्णन मिलता है।

हिन्दू यूनानी युग (२०६-१७५ ई० पूर्व)

यूनानी शासकों ने भारत के सिंध और पंजाब आदि पश्चिम के प्रदेशों पर लगभग डेढ़-सी सौ राज्य किया। इन यूनानी राजाओं में दिमित्रिय, युकेतिद और मिनेंडर का नाम उल्लेखनीय है। मिनेंडर उनमें सर्वाधिक ख्यातिप्राप्त शासक हुआ। इन तीनों का समय २०६—१७५ ई० पूर्व था।

यूनानी शासकों के बाद और कुषाणराज्य के पहले भारत के विभिन्न भागों में हिन्दू पार्थव (पल्लव), शक, पश्चिमोत्तर के क्षत्रप, मथुरा के क्षत्रप, महाराष्ट्र के सह्यद्रत और उज्जैन के क्षत्रप आदि विभिन्न राजकुल शासन कर रहे थे।

भारत में यूनानी आदि के डेढ़-सौ वर्षों के लम्बे शासन ने भारतीय संस्कृति, कला और साहित्य को विशेष रूप से प्रभावित एवं प्रोत्साहित किया। यूनानी संस्कृति का पहला प्रभाव उनके कलापूर्ण सिक्कों पर लक्षित हुआ। भारतीय कला और ज्योतिष के क्षेत्र में

यूनानियों का प्रभाव महत्वपूर्ण था। वास्तुकला और तक्षणकला के जो नमूने भारत में यूनानी कला के अनुकरण पर निर्मित हुए मिलते हैं, उनमें प्रथम शाताब्दी ई० पूर्व के तक्षशिला में निर्मित एक देव मन्दिर के स्तम्भ और कुछ भवन उल्लेखनीय हैं। गांधार शैली की स्थापना का संपूर्ण श्रेय यूनानी कलाकारों को ही दिया जा सकता है। पेशावर तथा लाहौर के संग्रहालयों में बौद्धधर्मविषयक यूनानी अनुकरण की कुछ कलाकृतियाँ तथा मूर्तियाँ सुरक्षित हैं। चित्रकला की दिशा में इस समय विशेष यत्न नहीं हुआ।

कुषाण राजवंश (पहली शताब्दी ई० पूर्व)

कुषाण राज्य का संस्थापक कुजुल कब्रफिसेस था, जिसका शासन प्रथम शताब्दी ई० पूर्व के मध्य तक बना रहा। उसके बाद कुषाण राज्य का स्वामी कनिष्क नियुक्त हुआ, जो कि ५८ ई० पूर्व में गद्दी पर बैठा। उसकी गणना चन्द्रगुप्त, अशोक जैसे यशस्वी शासकों में की गयी है।

कुषाण राजा कनिष्क जहाँ एक उत्कट राज्यलिप्सु और युद्धजीवी शासक था, वहाँ उसमें प्रजावात्सल्य, विद्वेष्टेम, गुणव्राहिकता, धार्मिक आदर्श और कलाप्रेम आदि अनेक सद्गुण भरपूर थे। कई भव्य स्तूप और बड़े-बड़े नगरों की रचना उसके कलाप्रेम और निर्माणकार्यों के परिचायक हैं। अपनी राजधानी पेशावर (पुरुषपुर) में उसने अग्निशन नामक एक युवा ग्रीक शिल्पी द्वारा अत्युत्तम कलापूर्ण काष्ठस्तंभ निर्मित कराया था। उसने कानिसपोर (कनिष्कपुर) में एक नया नगर भी बसाया था। अनेक बौद्धविहारों का भी उसने निर्माण करवाया।

उसने धार्मिक सुधार भी किये, विशेष रूप से बौद्धधर्म के क्षेत्र में। हीनयान के विराय में जिस नये सम्प्रदाय का उदय हुआ, उसका उसने भरपूर स्वागत किया, क्योंकि वह एक ऐसा सप्रदाय था, जो रुढ़ियों को त्याग नुका था। उनका परिणाम यह हुआ कि कनिष्क जैसे उदार एवं विचारवान् शासक को प्राचीन परम्परा के विपरीत अब सहागत की भव्य प्रतिमार्थ निर्मित होना पड़ी। इस प्रकार बौद्धकला का विकास होने लगा।

कला के क्षेत्र में एक बात ध्यान देने योग्य यह भी है कि हिन्दू-यूनानी युग में जिस माधुर्य शैली का प्रचलन हुआ था उसमें विदेशी प्रभाव की मात्रा अधिक थी। कनिष्क के समय में महायान सप्रदाय की प्रतिष्ठा हो जाने के कारण माधुर्य शैली विशुद्ध भारतीय रूप में उलने लगी थी और आगे गुप्त युग में पहुँचकर उसका पूरी तरह भारतीयकरण हो गया। भारतीय कला के क्षेत्र में एक ऐतिहासिक अन्तिम की अन्वदाभी इस माधुर्य कला के सम्बन्ध में विस्तार से जान लेना आवश्यक है।

गान्धार शैली

गान्धार शैली का निर्माण-अथ पेशावर (पुरुषपुर), चारसदा (पुष्कलावती), हजारा, रावलपिंडी और तक्षशिला का भूभाग था। यहाँ तत्कालीन गांधार प्रदेश था, जो कि पहले मौर्य साम्राज्य का अंग रहा और तदनन्तर बाक्री के ग्रीक (यूनानी), शक और उनके बाद उस पर कुषाणों का अधिपत्य हुआ। शक और कुषाण, इरानियों, यूनानियों, रोमनों तथा भारतीयों के ऋणी थे। गांधार पर कुषाणों का अधिपत्य ई० पूर्व प्रथम सदी से ईसा की पाँचवीं सदी तक बना रहा।

गान्धार शैली में 'बुद्धविग्रह' के अंकन का सर्वप्रथम दर्शन हुआ, जिसका प्रभाव अफगानिस्तान, मध्य एशिया, जावा, चीन और एशिया के अन्य देशों पर पड़ा। गान्धार शैली में बुद्धमूर्तियों के साथ-साथ बोधिसत्व की मूर्तियों का भी निर्माण हुआ, जिनमें अवलोकितेश्वर, मञ्जुश्री और महेय मूर्त्त हैं। बुद्ध की जीवनी से सम्बद्ध 'श्यामजातक', 'छन्दजातक', 'वीरकजातक', 'बसन्तरजातक', 'सिंधिजातक', 'अध्वभ्यङ्गजातक' और 'विष्यावदान' के आधार पर निर्मित गान्धार मूर्तियाँ बड़ी ही कलापूर्ण हैं। य तम शाक्यमुनि के जीवन से परिनिर्वाण तक की कथाओं के अर्धचित्र गांधार-मूर्तियों की विशेषता है।

गान्धार शैली पर चित्रलक्षण के संविधानों का प्रभाव

किन्तु इस गान्धार शैली के जन्म का कारण चित्रकला ही रही है, इनका उल्लेख कम हुआ है।

तिब्बती अनुवाद के रूप में 'चित्रलक्षण' नामक एक महत्वपूर्ण ग्रन्थ उपलब्ध हुआ है, जिसका विषय चित्रकला है। इस ग्रन्थ का निर्माता राजा नमजित् या भयजित् को बताया गया है। इस राजा का उल्लेख 'शतपथब्राह्मण' तथा 'महाभारत' आदि प्राचीन ग्रन्थों में किया गया है और उसकी गांधार का शासक बताया गया है। इस दृष्टि से गांधार को प्राचीन भारत का एक अंग और गांधारराज नमजित् को भारत का आदिन पित्राचार्य कहा जा सकता है।

यह बात इसलिए भी युक्तिसंगत जान पड़ती है कि गांधारशिल्प में चित्रकला के लक्षणों का जो स्वरूप पाया जाता है, वह 'चित्रमाला' के विधानों पर आधारित है। आधुनिक कला-समीक्षकों ने खोजता तथा मध्य एशिया के चित्रों में जो भारतीय प्रभाव बताया है वह गान्धार शैली के ही माध्यम से हुआ, क्योंकि गान्धार शैली का प्रभाव दूर-दूर दोनों तक फैला।

इसलिए गान्धार शिल्प, जिससे कि सम्पूर्ण एशिया का कला-धरातल प्रभावित है, भारतीय कला से अधिक निकटता रखता है। मौर्यों के बाद भारत में उसको व्यापक रूप से अपनाया गया।

इस युग की अन्य कला सामग्री

इस युग में, अर्थात् ई० पू० प्रथम शताब्दी के आसपास, २वीं गयी जिन कृतियों में भारतीय चित्रकला की तत्कालीन परिस्थितियों को दर्शाती हैं उनमें कालिदास की कृतियाँ मुख्य हैं। किन्तु कालिदास की कृतियों का अनुशीलन करने से पूर्व यह स्पष्ट हो जाना आवश्यक है कि उनका स्थितिकाल कब था। उस स्थिति में, जब कि हम उस युग के एक सम्राट् का भी उल्लेख कर रहे हैं, कालिदासकालीन परिस्थितियों का स्पष्टीकरण हो जाना आवश्यक है।

अब तक कालिदास के सम्बन्ध में जो स्थायी मत है उसके अनुसार मालव गणतंत्र का शक्तिशाली मुखिया विक्रमादित्य नामधारी (उपाधिधारी नहीं), शकों के आक्रमण को बिकल बनाकर जिसने 'शकारि' का विशद धारण किया था, उसने जिस 'मालव सम्बत्' को प्रभावित किया था वही 'विभ्रम सवत्' के नाम से प्रचलित हुआ। उसका शासनकाल ई० पू० प्रथम शताब्दी था और उसी का समानित राजकवि हुआ कालिदास।

महाकाव्य और महान् नाटककार कालिदास के ग्रन्थों में चित्रकला की उन बारीकियों का वर्णन है, जिनको बिना देखे कहा नहीं जा सकता है। भाषा के मधुर पर दृश्यों की मूर्तिमत्ता को इतने सहज ढंग से उपस्थित करने में कालिदास इसलिए सफल हुये, क्योंकि उनको यह स्वानुभूति थी।

कालिदास ने 'मेघदूत' में यक्षों की विरहिणी द्वारा अंकित उसके पति का जो चित्र भाषा द्वारा व्यक्त किया है वह इतना कवित्वपूर्ण एवं यथार्थ है कि पाठक के सामने उसका अंग-अवयव स्पष्ट हो जाता है। इसके अतिरिक्त 'रघुवंश' में उन्होंने जिस दुर्दशाग्रस्त अयोध्या नगरी का वर्णन किया है उससे उस युग के कलाकारों और कलाप्रेमी राजाओं का अच्छा परिचय मिलता है। १६वें सर्ग में कहा गया है कि इस दुर्दशाग्रस्त स्थिति में भी वहाँ के प्रासादों पर हाथियों के ऐसे चित्र अब भी सुरक्षित थे, जिनको वास्तविक समझकर तिन्होंने विदोष कर दिया था।

'मालविकाग्निमित्र' में वर्णित विदिशा के राजा अग्निमित्र की विख्यात चित्रशाला के प्रतिस्पर्धी आचार्य गणदास और आचार्य हरदत्त ने मालविका के द्वारा अपनी-अपनी कलाओं का जो कौशल दिखाया था, वह तत्कालीन कला-शिक्षा का सूचक है। समाज से लेकर राजमहलों के दास-दासी, विदूषक, गजा-रानी, सभी का तो उसमें गहरा व्यसन था। 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में वर्णित हस्तिनापुर के राजा दुष्यन्त ने शकुन्तला का जो चित्र बनाया था वह इतना सजीव था कि जैसे अभी बोल पड़ेगा।

इस युग में रचा गया आचार्य भरत का 'नाट्यशास्त्र' ही पहला प्रामाणिक ग्रन्थ माना गया है, जिसमें चौदह कलाओं को मान्यता मिली।

कुषाणों के बाद और गुप्तों से पहले (१००-२७५ ई०)

जैसा कि हम मौर्यों से लेकर कुषाणों तक की शासन-व्यवस्था के सम्बन्ध में देख चुके हैं, इस आधार पर यह कहा जा सकता है कि लगभग १०० ई० से २७५ ई० के बीच का भारत कई भागों में विभक्त था। उसकी राज-काज-व्यवस्था चार प्रमुख भागों में विभक्त थी। दक्षिण के स्वामी सातवाहन (सुशार सातवाहन और जाभीर सातवाहन), पूर्वी भारत में गुंग वंग का अधिपत्य था, पश्चिम में यूनानी शासकों का बोलबाला था और समस्त उत्तर भारत तथा कुछ हिस्से पश्चिम-पूरब के कुषाण राज्य के अधिकार में थे।

विभिन्न संस्कारों, विभिन्न दृष्टिकोणों और विभिन्न धर्मों के समयों का यह समय भारतीय संस्कृति, कला और साहित्य के लिए बहुत ही श्रेयस्कर सिद्ध हुआ, जैसी कि संभावना नहीं की जा सकती थी। स्थापत्यकला, वास्तुकला और मूर्तिकला के क्षेत्र में इस युग के निपुण कलाकारों ने जिन नयी शैलियों, नयी साज-सज्जाओं और नये प्रसाधनों का अंकन किया उनका आज विश्वव्यापी महत्त्व है।

इस युग की चित्रांकन-समृद्धि को बताने वाले अनेक ग्रन्थों में 'कलितविस्तार' (२०० ई०), 'मानसार', 'कामसूत्र' और 'अग्निपुराण' प्रमुख हैं। 'कलितविस्तार' महायान संप्रदाय का मुख्य ग्रन्थ है, जिसमें बौद्धयुगीन कलाओं की विस्तार से चर्चा की गयी है। परम्परा के विच्छेद, इस ग्रंथ में कलाओं की संख्या ८९ गिनायी गयी है। इनमें चित्र, कर्ण और कर्णकर्म, चित्रकला के ही अवाप्तार नाम हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि कलायें उस समय लोकजीवन के साथ घुल-मिल गयी थी।

'मानसार' (लगभग २०० ई०) उच्चकोटि का लक्षण ग्रन्थ है। उसमें वास्तुशास्त्र के साथ चित्रविद्या की उत्पत्ति और चित्रकर्म की प्रविष्टियों पर भी प्रकाश डाला गया है। उसमें उद्धृत ३२ कलाचार्यों का नामावलि; के आधार पर कहा जा सकता है कि इस प्रकार के लक्षण ग्रन्थों की रचना बहुत पहले से होने लग गयी थी।

'कामसूत्र' (२००—३०० ई०) का उक्त दो ग्रन्थों से अधिक मूल्य है। इस ग्रंथ में किया गया कलाओं का वैज्ञानिक वर्गीकरण अवलोकनीय है। इस ग्रन्थ का महत्व इसी में है कि समस्त परवर्ती ग्रन्थकारों के लिए वह आदर्शरूप में स्वीकार किया गया। उसमें बर्णित 'आलेख्य' (चित्रकला) का टीकाकार यशोधर (११ वीं श० ई०) ने पांडित्यपूर्ण विवेचन किया है।

'अग्निपुराण' (२००—४०० ई०) में 'मानसार' की परम्परा का अनुकरण है; फिर भी उसमें मूर्तिकला पर अधिक गंभीरता से विचार किया गया। चित्रकला के संबंध में यहाँ, शिल्पकला के प्रथम में, थोड़ी-सी बातें कही गयी हैं।

गुप्तवंश (२७५-५२० ई०)

अन्य अनेक उच्च कलाकार्यों के अतिरिक्त अजन्ता के अनुल कला-वैभव को अज्ञात करने में गुप्त साम्राज्य का अधिक योग रहा है। इस दृष्टि से यह नितांत आवश्यक है कि गुप्त-साम्राज्य की यामांशा, परिस्थितियों और प्रवृत्तियों का सर्वांगीण परीक्षण किया जाय। वास्तविक बात तो यह है कि भारतीय साहित्य, संस्कृति तथा कला आदि के (कर्म) भी अग का हमारा अध्ययन तब तक अपूरा ही कहा जायगा, जब तक हम भारतीय इतिहास के इस महान् युग से परिचय प्राप्त न कर लें।

गुप्त साम्राज्य के सम्बन्ध में एक बात स्मरण रखने की यह है कि प्राचीन भारत के राजवंशों का परिचय प्राप्त करने के लिए इतिहासकारों को जो कठिनाइयाँ हुई हैं, गुप्त साम्राज्य के संबंध में वैसी अनुविधा नहीं हुई; क्योंकि गुप्त शासकों के अनुवृत्त जानने के लिए पर्याप्त सामग्री उपलब्ध थी। उनमें कला-माधवों की प्रसुलता है।

इस महान् साम्राज्य की स्थापना का सुमय श्रीगुप्त को है, जिसका शासनकाल इतिहासकारों ने २७५—३०० ई० के बीच रखा है। इस साम्राज्य की बागडोर श्रीगुप्त के बाद उसके पुत्र घटोत्कच गुप्त और उसके अनन्तर चन्द्रगुप्त प्रथम के हाथ में गयी, जिसका शासनकाल ३२०—३१५ ई० अर्थात् १५ वर्ष तक बना रहा। इसी चन्द्रगुप्त प्रथम ने एक 'गुप्त सम्बन्ध' भी चलाया था, जिसका आरंभ २६ फरवरी, ३२० ई० में हुआ। चन्द्रगुप्त प्रथम के बाद दिम्बिजयी समुद्रगुप्त और तदनन्तर रामगुप्त के बाद, इतिहास के स्वर्णपुष्पों पर उल्लिखित 'विक्रमादित्य' के विरुद्ध से ख्यात चन्द्रगुप्त द्वितीय ३७५—४१४ ई० के बीच गुप्त साम्राज्य का स्वामी बना रहा। उसके बाद गुप्त शासकों की परम्परा कुमारगुप्त विक्रमादित्य, पुरुगुप्त प्रकाशदित्य, नृसिंहगुप्त बालादित्य, कुमारगुप्त द्वितीय, बुद्धगुप्त और मानुगुप्त के समय में लगभग ५१० ई० तक बनी रही। इसके बाद भी विष्णुगुप्त चन्द्रादित्य और वैष्णवगुप्त द्वादशादित्य तक गुप्त साम्राज्य की परम्परा बनी रही, उनके सम्बन्ध में ऐतिहासिक सामग्री का अभाव है।

गुप्त साम्राट्ट न केवल साहित्यमंगल, विद्वत्सेवो, बड़े-बड़े कलाकारों के आश्रयदाता और निष्ठाविद् थे, बल्कि वे अनेक कलाओं में भी निपुण थे। प्रयाग प्रसन्नित पर समुद्रगुप्त की सगीतप्रियता के सम्बन्ध में लिखा है कि गायन-वादन में उसने तुम्हरे और मारद जैसे सौतीलाचार्यों को भी लज्जित कर दिया था। यह बीणावादन में मिद्वहस्त था, जिमके प्रतीक उमके चिह्नके है।

वास्तुकला के क्षेत्र में भी गुप्तयुग बढ़ा-चढ़ा था। इसी के देवबड मन्दिर और कानपुर के भीतरपाव मन्दिरों की मध्य वास्तुकला गुप्तयुग की चिरस्मरणीय देन है। उक्त दोनों मन्दिरों की दीवारों पर बड़ी निपुणता से बीठई गयी मूर्तियों से विवित होता है कि उस युग में वास्तुकला अपनी पूर्णता पर थी। भीतर गांव मन्दिर की हजारों उत्त्थित ईंटें और पकयी गयी मिट्टी की खानें आज भी लक्षनक तथा अन्य संग्रहालयों में देखी जा सकती है।

मूर्तिकला के निर्माण में तो गुप्त युग बहुत उन्नत था। गुप्तकाल की नक्षणकला अर्थात् भास्कर्यं शैली, भारतीय कला के इतिहास को अपूर्व देन थी। यूनानी प्रभावों से विमुक्त कुशाभयुग में जिस गान्धार शैली का प्रवेश हुआ था, गुप्तकाल में वह सर्वथा भारतीय रूप-रंग में परिवर्तित हुई। गुप्तकाल में निर्मित अनेक दिव्य मूर्तियां न केवल उसके धार्मिक अम्भ्युयुग की सूचना देती हैं, अपितु, वे

तत्कालीन भास्वर्य कला की व्यापकता पर भी प्रकाश डालती हैं। भगवान् बुद्ध की आकर्षक 'धर्म-वक्त्र-प्रवर्तन-मुद्रा' तत्कालीन भारतीय कलाकार के असाधारण कौशल का जीवित उदाहरण है। हज़ारों की संख्या में निमित्त कलापूर्ण मूर्मयी मूर्तियाँ गुप्तकालीन कलाशिल्पियों के अपूर्व पाण्डित्य की परिचायिका हैं। सारनाथ और मथुरा के संग्रहालयों में सुरक्षित सजीव मूर्तियों को देखकर उनके निर्माताओं के कौशल का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। गुप्तयुग की इन कृतियों में सजीवता, सादगी, गति और टेकनीक की उतमता, सभी का एक साथ समन्वय है।

गुप्तकाल की कला के उत्कृष्ट नमूने तत्कालीन सोने के सिक्कों, मूर्तियों और देवताओं की आकृतियों में भी मिलते हैं। इस काल की कला में स्थूल शारीरिक एवं मांसल सौन्दर्य अपनी चरमावस्था को पहुँचा। इसी प्रकार गुप्तकाल में अलंकरण-सज्जा, मुद्राओं का शास्त्रीय ढंग से चित्रण, आत्मा का आह्लादपूर्ण सौन्दर्य, शान्तित्व प्रकृति के हर्ष-अमर्ष आदि की अभिव्यक्ति में भारतीय कला अपनी प्रौढ़ावस्था को पहुँची।

जहाँ तक तत्कालीन चित्रकला का सम्बन्ध है, अजन्ता, एलोरा और बाघ की गुफाएँ उसका प्रमाण हैं। संपूर्ण मध्य एशिया की चित्रशैली पर गुप्तकालीन चित्रशैली का प्रभाव पड़ा।

'मोतिसार' (५०० ई०), 'हरिबंश' (५०० ई०), 'बृहत्संहिता' (५०० ई०) और 'बिष्णुधर्मोत्तर पुराण' (५००-६०० ई०) आदि अनेक ग्रन्थों में गुप्तयुग की उन्नत चित्रकला का व्यापक वर्णन किया गया है।

'मोतिसार' के रचयिता कामन्दक का कलाविषयक दृष्टिकोण कौटिल्य से मिलता है; किन्तु उसने इस सम्बन्ध में एक नयी बात यह बताया है कि समाज में जातियों का प्रचलन या नामकरण कलाओं के आधार पर हुआ। 'हरिबंश' में वाणासुर की पुत्री उषा की सखी चित्रलेखा को इतनी चित्रपटु बताया गया है कि अपनी प्रिय मल्ली के लिए उसने मसारा भर के तत्कालीन प्रसिद्ध व्यक्तियों के चित्र बनाये थे। आचार्य शारदासिंहिर की 'बृहत्संहिता' यद्यपि विष्णु ज्योतिषशास्त्र का ग्रन्थ है; फिर भी उसमें गृह-सज्जा और मुख-कल्प के लिए भवनों पर चित्रकारी किये जाने का निर्देश किया गया है। 'बिष्णुधर्मोत्तर पुराण' का 'चित्रसूत्र' चित्रविद्या-सबधी समस्त लक्षण-ग्रंथों में मुख्य है। ग्रन्थक चित्रकार या कलाकार के लिए, चाहे वह प्राचीन हो, या आधुनिक, इस ग्रन्थ का अनुशीलन करना आवश्यक है। इस ग्रन्थ में वर्ण-विधान, बज्रलेपावधि, चित्र का प्रमाण, चित्रों की श्रेणियाँ और छन्द-लय पर विस्तारपूर्वक तथा मौलिक ढंग से प्रकाश डाला गया है।

मध्ययुगीन राजवंश (६००-१३०० ई०)

हर्षवंश से गहड़वालवंश तक

गुप्तवश के अन्तिम राजा भानुगुप्त के बाद धानेध्वर (श्रीकण्ठ) पर हर्षवंश की प्रतिष्ठा हुई। पुण्यभूति उसका पहला शासक था। उसकी परम्परा में क्रमशः नरपथन, आदित्यवधन, राज्यवधन और उगर्ग बाद हर्षवधन नियुक्त हुआ। अशोक के बाद चन्द्रगुप्त द्वितीय और तदनन्तर हर्षवधन को ही दिक्कियों सम्राट् होने का सोभाव्य प्राप्त हुआ। उसका शासनकाल ६०७-६४८ ई० था। यह स्वयमेव लेखक था। उसके युग की आँखों देखी चित्रकला-समृद्धि का वर्णन उसके दरबारी लेखक गद्यकार वाणभट्ट की रचनाओं में देखने को मिलता है।

हर्ष के बाद कन्नौज पर यशोधर्मन् (७२५-७५२ ई०) का शासन हुआ। यशोधर्मन् के बाद कन्नौज की गद्दी पर आयुधवंश के बज्रायुध, इन्द्रायुध और चक्रायुध नामक राजाओं का स्वामित्व रहा, जिनका शासनकाल ७७०-७९४ ई० के बीच था। तदुपरान्त ८वीं शताब्दी ई० के अन्त में कन्नौज पर प्रतीहारवंश ने राज्य किया। उसका पहला राजा नागभट्ट था। इस वंश के अन्तिम राजा यशपाल (१०३६ ई० तक) के बाद कन्नौज की राजगद्दी के लिए बड़ा संघर्ष हुआ; और अन्त में १०८० ई० के लगभग वहाँ गहड़वालियों का आधिपत्य स्थापित हुआ। जयचंद इसी वंश का था।

पूर्वी सीमा के राजवंश

इसी प्रकार पूर्वी सीमा के राजकुलों में नेपाल का ठाकुरीवंश, बंगाल का पालवंश तथा रोचवंश, कामरूप (असम) का राजवंश, कर्लिंग (उड़ीसा) के केसरी तथा गंग प्रमुख थे। इनका समय ७वीं से १२वीं शताब्दी ई० के बीच था।

पश्चिमोत्तर सीमा के राज्य

पश्चिमोत्तर सीमा के राज्यों में सिन्ध, काबूल और काश्मीर का नाम मुख्य है। सिन्ध पर छठी शताब्दी तक रायवंश के राजाओं का स्वामित्व बना रहा। उसके बाद वहाँ अरबों (६३६ ई०) का आधिपत्य हुआ। कुषाण राज्य के प्थवंश हो जाने के बाद काबूल और पंजाब में उसके जो अवशेष जीवित थे उन्हीं पर एक नये राजवंश का उदय हुआ, जिसका नाम था शाहीवंश।

काश्मीर में ७वीं शताब्दी के लगभग करकोटक राजवंश की प्रतिष्ठा हुई। ललितादित्य मुक्तापीड और विनयादित्य जयापीड (७७९-८१० ई०) इसी वंश के यशस्वी राजा थे। जयापीड के बाद काश्मीर पर उदल राजवंश का अधिकार हुआ। अवन्तिवंश (८५५-८८३ ई०) उसका पहला शासक था। १०वीं शताब्दी तक वहाँ इसी का शासन बना रहा।

राजपूत काल

इस काल के अन्तर्गत त्रिपुरा के कलचूरी, बुंदेलखण्ड (जंजाकमुलित) के चन्देल, मालवा के परमार, गुजरात (अलिखवाठ) के बालुक्य और दक्षिण में कांची (कांचीवरम्) तथा धरणीकोटा (धान्यकटक) के पल्लव आते हैं। इनमें परमारवंश और पल्लववंश का नाम विशेषरूप से उल्लेखनीय है। सिद्धराज जयसिंह (१०६३—१०९३ ई०) जै विदुरप्रेमी और प्रसिद्ध सोमनाथ मन्दिर का पुनश्चाारक कुमारालाल (मृत्यु ११७१ ई०) जैसे विख्यात राजाओं ने परमारवंश की प्रतिष्ठा को इतिहास में जमाया।

पल्लववंश के राजाओं के कार्य इससे भी बढकर हैं। इस वंश का आरंभ लगभग चौथी शताब्दी ई० में बप्पदेव ने किया। छठी शताब्दी तक उसका कोई उल्लेखनीय इतिहास नहीं है। ७वीं श० ई० के आरंभ में पल्लववंश की परम्परा में महेंद्रवर्मन् का प्रवेश हुआ। उसके ब्यक्तित्व में एकसाथ कई विशेषतायें थीं। उसको 'मल्लविलास' नामक एक प्रहसन का रचयिता भी बताया जाता है। दक्षिण भारत के विद्वत्प्रसिद्ध विद्याल कलापुर्ण मन्दिर इसी राजवंश के शासनकाल में निर्मित हुये।

जिन मध्ययुगीन राजवंशों का हमने ६००—१३०० ई० के भीतर उल्लेख किया है उनके समय भारत में चित्रकला अपनी वैभवशरणा में थी। महााराज हर्षवर्धन का अधिकतर जीवन कला और साहित्य की सेवा में बीता। वह स्वयमेव अच्छा पन्थकार भी था। उसकी 'रत्नावली' नाटिका की नायिका रत्नावली ने अपने प्रेमी बल्लराज का और उसकी सखी सुसंगतिका ने रत्नावली का भावपूर्ण चित्र तैयार किया था, जिसको देखकर बल्लराज आश्चर्यचकित रह गया था। इसी प्रकार उनके 'नागानन्द' नाटक में जीमूतवाहन द्वारा बनाये गये मलयवती के चित्र की विदूषक ने भूरि-भूरि प्रशंसा की है।

बाण के 'हर्षचरित' में चित्रकला का जो उल्लेख मिलता है वह हर्षकालीन परिस्थितियों का ही रूपांतर है। उनकी 'काव्यचरि' में अनेक प्रकार के वर्णों, वर्णचित्रों, मानचित्रों और रेखाचित्रों का उल्लेख यह बताया है कि उस समय चित्रकार अनेक वर्णों के संयोग से चित्रों में आकर्षण भरने में बड़ी निपुणता प्राप्त कर चुका था, बल्कि तब तक चित्रों की अनेक श्रेणियाँ भी प्रकाश में आ चुकी थीं।

तिब्बती इतिहासकार तारानाथ ने हर्षवर्धन के समकालीन शृंगधर नामक एक राजन्यानी चित्रकार का उल्लेख किया है और उसको राजपूत शैली का प्रथम चित्रकार कहा है।

नाटककार भवभूति कम्बोज के राजा अवन्तिवर्मा के संमानित राजकवि एवं राजगुरु थे। उनके 'मालतीमाधव' और 'उत्तर रामचरित' नामक नाटकों में चित्रकला का उल्लेख हुआ है। उस समय भारत में ऐसे कुशल चित्रकार थे, जो सुनी हुई कथा के आधार पर चित्रावली तैयार कर देते थे। एक चित्रकार ने रामवनवास के चौदह वर्षों की घटना को चित्रा में तैयार किया था।

मुद्रप्रसिद्ध काव्यशास्त्री आचार्य दण्डी दक्षिणात्य राजा महेश्वर वर्मा के राज्यकाल में हुये थे। उनके समय में दक्षिण के राजपरिवारों में यह नियम था कि अन्य विषयों के साथ राजकुमारों को चित्रकला की शिक्षा भी दी जानी थी। 'दशकुमारचरित' का उपहार वर्मा इसका उदाहरण है।

तिब्बती अनुवाद के रूप में उपलब्ध 'चित्रलक्षण' नामक शास्त्रीय ग्रंथ इस युग की महत्वपूर्ण दैन है। उसका निर्माता राजा नमनजित् को बताया जाता है; किन्तु आज जिस रूप में वह ग्रंथ उपलब्ध है वह ६००—७०० ई० के बीच का बताया गया है। इस लक्षण ग्रंथ में चित्रविद्या की उत्पत्ति के साथ-साथ चित्रकला के सविधानों पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। 'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' के 'चित्रसूत्र' पर इस ग्रंथ के चित्र-विधान का स्पष्ट प्रभाव है।

नाटककार विशाखदत्त पल्लववरेण दन्तिवर्मा (८वीं श०) के समय हुआ। उसके 'मुराराजस' में बयपद्यों का निर्माण और

उनके द्वारा घूम-घूम कर गुप्त रहस्यों का पता लगाने का उल्लेख किया गया है। 'स्कन्धपुराण' को भी इसी शताब्दी की रचना माना जाता है। उसके 'नागरक्षत्र' में लिखा है कि राजा अनंतराज ने अपने चित्रकारों को यह आदेश देकर देश के चारों ओर भेजा था कि राजकुमारी रत्नावली के लिए वे सुन्दर तथा सुयोग्य राजकुमारों का चित्र बना करके लायें। काश्मीर के प्रसिद्ध राजा जयापीड (७७९—८१० ई०) के राजकवि दामोदरगुप्त के 'कुटुमीमत' में चित्रकला की श्रेष्ठता को लक्ष्य में रखकर कहा गया है कि वेद-विदों मनोरंजन के लिए चित्रांकन नहीं कर सकती हैं।

अहीराज राजा निर्मयराज (९वीं श०) के गुरु राजसेलर की 'चित्रशालमञ्जरी' में घर की भीतों पर चित्रबलिमायों कािकने का उल्लेख किया गया है। इतिहासप्रसिद्ध जैन चित्रशालों के उत्सव का समय भी यही था।

१०वीं श० ई० की चित्रांकन प्रगति को धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' नामक गद्यकृति प्रस्तुत करती है। उसमें चित्रकारों की अनेक श्रेणियों और चित्रपट (चित्रों की फिल्म) तथा प्रतिबिम्ब चित्रों (विद्वाचित्रों) के सम्बन्ध में रोचक बर्णाने देखने को मिलती हैं।

'गङ्गपुराण' (१०वीं श० ई०) के कलाविषयक विवेचन में चित्रकला को अपेक्षा निर्माण कार्य पर विवाद प्रकाश डाला गया है। इस शताब्दी की महत्वपूर्ण देन पाल शैली है। पाल शैली की सचित्र पोथियाँ चित्रकला के इतिहास में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं। इस प्रकार की पोथियाँ बंगाल, बिहार और तिब्बत में लिखी गयीं। तिब्बती इतिहासकार लामा तारानाथ ने लिखा है कि धर्मपाल तथा देवपाल नामक पाल राजाओं के संरक्षण में अजन्ता के अनुकरण पर १०वीं श० ई० में जिस स्वस्थ शैली का निर्माण हुआ था उसका प्रमुख चित्रकार भीमान था और उस शैली का विकास निम्बत तक हुआ।

११वीं श० ई० का प्रौढ़ ग्रथ महाराजा भोज (१०१०—१०५६ ई०) का 'सर्वराजगणसूत्राचार' है। भोज को अनेक ग्रन्थों का रचयिता और अनेक विषयों का प्रकाशक विद्वान् माना जाता है। उसके इस कला-विषयक लक्षण ग्रन्थ में चित्रकला के विद्या पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। उसके 'सैष्यकर्म' और 'रसबुध्दिलक्षण' नामक अध्यायों में चित्रकला पर वैज्ञानिक दृष्टि से विचार किया गया है। इस ग्रन्थ के चित्र-विद्या को देखकर महज ही परमारवंशीय राजाओं की कलाप्रियता का पता चलता है।

धनपाल (११वीं श० ई०) की 'तिलकमञ्जरी' में कर्णाटक की राजकुमारी द्वारा निर्मित अहिलवाड (गुजरात) के कामदेव और श्रीलोकमन्त्र आदि राजकुमारों के चित्रों का उल्लेख हुआ है। गद्यकार सोमदेव काश्मीर के राजा अनन्त (१०२९—१०६४ ई०) के आश्रित विद्वान् थे। वही उन्होंने अपनी विख्यात कृति 'बृहत्काममञ्जरी' का निर्माण किया। इस ग्रन्थ की अनेक कथाओं में चित्रकला की अनेक तरह से बर्णाने देखने को मिलती हैं। इन बर्णानों को देखकर यह ज्ञात होता है कि राज-परिवारों से लेकर सामान्य जनजीवन तक चित्रकला का इतना प्रचलन था कि चित्र बनाकर विवाह तय किये जाते थे। चित्रों को देखकर रिद्ध की उपपत्ता को ज्ञात किया जाता है। साधारण लोगों की बात ही क्या, उममें परम्पराजिका कार्यायनी द्वारा अकित मन्दारवती के चित्र का उल्लेख भी किया गया है। राजा विक्रमादित्य के दरबारों चित्रकार के संबंध में कहा गया है कि उसको मामन्तों के समान स्थान प्राप्त था। राजा नरवाहनवत्स इतना चित्रपटु था कि बड़ी-बड़ी प्रतिभोगिताओं का आयोजन करके वह बड़े-बड़े चित्राचार्यों को पराजित करता था। राजा पृथ्वीरूप के दरबार में कुमारवत्त और विदर्भ देश के राजा के यहां रोलदेव नामक दो श्रेष्ठ चित्रकारों का भी उसमें उल्लेख है।

कल्याण के चालुक्य राजा विक्रमादित्य के दूसरे पुत्र सोमेश्वर भूपति ने ११३१ ई० में 'अभिलषितादर्भचिन्तामणि' नामक एक विषयकोषात्मक ग्रंथ का निर्माण किया था, जो 'मानसोल्लास' के नाम में विख्यात है। यद्यपि इस ग्रंथ पर 'चित्रलक्षण' तथा 'चिन्मन्मनस्यपुराण' का प्रमाण है; तथापि उसकी विशेषता यह है कि कला का कोई भी ऐसा विभाग बाकी नहीं बचा है, जिसके प्रमुख सिद्धान्तों का उल्लेख इस ग्रन्थ में न हुआ हो। उसने स्वयं को चित्रविद्या का 'विरिचि' कहा है।

१४वीं शताब्दी से १६वीं शताब्दी ई० तक

१४वीं शताब्दी से १९वीं शताब्दी के बीच की राजनीतिक व्यवस्था शृंखलाबद्ध नहीं रही है। इस अवधि में भारतीय रजवाड़े छोटे-छोटे फिरकों में बँट गये थे और उनमें संपूर्ण देश की एकता एवं अखण्डता का स्वाभिमान न होकर अपनी सीमित सुरक्षा का लोभ मात्र था। भारत के इस सामन्तशाही युग में कुछ रजवाड़ों को छोड़कर सर्वत्र विलासिता का साम्राज्य था। उनको यह विलासिता एवं घोष मित्रा तब टूटी जब कि उनके बृहत् देश पर मुगलों का आधिपत्य हुआ। मुगलों के शासन में, जैसा कि प्रायः विषमों शासकों के द्वारा संभव नहीं था, इस देश का हित ही हुआ। औरंगजेब जैसे निष्ठुर शासक को छोड़कर सभी कुछ शासकों ने इस देश की संस्कृति, साहित्य और कला के अस्तुत्थान में अपना पूरा योग दिया। किन्तु इस देश को वे अनेकों के हाथ सौंप गये।

चित्रकला के तत्कालीन विकास की दृष्टि से यदि उक्त सौ बयों का श्रौंग लिया जाय तो यह जानकर संतोष होता है कि इस अवधि में यहाँ के कलाकारों को नयी दिशाओं में बढ़ने के लिए ऐसे उपादान प्राप्त हुये, जिनका समावेश अब तक यज्ञी की कला में नहीं हुआ था।

भारतीय चित्रकला के उत्कर्ष की सूचक पाल शैली, गुजरात शैली, अपभ्रम शैली, जैन शैली, दक्षिण शैली, राजपूत शैली, मुगल शैली, बादमीर शैली, कांगड़ा शैली, बम्पौरी शैली, चम्बा शैली, गढ़वाल शैली और मध्य प्रदेश की शैली का विकास इसी समय हुआ। इन नयी उपलब्धियों से भारतीय चित्रकला का सर्वांगीण निर्माण हुआ।

इस प्रकार, भारतीय चित्रकला की जो उन्नत परम्परा आगे बढ़ती रही उनको प्रोत्साहन और पल्लविन करने का बहुत बड़ा श्रेय भारत के राजवंशों को दिया जा सकता है।

प्राचीन भारत में चित्रकला

प्राचीन भारत में चित्रकला की क्या स्थिति थी, इसका परिचय हमें कलाविषयक लक्षण श्रेणी के ग्रन्थों में मिलता है, पिन्गु तत्कालीन सामाजिक जीवन में उसकी क्या उपयोगिता थी, इसका विस्तृत उल्लेख काव्य-नाटकों तथा अन्य ग्रन्थों में पाया जाता है।

ऐसा ज्ञात होता है कि समस्त चित्रों को प्रमुख तीन श्रेणियों में विभक्त किया गया था, जिनके नाम थे; पटचित्र, फलकचित्र और भित्तिचित्र। बोद्धों के ग्रन्थ 'विनयपिटक' में लेप्यचित्रों की भी एक श्रेणी बतायी गयी है, जो कि भित्तिचित्रों का ही एक भेद प्रतीत होता है। इनके अतिरिक्त श्रुतुचित्र, सत्यचित्र, वैशिकचित्र, नागरिकचित्र, मिथ्यचित्र, कारुण्यचित्र, प्रकृतिचित्र, चित्रपट, प्रतिबिम्बचित्र, कामवेषपट, लक्ष्मीपट, कुण्डलिपट, कल्पवल्ली, साधुचित्र, प्रतिष्ठाचित्र, रेखाचित्र, तिष्ठचित्र, आलेख्यचित्र, रूपालेख्यचित्र, आकृतिचित्र, नारीचित्र, चित्रपुत्रिका, लेख्यपुत्रिका, और सचरितचित्र (महापुराणों के चित्र) आदि चित्रों की विभिन्न श्रेणियों का उल्लेख मिलता है। चार प्रकार के विभिन्न चित्र और कहे गये हैं, जिनके नाम हैं : विद्वच्चित्र (सबूह, जो दर्शन में पड़ी परछाई के समान वास्तविक आकृति के हो), अविद्वच्चित्र (जो मनोगत भावनाओं के आधार पर कल्पना से बनाये जाते हैं), रसचित्र (जो विभिन्न रसों की अभिव्यक्ति के उद्देश्य से बनाये जाते हैं) और धूर्तिचित्र (जिन अल्पना, चाक पुराना, सांझी आदि)। इन चित्र-श्रेणियों के अधिकतर रूपों पर 'विष्णुधर्मोत्तर पुराण' के 'चित्रसूत्र' में प्रकाश डाला गया है।

इसी प्रकार चित्रकला को प्राचीन ग्रंथों में अनेक नामों से कहा गया है, यथा चित्रकर्म, आलेख्य, वाचशिल्प, शिल्प, ललितकला, रूपलेखा, कल्पवल्ली और चित्रगतचमत्कार आदि।

चित्रकला की उक्त विभिन्न श्रेणियों में विद्वच्चित्रों को अधिक मान्यता प्राप्त थी। चित्रगतचमत्कार वस्तुतः विद्वच्चित्र का ही उपर नाम है। प्राचीन साहित्य एवं परम्परागत अनुभूतियों में चित्रगतचमत्कार की अनेक अनूठी बातें जानने की मिलती हैं। कहा जाता है कि काश्मीर के राजा अनन्त वर्मा (८५३-८८३ ई०) के राजप्रासाद की भित्तियों पर जो आम के फल अंकित थे उनमें वास्तविकता का भ्रम होने के कारण कौए उन पर चूचू मारा जाता करते थे। इसी प्रकार चीन में तैनु राजाओं के घरों पर जो फलवृक्ष अंकित थे उन पर सुग्गे भ्रमवश चोच मारा करते थे। विध्वस्त अयोध्या नगरी का वर्णन करते हुए कालिदास ने 'रघुवंश' में लिखा है कि बहों के प्रासादों की दीवारों पर नाना प्रकार के पत्थर अंकित थे, जिनमें बड़े-बड़े हाथियों को चित्रित किया गया था। ये चित्र इतने सबूह थे कि उन्हें वास्तविक हाथी ममलकर (विध्वन्तावस्था में भी) बहों के मिहों में अपने तेज नाभूनों से उन हाथियों के गण्डस्थल को तोच उठाया था। यही बात 'अभिज्ञान शाकुन्तल' के उस प्रयोग में चित्रित होती है जब शकुन्तला का चित्र तैयार करने के बाद राजा को अपनी गलती का भान हुआ; और तब उसे लगा कि यह चित्र तो अपुरा ही है। दुष्यन्त का उद्देश्य वस्तुतः शकुन्तला का विद्वच्चित्र तैयार करने का था। ऐसा ही विद्वच्चित्र सागरिका ने 'रत्नावली' नाटिका में राजा उदयन का तैयार किया था। उस चित्र को देखकर सखी नृसंगता ने उसके बगल में सागरिका का चित्र बना दिया। सागरिका के इस चित्र में प्रणय के जो अर्थ अंकित थे वे इतने मोहक एवं नजीब थे कि अन्य अंगों को छोड़कर राजा, उन्हीं जल लावित आँसों को निरखता रह गया।

आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी जी ने अपनी पुस्तक 'प्राचीन भारत के कलात्मक चित्रों' (पृ० ६६) में एक श्लोक उद्धृत करते हुए लिखा है कि "एक कवि ने राजा को स्तुति करते हुए कहा था कि हे राजन्, तुम्हारे दर के मारे जो शत्रु भाग गये हैं उनके घरों में उनके सुगंध चित्रों को देखकर यह समझ रहे हैं कि उनके मालिक घरों में ही हैं; और राजा के चित्रों को देखकर कह रहे हैं, हे

महाराज, आपकी कन्या मुझे नहीं पढ़ाती, रानियां चुप हैं, क्या मामला है? फिर कुब्जा दासियों के चित्रों को देखकर वे सुग्गे कहते हैं, कि तू मुझे क्यों नहीं खिलाती है?"

राजन् राजसुता न पाठयति मां देव्योऽपि तूर्ण्यीं स्वित्ता,
कुब्जे भोजय मां कुब्जार सचिवनींश्चापि कि मुच्यते ।
इत्थं मायलुकास्तवारिभजने मुक्तोऽर्जुनः पञ्चरत्न,
चित्रस्थानवलोचयशून्यबलभावेकं कमा भावते ।

इस प्रकार के बिद्धचित्रों को तैयार करने में बड़ा श्रम करना पड़ता था और इस पर भी इन चित्रों का प्राचीन भारत में बड़ा प्रचलन था। आचार्य द्विवेदी जी ने अपनी उक्त पुस्तक (पृ०-६४) में लिखा है कि "संस्कृत-साहित्य में ज्ञान्य ही दो-तीन नाटक ऐसे मिले, जिनमें बिद्धचित्रों के चमत्कार का वर्णन न हो।

बिद्धचित्रों के अतिरिक्त, चित्रकला के अन्य रूपों की चर्चाएँ भी प्राचीन ग्रंथों में देखने को मिलती हैं; विशेष रूप से अबिद्धचित्रों के संबंध में। ऊपर के विवरणों में यद्यपि बिद्धचित्रों के प्रचुर प्रचलन का पता चलता है, किन्तु उमके साथ ही कालिदास ने अबिद्ध (काल्पनिक) चित्रों की तत्कालीन लोकप्रियता की ओर भी संकेत किया है। कालिदास ने चित्र में अविचार सौन्दर्य का होना आवश्यक बताया है। उन्होंने लिखा है "चित्र मे जो जो माधु (मुन्दर या ठीक) नहीं होता उसे दूसरे ही दृग से (कल्पना के द्वारा) ठीक कर दिया जाता है :

'यद्यत्साधु न चित्रे स्यात् कियते तत्सदव्यथा'

ऐसा कहने का यह अन्विप्राय है कि चित्र में मूल वस्तु का जो भाव साधु रूप में अंकित नहीं हो सकता उमको कल्पना के द्वारा सजाना चाहिये।

यद्यपि उम युग में चित्रों के अनेक विषय थे, जैसा कि उनकी श्रेणियों को देवकण्ठ विदित है, फिर भी वे चित्र बहुधा धार्मिक, शृंगारिक और ऐतिहासिक विषयों से मजबूत होते थे। इस प्रकार के धार्मिक चित्र प्रायः कपड़े पर बनाये जाते थे, जो कि अपनी कलात्मक श्रेष्ठता के साथ-साथ प्रचार का भी कार्य करते थे। इस प्रकार के पटचित्रों का उल्लेख 'कामसूत्र', 'कथातरित्सागर' और बौद्ध-ग्रंथों में किया गया है। 'सुभारक्षस' नाटक में यमपटों का उल्लेख मिलता है।

प्राचीन भारत में चित्रों को मांगल्य का मुक्त समझा जाता था। घरों को सुसज्जित करने और सुख, ममृद्धि तथा मंगल की कामना के अभिप्राय में दीवारों पर भक्ति-भक्ति के चित्र अंकित किये जाते थे, जिनमें क्तावध, कमल, हंस और हाथी का विशेष उल्लेख होता था। उस युग में विवाह जैसे शुभकार्यों के समय देवताओं के चित्र बनाकर पूजे जाते थे। आज भी मंगलकार्यों के अवसर पर गणेश, नवग्रह, कल्प, मानुकाये आदि की आकृतियाँ बनाकर उनको पूजा जाता है। चित्रकला को उस युग में किम दृष्टि से देखा जाता था, इसका उल्लेख करने हुए आचार्य द्विवेदी जी ने लिखा है, "चित्र उन विद्विग्नो के विनोद थे, वियोगियों के मेलाशक थे, प्रौढ़ों के प्रीति-उत्सवक थे, मुहों के शृंगार थे, मदिरों के मांगल्य थे, मन्यामियों के साधना-विषय थे और राक्षसीयों के सहारे थे। प्राचीन भारत चित्रकला का महत्त्व एवं सामक था।" इस सामना का ही फल था कि तब चित्रकला का राजमहलों से लेकर औपधियों तक प्रचार था और इस प्रचार में पण्डितगण यहाँ तक पहुँच चुकी थी कि चित्रों को देखकर बर-बधू के संबंध तक तय किये जाते थे।

निष्कर्ष

उम देग की साहित्यिक और सांस्कृतिक एकता को बनाये रखने और उसमें नित नये आबधों का समावेश करने की दृष्टि से प्राचीन राजवंशों का महत्वपूर्ण योग रहा है। समय-समय पर यहाँ के कवियों, कलाकारों और शिल्पियों को समुचित समान तथा प्रोत्साहन प्रदान करने में यहाँ के विद्याप्रेमी एवं कलापुत्रगी राजाओं ने शौरव का अनुभव किया। इस प्रकार के अनेक उदाहरण प्राचीन ग्रंथों में देखने को मिलते हैं, जिनसे विदित होता है कि राजदरबारों की ओर से कवियों और कलाकारों को राष्ट्रीय समान प्राप्त था और तरह-तरह के पदक, पुरस्कार, जागीरे और वृत्तियाँ उनके लिए निश्चित थीं।

साहित्य और कला की जो विपुल विरासत आज हमें उपलब्ध है उसके संवय और संरक्षण का बहुत-मुक्त श्रेय यहाँ के राजवंशों को ही प्राप्त है। बड़े-बड़े कला-संस्थानों और विद्या-निकेतनों की स्थापनाकर यहाँ के जन-जीवन में कलापुत्रगी और विद्याप्रेम को जगाकर राष्ट्र की बौद्धिक तथा सांस्कृतिक उन्नति करने की दिशा में उनका सहयोग उल्लेखनीय है। समय-समय पर कलाकारों और कवियों की

मुहूर्त् परिषदों के आयोजन द्वारा सृजन के नये मान-मूल्यां का निरवयव करने और विचारों का पारस्परिक आदान-प्रदान करने के लिए सब पूरी सुविधायें प्राप्त थीं।

इस दृष्टि से यदि विचार किया जाय तो न केवल भारत में, बल्कि विश्व के प्रायः समस्त देशों में कला का संरक्षण एवं पोषण शासकों, सामन्तों एवं धनिकों के द्वारा होता रहा। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि कला या कलाकारों का कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं था। सभी युगों में प्रत्येक देश के संपूर्ण जन-जीवन में उनके द्वारा प्रेरणा तथा उल्लास मिलता रहा और इस तरह समाज के सभी वर्गों के साथ उन्होंने अपना संबंध बनाये रखा।

कला एवं कलाकारों को सब राजकीय समान प्राप्त था। एक देश का दूसरे देश के साथ मैत्री-संबंधों को बनाये रखने में कला का माध्यम स्वीकार किया गया। प्राचीन भारत के राजवंशों के द्वारा कला के माध्यम से दूर देशों तक सांस्कृतिक संबंध स्थापित होते रहे। इसी प्रकार मुगलों ने यहाँ आकर अपनी संस्कृति का प्रचार कला के माध्यम से किया। इतना ही नहीं, बल्कि एशिया के अन्य देशों में भी सांस्कृतिक और वैचारिक एकता को बनाये रखने में कला का, विशेष रूप से चित्रकला का, महत्वपूर्ण योग रहा। संभवतः यही कारण था कि भारतीय विधि-व्यवस्थापक आचार्यों ने एक युवराज के लिए अन्य योग्यताओं के साथ-साथ कलाभिज्ञ होना भी आवश्यक बताया।

कला का उद्देश्य तब न तो कोरा बौद्धिक अभ्यास ही हुआ कृत्ता या और न वह विलासिता का साधन मात्र ही थी। व्यावहारिक जीवन के लिए वह आदर्शरूपा थी; और पारमाधिक दृष्टि से श्रेयप्राप्त का साधन। धार्मिक दृष्टि से उसको मांगल्य का सूचक समझा जाता था और लोकहित के विचार से शिवमयी आराधना। इसी दृष्टि से उसमें मत्स्य, शिव, मुद्गर का आधान किया गया।



बौद्धकला

बौद्धकला का उद्गम

ईसा के लगभग छः शतक पूर्व का भारत धार्मिक दृष्टि से बड़ी ही डाबीडोल हालत में गुजर रहा था। राजनीतिक दृष्टि से यह विशुनाग वंश की राज्य-स्थिति का समय था। साहित्यिक दृष्टि से यह सूत्रग्रन्थों एवं दर्शन की विभिन्न शाखाओं की भूमिका का निर्माणकाल था, और धार्मिक दृष्टि से जैन-बौद्धों के उदय का समय। ब्राह्मण धर्म के अभ्युदय के लिए सूत्रग्रन्थों ने वर्णाश्रम की व्यवस्था को इतना कटोर और जन सामान्य की दृष्टि से इतना विषम बना दिया था कि उससे ब्राह्मण धर्म की उन्नति की जगह अवनति ही हुई। ब्राह्मण धर्म की तत्कालीन पुरोहितवादी प्रवृत्ति के विरोध में जैन और बौद्ध धर्म उभित हुए, जिनका प्रतिनिधित्व किया महावीर स्वामी और बुद्धदेव ने।

धार्मिक सुधार के कारण और समाज की विष्वासपात्रता को प्राप्तकर जैनो ने सबसे बड़ा जोर दिया साहित्य के निर्माण पर। कला के क्षेत्र में भी जैन धर्मानुयायियों ने अच्छे कार्य किया। उन्होंने ताड़पत्र, भोजपत्र, कपड़े एवं कागज पर सहस्रों पौधियाँ लिखकर भारतीय ज्ञान की परंपरागत धाती को सुरक्षित रखा। पौधियों की बस्तियों और पौधियों के बीच-बीच में उन्होंने अच्छे-अच्छे चित्रों का भी निर्माण किया। भारत के प्रायः सभी हिस्सों में आज जैन मंदिरों में बृहत् प्रण्याकार सुरक्षित हैं और उस प्रण्यसामग्री को देखकर आज सहज ही हमें जैनियों की कलाभिलाषा एवं उनके ज्ञानानुराग का परिचय मिलता है। जैन-चित्रकला के सम्बन्ध में यथास्थान विस्तार से विचार किया गया है।

भगवान् तथागत के अनुयायियों ने एक बगं व्यापारियों एवं धनिकों का भी था, जिसके बौद्धानुराग की देन हमें तत्कालीन असह्य विहारों के निर्माण तथा कलापूर्ण भव्य स्तूपों की रचना में भारत के ओर-छोर तक देखने को मिलता है। मध्यप्रदेश में सांची और भरहुत, दक्षिण में अमरावती और नागार्जुनी कोडा तथा पश्चिम में कालं और भज के चैत्यों एवं स्तूपों को इस प्रसंग में उद्धृत किया जा सकता है। चारिकाओं के रूप में भ्रमण करने वाले दया, ममता और करुणा के प्रतीक भिक्षु-भिक्षुणियों के आवास के लिए अशोक जैसे गृहस्थ उपासकों ने इन चैत्यों, स्तूपों तथा विहारों का निर्माण करवाया था। कालं, कान्हेरी, भज और अजन्ता के भव्य शिल्प में जानक कथाओं के आचार पर तथागत की गौरव गाथा एवं उनके सिद्धांतों के निर्देश अंकित किये गये।

भारत के उत्तर पश्चिम में इसी बौद्धकला के साथ यूनान और रोम की कला-शैलियों का संमिश्रण होने से गांधार, नामक एक नवीन कला शैली की उत्पत्ति हुई, जिसके संबंध में यथास्थान कहा जा चुका है।

भगवा [बुद्ध और उनके अनुयायी अर्हत संतों की स्मृति में बनाये गये चैत्यों एवं स्तूपों की सख्या जित प्रकार गणनातीत है उसी प्रकार उनके निर्माण की शैलियाँ भी अनेक हैं। चैत्य कहते हैं 'चिता' को, और चिता के अवशिष्ट अश को (अरिय अवशेष को) भूमिधर्म में रखकर बाँ पर जो स्मारक तैयार किया जाता था उसे चैत्य कहा जाता था। स्तूप का अर्थ है 'टोला'। स्तूप और चैत्य वस्तुतः उन स्मारकों को कहा जाता था, दृढ़ता जिनमें किसी महापुरुष की अस्थियाँ, राख, दाँत या बाल गाड़कर रखा जाता था। इन स्तूपों तथा चैत्यों में स्मृतिस्वरूप किसी स्मरणीय महापुरुष के अवशेषों को गाड़कर रखता अनिर्वाय नहीं था। बल्कि वह तो एक मादगार थी, जिसको जो नाम दिया जाता, वही उसका स्मारक था।

इस प्रकार के सांची और भरहुत के स्तूपों की गणना सबसे प्राचीन है, जिनका वृत्ताकार बहिर्भाग पाषाण-श्रेष्ठनियों से निर्मित है। नेपाल की सीमा पर अवस्थित पिपरावा का दंड निर्मित स्तूप संभवतः पाँचवीं शताब्दी के मध्य में बनाया गया था। सांची और भरहुत के स्तूपों की बनावट का प्रभाव नेपाल के स्वयंभूनाथ के मंदिर-निर्माण और अनुराधापुर के वृषाराम दानोंगा (२४६ ई० पू०) में दिखायी देता है। यही प्रभाव आवा के बोरोबुद्ध, सिंहल के पोलोन्नरुवा के प्रासाद और बरमा के भियुन स्तूपों पर लक्षित होता है।

स्तूपों, चैत्यों और विहारों के अतिरिक्त बौद्धकला की विरासत हमें मंदिरों एवं कौस्थमयी, मृण्मयी मूर्तियों में भी देखने को मिलती है। सारनाथ का सिंहस्तम्भ तथा रामपुरवा का पाषाण-निर्मित वृषभ भौर्ययुगीन मूर्तिकला की श्रेष्ठ बौद्ध अभिव्यक्तियाँ हैं। पलसम और पटना की उपलम्ब यज्ञशिवों भी इसी श्रेणी की हैं। कौस्थमयी मूर्ति-निर्माण की वैभवशाली परंपरा सांची, भरहुत, अमरावती और नागार्जुनीय कोडा के मूर्तिशिल्प में आज भी जीवित है। तसाला में भी धातु की कुछ बौद्ध मूर्तियाँ उपलब्ध हुई हैं।

बुद्ध-मूर्तियों के निर्माण की व्यापक परंपरा का अनुवर्तन गुप्तयुग में हुआ, जिसके साथ मगध, सारनाथ और बिहार में सुरक्षित हैं। नारी आकृतियों की जैसी सुन्दर छवियाँ मगध संग्रहालय में हैं वैसे अन्यत्र दुर्लभ हैं। बौद्धकला में नारी छवियों का मूर्तिनिर्माण बहुत ही उष्णकोटि का रहा। ९वीं शताब्दी से १२वीं शताब्दी तक की मध्यवी तथा पाषाणमयी और कांस्यमयी मूर्तियों का अधिकता से निर्माण हुआ। नालंदा और कुम्भार से उपलब्ध इस प्रकार की मूर्तियों में भाव एवं रूप दोनों का अपूर्व योग है। नालंदा के मूर्तिनिर्माण का रूप थापा, मुसामा, नेपाल, तिब्बत और बरमा तक पहुँचा। बौद्धकला की कुछ कांस्य मूर्तियाँ दक्षिण में, विशेषकर तमिल में भी उपलब्ध हुई हैं।

बौद्ध शक्तियों से प्रभावित भारत के इस मूर्तिशिल्प को बौद्ध ज्ञान के अभीष्टु मिस्रों ने एशिया के कोने-कोने में फैलाया और मूर्तिनिर्माण की यह परंपरा सारे एशिया में वर्षों तक अक्षुण्ण बनी रही, जिसके उपलब्ध अवशेष आज भी इनके साक्षी हैं।

मूर्तिकला की अपेक्षा चित्रकला के क्षेत्र में बौद्धकलाकारों का दूसरा ही दृष्टिकोण रहा है। गुप्तकाल से पूर्व बौद्धकला की परंपरा मूर्तिनिर्माण में सुरक्षित रहती आयी और तदनन्तर वह स्थान चित्रकला ने ले लिया। बौद्ध शैली के मूर्ति-निर्माण की अपेक्षा बौद्ध चित्रकला का भारत में और सुदूर एशिया में अधिक प्रचार-प्रसार हुआ।

बौद्ध धर्म का कला से सम्बन्ध कब स्थापित हुआ और वे परिस्थितियाँ एव उनके प्रभाव के कलात्मक स्वरूप क्या थे, इसका पता नहीं चलता। किन्तु इस संबंध में यह बात स्पष्ट रूप से हमारे सामने विद्यमान है कि ध्वारत्रय में बौद्ध धर्म के अनुयायियों का दृष्टिकोण कला के प्रति कुछ अन्धता नहीं था। कला को वे विलासिता का द्योतक समझते रहे। संभवतः यही कारण था कि प्राचीन बौद्ध चित्रकारों में हमें गुलाबकला को छोड़कर दूसरे विषयों पर चित्रकारी नहीं विलायी देती। कला के प्रति बौद्धों के इस दृष्टिकोण के बावजूद प्राचीन बौद्धग्रन्थों तथा जातकग्रन्थों तथा 'महावंश' आदि में हमें चित्रकला के बारे में बड़ी ही रुचिकर बातें देखने को मिलती हैं। इन ग्रन्थों के उल्लेखों से हमें यह भी ज्ञात होता है कि उस समय चित्रकला का इतना विकास हो चुका था कि चित्रकारों की अलग-अलग श्रेणियाँ विचारित होने लगी थी और चित्रकारों का सम्मान होने लगा था।

डॉ० मोतीचन्द्र ने 'बौद्ध धर्म और चित्रकला' शीर्षक अपने एक लेख में लिखा है कि अशोककालीन स्तम्भशिल्पों, स्तूपों और वेदिकाशिल्पों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि अशोक ने बौद्ध धर्म के प्रसार में कला का माध्यम स्वीकार कर लिया था। आगे शृंगयुगीन अर्द्धचित्रों से यह बात स्पष्ट रूप से ज्ञात हो जाती है कि अपने समन्वयकारी दृष्टिकोण के कारण बौद्ध धर्मानुयायियों ने शोकधर्म से समझौता कर लिया था और कला के माध्यम से वे समाज को यह बताने की चेष्टा करने लगे थे कि भारत के अनेक धर्म और विश्वास उसके ही अन्तर्गत हैं।

इस बात का भी स्पष्ट रूप से पता नहीं चलता कि उत्तर भारत में शृंगयुगीन चित्रकला बौद्ध धर्म के प्रसार में कहीं तक सहायक सिद्ध हुई; किन्तु अजन्ता में प्राप्त कलावशेषों से प्रतीत होता है कि वे किसी विकसित शैली पर आधारित थे। अजन्ता की शृंगयुगीन गुफाओं की चित्रकला, दशक के समल अपनी समृद्ध परंपरा का इतिहास प्रस्तुत करती है।

गुप्तयुग में मूर्तिकला का क्षेत्र तो अतिक्रान्त रहा; किन्तु चित्रकला का संबंध तब भी अपनी उन्नत परंपरा से अटूट रूप में बना हुआ था और इसके परिणाम भी अजन्ता की कलाकृतियों में देखे जा सकते हैं। बाघ और नालंदा के मिनचित्रों को भी इस परंपरा में उदाहरण-रूप प्रस्तुत किया जा सकता है। डॉ० मोतीचन्द्र के मतानुसार ९वीं से १२वीं शताब्दी तक की बौद्ध चित्रकला के इतिहास में कुछ सचित्र बौद्धग्रन्थों का उल्लेखनीय स्थान है। ये ग्रन्थ पालयुगीन हैं। इनके नाम हैं 'अष्टसाहस्रिका प्रज्ञापारमिता', 'पञ्चरत्ना', और 'महासाम्बरी गण्डव्यूह' आदि। ये तादृशग्रन्थ ग्रन्थ और इनकी पट्टियों पर की गयी चित्रकारी भी उक्त शताब्दियों की महत्वपूर्ण कला-यात्री हैं। इनमें बौद्ध देवी-देवताओं तथा बुद्ध के जीवन-संबंधी चित्र हैं। इन चित्रों में तंत्रयान का प्रभाव है। मध्ययुगीन भारत में चित्रपट भी निर्मित होते थे, किन्तु वैसे चित्रपट अब नहीं मिलते। नेपाल में इस प्रकार के प्राचीन चित्रपट उपलब्ध हैं।

ये सचित्र तादृशग्रन्थ ग्रन्थ बौद्ध चित्रकला के इतिहास की मूल्यवान् निधि हैं। इनके अंकन, वेद-विन्यास और रंगोंकी आदि सभी में बौद्धकला का उन्नत स्वरूप निलर आया है।

बौद्धकला के प्रमुख केन्द्र

तिब्बती इतिहासकार लामा ताराणाथ ने लिखा है कि बौद्ध चित्रकला की तीन प्रमुख शैलियाँ प्रचलित थीं, जिनके नाम थे : देव शैली, यक्ष शैली, नाग शैली। देव शैली मगध में प्रचलित थी, यक्ष शैली का प्रचलन सम्राट् अशोक के समय में था और नाग शैली की

प्रसिद्धि आचार्य नार्याजुन के समय तीसरी सदी में रही। इस प्रकार बौद्ध चित्रकला के तीन प्रमुख केन्द्र थे : मध्यदेशीय, पश्चिमीय और पूर्वीय। मध्यदेशीय केन्द्र के स्थापक आचार्य बिम्बसार थे, जिनका जन्म पाँचवीं-छठी सदी की मगध में हुआ था। इस केन्द्र ने अधिक संख्या में अच्छे कलाकारों को जन्म दिया। उनकी शैली ग्रेक शैली के समान थी। पश्चिम का केन्द्र राजपूताना था। इस केन्द्र के मुख्य चित्रकार आचार्य श्रुंगधर थे, जिनका जन्म सातवीं सदी की मारवाड़ में हुआ। इस केन्द्र के कलाकारों ने ग्रेक शैली के आधार पर अपनी शैली का विकास किया। पूर्वीय चित्रकला का केन्द्र बंगाल में स्थापित हुआ, जिसका समय सातवीं शताब्दी है। इस केन्द्र के प्रमुख आचार्य धीमान् और उनका पुत्र विजयाल हुए। इन्होंने माघ शैली के रिचब को लेकर अपनी शैली का निर्माण किया।

इन तीन प्रमुख केन्द्रों के अतिरिक्त काश्मीर, नेपाल, बरमा और दक्षिण भारत आदि में बौद्ध चित्रकला के अनेक केन्द्र थे। इनका समय छठी शताब्दी से दसवीं शताब्दी के बीच है।

मिथिचित्रों की परम्परा

भारत में बौद्धकला की महान् विरासत मिथिचित्रों के रूप में सुरक्षित है। ये मिथिचित्र भारत के ओर-ओर तक सर्वत्र बिखरे हुए हैं। इन मिथिचित्रों के माध्यम से बौद्धकला ने इतनी लोकप्रियता प्राप्त की कि जिसे उत्तर-पश्चिम सीमाप्रान्त और मध्य एशिया के समस्त देशों की कलात्मक अभिरूचियों के क्षेत्र में एक महान् परिवर्तन की स्थिति लक्षित हुई। बौद्धकला की इस महान् घाटी का समृद्ध केन्द्र अजन्ता है।

भारतीय मिथिचित्रों की अपनी अलग परंपरा है। भारतीय चित्रकला के उज्वल इतिहास की शुद्धात मिथिचित्रों से ही होती है। दुनियाँ के किसी भी क्षेत्र में इनके मुकामले में चित्र नहीं बने। मध्ययुगीन भारत में जितना भी कला-निर्माण हुआ उनमें भी इतनी सर्वांगीणता एव इतना स्वाभाविक अभिव्यंजन न आ सका। चित्रों के निर्माणक्षेत्र में निःसंदेह ही मुगलों के कमाल की निपुणता थी; किन्तु भारतीय मिथिचित्रों की तुलना में वे भी न्यून थे। भारत में इस प्रकार के मिथिचित्र अनेक स्थानों में उपलब्ध हुए हैं, जिनका संश्लिप्त विवरण नीचे प्रस्तुत किया जाता है।

जोगीमारा

सरगुजा रियासत की जोगीमारा गुफा के उपलब्ध मिथिचित्रों से भारतीय चित्रकला के प्रामाणिक इतिहास का आरंभ होता है। इस गुफा के उपलब्ध अतल्लों का अध्ययन करके पुरातत्वज्ञों एवं इतिहासकारों ने इन मिथिचित्रों का निर्माणकाल ३०० ई० पूर्व या इसके आस-पास निर्धारित किया है। इसी गुफा के पार्श्व में स्थित एक सीतावेगा गुफा या तो प्रेक्षागार थी या कोई मंदिर था। इस गुफा में भी कुछ चित्र हैं, जिनको सुरक्षित बनाये रखने के लिए उनके ऊपर मिट्टी की कुछ रेखाये खींची गयी हैं; किन्तु निःसंदेह जिनसे भारतीय चित्रकला के उज्वल अतीत के प्रामाणिक इतिहास का पता लगता है। कला-समीक्षकों ने इन चित्रों में से कुछ का विषय जैन धर्म बताया है।

अजन्ता

भारतीय मिथिचित्रों के इतिहास में जोगीमारा की गुफाओं के बाद अजन्ता के चित्रों का नाम आता है, जिनका निर्माण शुंग, कुषाण, गुप्त आदि अनेक राजाओं के समय (२०० ई० पूर्व से ७०० ई० तक) में हुआ। अजन्ता का प्रकृति-वैभव आज भी इतना आकर्षक है कि वहाँ जाने वाला प्रत्येक व्यक्ति इस बात की प्रशंसा किये बिना नहीं रहता कि अजन्ता के उन महान् कला-मण्डितों ने अपनी साधना के लिए जिस स्थान को चुना वह सर्वथा उपयुक्त था। भारतीय कला का यह पावन तीर्थस्थल बम्बई राज्य के औरंगाबाद जिले में स्थित है।

अजन्ता में कुल मिलाकर २९ गुफायें हैं, जिनके दो भाग किये जा सकते हैं : स्तूप गुफायें और विहार गुफायें। पहले भाग की गुफायें प्रार्थना की दृष्टि से और दूसरे भाग की गुफायें रहने तथा अध्ययन करने की दृष्टि से बनायी गयी प्रतीत होती हैं। सभी गुफाओं में चित्र बने हैं और वह भी एक ही शैली के। किन्तु पहली, दूसरी, नवीं, दसवीं, सोलहवीं और सत्रहवीं गुफाओं के चित्र ही अब तक सुरक्षित रह सके हैं।

अजन्ता की कृतियों पर सैकड़ों देशी-विदेशी विद्वानों द्वारा प्रकाश डाला जा चुका है और आज उनकी विश्रुति यहाँ तक बढ़ चुकी

है कि उन्हें विश्व की सर्वोच्च कला-कृतियों में गिना जाने लगा है। उनकी प्रतिकृतियों की कई बार विदेशों में प्रदर्शनीयाँ भी आयोजित की जा चुकी हैं। एशिया, यूरोप और अमेरिका आदि देशों में अजन्ता की फोटो-प्रतियाँ पहुँच चुकी हैं। इन कला-कृतियों के जो अनेक संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं उनमें म्यूज्का की यूनेस्को से १९५४ ई० में प्रकाशित 'प्रिंटिंग ऑफ अजन्ता के केबल' का नाम प्रमुख है।

अजन्ता की इन बिहार गुफाओं में मूर्तिकला, चित्रकला और वास्तुकला का अद्भुत संयोग हुआ है। भक्ति, उपासना और प्रेम की विवेकी का अनुरक्त समन्वय अजन्ता की कला-कृतियों का विशेष गुण है। इन विशालकाय प्रतिमाओं की मुखाकृति, उनकी अभय, भूमिस्पर्श एवं धर्मचक्रप्रवर्तन आदि की मुद्राओं द्वारा भगवान् तथागत के जीवन-निष्ठाओं एवं उनके शान्ति तथा अहिंसा के आदेशों का जिस कुशलता से प्रदर्शन हुआ है, विश्व के कलाविदों के लिए आज भी वह विस्मय की वस्तु बनी हुई है।

बुद्ध के जीवन-दर्शन के दो आधार रहे हैं : व्यष्टि और समाष्टि। उनका व्यष्टिमय जीवन निरान्त एकाकी समाधिस्थ योगी की भाँति अन्तर्मुखीन रहा है। उनके इस जीवन के परिष्कारक धर्मवाद, बौद्धधर्म और अंतर्गत की धर्मलिपियों हैं, जिनके अनुरार बुद्ध अमाधारण लक्ष्मणों ने वृक्ष होते हुए भी मनुष्य हैं, देवता नहीं। बुद्ध के जीवन का दूसरा समाष्टिमय पद 'बहुजनहिताय' पर आधारित है। उसमें प्राणिमात्र की कल्याणकामना और प्राणिमात्र की दुःख-निवृत्ति को उच्च भावना समाविष्ट है। इस दूसरी भावना में विश्वमेवा के उच्चादर्श विद्यमान हैं, जिनको किर्यारूप में उत्तरने का कार्य कुषाण और गुप्त राजाओं ने किया। बुद्ध के जीवन-दर्शन के इन दो पक्षों में पहली परम्परा का विकास श्रीलंका, बर्मा तथा थाई देस में और दूसरी परम्परा का अनुवर्तन नेपाल, तिब्बत, कोरिया, चीन और जापान आदि देशों में हुआ।

अजन्ता की कला-कृतियों में भगवान् तथागत के जीवन-दर्शन के उन दोनों पक्ष युक्तिगत है। उनमें एक ओर जहाँ बुद्ध की अन्तर्मुखीन प्रवृत्तियों के दर्शन होते हैं, वहाँ दूसरी ओर बहुजनहिताय की कल्याण-कामना भी ध्यात है।

सौर्य, सृग, सातवाहन, हिन्दू-यूनानों और कुषाण आदि साम्राज्यों के बाद भारत के एकछत्र पागन का अधिकार गुप्तों के अधीनस्थ हुआ। अजन्ता के चित्रों में यद्यपि सृग और कुषाण युग की कला का रिक्थ विद्यमान है, किन्तु प्रधानता उसमें गुप्त शैली की है। गुप्त राजाओं का कलाप्रेम उनके चित्राकृति स्वर्णिम सिक्कों, गुम्बर मूर्तियों और भव्य मन्दिरों के निर्माण के रूप में प्रकट है। अजन्ता की कृतियाँ उनके उत्कृष्ट कलाप्रेम के जीवित प्रमाण हैं।

अजन्ता के चित्रों की सौन्दर्यनिभूति का परिष्कृत प्राप्त करने के लिए उसकी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि को जान लेना आवश्यक है। लगभग पहली सदी से लेकर सातवीं सदी तक अजन्ता की कृतियों का निर्माण, पुनरुद्धार और पुनः मस्कार होता गया। उसमें हमें जो अनेकता का आभास होता है उसका कारण यही है कि उसने अनेक हाथों का स्पर्श पाया है, जिससे कि उसमें सौन्दर्य-बोध की विभिन्न रुचियों का समावेश पाया जाता है। अजन्ता की चित्रावली का बारीक से विश्लेषण करने वाले कलाविद् विद्वानों की राय है कि उसमें लगभग बीस प्रकार की विभिन्न शैलियों का समावेश है। किन्तु इन सम्बन्ध में एक बात देवने को यह मिलती है कि जिस भी कलाकार ने इन कृतियों को स्पर्श किया उमी ने उसके रंगों, रेखाओं एवं आकृतियों को विकृत नहीं किया, वरन् परिष्कृत ही किया, क्योंकि वे सभी कलाकार अपने ब्यवसाय में पारंगत थे।

सातवीं शताब्दी के बाद भारत में बौद्ध धर्म की प्रभावशाली स्थिति मन्द पड़ जाने के कारण अजन्ता का यह कला-वैभव और उसके अभीष्ट कलाकार क्षीण होते गये; और गुप्तों का प्रभुत्व समाप्त हो जाने के बाद अजन्ता का आकर्षण और भी मन्द पड़ गया। लगभग १९वीं शताब्दी के मध्य भाग से अजन्ता कला की अवस्थिति फिर सामने आयी और तब से लेकर आज तक सत्सार के महलों कला-यात्री भारत के इन महान् कला-सिरीष का पुण्य दर्शन करके कृतार्थ हो चुके हैं।

अजन्ता के चित्रों के निर्माण से भारतीय कला के क्षेत्र में नये आदर्शों की स्थापना हुई है; पहली, दूसरी, सोलहवीं और सत्रहवीं शताब्दियों के चित्रों से यह बात सिद्ध होती है। इन चित्रों में करुणा, दया, ममता, समर्पण, लावण्य और गाम्भीर्य आदि अनेक महतीय तत्त्वों का एकनाथ समन्वय दक्षित है। अजन्ता के चित्रों में जो आध्यात्मिक भावना या तत्त्वज्ञान-सम्बन्धी भाव दक्षित है उनमें भी अपूर्वता है। जिस प्रकार गुप्त तथा मागधक युग में कला का उद्देश्य सारंगारिका से हटकर परमार्थ तथा तत्त्वज्ञान की ओर उन्मुख हो गया था, उसके विपरीत ही अजन्ता के चित्रों में सांसारिकता के साथ-साथ आध्यात्मिकता का मनोरम सामंजस्य हुआ है। गुप्त युग की मूर्तिकला यद्यपि जीवन के दयार्थ से विलग हो गयी थी; किन्तु चित्रकला में तब भी प्राचीन परम्परा का पूरी तरह निर्वह हो रहा था।

अजन्ता की चित्रकला का सर्वोत्तम करने पर प्रतीत होता है कि उसकी परिष्कृत लौकिक जीवन की अपेक्षा अलौकिक जीवन की संभावनाओं में हुई है। यह सत्य है कि अजन्ता का चित्रकार राजाओं, राजप्रसादों, नगरों, ग्रामों और सामान्य-असामान्य जन-जीवन के अधिक निकट है; फिर भी ये सभी बातें उसके लम्बे मार्ग के विश्रामस्थल मात्र हैं। उसकी मंत्रिक एवं उसके उद्देश्य की

निश्चित सीमा तो लौकिक बन्धनों से सर्वथा मुक्त है। प्रकृति के सादास्य को ग्रहण करने और मानव को हास्य एवं विनोद की प्रवृत्तियों को उभारने का जो प्रयास अजन्ता की चित्रावली में दिखायी देता है वह तो एक प्रखरभ्रमन मात्र है। एक ऐसा सस्ता विनोद जिसमें सहज ही में उल्लासकर चित्रामु आर्य-आर्य बढ़ता जाता है और अजन्ता की कला के महान् अतीन्द्रिय उद्देश्य तथा उसके चरमोत्कर्ष का पता लगाने के लिए व्यर्थ एवं बेचैन हो उठता है।

इतिहास

भारतवर्ष की गणना सम्यता के प्राचीनतम केंद्रों में है। मिस्र और ईराक की भांति इस देश में हजारों वर्ष ईसवी पूर्व में ही सम्यता का पुष्प प्रस्फुटित हो चुका था, जिनके स्मारक हलुप्पा और मोहेनजोदडो के अवशेष हैं। सिन्धु घाटी की इस विकसित सम्यता का अन्त कैसे हुआ, इसका इतिहास विदित नहीं होता। तत्पश्चात् आर्य जाति के लोगाने नये गिरे में सम्यता का निर्माण किया। सिन्धु घाटी की शम्यता के जो अवशेष बचे रहे, भारतवर्ष के आगामी सांस्कृतिक विकास में उनका बड़ा योग रहा; किन्तु हलुप्पा और मोहेनजोदडो का अन्त हो जाने के कारण उनकी जीवनी-शक्ति मन्द पड़ गयी थी। आर्य लोगों ने भारतवर्ष में नये सांस्कृतिक निर्माण के साथ-साथ सम्यता की प्राचीन परम्पराओं में भी नयी चेतना का संचार किया, और इस प्रकार फिर नये भारतवर्ष में सम्यता का विकास सम्भव हो सका।

सांस्कृतिक पुनर्निर्माण का यह कार्य पूर्व वैदिक काल और उत्तर वैदिक काल में निरन्तर रूप में आगे बढ़ता हुआ शताब्दियों बाद भगवान् गौतम बुद्ध और महावीर स्वामी के आन्दोलनों से बल प्राप्त करता हुआ मौर्य साम्राज्य में पहुँचकर अपनी चरमावस्था को प्राप्त हुआ। दम में कुछ भी स्पन्द नहीं होना चाहिए कि मौर्यकाल में सम्यता का पूर्ण तरह से विकास हो चुका था। उस समय तक भारतीय जीवन में नार्गरिकता तथा का पूर्ण तरह से समावेश हो चुका था; शिक्षा, साहित्य, दर्शन तथा कला की परम्पराओं में उद्यत हो चुकी थी। राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय व्यापारों की स्थिति दृढ़ हो चुकी थी; और सामन्तत्व की दृष्टि में भ्रान्त पर्वत उद्यत हो चुका था। किन्तु इस समय तक चित्रकला के स्वतंत्र विकास के परिचायक कोई प्रमाण उपलब्ध नहीं होते। मौर्यकाल में भारतीय स्थानस्य और तक्षण का अपूर्व विकास हुआ। किन्तु चित्रकला के क्षेत्र में भी कोई उल्लेखनीय प्रगति हुई हो, इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता। मध्यभारत के मुद्दा-नामों से जो चित्र मिले हैं, बौद्धग्रन्थों या स्तूपक के प्राचीन ग्रन्थों में चित्रकारी का जो उल्लेख हुआ है अथवा लामा तारानाथ आदि विद्वानों के कथनानुसार अदोके के समय में जिन महान् मूर्तिचित्रों का निर्माण हुआ था, इन सभी बातों से हमें भारतीय कला या चित्रकला के प्राचीन अस्तित्व का तो पता लगता है; किन्तु प्रमाणस्वरूप हमारे पास कोई सामग्री उपलब्ध नहीं है। ऐतिहासिक दृष्टि से भारत में चित्रकला के सर्वप्रथम प्रमाण जोगीमारा की गुफाओं के हैं, जो कि सत्रहवें ईसा पूर्व तीसरी या दूसरी शताब्दी के हैं, और वस्तुतः जिनमें अपने पूर्व की समृद्ध परम्परा के बीच अकुरित दिखाया देते हैं। इन चित्रों की मानवीय आकृतियों में, जानवरों, प्रामादों और ज्यामितिक डिजाइनों में चित्रकला की समृद्ध परिलक्षित होती है।

इसके बाद का इतिहास हमें अजन्ता की ओर ले जाता है। अजन्ता की कृतियों में यद्यपि वास्तु, मूर्ति और चित्र, कला के इन तीनों रूपों का एक साथ दर्शन होता है, किन्तु उसको अन्तर्राष्ट्रीय स्थािति उमके चित्र-विधान के कारण प्राप्त हुई। ऐसा अनुमान किया जाता है कि आरम्भिक गुफाओं का निर्माण, जिनमें तक्षण की प्रधानता है, ईसा की दो शताब्दियों पूर्व हो चुका था। तत्पश्चात् लगभग दो-तीन या ढाई-तीन वर्षों तक, किसी अज्ञान कारणवश, बटों का निर्माण-कार्य स्थगित रहा और फिर लगभग ४५० से ६५० ई० तक बड़ी तीव्र गति एवं बड़े उल्लाह के बर्तों कार्य होना रहा। इन प्रकार अजन्ता के निर्माणकार्य को दो विभिन्न युगों में विभाजित किया जा सकता है। दोनों युगों के कलाकारों को बौद्ध धर्म से प्रेरणा मिली है। पहले काल के कलाकार हीनयान मत के अनुयायी और दूसरे काल के महायान मत के समर्थक प्रतीत होते हैं।

शुगसुगौन दक्षिण भारत में बौद्धकला का कठौत तक विकास-विरता हो चुका था, इसका प्रमाण अजन्ता की दसवीं गुफा के कुछ अवशिष्ट चित्रों को देखकर मिलता है। इन अवशेषों को देखकर सहज ही यह अनुमान लगाया जा सकता है कि वे शुगसुगौन कला की किसी विकसित शैली पर आधारित थे। दो समकालीन शाही लेखों के आधार पर उक्त गुफा का समय ईसा की दूसरी सदी रखा गया है। नवी गुफा के चित्रों में जो गहने धारण किये तथा पगड़ी बांधे आकृतियाँ दर्शित हैं वे किसी आदिम जाति की सूचक हैं, जिससे इन चित्रों का समय भी पहली गुफा के चित्रों की भांति ईसा की दूसरी सदी प्रतीत होता है। दसवीं गुफा की बायीं दीवार पर किसी ध्यानस्थ राजा और उसके अंगरक्षकों के चित्र अंकित हैं। कुछ नर्तकियाँ भी इसमें चित्रित हैं। ये आकृतियाँ भी अपने पूर्व की किसी शैली के विकसित चित्र प्रतीत होती हैं। इसी गुफा की दक्षिणी दीवार पर 'सुबन्धन आरक्ष' से संबद्ध चित्र है। उसके नीचे जो अलिखित श्लोक हुआ है, यदि वह प्रामाणिक है तो उस गुफा के चित्रों का समय ईसा का तीसरी सदी होना चाहिए। इसी गुफा के तस्मों पर चित्रित भगवान् तथागत के चित्रों का समय ईसा की चौथी शताब्दी है। श्री पर्यां बाउज का कथन है कि नवी-दसवीं गुफाओं की चित्रावली

उस समय की भात होती है, जब उसके आस-पास का देश द्रविड़ राजाओं के अधीन था, जो कि ब्राह्मण मत के अनुयायी थे, किन्तु जिनका बौद्ध धर्म से कोई द्वेष या विरोध नहीं था।

बाकाटक अभिलेखों के आधार पर ऐसा निश्चित किया गया है कि पहली, दूसरी, सोलहवीं और सत्रहवीं गुफाओं का निर्माण पाँचवीं सदी में हुआ था। पहली और सोलहवीं गुफाओं के शिल्प में पर्याप्त साम्य है। इसलिए उनका निर्माण एक साथ हुआ होगा। उसके बाद सत्रहवीं गुफा का समय आता है। सबसे अन्त में दूसरी गुफा को रखा जा सकता है।

निर्माता

जैसा कि कहा जा चुका है कि अजन्ता की कृतियों का निर्माण एक समय में नहीं हुआ है। इसलिए उनको न तो किसी एक व्यक्ति में बनाया और न किसी एक ही राज्यकाल में उनका निर्माण हुआ है। उनमें भृगु, सातवाहन, वाकाटक, चालुक्य, कुषाण तथा गुप्त आदि विभिन्न संस्कृतियों बोलती हैं। हमें तो ऐसा लगता है कि अजन्ता की चित्रावली में, स्वतंत्र रूप से, साहित्य और संस्कृति का प्रचार-प्रसार करने वाले तत्कालीन विद्वानों का अधिक हाथ रहा है। इसी प्रकार बौद्ध स्वविरो और कलाविद् आचार्यों ने भी अजन्ता के निर्माण में अपना पूरा योग दिया। इन बौद्ध-भिक्षुओं में भी महायान शाखा के भिक्षुओं की अधिकता थी। इन महान कला कृतियों के निर्माण में राज्याश्रित पेंसेंवर कलाकारों की अपेक्षा उन त्यागी, तपस्वी सत्यासियों की माधना अधिक दिशासयी देती है, जिन्होंने यश-अपयश, हासि-लाभ और राग-द्वेष पर पूर्णतया विजय प्राप्त कर ली थी। अजन्ता की चित्र-रचना में अक्षय सौन्दर्य और अमिट कला-तुल्ला का एकमात्र रहस्य भी यही दिग्भायी देता है कि उनके निर्माता ऐसे जीवनमुक्त सन्त, फकीर और सत्यायी थे, जिन्होंने उन तमसाच्छत्र गुफाओं में बीचक अलाकर या मशालों के प्रकाश में दिन-रात निरन्तर श्रम-साधना करके विश्व को चकित कर देने वाले दूतने महान् कला-मंश्रण का निर्माण किया।

विषय

अजन्ता की चित्रावली में जीवन के शतमुखीन व्यापार ध्वनि है। उसके निर्माताओं ने जीवन के विभिन्न पहलुओं को टटोलकर देखा है। नगरों के विलासमय जीवन, ग्रामों में शान्त-एकान्त जीवन व्यतीत करने वाले ग्रामीण, भीख मागने हुए भिक्षारी, मछली पकड़ते हुए मछुदे, शिकार करते हुए व्याध, युद्ध करते हुए सैनिक, राजभवनों में विलासरत राजा-राजमहर्षिया आदि जीवन के सभी क्षेत्रों पर दुष्टिपात करने अजन्ता के कलाकारों ने अपनी कृतियों को सभी तरफ़ की रुचि रखने वाले वर्णों के लिये आकर्षक बना दिया है। अजन्ता की इन कृतियों में हर प्रकार की अभिव्यक्ति के पीछे जीवन का एक वृहद् रूप छिपा हुआ है, जिनकी परिणति आध्यात्मिक उत्थयन के अन्त में जाकर हुई है।

विषय की दृष्टि से अजन्ता की चित्रावली को तीन प्रमुख भागों में बाटा जा सकता है, जिनके नाम हैं - आलंकारिक, रूपभेदिक और वर्णनात्मक। पहली श्रेणी के चित्रों में पशु-पक्षियों से युक्त पृथ्वी की बेलें, अलौकिक पशु, राक्षस, किन्नर, नाग, गरुड, यक्ष, गन्धर्व और अप्सरा आदि को रखा जा सकता है। दूसरी श्रेणी के चित्रों में लोकपाल, बुद्ध, बांधिसव, राजा-गणियों की आकृतियाँ तथा पाँचिक, हारीति आदि को रखा जा सकता है। इस श्रेणी के चित्रों में अमया, वरदा और वितर्क की मुद्राशा से युक्त बुद्ध-प्रान्तमा, बुद्ध का जन्म, महाभानिष्क्रमण, सर्वोध, निर्वाण और बुद्ध के जीवन की अलौकिक घटनायें प्रमुख हैं। तीसरी श्रेणी के चित्रों में जातकों से अनुबद्ध अनेक प्राचीन ऐसी कथायें हैं जिनमें भगवान् बुद्ध के जीवन से सम्बद्ध सर्वोद्विध घटनाओं का कवाम्प में निरूपण किया गया है। चित्रों का अधिकांश इसी प्रकार है। ऐसे चित्र समवत-कई दला में विभक्त किये जा सकते हैं, जा घटना के तारतम्य से सम्बन्धित हैं।

आलंकारिक चित्रों की विषयावली में बड़ी विविधता है। प्रकृति की असीम सम्पदा से चुन-चुन कर अजन्ता के कलाकारों ने उपकरणों का विन्यास किया है। पशु, पक्षी, फूल, वृक्ष, लताएँ, बादल, नदिया, पहाड़ और जंगल आदि सभी को अलंकरण-सज्जा के लिए शहण किया है। मानवीय आकृतियों के लिए ज्यामितिक डिजायनें भी कहीं-कहीं उपयोग में लायी गयी हैं। पशुओं में बैल, बन्दर, लंगूर और हाथी आदि की प्रधानता है। गुफा न०१ के कोष्ठक में दो लड़ते हुए बेलों का जो लघु चित्र है वह अपनी शैली की एक अनुपम कृति है। पक्षियों में मोर, ताँता, हंस, कौयल, हारिल आदि बार-बार आये हैं। फलों में आम, अनूर, जञ्जीर, सरीफा, नारियल और केला को अधिकता से अपनाया गया है। फूलों में कमल का सर्वत्र उपयोग हुआ है। अजन्ता के आलंकारिक चित्रों के सम्बन्ध में कहा जाता है कि यदि उन कलाकारों ने इस प्रकार केवल फलों के ही चित्र बनाये होते तब भी उनकी कला-कुशलता में किसी प्रकार का सन्देह नहीं किया जा सकता था।

कला की बृष्टि से दूसरी कोटि के चित्र बड़े ही उत्कृष्ट हैं। गुफा नं० १ में विष्व-विभूत बोधिसत्व पद्मपाणि के चित्र की तुलना एंजेलो की कृतियों से की गयी है। बोधिसत्व के शरीर की तिर्यग् भंगिमा और मूल पर विद्यमान करुणादं भाव देखने योग्य है। कहा जाता है कि पहले-पहले जिस अंग्रेज ने सूजर के पीछे भागते हुए अजन्ता का पता संसार को दिया था, वह इस चित्र को देखकर स्तब्ध रह गया था।

महायान संप्रदाय के अनुसार बोधिसत्व को अपरिमित करुणा और सोहार्द का प्रतीक माना गया है। कहा गया है कि जब वे चाहें पूर्ण मोक्ष प्राप्त कर सकते हैं; किन्तु वे ऐसा नहीं कर पाते। क्योंकि उनका जीवन तो 'सर्वजगत्सिद्धय' और 'सर्वजनमुखाय' के लिए है। जब तक इस ब्रह्माण्ड में एक भी ऐसा व्यक्ति बचा रहेगा, जो निर्वाण न पा सका हो, तब तक बोधिसत्व स्वयं निर्वाण ग्रहण न करेंगे और अपने सन्निवृत पुण्य का दूसरों में वितरण करते रहेंगे; दूसरों के उद्धारार्थ ससार का कष्ट झेलते रहेंगे। बोधिसत्व की यह उदार कल्पना उक्त चित्र में सजीव हो उठी है। आदर्श और भावप्रवणता का ऐसा विलक्षण नियोजन कदाचित् ही अन्यत्र देखने को मिल सकेगा।

इस श्रेणी के दूसरे प्रमुख चित्रों में मरणासन्न राजकुमारी, कृष्णवर्णा और शृंगार करती हुई राजकुमारी का उल्लेख किया जा सकता है। इनमें प्रथम राजकुमारी की तो कलाविदों ने भूरि-भूरि प्रशंसा की है। जीवन की अन्तिम पदियों में राजकुमारी की देहयष्टि में मृत्यु की अलसता जैसे स्पष्ट दिखायी देती है और साथ ही पास बँधी हुई दामियों की करुणादं मुख-मुद्राएँ सारे वातावरण को एक विचित्र निर्वेद, शोकाकुल और निराशामय बना देती हैं। 'माता-पुत्र' नामक चित्र में भी भवाकन का चतुर्थ विलक्षण है। सम्मुख खड़े हुए भगवां बुद्ध की रूपछवि बड़ी ही आकर्षक है; और उससे भी अधिक आकर्षक केन्द्रबिन्दु माता और पुत्र हैं, जो असीम श्रद्धा तथा अतुल भक्ति के साथ एकटक रूप से भगवां की ओर निहार रहे हैं। अजन्ता की चित्रावली में टस चित्र की बड़ी प्रशंसा हुई है।

तीसरी कोटि के चित्रों में भी अनेक ऐसे चित्र हैं, जिनको अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त हो चुकी है। इस श्रेणी के कथा-चित्रों में १०वीं गुफा में 'छत्रन जातक' सम्बन्धी हस्ति-समूह का चित्र है। इसी की एक ओर विशाल जन-समूह का चित्र है, जिसमें सशस्त्र सैनिक और नारियाँ भी सम्मिलित हैं। इस चित्र का अधिकांश भाग नष्ट हो चुका है; किन्तु जो कुछ बचा है उससे निर्माता का असाधारण कौशल झलकता है। इसी प्रकार 'आत्म्य जातक', 'सिद्धि जातक', 'मालवेय जातक' और 'शरभ जातक' आदि से अनुबद्ध अनेक चित्र हैं, जिनमें बुद्धजन्म, सप्तपदी, तपस्या, निर्वाण तथा मार-विलय आदि घटनाओं का चित्रण किया गया है। जैसा कि बताया जा चुका है कि इस प्रकार के चित्र कई शब्दों में विभक्त किये जा सकते हैं।

विशेषतायें

इसलिए यह उचित ही था कि अजन्ता की चित्रावली को संसारव्यापी ख्याति प्राप्त हो। अजन्ता के चित्रों के सम्बन्ध में ऊपर जो बातें कही गयी हैं, उनके अतिरिक्त बहुत-सी बातों का पता हमें तब लग सकता है, जब कि हम बारीकी से उसकी विशेषताओं का विश्लेषण करते हैं। उसके अपूर्व सौन्दर्य और उसकी असाधारण कला-कुशलता का घातन करने वाली कुछ विशेषतायें इस प्रकार हैं :

1. भावप्रवणता : अजन्ता की चित्रकला का सर्वश्रेष्ठ गुण और उसकी ख्याति के प्रमुख आधार हैं। उसमें दृष्टि हादिक तथा मानसिक भावनाओं की प्राञ्जल व्यञ्जना। उसमें शान्ति, करुणा, उल्लास, स्थिरता, सोहार्द, भक्ति, विनय और विकलता आदि भावनाओं का सुन्दर व्यक्त करण हुआ है। पद्मपाणि योगिसरव की करुणा, मरणासन्न राजकुमारी की अलसता, बुद्ध के मुख-मुद्रा की शान्ति, माता-पुत्र की श्रद्धा, भक्ति, सभी में उनके निर्माता कलाकारों के श्रद्धालु हृदयों की गहराई उतरी हुई है। वस्तुतः यह भावप्रवणता ही अजन्ता की चित्रकला की आत्मा है, जिसके बिना वह निःप्राण ही रह जाती। भगवां तथागत की अहिंसा, मैत्री, करुणा, मुदितता और उपेक्षा आदि भावनाओं का दर्शन इन चित्रों में होगा है।
2. रेशातोष्ठय : अजन्ता के चित्रों में रेशाओं और तुलिका का बड़ा महत्व दिखायी देता है। वे भावपूर्ण रेशाएँ विलास और शृंगार से सर्वथा परे हैं। उनमें कहीं भी भारीपन या सकोच नहीं दिखायी देता। तुलिका में इतनी गतिमयता है कि उसके धोड़े ही प्रत्यावर्तन से चित्र की रूपरेखा उभर जाती है।
3. रंगों का संयोजन : इसी प्रकार अजन्ता के चित्रों में रंगों का संयोजन बड़ी ही निपुणता के साथ किया गया है। यद्यपि उनमें कुछ विशेष रंगों का ही प्रयोग हुआ है; किन्तु उनके उपयोग की विधि सर्वथा निजी है। उन चित्रों में गेरुवा, रामरज, हरा, काजल, नीला और धूने के रंग का विशेष प्रयोग हुआ है। उनके संयोजन में इस विवेक से काम लिया गया है कि जिसके कारण चित्रों में पर्याप्त विविधता पैदा हो गई है। रंग गहरे होने पर भी भारीपन से मुक्त हैं।

५. **कृत्रिमता** : अजन्ता के चित्रकार परम्परा के पूर्वानुग्रह से संबंध युक्त थे। चित्रावली में यद्यपि विषयों की पुनरावृत्ति बहुत हुई है; किन्तु उस पुनरावृत्ति में भी अलग-अलग चित्रकारों का अपना-अपना स्वतंत्र कौशल विद्यमान है। अजन्ता की चित्रावली में केवल रेखाओं की विभिन्नता के आधार पर कम-से-कम बीस प्रकार की शैलियों को निकाला जा सकता है और यदि रंगयोजना के आधार पर विश्लेषण किया जाय तो उससे भी अधिक शैलियाँ खोज कर अलग की जा सकती हैं। अजन्ता की चित्रकला एक साथ में बंधी हुई अनुकृति न होकर कलाकार की वास्तविक एवं उदात्त कलावृत्ति की परिचायक है: उनकी भाव-विधान आतर्लक प्रेरणा का जीवन्त रूप है। रुढ़िवादिता इन चित्रों में यदि कहीं दिलायी देती है तो आलंकारिक चित्रों में; किन्तु उनके मूल में भी मौलिकता है।
६. **जीवन की विविधता** : अजन्ता की कला-कृतियों में जीवन के भौतिक और आध्यात्मिक, दोनों पक्षों की सुन्दर व्यंजना देखने को मिलती है। उनमें यार्शों के सामान्य एवं शांत वातावरण और नगरी के कोलाहलपूर्ण जीवन का एक जैसे मार्मिक ढंग से चित्रण हुआ है। रक से लेकर राजा तक, सामाजिक जीवन के जो भिन्न-भिन्न पक्ष हैं उनका वास्तविक स्वरूप इन चित्रों में ध्वनित हुआ है। तत्कालीन रहन-सहन, वेप-भूषा, आमोद-प्रमोद और सौन्दर्य-सज्जा की सुन्दर शौकिया प्रस्तुत करके अजन्ता के चित्रों ने भारतीय और विशेष रूप से गुप्तकालीन सभ्यता का यथार्थ परिचय प्रस्तुत किया है।
७. **हस्तमुद्राओं द्वारा भावप्रदर्शन** : भावनाओं, विचारों या विषय की अभिव्यक्ति के लिए अजन्ता की चित्रकला में जिन उपादानों का आश्रय लिया गया है उनमें हस्त-मुद्राओं का विशेष स्थान है। यद्यपि मुख की भंगिमा और नेत्रों का लास्य भी इस चित्रावली के प्रमुख आकर्षण हैं; किन्तु हस्त-मुद्राओं का ऐसा प्राञ्जल प्रदर्शन न तो उसमें पूर्व की किसी कलाकृति में दिखाया देता है और न ही उसके बाद किसी युग का चित्रकार अजन्ता की पंखा के इस उच्चादर को स्पष्ट कर सका है। प्रत्येक मुद्रा में कलाकार की शास्त्रीय दृष्टि है। उनमें गति, स्थिरता, मन्वग्ना, चाप-व्य आदि का पुरा-पुरा ध्यान रखा गया है।
८. **नारी का आदर्श रूप** : अजन्ता के चित्रों में नारी को बहुत ऊँचा स्थान दिया गया है। वे नारी-मूर्तियाँ कला की अविच्छिन्नी देवियाँ हैं। भारतीय परम्परा के अनुसार नारी को एक आदर्श रूप में स्वीकार किया गया है। उसका चित्रण मानवीय रूप में न होकर सैद्धान्तिक रूप में हुआ है, जो कि मार्वाभौतिक सौन्दर्य का प्रतीक है। अजन्ता के चित्रों में जो सीमाहीन सौन्दर्य व्याप्त है उसकी व्यंजना का साधन नारी है, जो ऐंग्रिय आकर्षण का केन्द्रबिन्दु न होकर आध्यात्मिकता की परिचायिका है। वह गौरव और गरिमा की विभूति है।

अजन्ता की चित्रकला का हर पहलू शाश्वत और चिरन्तन है। उसका निर्माण हुए आज लगभग नेत्र-मौ वर्ष बीत गये, किन्तु उसकी नवीनता एवं सजीवता में कोई कमी न आने पायी। उन महान् कला-कृतियों से समय-समय पर भारतीय कलाकारों ने प्रेरणा प्राप्त कर राजपूत, मुगल और पहाड़ी जैसी उच्च शैलियों को जन्म दिया। उनके स्वरूप एवं शिल्प को विगमा बाघ, बादामी, सितनवासल और एलोरा आदि की चित्रकला में पहुँची। उससे आधुनिक चित्रकारों ने प्रेरणा प्राप्त की। आज भी अजन्ता चित्रकला का सर्वोच्च तीर्थ माना जाता है।

बाघ

भारतीय गुफाचित्रों की इस परम्परा का प्रतिनिधित्व अजन्ता के बाद बाघ की कला में देवने का मिलना है। इन शिल्पचित्रों को देखकर सहसा उन महान् कलाकारों के अदम्य साहस का स्मरण हो आता है, जिन्होंने बौद्ध चतुरांगों ने कविता और कला की ऐसी अजस्र धारा को बहाया, जो युगों बाद भी आज जीवित है। चित्र और चित्र का यह नव्य कला-संगम लगभग डेढ़ हजार वर्ष पुराना है।

बाघ की ये गुफायें मध्य प्रदेश में धार जिला के अन्तर्गत विध्य-श्रेणी के उम भाग में अवस्थित हैं; जहाँ आज धोर जगल और भीलों की बस्ती है। ये गुफायें महायान बौद्ध संप्रदाय से सम्बन्धित हैं। इन गुफाओं को बौद्ध भिक्षुजों के आवास के लिए तथा बुद्ध उपदेशों के प्रवचन-श्रवण के उद्देश्य से बनाया गया था।

बाघ, नर्मदा की एक सहायक नदी है, उसी के तट पर ये गुफायें हैं। इनके निकट ही बाघ ताम में एक कसबा भी है। वह बाघ कसबा ऐतिहासिक है। ये गुफायें बाघ नदी से १५० फीट की ऊँचाई पर अवस्थित हैं, जिनकी संख्या नौ है और जो इन्दौर से

९० मील की दूरी पर है। पहली गुफा को 'गृहगुफा' के नाम से कहा जाता है, जो कि सप्रति नन्दप्रायः हो चुकी है। दूसरी गुफा, पाण्डवों की गुफा के नाम से कही जाती है, जो कि सबसे बड़ी है और मीमांस्यबस सुरक्षित भी है। इसी गुफा में महाराज मुबन्धु का ताम्रपत्र मिला था, जिसका ऐतिहासिक महत्व आगे प्रस्तुत किया जायगा। तीसरी गुफा को 'हाथीखाना' के नाम से कहा जाता है। इस पर अच्छे भित्तिचित्र बने हैं और यह कहा जाता है कि इन गुफा को विशिष्ट अतिथियों के लिए बनाया गया था। यह गुफा ध्वस्त दशा में है। चौथी गुफा को 'रगमहल' कहा जाता है। बनावट में यह दूसरी गुफा के समान है। उनके पीछे ही दीवार तथा छत पर चित्रों के अवशेष जीवित है। इसके एक छत पर दोनों ओर मकरवाहिनी देवियां अंकित है। इनमें वन पशुओं के चित्र बड़े गुहायन में हैं। पाँचवीं गुफा का संभवतः भिक्षुओं के प्रवचन सुनने तथा बैठने के लिए बनाया गया था। इसी क्रम में छठी, सातवीं, आठवीं और नववीं गुफायें हैं। अन्तिम तीन गुफायें सर्वथा ध्वस्त हो चुकी हैं।

निर्माणकाल

बाघ की गुफाओं के निर्माणकाल के सम्बन्ध में बड़ा विवाद रहा है। अधिकांश विद्वानों ने इन गुफाओं का निर्माणकाल या तो अजन्ता के चित्रों के माथ तुलना करके निर्धारित किया या तो उनकी शैलियों के आधार पर। महाराज मुबन्धु के ताम्रपत्र के अनुसार ऐसा ज्ञान होना है कि बाघ की गुफा का निर्माण चौथी-पाँचवीं शताब्दी में हो चुका था; क्योंकि इतिहासकारों ने मुबन्धु का समय ४१६-४८६ ई० के बीच निर्धारित किया है। पुरातत्त्व विभाग की आंग में १९२९ ई० में इन गुफाओं का जीर्णोद्धार करने गमय इसी गुफा में महाराज मुबन्धु का जो ताम्रपत्र मिला था उसका अध्ययन करने पर जो निष्कर्ष निकाले गये हैं उनका हवाला प० इन्हिन्निवास द्विवेदी के नन्दा में इस प्रकार है .

इस ताम्रपत्र में महामत्तरी के महाराज मुबन्धु द्वारा अगवान् बुद्ध के 'गणधूप माल्यावलि सूत्र' की योजना के लिए, 'अन स्फटित' के स्मारण के लिए, एवं 'आर्य भिक्षुसंघ' के चारों दिशा में आकर टहरने पर उनके 'चीवर पिण्ड पातलात प्रत्यय शम्पासन भवस्य' के हेतु, 'वासिलकपल्ली' नामक ग्राम का दान दिया गया है। इन ताम्रपत्र की चौथी और पाँचवीं पंक्ति में यह ज्ञात होता है कि यह दान 'कलयन' नामक विहार को दिया गया।

इन ताम्रपत्र के अनुसार विद्वानों का ऐसा अनुमान है कि बाघ की ये गुफायें 'कलयन' या 'कलायन' नाम से कही जाती थीं। इस विहार के ध्येय के लिए जो 'वासिलकपल्ली' नामक गाव दिया गया था उसका भी यत्रनि कोई निगान बाकी नहीं है।

चित्र

इन गुफाओं में सुरक्षित कलायानों में ज्ञान होना है कि वे अजन्ता के विपरीत अनेक युगों के प्रभाव और अनेक कलाकारों के हाथा में अछूनी हैं। उनमें जिन गुफा का उपयोग किया गया है, संभवतः वह भी म्यानीय पत्थरों को पीसकर बनाया गया था। ये चित्र काफी भृंगुल पड़ गये हैं। श्री एम० एन० सरकार, श्री वी० एन० आपटे, श्री एम० एस० भाण्ड, श्री नन्दलाल बन्धु, श्री ए० वी० मोसले, श्री अमिनकुमार हालदार और श्री वी० वी० जगताय आदि भारतीय कलाकारों के अतिरिक्त आरमीनियन चित्रकार श्री सारकिस कचडोरियन ने भी इन चित्रों की प्रतिकृतियां उतारी हैं। इनमें में अधिकांश की प्रतिकृतियां गुजरी महल के संग्रहालय में सुरक्षित हैं।

इन गुफाओं में प्रकृति, मानव और पशु-पक्षियों का चित्रण बहुत ही भव्य है। पेंड, पीछे, फल, फूल, पत्र, लतायें आदि ये चित्रण प्रकृति के निर्गम सुन्दर रूप को प्रभावशाली ढंग से प्रकट करते हैं। उनके रंगों, रेखाओं आदि की सजीवात्ता दर्शनीय है।

चौथी गुफा में लगभग छः दृश्य अंकित हैं। उनमें दो स्त्रियों का एक कर्णाप्लावित दृश्य बहुत ही सुभकारी है। एक स्त्री शरीर के पाम शोकाकुल दशा में चित्रित है, जो कपड़े से मुँह ढाँपे रो रही है, और दूसरी स्त्री पाम में खड़ी उसका गान्धना दे रही है। उसके ठीक बाहर पेंड पर एक कपोतयुग्म बैठठा हुआ है, जिसको देखकर चित्रित दृश्य की सारी कहानी आँसों के आगे तीर जाती है। इसी प्रकार के कुछ चित्र बुद्ध, बोधिसत्त्वों, राजपुरुषों, राजमहिलाओं, गायकों, गाथिकाओं, नर्तकों, नर्तकियों, घुडमयारों, हाथियों और घोड़ों के हैं।

किन्तु बाघ की गुफाओं के इस चित्र-विमान में यदि सबसे अधिक प्रभावशाली तथा सुभकारी दृश्य अंकित हुए हैं तो वे हैं पक्षियों के। मुक्त, सारिका, कुक्कुट, कण्ठस, कौकिल, मयूर, सारस, चकोर सभी का सुन्दर चित्रण वहाँ देखने को मिलता है। यह पक्षि-चित्रण मनुष्य की उत्थानमयी, विधादमयी और रहस्यमयी आदि अनेक मनस्थितियों को अभिव्यक्त करता है। यह पक्षि-चित्रण भा. चि.—२६

कहीं-कहीं पर परत के 'नाथ्यसात्त्व' के आधार पर है। ऐसी अनुभूति उन दुस्रो को देखकर होती है, जहाँ लताबंध, गुल्म, कमल, कमलनाल और पुष्पस्तवकों के बीच-बीच में पक्षियों को दर्शाया गया है। बाघ की चित्रावली में पक्षियों का यह चित्रण निश्चित ही उसके निर्माता कलाकारों की बड़े अभिरुचि मालूम होती है, जिसके अनुसार भारतीय साहित्य में उनको इतना सम्मान दिया गया है। यह पक्षि-चित्रण संभवतः उस लोककला से ग्रहण किया गया था, जिसको आज हम वस्त्रों की छपाई, आकृति-आलेखन, मांडना, अल्पना, चीक पुराना, रांगोली और कोलन आदि में देखते हैं।

बाघ की चित्रावली में हाथी और बैलो का भी चित्रण है। हाथी मागल्य का और बैल घरती की मयूढि का सूचक है। इसलिए 'पशुओं के चित्रण में बाघ के कलाकारों का दृष्टिकोण लोकमंगल की ओर अधिक रहा।

बादामी

बम्बई के अइहोल नामक स्थान के पास बादामी की गुफायें वर्तमान हैं। यहाँ के चार गुफा-मंदिरों को चालुक्य राजाओं ने निर्मित करवाया था। बादामी के गुफा-मंदिरों के भित्तिचित्र अपने युग की सर्वोत्कृष्ट कृतियाँ हैं। यहाँ के चित्रों में नारी-सौन्दर्य का अंकन बहुत ही उच्चकोटि का हुआ है।

सित्तनवासल

यह स्थान मद्रास में तंजौर के निकट स्थित है। सित्तनवासल में पल्लव नरेश महेन्द्र वर्मा प्रथम और उनके पुत्र नरसिंह वर्मा (दोनों का समय ९०० - ९५० ई०) ने कुछ गुफा मंदिरों का निर्माण करवाया था, जिनके अवशेषों से ऐसा विदित होता है कि वहाँ के भित्तिचित्र बड़े ही उच्चकोटि के रहे होंगे। इन चित्रों की शैली अजन्ता की शैली से मिलती है। इन चित्रों में भावप्रदर्शन की मुद्राएँ अति ही मोहक हैं। इनमें कुछ चित्र जैनधर्म से भी संबद्ध हैं।

एलोरा

यह स्थान अजन्ता से लगभग ५० मील की दूरी पर हैदराबाद में ही स्थित है। एलोरा का चित्र-वंशव अपने ढंग का सर्वथा अपूर्व है। एक पूरे-के-पूरे पहाड़ को काटकर उसमें इन अद्वितीय मंदिरों का निर्माण किया गया है। ये चित्र आठवीं से दशवीं शताब्दी के बीच के हैं। इन मंदिरों के भित्तिचित्रों में कैलाशनाथ, लंकेश्वर, इन्द्रसभा और गणेश के चित्र अधिक आकर्षक हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि एलोरा की चित्ररचना के बाद अजन्ता की शैली का ह्रास होने लग गया था।

वस्तुतः आठवीं शताब्दी के बाद भित्तिचित्रों का स्थान छोटे-छोटे चित्रों में ले लिया था, जिनके दो प्रधान केन्द्र थे—एक बगाल में और दूसरा गुजरात में। बगाल के केन्द्र की स्थिति ९वीं शताब्दी से १२वीं शताब्दी तक बनी रही और गुजरात के केन्द्र की ११वीं से १६वीं शताब्दी तक कायम रही। म्यारहवीं-बारहवीं शताब्दी में बौद्धों के महायान संप्रदाय के सम्मान्य ग्रन्थ 'प्रज्ञापारमितासूत्र' के ताड़पत्र पर अनेक दृष्टांत चित्र बने।

गुजराती शैली के दो तरह के चित्र देखने को मिले : ताड़पत्रों पर बने दृष्टांत चित्र और कागद पर बने दृष्टांत चित्र। तेरहवीं शताब्दी के अन्त तक पहली प्रकार की शैली वर्तमान रही और लगभग १३५० ई० से १४५० ई० तक दूसरी शैली का प्राधान्य रहा।

एलीफैंटा

एलीफैंटा का वास्तविक नाम धारा नगरी था। यह नाम उसको पुर्वगालियों ने इसलिए दिया कि वहाँ पर पत्थर का हाथी बना हुआ था। वह हाथी संप्रति ग्रिस आफ बेल्स म्यूजियम, बंबई में है।

एलीफैंटा की गुफायें बंबई राज्य में हैं। ये गुफायें एक पहाड़ी को काटकर बनायी गयी हैं। एलीफैंटा के गुफा-मंदिर में नी बड़ी प्रतिमाएँ हैं, जो कि भगवान् शंकर के विभिन्न रूप तथा क्रिया-कलापों को व्यक्त करती हैं। इन प्रतिमाओं में सर्वाधिक आकर्षण शिव की 'त्रिमूर्ति' प्रतिमा में है। वह लगभग २३-२४ फीट लंबी और सत्रह-अठारह फीट ऊँची है। इसका नाम 'त्रिमूर्ति' रख देने से यह भ्रम

होता है कि उसमें ब्रह्मा, विष्णु तथा महेश एक साथ अंकित हैं; किन्तु उसमें अकेले शंकर के ही तीनों रूप हैं। शिव के 'पंचमुख परमेश्वर' की प्रतीक दूसरी मूर्ति में अपूर्व सौम्यता और अनन्त शान्ति विराजमान है।

भगवान् शंकर की अर्द्धनारीश्वर प्रतिमा में तो जैसे दर्शन और कला का अमृतपूर्व समन्वय हुआ हो। इस प्रतिमा में पुरुष और प्रकृति, ब्रह्माण्ड की इन दो महान् शक्तियों को मिलाकर रस दिया गया है। एक पाषाण प्रतिमा में शंकर तन करके सजे हैं। उनका हाथ अमय मुद्रा में है। उनकी अंशकों में यन्त्रा, यन्त्रा और सरस्वती की विधारा दिशायायी गयी है।

जैसा कि संस्कृत के काव्यकारों ने औचित्यवश, महाकवि कालिदास के 'कुमारसंभव' में शिव-पार्वती के विवाह-प्रसंग का बहुत ही रोचक वर्णन किया गया है वैसे ही एलीफंटा के शिल्पियों ने शिव-पार्वती के विवाह को बड़ी ही सुशुचि से दर्शाया है। इसके अतिरिक्त शिव के भैरव रूप से सबद्ध प्रतिमा में उनका भीषण संहारकारी रूप भी दर्शनीय है।

बौद्धकला के अन्य केन्द्र

इनके अतिरिक्त प्राचीन महत्त्व के बौद्ध कलाकेन्द्रों में कालें, भज उदयगिरि और पीपलसांगा की गुफाओं का भी उल्लेखनीय स्थान है। बम्बई पूर्वा के बीच मलबली स्टेशन से ४ मील पूरुब की ओर स्थित कालें की गुफाओं का निर्माण बौद्ध ढंग पर हुआ है। इसी स्टेशन से आधा मील की दूरी पर भज की प्रसिद्ध १८ गुफायें हैं, जिनको २०० ई० पूर्व का बताया जाता है। मॅलसा (मध्य प्रदेश) जिले की उदयगिरि गुफाओं की संख्या २० है। ये गुफायें यद्यपि ब्राह्मण धर्म से सबद्ध हैं, किन्तु इसके लिए साब हो उरहे गुप्तकालीन बौद्धशिल्प एवं चित्रकला का भाँज्यलत उदाहरण माना जाता है।

कालिदास ने 'विश्वसूत' में जिसका तीर्थगिरि कहा है, वही आज उदयगिरि के नाम से प्रसिद्ध है। इतिहासकारों का अनुमान है कि यह उदयगिरि नामक स्थान गुप्तों के समय विदिशा के नागरिका का विलासकेन्द्र था। गुप्तों के ही समय बड़ा शिव मन्दिर का निर्माण हुआ, किन्तु इनकी कुछ गुफायें नागों ने और कुछ गुप्तों ने बनवायी थी। 'वीणा' नामक चौथी गुफा के गर्भगृह में स्थापित एकमुखी विश्वराम नामजाति का स्मारक है। पाँचवीं गुफा की बराह मूर्ति को चन्द्रगुप्त द्वितीय ने बनवाया था। इनकी पहली और तीसरी गुफायें जैनधर्म से संबद्ध हैं।

इसी प्रकार नामिक से ५ मील आगे, बाईं ओर, शिरविम नामक पर्वत पर अवस्थित २३ गुफाओं के चैत्यों और मठों में बौद्धकला की उज्ज्वल विरासत मौजूद है।

हाल ही में सरकार के पुरातत्व-विभाग ने पीपलसांगा की गुफाओं की सफाई करवायी है। ये गुफायें बम्बई राज्य के औरंगाबाद जिले में, बालिसगोब देवले स्टेशन से १२ मील दक्षिण की ओर स्थित हैं। इन स्तूप गुफाओं में पल्लवार जानवरों तथा यक्षों की मूर्तियाँ और कुछ स्फटिक पेटियाँ मिली हैं, जिन पर ब्राह्मी लिपि के लेख हैं। इससे पता चलता है कि ये गुफायें २०० ई० पूर्व की हैं। यहाँ से कुछ महत्त्वपूर्ण सामग्री प्राप्त हुई है।

बौद्धकला का प्रचार प्रसार

यद्यपि ईसा की कुछ शताब्दियों पहले ही बौद्धधर्म का उदय और उसका प्रचार-प्रसार हो गया था; किन्तु बौद्धकला का आरंभ लगभग ईसा की पहली शताब्दी में हुआ। उस समय तक बौद्धधर्म पूर्णतया प्रकाश में आ चुका था। पहली शताब्दी के बाद बौद्धधर्म के प्रचारक सिंधुओं ने अपने सिद्धान्तों के प्रचारार्थ विचित्रकला को उत्तम साधन स्वीकार किया; फलतः जब वे दूसरे देशों को गये तो अन्य बातों के साथ-साथ कपड़े पर बने हुए रोल चित्रपट भी लेते गये। उन पटचित्रों पर भगवान् तथागत का जीवन-दर्शन और उनकी शिक्षाएं दर्शाएँ रहती थीं। जन साधारण को प्रभावित करने में इन पटचित्रों ने बड़ा काम किया। इन पटचित्रों के द्वारा ही चीन, लंका, जावा, स्याम, कम्बोडिया, बर्मा, नेपाल, सुतन, तिब्बत, अफगानिस्तान, जापान और कोरिया आदि देशों में बौद्धकला तथा बौद्धधर्म का प्रवेश हुआ। बौद्धकला की समृद्धि का एक कारण यह भी था कि तत्कालीन विश्व-विभूत विद्या निकेतनों तक्षशिला, मालन्दा आदि में कला को भी शिक्षा का एक अंग माना जाता था।

समन्वयवादी बौद्ध संस्कृति में एक बड़ी बात देखने को यह मिलती है कि जिस प्रकार अपनी विजय-यात्राओं में उसने विजित देशों की संस्कृति के अनेक तत्त्व अपनाये उसी प्रकार उन देशों की संस्कृति को भी अपने विचार और अपनी कला के उच्चादर्श दिये। उन देशों में भारतीय चित्रकला के अनेक सिद्धान्तों को ग्रहणकर अपनी कलाओं को एक नयी दिशा दिखलायी। पगान के कई बौद्ध मंदिरों में

चित्रित जातकधारण, इसी प्रकार बर्मा के मंदिरों में संभवान के आरी मत के अनेक चित्र इस बात के प्रमाण हैं। बर्मा के इन चित्रों में दक्षिण तीर्थस्थ रेखाएँ और कुटिल भागिमाएँ पाल शैली के अनुकरण पर हैं। लंका से प्राप्त अनेक मितिचित्रों पर अजन्ता कला की स्पष्ट छाप है। इसी प्रकार सिगिरिया की नारी मूर्तियों पर बौद्धकला का प्रभाव है। मीरान में पश्चिम एशियावासी गैमन चित्रकार तिल द्वारा चित्रित 'वेस्तरर जातक' में गान्धार शैली का प्रभाव स्पष्ट है। द्वा उदलीक से प्राप्त मितिचित्रों और चित्रपटों के अवशेष मातवी या आठवीं सदी के हैं और उनकी शैली में भारतीय, चीनी तथा ईरानी शैलियों के प्रभाव स्पष्ट हैं। इन चित्रों का अध्ययन करने पर ज्ञान होता है उस समय ब्राह्मण और बौद्ध, दोनों धर्मों में सामंजस्य स्थापित हो चुका था।

मीरान के दो भन्म मंदिरों में कुछ मितिचित्र उपलब्ध हुए हैं। ऊपर जिन 'वेस्तरर जातक' पर आधारित मितिचित्र का उल्लेख किया गया है उसके नीचे लिखी गयी कृति के आधार पर उसका समय चौथी शताब्दी ईसवी का बताया जाता है। चित्र ४ अर्धांश में लिखे गये इस लेख से यह भी विदित होता है कि चित्रकार को पारश्वथिक ग्वम्प तीन महान् भाग मिले थे। इसका गणपति भरतुत की प्रस्तर मूर्ति के अनुसार है। कुपायसुमीन गांधार शैली के कलाकारों ने अपनी प्रस्तर कृतियों में भरतुत की कला का अनुकरण किया है। द्वा उदलीक में एक महत्वपूर्ण मितिचित्र मिला है। वह किसी स्त्री का चित्र है जिसके कान, कण्ठ और हाथों में भारतीय आभूषण हैं। उसकी कटि में क्षुद्र पटिकाओं की चार लड़े भी भारतीयता को प्रकट करती हैं। उनकी मुद्राओं में भी भारतीय प्रभाव है। उनके साथ एक बालक भी चित्रित है। मितिचित्र की पृष्ठभागा में बुद्ध तथा बौद्ध स्थापन अंकित है। टन मयी की मुष्वाकृतियों में चीनी प्रभाव है।

कुषा क्षेत्र की अनेक गुफाओं में जो ब्रह्मा इन्द्र, पार्वती और नदी युक्त त्रिव के चित्र मिले हैं उनमें भी भारतीय शैली-गज्जा है। एक चित्र में बादलों में विन्दु ग्रहण करते हुए चातकों का चित्र है। इन बादलों में गणेश्विन बिजली भी अंकित है। ये सभी बातें राजपूत चित्रों में अधिकता से अंकित हुई हैं। इसके अतिरिक्त यहाँ अनेक मितिचित्र, लकड़ी के चित्रफलक और सूती तथा रेशमी कपड़ों के चित्रपट भी मिले हैं, जिनमें भारतीय, चीनी तथा ईरानी कला-शैलियों का अद्भुत सम्मिश्रण है।

बर्मा में बौद्धधर्म का प्रसार ईसा के आरम्भ में ही हो चुका था। कलिंग या तेलंगाना की जो मोन जानि मोलमीन के उत्तर घाटन में जाकर बनी थी वह बौद्ध धर्माभ्यासी थी और उसी के द्वारा वहाँ बौद्धधर्म का प्रवेश हुआ। पाचवीं सदी के बाद तिब्बत के प्यू लोंग भी मध्य बर्मा में जाकर बसने लगे थे। इस प्यू जानि के लोंगों ने यहाँ लगभग १०० मठों का निर्माण किया, जिन पर मोने और नौदी का काम बसानी है। उन युग के अम्पिशात्रों पर उत्कीर्ण लेखा से विदित होता है कि उस समय यहाँ विभ्रम बसा का कोई भारतीय राजा राज्य करता था।

घाटन में मग्ननि मेने कोर्ट भी उल्लेखनीय चिह्न अवशिष्ट नहीं है। उनका कारण यह था कि ग्याग्हवी गदी में मोन राजधानी पैगू चली गयी थी।

प्राचीन प्रोम में यद्यपि अब मठों के कोई अवशेष नहीं दिखायी पड़ने है; फिर भी कुछ दिन पूर्व म्वाट्ट करने पर वहाँ बूढ़ की कुछ सुन्दर मूर्तियाँ और मोने-बादी की गैंगी पिटागियाँ उपलब्ध हुई हैं जिनमें सङ्कल भाषा के लेख मूढ़े हैं और जिनमें पाँचवीं-छठी शताब्दी के मूलकालीन नमूने अंकित हैं।

ग्यारहवीं सदी के मध्य में बर्मियों ने बर्मा पर अधिकार किया और उनके तत्कालीन राजा अनाराता ने ईरावदी तथा चिदविन नदियों के संगम के निकट पगान में अपनी राजधानी स्थापित की। उनमें बौद्ध मंदिरों के निर्माण की परम्परा का आरम्भ किया और यह परंपरा उनके बाद लगभग २५० वर्ष तक अक्षुण्ण रूप से बनी रही। पगान में आज भी एक ऐसा हिन्दू मंदिर विद्यमान है, जिसमें विष्णु के दस अवतारों की प्रस्तर मूर्तियाँ हैं, जिनमें नवीं मूर्ति बुद्ध की है।

पगान की अधिकांश इमारतें बौद्ध नमूने की हैं। वहाँ पाँच सहस्र स्तूपों के बनवाये जाने का उल्लेख मिलता है, जिनके अवशेष आज भी मिलते हैं। उनके मध्य में एक श्वेत आनन्द मंदिर बना हुआ है, जिसका निर्माण ग्यारहवीं सदी के लगभग अनाराता के पुत्र पिथानसात ने करवाया था। उसी ने बिहार के बोध गया के प्रसिद्ध बौद्ध तीर्थ का भी पुनरुद्धार किया था। उसकी माँ भारतीय थी और उसने आठ भारतीय बौद्ध भिक्षुओं से बौद्धधर्म को दीक्षा ली थी।

बर्मा के अतिरिक्त स्वाम में भी मोन लोग जाकर बसे। दूसरी सदी में मुवर्ण द्वीप की यात्रा के लिए जो व्यापारी या धर्म-प्रचारक आंध्र में आते जाते थे, कदाचित् वे मोलमीन और पैगाड़ों होते हुए स्वाम भी जाते थे। वहाँ कुछ बौद्ध मंदिर और अमरावती काल की बुद्ध-मूर्तियाँ भी मिली हैं। बँकाक में एक २८० फुट ऊँचा महा स्तूप और उस पर आनन के नमूने का है।

उत्तरी स्वाम के लूमनु नामक स्थान में ईंटों का बना हुआ वर्णाकार एक पंच मंत्रिका मंदिर है। उसके स्तूप के दोनों ओर बुद्ध की साठ सड़ी मूर्तियाँ निर्मित हैं। इस मंदिर की बनावट श्रीलंका के पट महल प्रासाद से मिलती है और समस्त: जो बारहवीं शताब्दी

के पहले बनाया गया था। इसके अतिरिक्त नेब्रुयो तथा कैम्बेटोय मे कलापूर्ण गुप्तकालीन प्रतिमाएँ, और बुद्ध के प्रतीक हिरन तथा धर्मचक्र की मूर्तियाँ एवं पाँच खंडों में बुद्ध की एक २५ फीट ऊँची मूर्ति आदि बौद्धकला के प्रमाण स्वरूप उपलब्ध हुए हैं, जो तत्कालीन मूर्तिकला के उच्च नमूने कहे जा सकते हैं।

ग्यारहवीं शताब्दी के आरंभ में स्मैर लोगों ने मध्य रथान पर अधिकार किया और उनका प्रमुख बड़ा लगभग २५० वर्ष तक बना रहा। स्मैर कलाकारों ने बुद्ध की मूर्तियाँ बनाने में बड़ी उत्सुकता प्रकट की। इन मूर्तियों पर मोन की कला का स्पष्ट प्रभाव है। मध्य म्याम में ब्राह्मण शैली के मंदिरों के अवशेष भी उपलब्ध हुए हैं।

चीन का कलाधारातल बहुत ऊँचा रहा है। वहाँ के जन-जीवन में कला का उदय लगभग तेईस सौ वर्ष ई० पूर्व में हो चुका था। ई० पूर्व छठी शताब्दी के लगभग, जब कि ब्रह्म का उपयोग नहीं होता था, चीन की चित्रकला में रंगों का माधुर्य, तरुओं तथा टहनिया-शाखाओं की बनावट, पशु-पक्षियों का चित्रण और उन सभी दृश्यों में कमनीय भावों की अभिव्यक्ति तथा आकृति की सौम्यता—सभी बातों में अनुठाएन था। बाद में ब्रह्म के उपयोग में वहाँ ऐसे चित्र बने, जिन्होंने चीन की चित्रकला में स्वर्णोदय उपस्थित कर दिया और जिनको विद्वत् की तत्कालीन कलाकृतियों में सर्वोत्कृष्ट कलाकृतियाँ कहा जा सकता है।

चीन में भारतीय चित्रकला का प्रवेश तिब्बत के द्वारा हुआ और वहाँ से वह कोरिया की ओर बढ़ी जापान में प्रविष्ट हुई। नेपाल के द्वारा चीन में भारतीय कला के प्रवेश के अनेक जीवित प्रमाण विद्यमान हैं। शासकाल (७००-९०० ई०) के तृपित नामक (पोंक्यू) बिहार में पाच-नी अहेला की मूर्तियाँ वर्तमान हैं, जिनमें समन्तभद्र, अवलोकितेश्वर, मञ्जुषी और क्षितिगर्भ आदि की सुन्दर मूर्तियाँ उल्लेखनीय हैं। इन मूर्तियों के संबंध में यह सम्भावना की जाती है कि उनका निर्माण कुबलेखान के समय नेपाल में आये प्रसिद्ध कलाकार अकिलो ने किया था। चीनी सम्राट् यांग ती (६०५-६१७ ई०) के दरबार में खुलन का एक चित्रकार रहता था, जिसके संबंध में कहा गया है कि वह और उसका पुत्र दोनों भारतीय शैली के बौद्ध चित्र बनाने में बड़े निपुण थे। कारिया और चीन दोनों देशों में इन्हीं दोनों चित्रकारों द्वारा बौद्ध चित्रकला का प्रचार-प्रसार हुआ। जापान के प्राचीन चित्रों में भारतीय शैली के प्रभाव का यही कारण है।

चीन में बौद्धधर्म का प्रवेश होने के बाद वहाँ की कला में एक नये युग का सूत्रपात हुआ। उसके आरंभ में सुवृक्ष तथा मृदमत्ता और रंगों में अपूर्व नयेपन का समावेश हुआ। इसका सुपरिग्राम यह हुआ कि प्रशांत महासागर में कैम्बियन सागर तक और भागन की भूमि तक चीन की कला का प्रभाव फैला। उसके फलस्वरूप चीनी-भारतीय कला-प्रवृत्तियों में आदान-प्रदान होने लगा। भारतीय कला की कठियाँ बमियान, खुलन तथा तुकिस्तान-नुफान तक जड़ी हुई थी और उनमें प्रमुखता अजन्ता के चित्रचित्रण की थी। चीनी काकिले भी अपने बहुमूल्य सामान को बेंचने के लिए पश्चिमी बाजारों में लाया करते थे। इसलिए भारतीय चित्रकला के अजन्ता-प्रभाव में वे अद्वैत न रह सके। बल्कि वे लोग खुलन तथा तुफान में इन भारतीय चित्रों को अपने साथ लेते गये। भारतीय गुफाचित्रों की कमनीयता में प्रभावित होकर चीन के उत्तर-पश्चिम में स्थित काम् प्रान्त के पहाट की काटकर वहाँ ४६९ गुफायें बनवायीं गयीं, जिनकी भित्तियों पर अजन्ता, बाघ और एलोरा आदि की महान् कला-कृतियों का रूपामक दाय अंकित किया गया।

समृद्ध चीनी चित्रकला पर बौद्धकला के प्रभाव का उल्लेख करते हुए शा० चाउ मिआंग कुआंग ने (चीनी बौद्ध धर्म का इतिहास भूमिका, पृ० ११-१२) लिखा है।

“बौद्धधर्म के चीन में आने के बाद हमारी चित्रकला को नूतन प्रोत्साहन मिला। चित्रकारों को बौद्धधर्म ने नये भाव दिये। हमारे मंदिरों के भित्तिचित्रों तथा बौद्धचित्रों पर अजन्ता के भित्तिचित्रों का प्रभाव हो सकता है। हमारे इतिहास के आरंभिक युग को सबसे प्रसिद्ध चित्रकार के नाम कुओ-तान-वार्ड और कुओ-हान-नी है। वे बौद्धचित्रों के निर्माण की दिशा में प्रख्यात थे। चीन में बहुत से चित्रकार मठों के शांत और एकान्त वातावरण में रहते थे और वहाँ के मंदिरों की भित्तियों को बुद्ध अथवा अन्य संतों के जीवन की घटनाओं तथा पश्चिमी स्वर्ग के चित्रों में अलंकृत किया करते थे। बौद्ध चित्रकारों में सब से अधिक प्रसिद्ध व-नाओ-तुजें हैं, जो ईसा की छठी शताब्दी के पूर्वार्द्ध में हुआ। वह बौद्ध था और उसने मठों में बहुत कार्य किया।”

जापान में भी भारतीय साहित्य, संस्कृति और कला का प्रवेश बौद्धधर्म के माध्यम से हुआ और यह बौद्धधर्म चीन और कोरिया के माध्यम से जापान में प्रविष्ट हुआ। वहाँ बौद्धधर्म का प्रवेश सर्व प्रथम ५५२ ई० में हुआ, जब कि कोरिया के शासक ने जापान के सम्राट् किमेई के राजदरबार में शाक्य मुनि की प्रतिमा के साथ मूर्धों तथा दूसरे बौद्ध ग्रन्थों को भेजा था। उस समय बौद्धधर्म में प्रवृत्त और शुद्ध मानवता को प्रभावित करने का ऐसा जादू था, जिससे एशिया भर के लोग सहज ही उसकी धारण में आ गये। लगभग पाँचवी-छठी शताब्दी में जापान के कलाकारों ने भारतीय प्रतिमाओं के आधार पर अपनी कृतियों का निर्माण करके जापानी

चित्रकला के क्षेत्र में एक नये युग का सूत्रपात किया। चीनियाँ तथा कोरिया-मंगोलिया-जापानों की कला में जो सुविध-सुव्यवस्था तथा आकर्षण था, उन सभी विशेषताओं को लेकर जापान की चित्रकला का उत्थान हुआ। जापान में बौद्धधर्म और बौद्ध साहित्य के प्रचारार्थ बौधिसिना की यात्रा महत्वपूर्ण रही है। यह बौद्धभिक्षु दशिन भारत का निवासी था और ७३६ ई० में उसने जापान की यात्रा की थी। बाद में उसको जापान के बौद्ध मठों का प्रधान बनाया गया।

व्यापारी वरुं द्वारा तथा सांस्कृतिक एवं साहित्यिक सम्भावना मडलों द्वारा जो जापान में भारतीय कला का प्रवेश हुआ। बौद्धसूत्र इसके प्रमुख आकर्षण थे। जापान में इस प्रभाव की कृतियाँ आज भी वहाँ के बौद्ध मंदिरों में सुरक्षित हैं। आठवीं शताब्दी में निर्मित होरऊजी के मंदिर की दीवारों की चित्रकारी पर अजन्ता की शैली का प्रभाव है और सेर्यूजी के बौद्ध मंदिर की बुद्ध प्रतिमाओं में गांधार शैली का दाय। इन प्रतिमाओं में भारत और जापान तथा दूसरे देशों की कलात्मक एकता का दर्शन होता है।

स्वामि के लोग यूनान तथा दक्षिण चीन से आये थे और इसलिए उन के साथ ही स्वामि में चीनी संस्कृति का प्रवेश हुआ। वे हीनयान के समर्थक थे, जिसकी परंपरा उन्होंने श्रीलंका में अपनायी थी। इसलिए स्वामि के मंदिरों पर यूनान, चीन और श्रीलंका की कला का प्रभाव है।

पार्थ पेंगोशा में सिहली प्रभाव है, किन्तु वहाँ के बिहारों की युवाओं में जो साँपों के फन बने हुए हैं उनमें चीन का प्रभाव है, क्योंकि यह तरीका न तो भारत में था और न श्रीलंका में ही देखने का मिलता है। स्वामि, बैकाक और अयुतबिय आदि में तरहवी-चौहदवी शायी के अनेक मठ तथा बहुसंख्यक मूर्तियाँ उपलब्ध हैं।

अकोर का मंदिर समार की आभीषान इमारतों में से एक है। आरभ में वह विष्णु का मंदिर था, किन्तु बाद में उस पर बौद्धों का अधिकार हुआ। यह इमारत बौद्धकला और शिल्प की दृष्टि में अनुपम है।

ससार के अधिकांश देशों में भारतीय गम्कृति, कला और साहित्य आदि के प्रचार का माध्यम बौद्धधर्म रहा है, किन्तु कुछ देश ऐसे भी हैं जहाँ बौद्धधर्म के प्रवेश के पूर्व ही हिन्दू संस्कृति का प्रचार हो चुका था। हिन्दुचीन और कम्बोडिया, जिनका प्राचीन इतिहास में क्रमशः कम्पा और कम्बज कहा गया है, ऐसे ही देश हैं। चीन के इतिहासकारों के कथनानुसार हिन्दुचीन में प्रह्वी शताब्दी के लगभग हिन्दू विचारधारा एवं हिन्दू धर्म का प्रवेश हो चुका था। गैमी अनुभूति है कि दक्षिण भारत के कोण्डिय नामक एक ब्राह्मण ने हिन्दुचीन में अपना राज्य स्थापित किया था। इस क्षेत्र में उपलब्ध पल्लव लिपि के संस्कृत अभिलेखा से यह स्पष्ट होता है कि यहाँ संस्कृत का पर्याप्त प्रचार था। तत्कालीन भारत की भाँति वहाँ की राजभाषा भी संस्कृत ही थी। हिन्दुचीन के संस्थापक का नाम श्रीमार बताया जाता है। ३८० ई० में वहाँ चन्द्रवर्मा नामक राजा राज्य करता था, जिसके संबंध में यह कहा जाता है कि वह हिन्दू धर्म का परम अनुयायी और वेदों का प्रकाण्ड विद्वान् था।

कम्बोडिया में शैव और वैष्णव धर्म की प्रधानता रही है। वहाँ के राजा लोग महाहोम, लक्षहोम और कांडिहोम आदि यज्ञों को करते थे। संप्रति कम्बोडिया में प्रायः सभी मंदिर हिन्दू देवताओं और विषेवतः शिव या विष्णु के देखने को मिलते हैं। कम्बोडिया की राजधानी अंकोरवाट (यशोधरपुर) में १२वीं शताब्दी के आरभ में बड़े-बड़े मन्दिरों का निर्माण हुआ। उनमें एक विशाल मन्दिर सम्राट् सुर्यवर्मन् ने बनवाया था। उस मन्दिर के दिलापटों पर 'रामायण' और 'महाभारत' की कथाओं में सम्बद्ध अनेक दृश्य अंकित हैं, जो कि जावा और बोर्नो-बुटोर के मन्दिरों की चित्रकला की अपेक्षा अधिक कलात्मक हैं।

कम्बोडिया का स्मेर राजा जयवर्मन् सप्तम महायान मरदाय का अनुयायी था। उसकी राजधानी वियोन में थी। उसने भी बौद्धधर्म के अनेक मठ बनवाये और उसके मठों की विशेषता यही थी कि उन पर बौधिसत्व लोकेश्वर के चार मुख बने हुए हैं। चीनी ग्रन्थों के अध्ययन से विदित होता है कि जयवर्मन् ने १४८८ ई० में शाक्य नागनेत नामक एक बौद्धभिक्षु को चीन भेजा था।

वियतनाम की अधिकांश जनता बौद्धधर्मानुयायी है। वहाँ महायान मरदाय का अधिक प्रचलन रहा। वियतनाम के विभिन्न बिहारों में लगभग २० भारतीय बौद्ध भिक्षु रहते थे, जिन्होंने वहाँ लगभग २०० शिष्यों का निर्माणकर बौद्धधर्म की स्थिति को मजबूत बनाया। उन्होंने अनेक पालि ग्रन्थों का विगतनामी भाषा में अनुवाद भी किया। जेतवन बिहार के प्रमुख नागा थेरा (बू-चोन) संप्रति बौद्ध संस्कृति के प्रचार-प्रसार में बड़ा महत्व रखते हैं। उसरी वियतनाम में आजकल बौद्ध संस्कृति की सुरक्षा के लिए अनेक कार्य हो रहे हैं। अमी हाल में वहाँ की सरकार ने भारत सरकार को अबलौतिकेश्वर बौधिसत्व की एक मूल्यवायु एवं कलापूर्ण मूर्ति भेंट की है।

मलाया और जावा में बौद्धकला की विपुल निधि आज भी सुरक्षित है। मलाया में नालन्दा शैली पर निर्मित बौधिसत्वों की धातु मूर्तियाँ और पल्लव शैली में विष्णु की प्रस्तर मूर्तियाँ उल्लेखनीय हैं। आठवीं शताब्दी के शैल्यन्त्रवंशीय राजाओं द्वारा जावा

में निर्मित कलाकृतियाँ अपने क्षेत्र की अनुपम कृतियाँ हैं। जावा के मध्य में निर्मित बोध-बुदुर का मध्य स्तूप अपनी प्राकृतिक और कलात्मक बनावट के लिए बीडकला का स्मरणीय स्मारक है। उसमें बुद्ध-जीवन से सबद १२० मूर्तियाँ बनी हुई हैं। उसकी चारों बीधियों में १३०० मूर्तियाँ हैं, जिनको एक साथ जोड़ा जाय तो उनकी लंबाई तीन मील अनुमान की गयी है। इन मूर्तियों में सर्वथा मौलिक कलात्मक दृष्टिकोण है।

भारत का तिब्बत के साथ घनिष्ठ संबंध रहा है। यह संबंध कई घाताभित्थों पहले से है। बहुत-सी बातों में तो तिब्बत और भारत दोनों देशों की मौलिक एकता रही है। धर्म, कला, साहित्य और संस्कृति आदि के आदान-प्रदान की दृष्टि से दोनों देशों के आपसी संबंध अदृष्ट रूप से बने हुए हैं। तिब्बत की कलात्मक अम्मुन्नति की दिशा में भारतीय संस्कृति का बड़ा योग्य रहा है।

तिब्बत की चित्रकला का बारीकी से अध्ययन करने वाले विद्वानों ने उसको तीन वर्गों में विभाजित किया है। पहले वर्ग में वे चित्र आते हैं, जिनकी मुख्य भूमिका तो भारतीय बौद्ध मूर्तियों से उद्भूत है और जिनकी सहायक रेखाओं के लिए चीन की कला का अनुकरण किया गया है; दूसरे वर्ग के चित्र वे हैं, जिनकी मुख्य भूमिका तो चीन के ढंग की है किन्तु रेखाओं के लिए भारतीय कला का अनुकरण किया गया है—अर्थात् पहिले वर्ग के संबंध विपरीत, और तीसरे वर्ग के अन्तर्गत उन चित्रों को रखा गया है, जो या तो प्रथम दोनों वर्गों के सम्मिश्रण से बनाये गये हैं अथवा जिनका उन दोनों से कोई संबंध नहीं है। ये तीसरे वर्ग के चित्र ही बस्तुतः विशुद्ध तिब्बतीय चित्र कहे जा सकते हैं। इन तीनों श्रेणियों के अतिरिक्त कुछ चित्र ऐसे भी हैं, जिन पर नेपाली चित्रशैली का प्रभाव है। इस प्रकार के चित्र बहुत ही मूल्यवान् हैं।

तिब्बतीय चित्रों में मुद्राओं का भी उपयोग हुआ है, जो कि किसी प्रतीकात्मक ध्येय को व्यंजित करने की दृष्टि से योजित की गयी हैं। तिब्बत में १५वीं शताब्दी से पूर्व के चित्र नहीं मिलते।

भारत और तिब्बत, दोनों देशों की शैलियों में, यथा पांचाकों तथा शिरोवस्त्र आदि में, पर्याप्त साम्य है। तिब्बतीय चित्रों और वहाँ की गुफाओं के भित्तिचित्रों में प्राप्त होनेवाली लंबी दाढ़ी वाली कलम संबंधी भारतीय अनुकृति मानी जाती है। तिब्बत में धार्मिक चित्रों की दृष्टि से सर्वोच्च कृति ताक-का के मन्दिर में लटकने वाले चन्द्रचित्र है। ये चित्र भूमी और रेसमी, दोनों प्रकार के पर्दों पर निर्मित हैं। मानवाकृति के चित्र में भी तिब्बत के कलाकार बड़े निपुण थे, जिसके उदाहरण लामाओं के कई चित्र, काठमांडू के नेपाल म्युजियम में आज भी सुरक्षित हैं।

तिब्बत की चित्रकला में लौकिक और अलौकिक भावनाओं का ममन्वय देखने को मिलता है। पशु, पक्षी, पेड़, पुष्प, ऋतु आदि प्राकृतिक विषयों के चित्रों से लेकर तथागत से सम्बन्धित धार्मिक चित्रों तक एक अकल्पित भावना व्याप्त है। उनकी रेखायें देखने वाले को मंत्रमुग्ध कर देती हैं। तिब्बत में मालम्बा के एक स्नातक ने चित्रकला के क्षेत्र में एक ऐसी शैली को उद्भावित किया, जिसमें तांत्रिकता के माय-माय मानवीय प्रतिमानों का ऐसा चित्रण देखने को मिलता है, जिसमें सुरुचि और बिगबि, दोनों का अद्भुत मिश्रण है। प्रत्येक चित्र की आधारभूमि मानवीय होती हुई भी उसको इस रूप में दिखाया गया है कि यह बायबी हॉकर किसी अज्ञात लोक का रहस्य प्रकट करता है। वे आकृतियाँ हमारे बीच की होकर भी हमें ऐसी लगती हैं, जैसी देवदूत की हैं। जहाँ तक रंगों का सम्बन्ध है, तिब्बत की चित्रकला में विशेष रूप से हरे रंग को अपनाया गया है।

तिब्बती अनुवाद के रूप में उपलब्ध 'चित्रसम्बन्ध' नामक ग्रंथ की समीक्षा करते हुए विद्वानों का कथन है कि तिब्बत के धार्मिक चित्रों पर इस ग्रंथ के सविधानों का इतना प्रभाव है कि वे सभी चित्र भारत के मालूम होते हैं। यह ग्रंथ माधारराज नमजित् का बतया जाता है। इस राजा का उल्लेख संस्कृत के प्राचीनतम ग्रंथों में आदिम चित्राचार्य के रूप में हुआ है।

तिब्बत द्वारा भारतीय चित्रकला का प्रवेश नेपाल में हुआ। क्योंकि तिब्बत का चीन के साथ घनिष्ठ सांस्कृतिक आदान-प्रदान हो चुका था। इसलिए तिब्बत के द्वारा कला की जो विरासत नेपाल को गयी उसमें भी चीनी प्रभाव स्पष्ट है। नेपाल ने अपने चित्रकारों को तिब्बत और चीन भेजा। वहाँ उन्होंने भारतीय, चीनी और तिब्बतीय शैली के अनेक चित्र निर्मित किये और अनेक गिष्य तैयार किये। यह आदान-प्रदान तेरहवीं-चौदहवीं शती तक बना रहा।

मध्य एशिया में उपलब्ध भारतीय चित्रों के प्राचीन अवशेषों को देखकर उनकी लोकप्रियता और व्यापकता का अनुमान लगाया जा सकता है। सन् १९०३ ई. में उत्तर पश्चिमी सीमाप्रान्त और बम्बईप्रान्त में डॉ० औरल स्टीन को एक नियत अवधि के लिए पुरातत्त्व-विभाग में नियुक्त किया गया था। अभी तक अजन्ता और बाघ से प्राप्त चित्राकृतियों द्वारा ही भारत की प्राचीन कला का माप-जोख किया जाता था; किन्तु महाशय स्टीन ने मध्य एशिया के ईरान, वनवन, अहिहिक आदि से जो चित्र नमूने प्राप्त किये वेनेसे भारतीय चित्रकला की प्राचीनता और भी चमक उठी। उन्होंने अफगानिस्तान में भी बाघियों की गुफाओं से चौथी से छठी

शाताब्दी तक के चित्र प्राप्त किये थे। इन कलाकृतियों में भारतीय, ईरानी, चीनी प्रभावों का अद्भुत सम्मिश्रण देखने को मिलता है। बामियाँ के उत्तरस्थ फाँदरिस्तान में जिन बौद्ध मठों का स्टीन ने पता लगाया, उनमें भी गुप्त तथा पाल राजाओं के आदेशों पर निर्मित चित्र मिले।

साँ० स्टीन ने बड़ी कुशलता एवं बड़े ध्रम में मध्य एशिया में उपलब्ध भित्तियों को लगभग दो इंच मोटे दीवाल के परस्तरों सहित उतारकर अल्मानियम के फर्माँ पर जमाया। ये चित्र दिम्ब्री के मेट्रुल एशिया ऐट्रीभवाँटीज म्युजियम के तीन कमरों में स्थापित किये गये। ये सभी कलाकृतियाँ चौथी से दशवीं शताब्दी तक की हैं। इस प्रकार का और उतना बड़ा भित्तिचित्र-मण्डप विष्व भर में और कहीं नहीं है। कला तथा कला इतिहास के विद्यार्थियों के लिए इन भित्तिचित्रों का भारी महत्त्व है। मध्य एशिया से प्राप्त इन भित्तिचित्रों पर बौद्धकला और विशेष रूप से अजन्ता का प्रभाव है।

इस प्रकार बौद्धकला ने एशिया के वह दू-भाग की कला-वंतना को कई शताब्दियों तक प्रभावित किया। अपने देश के धार्मिक तथा सांस्कृतिक उत्थान को सुदूर देशों में पहुँचाने का कार्य भी बौद्धकला के माध्यम से सम्पन्न हुआ। धार्मिक और सद्भाव की स्थापना में बौद्धकला का महत्त्वपूर्ण योग रहा। जन-सामान्य में कल्याणकारी बौद्धधर्म के प्रचार-प्रसार के लिए बौद्धकला को श्रेष्ठ माध्यम के रूप में अपनाया गया।

बौद्धकला में चित्र, स्थापत्य और शिल्प को विशेषी का एक साथ दर्शन होता है। अत्यन्त मठ, मघारगम, विहार और चैत्य आज भी बौद्धकला के उज्ज्वल अतीत के साक्षी हैं। चित्रों में समलंकृत भव्य मुद्रा-मण्डपों को देखकर लगता है कि उनके निर्माता स्वपतियों ने अपने जीवन की संपूर्ण साधना को उनमें रूपायित कर दिया। कदाचित् यही कारण है कि कई शताब्दियों के बीन जाने पर भी उनकी ताजगी में कोई अन्तर न आने पाया। जिस कलाशिल्प में भी उनका दर्शन किया वही उनके गौरव-मण्डित स्वरूप में इव गया।



पाल शैली
गुजरात शैली
अपभ्रंश शैली
जैन शैली

पूर्व पीठिका

दशवीं शताब्दी ईसवी से पहले भारतीय चित्रकला की प्राचीन परम्परा का प्रतिनिधित्व मित्तिचित्रों में मिलता है। ये मित्तिचित्र अधिकांश में बौद्धकला से और अल्पांश में जैनकला से अनुबद्ध हैं। मित्तिचित्रों के निर्माण से पूर्व बौद्धकला और जैनकला का समृद्ध रूप मूर्तियों तथा मंदिरों के शिल्प में व्याप्त हो चुका था। मित्तिचित्रों के निर्माण के बाद उसका पूरा रूप निरार था।

दशवीं शताब्दी ई० से लेकर पंद्रहवीं शताब्दी ई० तक के पाँच-सौ वर्षों में चित्रकला की उक्त परम्परा को जीवित बनाये रखने का श्रेय पाल, जैन, गुजरात एवं अपभ्रंश शैलियों को है। इन पाँच-सौ वर्षों के समय को कुछ विद्वानों ने चित्रकला की अवनति का समय कहा है; किन्तु इस संबंध में आज हमारे समक्ष इतनी अधिक सामग्री विद्यमान है, जिसको देखकर हमें यह कहना अधिक युक्तिसंगत जान पड़ता है कि पाँच शताब्दियों का यह समय, चित्रकला के निर्माण की दृष्टि से पूर्वापेक्षया किसी भी अंश में हीनस्व का परिचायक नहीं रहा।

साहित्य के ही क्षेत्र को यदि हम लें तो संस्कृत और प्राकृत भाषाओं की काव्य, नाटक, कथा आदि अनेक विषयों की कृतियों में चित्रकला के संबंध में ऐसी चर्चाएँ होने लगी थीं, जिनको पढ़कर लगता है कि विद्वानों, राजाओं और जन-सामान्य में स्पष्ट उसका प्रचार-प्रसार हो चुका था। भोज (१००५-१०५४ ई०) का 'समरांगणसुभाषार' और सोमेश्वर भूपति (१२वीं श०) का 'मानसोल्लास' इस युग की दो ऐसी विश्वकोषात्मक रचनाएँ हैं, जिनमें अन्य अनेक विषयों के अतिरिक्त चित्रकला के विधि-विधानों पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। इन लक्षण ग्रन्थों को पढ़कर सहज ही तत्कालीन चित्रकला की समृद्धि का पता लगता है। सोमेश्वर और क्षेमेश्वर (११वीं श०) द्वारा 'कथासरित्सागर' के दोनों संस्करणों में ऐसी चर्चाएँ देखने को मिलती हैं, जिनसे विदित होता है कि तत्कालीन समाज में चित्रकला के प्रति गहरी अभिरुचि जागृत हो चुकी थी; और साथ ही यह भी कि उससे भी संकटों वर्ष पहले भारत में चित्रकला की उपयोगिता पर आस्था होने लगी थी।

इस युग में अधिकतर, पुस्तकों के दृष्टान्त चित्र निर्मित हुए। ऐसी सचित्र पोथियों का निर्माण प्रायः बंगाल, बिहार और नेपाल में हुआ। नालन्दा और विक्रमगिरा आदि तत्कालीन विद्या-निकेतनों में ही अधिकतर इस प्रकार की सचित्र पोथियाँ लिखी गयीं। इन पोथियों में मुख्यतया बुद्ध-प्रतिमानों और अनेक देवी-देवताओं के चित्र निर्मित हुए। उक्त तीनों कन्द्रों की शैली भी प्रायः समान थी। इस युग की चित्रशैली के सम्बन्ध में राय कृष्णदास जी का कथन है कि "इनमें लाल (सिन्धूर, हिमालू तथा महावर), पीला (हरताल या संबतः प्योड़ी), नीला (लाजवन्ती तथा नील), सफेद एवं काला—ये मूल रंग तथा इनके सम्मिश्रण से उत्पन्न हरे, गुलाबी, बैंगनी, फाल्गुनी आदि रंगों का प्रयोग मिलता है। सोने का रंग इनमें नहीं पाया जाता। पट्टों पर के चित्रों या उनकी रक्षा के लिए लाख चढ़ी होती थी।"

इस युग की चार प्रतिनिधि शैलियाँ रही हैं, जिनके नाम हैं पाल शैली, जैन शैली, अपभ्रंश शैली और गुजरात शैली। इन चारों शैलियों के चित्रों में प्रायः इतनी समानता है कि इनको पृथक् करने और इनका उपयुक्त नाम देने के संबंध में बड़ा विवाद बला आ रहा है। इस विवाद के कारणों को आगे स्पष्ट किया गया है।

पाल शैली

निम्नोक्त विद्वानों का लामा तारानाथ ने लिखा है कि ७वीं शताब्दी के पश्चिम भारत में जिस चित्रशैली का निर्माण हुआ था, उससे निम्न ९वीं शताब्दी के पूर्वी भारत में एक नवीन चित्रशैली का उदय हुआ। पूर्वी चित्रकला का केन्द्र बंगाल था। बसंपाल एवं देवपाल नामक पाल राजाओं के संरक्षण में अजन्ता के अनुकरण पर जिस स्वस्थ शैली का बंगाल में निर्माण हुआ उसका प्रमुख चित्रकार भीमान तथा उसका पुत्र वितपाल था। इस चित्रशैली का विकास तिब्बत तक हुआ। नेपाल की चित्रकला में पहले तो पश्चिम भारत की शैली का प्रभाव बना रहा और बाद में उसका स्थान इस नव-निर्मित पूर्वी शैली ने ले लिया।

नवम शताब्दी में जिस नयी शैली का आविर्भाव हुआ था उसके प्रायः सभी चित्रों का संबंध पालवंशीय राजाओं से था। अतः उसको 'पाल शैली' के नाम से अभिहित करना अधिक उपयुक्त समझा गया।

पाल शैली में पुस्तकों के दृष्टान्त चित्र ही अधिकतर निर्मित हुए हैं। इन दृष्टान्त-चित्रों में पहला स्थान तो उन चित्रों का है, जो 'प्रज्ञापरिणित' आदि महायान बौद्ध ग्रंथों पर आधारित हैं। इस प्रकार के चित्रों का निर्माण १०वीं शताब्दी में १३वीं शताब्दी के भीतर बंगाल, मालवा, विक्रमशिला, नेपाल और बिहार में हुआ। इस काल की सभी पॉपियाँ ताल्पत्र पर हैं, जिनमें सुन्दर लक्ष्मि, तराशो हुए अक्षर और चमकीली स्याही का प्रयोग हुआ है। इन पॉपियों पर बीच-बीच में बौद्धधर्म-सम्बन्धी चित्र बने हुए हैं। उनकी शकतियों या काष्ठपट्टो पर भी बुद्ध के जीवन्त तथा उनके शिक्षा-मन्त्रन्धी चित्र अंकित हैं, जो जातक-ग्रंथों पर आधारित हैं। इस शैली के चित्रों पर अजन्ता के शिल्प का प्रभाव है।

जैसा कि पहले भी सकेत किया जा चुका है, पाल शैली के प्रमुख तीन केन्द्र थे - बंगाल, बिहार और नेपाल। इन तीनों केन्द्रों में आज भी इस शैली के चित्र सुरक्षित हैं। इनके अतिरिक्त विदेशों में भी कुछ कृतियाँ मिलती हैं। भारत में ये कलाकृतियाँ एशियाटिक सोसाइटी, कलकत्ता, तथा आचार्य अन्नोन्दनाथ ठाकुर, श्री अजित घोष, राय कृष्णदास और बड़ोदा, बीकानेर, अहमदाबाद आदि के कला-संग्रहों में सुरक्षित हैं। नेपाल के राजकीय पुस्तकालय और वहाँ के राजगुरु के निजी पुस्तकालय में पाल शैली की कुछ सचित्र पॉपियाँ सुरक्षित हैं। विदेशों में इस प्रकार के ग्रन्थचित्र मुख्यतया बोस्टन (अमेरिका) के संग्रहालय में संग्रहीत हैं।

बंगाल के पटचित्र

१८वीं तथा १९वीं शताब्दी में बंगाल में जिस चित्रशैली का प्रचलन हुआ उसको 'गौड़ शैली' के नाम से कहा गया है। १९वीं शताब्दी में निर्मित गौड़ शैली के कुछ चित्रों का चयन श्री अजितघोष ने किया है। इन शैली के चित्रकारों में नीलमण्डान, बलरामदास और गोपालदास का नाम प्रमुख है, जिन्होंने 'रामायण', 'महाभारत' और 'भागवत' आदि के अच्छे दृष्टान्त चित्र बनाये।

पटचित्रों के निर्माण में गौड़ शैली की अपनी विशेषता रही है। इस प्रकार के पटचित्र गुजरात, राजस्थान और उत्तर प्रदेश आदि में भी बनाये गये। सिन्धत और नेपाल के पटचित्र प्रसिद्ध हैं। इन पटचित्रों के मन्त्रन्ध में मुख्यतः श्री कृष्ण की 'वासवदत्ता', बाग की 'कावचवर्ति' और सोमदेव के 'कृषासुरिस्तगर्' में अनेक तरह से उल्लेख किया गया है। किन्तु बंगाल में यह परम्परा विशेष रूप से प्रचलित रही और लगभग पचास वर्ष पूर्व, जब तक कि छापाखानों का अधिक प्रचलन न हुआ था, बंगाल में इन चित्रों के निर्माण की अटूट श्रृंखला बनी रही। ये पटचित्र भनोरजन, विनोद और आजीविका के साधन माने जाते थे। विदेशों में बौद्धधर्म के प्रचार-प्रसार के लिए इस प्रकार के चित्रों को बड़े पैमाने पर उपयोग में लाया गया। बंगाल में ये चित्र बहुत ही लोकप्रिय रहे और ज्यों-ज्यों उनको आजीविका का सस्ता साधन बनाया गया त्यों-त्यों स्वभावतः उनका लोकप्रियता, उपयोगिता और प्रसिद्धि कम होती गयी।

इस प्रकार के पटचित्रों का प्रचलन यद्यपि बहुत पुराना है; फिर भी बंगाल में हम जिन चित्रों का प्रचलन देखते हैं उनका आधार बहुत पुराना नहीं है, और उनमें जो लोककला की अभिरुचियाँ देखने को मिलती हैं उनमें भी प्राचीन परम्परा का कोई चिह्न विद्यमान नहीं है। वस्तुतः बंगाल में जिन पटचित्रों का प्रचलन हुआ उनके निर्माणकर्ता अद्विष्ट और व्यवसायी थे। इसलिए न तो वे प्राचीन परम्परा को ग्रहण करने में समर्थ हो सके और न ही वे अजन्ता तथा बाण आदि के मध्य वर्ण-विधान तथा लोकप्रिय विषय-वस्तु को ही ग्रहण कर सके। वस्तुतः उनमें न तो अपनी कल्पना थी, न अपने भाव और न नूतन अभिव्यंजना ही। इन चित्रों का बही महत्व एवं बही स्थिति थी, जो कि बंगाल की स्थियों द्वारा विशेष उत्साहों पर बनाये गये अल्पनाचित्र की है। इस प्रकार के पटचित्रों में परम्परा का निर्वहण मात्र था। नयी अभिरुचियाँ और नयी परिकल्पनाओं से उनका कोई सम्बन्ध नहीं था।

ये पटचित्र इसलिए अधिक प्रसिद्धि में पा सके, क्योंकि पहले तो उनके निर्माता कलाकार परम्परा से प्राप्त अपने ज्ञान को एक ही तरह की किसी-पिठी शैली में चला रहे थे, और दूसरे में उसको उन्होंने धरेलू व्यवसाय का रूप दे दिया था। उनके बहुत कुछ गिने-चूने विषय हुआ करते थे, जिनमें प्रमुख दो ही थे। पहले प्रकार के चित्र तो वे थे, जो मेलों में बेचने के उद्देश्य से बनाये जाते थे और इसलिए जिनका मूल्य होता था दो-दो पैसे। मेलों के लिये बनाये जाने वाले चित्रों को एक दिन में दो-तीन तक बनाया जाता था। दूसरे प्रकार के चित्र वे हुआ करते थे, जिनमें 'रामायण' या 'महाभारत' अथवा कृष्णकवच, तांत्रिक देवी-देवताओं का चित्रण हुआ करता था। ये चित्र घूम-घूम कर प्रचारित किये जाते थे।

इन पटचित्रों में बंगाल की लोककला अवश्य ही १९वीं शताब्दी के अन्त तक अत्युत्कृष्ट रूप में बनी रही। उसके बाद इस प्रकार के चित्रों का प्रचलन बन्द हो गया। बंगाल के ये पटचित्र स्थानीय लोकशैली से सम्बन्धित होने के कारण कुछ महत्त्व रखते हैं।

गुजरात शैली

भारतीय चित्रकला के इतिहास में गुजरात शैली, अपभ्रंश शैली और जैन शैली का नाम इसलिए उल्लेखनीय है कि उनके द्वारा यहाँ भारतीय चित्रकला का उज्ज्वल अतीत आलोकित होता है, वहाँ उनके समापन से मुनहरे भविष्य की पृष्ठभूमि का निर्माण भी होता है।

किन्तु इन तीनों शैलियों की एकता तथा मिश्रता के प्रश्न को लेकर हमारे कला-समीक्षकों में लम्बी अवधि तक विवाद चलता रहा, जो कि आज भी अपने स्थान पर पूर्ववत् बना है।

इस विवाद को सर्वसम्मत मान्यताओं का स्पष्टीकरण न हो सकने के कारण अन्य दो शैलियों को किसी एक शैली के अन्तर्गत न मानने की अपेक्षा हमने अधिक उपयुक्त यही समझा है कि विद्वानों ने जिस रूप में उनका विकास दिखाया है उसी रूप में उनका ध्योरा प्रस्तुत किया जाय। इसी दृष्टि से हमने तीनों शैलियों के अस्तित्व को स्वीकार किया है और उनके अनुयायी विद्वानों द्वारा प्रतिपादित विज्ञानों को, पुनरुक्तियों के बावजूद, उसी रूप में प्रस्तुत किया है।

पश्चिम भारत की प्रभावशाली गुजरात चित्रशैली के संबंध में आज से लगभग तीस-पैंतीस वर्ष पूर्व हमें प्रायः कुछ भी जानकारी प्राप्त नहीं थी। उस समय भारतीय चित्रकला का विवेचन प्रस्तुत करते हुए अनेक विद्वानों की यही धारणा रही है कि अजन्ता, बाघ आदि के गुफाचित्रों के बाद, अर्थात् लगभग ७वीं शताब्दी से लेकर १६वीं शताब्दी में राजपूत चित्रकला के प्रकाश में आ जाने तक, लगभग आठ-नीं शताब्दियों का समय इस दृष्टि से अंधकारमय रहा है। इन शताब्दियों में भारतीय चित्रकार अपनी माधना के प्रति या तो उदासीन रहे अथवा उस समय की सभी कृतियों को कालकवलि हो गयो। इस धारणा के विपरीत आज गुजरात शैली को अनेक महत्वपूर्ण कृतियों के प्रकाश में आ जाने के कारण अब यह भ्रांति निर्मूल-सी हो गयी है कि गुफाचित्रों के बाद तथा राजपूत शैली के निर्माण से पहले भारतीय चित्रकला की परंपरा ध्वस्त हो चुकी थी।

इस संबंध की सूचना देने वाले विद्वानों में पहला नाम डॉ० आनन्दकुमार स्वामी का है। उन्होंने १९२४ ई० में बर्लिन म्यूजियम में सुरक्षित 'कल्पद्रुम' की एक सचित्र प्रति का परिचय प्रस्तुत करके विद्वत्समाज में गुजरात चित्रशैली की गवेषणा के संबंध में जिज्ञासा जगायी। इसके कुछ समय बाद 'बालमोपालस्तुति', 'पीतमोचिन्द', 'गुणालयसती', 'दत्तारहस्य', और एक काव्यकृति आदि उक्त शैली के ऐसे सचित्र ग्रन्थ प्राप्त हुए, जिनका गुजरात में कोई रिस्ता नहीं था। अतः डॉ० आनन्दकुमार स्वामी ने इस शैली का नया नामकरण 'पश्चिम भारतीय शैली' किया।

इसी वर्ष श्री नानालाल चमनलाल मेहता ने 'कल्प' पत्रिका में गुजरात शैली की गवेषणा से संबंधित अपना एक नया दृष्टिकोण प्रस्तुत किया। उनके इस लेख का आधार था 'बसन्तविलास' की सचित्र प्रति। स्व० मेहता जी को गुजरात से 'बसन्तविलास' नामक एक संस्कृत-गुजराती मिश्रित काव्यकृति उपलब्ध हुई। इसका लिपिकाल १४५१ ई० है। यह एक लम्बाकार कुण्डलीनुमा चित्रपट है, जो कि कण्ठ पर बना हुआ है। इस चित्रपट पर ७९ चित्र हैं। ये सभी चित्र जैनधर्म के सिद्धान्तों के विरुद्ध हैं। इसलिए मेहता जी ने इन चित्रों को 'गुजरात शैली' के नाम से कहा, क्योंकि वे गुजरात में मिले थे। बाद में अपनी पुस्तक में 'स्टडीज इन इंडियन पैन्टिंग ऑफ गुजरात' नाम से स्वतंत्र अध्याय लिखकर उन्होंने गुजरात चित्रशैली के संबंध में महत्वपूर्ण एवं प्रामाणिक सूचनार्थ प्रस्तुत कीं। मेहता जी का कथन है कि 'बन में बसन्त का अवतार और नर-नारियों के उद्दाम यौवन को प्रदीप्त करने वाली उनकी कल्याणी घोषा का अत्यन्त लक्ष्मी चित्रण इस पट के चित्रों में प्रकाशित हुआ है; और उसी के अनुरूप भाव-बोधक गुजराती लिपि में संस्कृत के छन्द भी साथ-साथ लिखे हुए हैं।'

इस चित्रशैली को समझने के लिए एक भ्रम जैनचित्रों की उपलब्धि से भी उत्पन्न हुआ। १०वीं शताब्दी से १५वीं शताब्दी के बीच पश्चिम भारत में जिन चित्रों का निर्माण हुआ उनका विषय यद्यपि जैनैतर ग्रन्थ भी थे; किन्तु उतका सम्बन्ध मुख्यतया जैन धर्म के प्राकृत ग्रन्थों से ही था। इसलिए इन शताब्दियों में निर्मित चित्रों को 'जैन शैली' के नाम से भी कहा गया। इन चित्रों को यह नाम इसलिए भी दिया गया, क्योंकि वे जैन साधुओं के द्वारा निर्मित हुए थे।

जैसा कि डॉ० आनन्दकुमार स्वामी ने इस शैली के चित्रों का नया नामकरण 'पश्चिम भारतीय शैली' के नाम से भी किया, बाद में इस धारणा को भी मान्यता नहीं प्राप्त हुई। जब कि भारत, अहमदाबाद, मालव, जौनपुर, अजमेर, पंजाब, बंगाल, उड़ीसा और यहाँ तक कि नेपाल, बर्मा तथा स्वाम आदि भारत तथा बृहत्तर भारत में इस शैली के चित्र बहुत बड़ी संख्या में उपलब्ध हुए तो उनके संबंध में यह धारणा भी क्षीण पड़ गयी कि उन्हें 'पश्चिम भारतीय शैली' के नाम से कहा जाय।

किन्तु इस समस्या का समाधान इतने ही पर नहीं हो जाता। 'बसन्तविलास' के उक्त चित्रपट के अतिरिक्त गुजरात चित्रशैली के अस्तित्व को उभारने वाली संस्कृत के विल्हण कवि (११वीं श०) कृत 'बीर पंचाशिका' की एक सचित्र प्रति भी श्री मेहता जी को मिली थी, जिसमें कविराज विल्हण और उनकी प्रेयसी चम्पावती की प्रणयलीला का आलेखन है। ये दोनों चित्रावली, क्योंकि जैननेतर धर्मों से सम्बन्धित थीं, अतः मेहता जी के आगे यह समस्या उपस्थित हुई कि इसका क्या नाम दिया जाय। क्योंकि अब तक इस शैली के जितने भी चित्र प्रकाश में आ चुके थे वे सभी प्रायः जैनधर्मों पर आधारित थे; फिर भी उन्होंने इनको 'गुर्जर चित्रशैली' के नाम से ही अभिहित किया और उन्हें मूल चित्रशैली के पूर्वकालीन भारत की चित्रकला का विशुद्ध रूप स्वीकार किया।

इस प्रकार गुजरात चित्रशैली के प्रति विद्वानों एवं कलाविदों में उत्तरोत्तर जिज्ञासा बढ़ती गयी। श्री डी० वी० रोमसन ने १९२६ ई० को 'कम्बम्' पत्रिका में लिखित अपने एक लेख द्वारा एलोरा की गुफाओं के भित्तिचित्रों का बारीकी से विवेचन करते हुए उन्हें ८वीं ९वीं शताब्दी का रचा हुआ बताया और उनके साथ, स्वताम्बरीय जैनधर्मों में उल्लिखित लघु कथाओं की तुलना करते हुए यह सिद्ध किया कि वे जैनधर्मों के गुजराती चित्रों के पूर्वरूप हैं। एलोरा की इसी परम्परा ने गुजराती शैली की ताड़पत्रीय एवं कागद की पाँधियों के तथा यदा-कदा उनकी काष्ठ-निर्मित दफ्तियों पर अकल चित्रों के रूप में विकास पाया। इन चित्रों ने दक्षिण कर्ण यावत् विस्फारित आँसू और नुकीली नासिकायें एलोरा के भित्तिचित्रों का स्मरण दिलाती हैं।

गुजरात शैली के प्राचीन चित्रों के एक सुन्दर-संग्रह की सूचना १९२९ ई० में श्री अर्धेन्द्रकुमार गांगुली ने दी। ये चित्र वेण्णवों के स्तोत्रग्रन्थ 'बालमोपाख्यस्तुति' के थे। यह प्रति लखित है और उसके चित्रों की तुलना 'बिनकल्पसूत्र' तथा 'कालकाव्य' के चित्रों से की गयी है। इस प्रति के चित्रों के विवेचन द्वारा यह बताया गया कि मुहम्मद गुजरात में, जिसमें राजस्थान और मालवा भी सम्मिलित थे, उस समय प्रादेशिक शैली के रूप में गुजरात चित्रकला लघुचित्रों के द्वारा अपना विकास कर रही थी।

इतिहास

पश्चिम भारत में गुजरात की शासन परम्परा का कई दृष्टियों से बड़ा महत्व रहा है। लोचल बार्दा ने उपलब्ध अवशेषों के आधार पर गुर्जरो की संस्कृति, हड़प्पा तथा मोहनजोदड़ो की संस्कृति जितनी प्राचीन ठहरनी है। कोटिल्य के 'अर्थशास्त्र' (३०० ई० पूर्व) में स्वतंत्र रूप से सौराष्ट्र गणतंत्र का उल्लेख किया गया है और अर्थांक के एक शिलालेख से यह ज्ञात होता है कि यवनगज युवाप ने जूनागढ़ में राजधानी कायम करके गुर्जर शासन की सर्व-प्रथम स्थापना की थी। ५वीं शताब्दी तक गुजरात में शकों का अधिपत्य रहा। क्षत्रप हर्षवामन् (१०० ई०) का जूनागढ़ की चट्टान पर खुदा हुआ अभिलेख भारतीय इतिहास की महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

५वीं शताब्दी के अन्त में गुप्त राजाओं के मैत्रिक नामक सेनापति ने बलभी को अपनी राजधानी बनाया। बलभी के राजाश्री की महत्वपूर्ण देन नालन्दा विश्वविद्यालय था, जो कि ७वीं शताब्दी तक बौद्धधर्म का मुख्य केन्द्र रहा है। बाद में वहाँ चावडा राजघर और तदनन्तर सोलंकियों का अधिपत्य स्थापित हुआ, जिसका पहला शासक मूलराज था। सोलंकीयों के शासकों में सिद्धराज ज्येष्ठ (१०९४ - ११४३ ई०) और कुमारपाल (११४३ - ११७४ ई०) का नाम न केवल उनकी अद्भुत साहित्यिकता के लिए, अपितु उनके साहित्यानुशासन और कलाभ्रम के लिए भी प्रसिद्ध है। कुमारपाल ने प्रसिद्ध सोमनाथ मन्दिर का दो बार पुनर्निर्माण कराया था। उनके द्वारा प्रोत्साहित एवं संरक्षित स्थापत्य एवं चित्रकला के नमूने आज भी वहाँ के मंदिरों में जीवित हैं। उनमें जैनधर्म को स्वीकार किया और उसकी संरक्षकता में जैनधर्म हेमचन्द्र के सहयोग से अहमदपुर में कला और साहित्य का अमृतपूर्व केन्द्र स्थापित हुआ। कुमारपाल के शासनकाल में जैन चित्रकला ने अच्छा विकास किया। इस शैली के चित्रों में जैन साधुओं के हाथों सिल्य और सज्जा का समावेश होकर उनका समस्त गुजरात, पंजाब, राजस्थान और उत्तर भारत में प्रसार हुआ। इस समय प्रधानता प्रबन्धचित्रों की रही।

पश्चिम भारत में जिस चित्रशैली का उदय लगभग ११वीं शताब्दी में हुआ था और १६वीं शताब्दी तक जिसका प्रभाव मध्य भारत के अनेक अंचलों तक बरतमान रहा उसी का नाम विद्वानों ने 'गुर्जर शैली' रखा है। इस शैली के सैकड़ों गुजराती चित्र उसकी समृद्धि एवं महानता के परिचायक हैं। ये चित्र जैन कल्पसूत्रों के अतिरिक्त 'कालकाव्यकथा', 'निर्वाणचर्याकथा', 'उत्तराध्यायनसूत्र' आदि ग्रन्थों के दृष्टान्त रूप में बने। श्री भजुलाल मजूमदार, डॉ० स्टे ला कैमरिवा और श्री नानालाल चमनलाल मेहता प्रभृति विद्वानों की नेष्टा से गुर्जर शैली के जिन जैननेतर सचित्र ग्रन्थों की सूचना कला-जगत् को मिली उनके नाम हैं: 'शीतोचिन्द्र', 'बालमोपाख्यस्तुति', 'बीबी माहात्म्य', 'रतिरहस्य', 'बसन्तविलास' और 'भागवत' के १६वीं शताब्दी के कुछ फुटकर चित्र।

ये चित्रित ग्रन्थ तथा फुटकर चित्र, जैसा कि संकेत किया जा चुका है कि ११वीं से १५वीं शताब्दी के बीच, पाँच शताब्दियों में,

निमित्त हुए, अपना प्रायागिक इतिहास रचते हैं। इन चित्रों में 'शैलपोचिन्म' के चित्रों की विशेष चर्चा रही है। 'शैलपोचिन्म' संस्कृत साहित्य का कृष्णकाव्य-विषयक गीतिकाव्य का उत्कृष्ट ग्रंथ माना जाता है, जिसकी रचना जयदेव ने, बंगाल के राजा लक्ष्मणसेन के समय १२वीं शताब्दी में की थी। 'शैलपोचिन्म' को अनेक आलोचकों ने उत्कृष्ट शृंगार का निष्कृष्ट ग्रंथ माना है, किन्तु उसमें जयदेव ने अपने काव्यकौशल से मानवीय पृष्ठभूमि में दैवी पात्रों का जो विचित्र निदर्शन किया है वह प्रशंसनीय है।

वैष्णव धर्म के प्रचार-प्रसार के साथ-साथ इस ग्रंथ का भी भारत भर में प्रचार हुआ; और यह प्रचार न केवल संस्कृतप्रेमी वैष्णवों के बीच, बल्कि चित्रकारों में भी अतिशय लोकप्रिय हुआ। उनके वृष्टान्त चित्र लगभग १५वीं शताब्दी तक भारतीय चित्रकला की अनेक शैलियों में बने। इस प्रकार ये चित्र भारत के विभिन्न प्रदेशों में पाये जाते हैं।

गुजरात शैली की विशेषताएँ

गुजरात शैली के चित्रों में १६वीं शताब्दी तक जो विकास हुआ, उसके सम्बन्ध में श्री मंजुलाल रणछोड़लाल मजूमदार का कथन है कि :

१. गुजराती शैली के चित्रों ने, शताब्दियों पूर्व से अजन्ता, बाघ और एलोरा के जित्तिचित्रों की परम्परा को लघुचित्रों के रूप में ताड़पत्रीय पोथियों पर सुरक्षित रखा।
२. प्राचीन जित्तिचित्रों और राजपूत-गुजरात-शैली के चित्रों के बीच की परम्परा में जो परिवर्तन हुए उनका इतिहास जानने के एकमात्र साधन यही चित्र हैं।
३. गुजराती शैली के चित्रों ने राजपूत चित्रशैली को जन्म दिया। पर्वत, नदी, सागर, पृथ्वी, अग्नि, बावल, मेघ, अतिथि और वृक्ष आदि के आलेखनों की जो दर्शनीयता राजपूत चित्रशैलियों में देखने को मिलती है, यह गुजराती शैली ही की देन है। 'रागमाला' के चित्रों की परम्परा का केन्द्र लाटदेश के चित्रकारों की शैली है।
४. अकबर के दरबारी चित्रकारों द्वारा अनायास ही ईरानी और फारसी शैलियों को ग्रहण करने का एक कारण यह भी था कि वे देशज-मदति में पारंगत थे। अकबर की शाही चित्रशाला में गुजरात के करीब सात चित्रकार थे, जिनमें केराच, माधव और भीम की विशेष पद्धति एवं क्वालिटी है।

अपभ्रंश शैली

गुजरात में चित्रों का जो सबसे बड़ा संग्रह प्राप्त हुआ वह जैन पोथियों से संबद्ध था। यद्यपि वहाँ इस प्रकार के चित्रों का भी अभाव नहीं रहा, जो जैनैतर और वैष्णवों के ग्रन्थों से भी संबंधित थे; किन्तु बहुलता सचित्र जैन पोथियों की ही रही। इसी प्रकार जिस शैली के चित्र व्यापक रूप में गुजरात से ही प्राप्त हुए, उन प्रकार के चित्रों की उपलब्धि गुजरात के बाहर अनेक प्रदेशों में भी हुई। आज भी गुजरात तथा गुजरात के बाहर जैनग्रन्थों के और जैनैतर ग्रन्थों के अनेक ऐसे चित्र उपलब्ध हो रहे हैं कि उनको किस शैली के अन्तर्गत रखा जाय, इसका कोई निश्चय नहीं हो पाया है। इस सामग्री को देखते हुए उसके वर्गीकरण के संबंध में आज से २०-२५ वर्ष पूर्व हमारे समक्ष जो समस्या थी, आज भी लगभग वैसी ही है।

आरंभ में इस शैली के चित्रों को 'जैन शैली' के नाम से कहा गया; किन्तु जब इसी प्रकार के चित्र मालवा, राजस्थान और गुजरात में दूसरे संग्रहालयों के ग्रन्थों में भी व्यापकता से पाये गये तो स्वभावतः उनका निश्चित नामकरण एक समस्या बन गया। इसलिए इस शैली को 'गुजरात शैली' या 'पश्चिमी हिन्दू शैली' कहा जाना अधिक उपयुक्त जान पड़ा। किन्तु डॉ० मोतीचन्द प्रभूति विद्वानों का मत है क्योंकि इस शैली के चित्र पश्चिम भारत के अतिरिक्त, भारत के अन्य स्थानों में भी उपलब्ध हुए हैं इसलिए उसको पश्चिम के नाम पर बोधना उपयुक्त नहीं है। उसके लिए अब तक जो नाम दिये गये वे भी सार्थक नहीं हैं।

राय कृष्णदास ने इस शैली के चित्रों को 'अपभ्रंश शैली' के नाम से कहना अधिक उपयुक्त समझा है। इस संबंध में उनका कथन है कि "जब इन चित्रों का आलेखन कोई नया उत्पान नहीं है; प्राचीन शैली की विकृतिमान है, तो 'अपभ्रंश' ही एक ऐसा शब्द है, जिसके द्वारा उन विकृतियों की समुचित अभिधा एवं व्यंजना हो सकती है। इस प्रकार उन विकृतियों के समवायक्यी जिस निश्चय से यह आलेखन बना है, उसके अर्थ हो यह 'शैली' शब्द की लेना चाहिए।"

इस शैली का जन्म पश्चिम भारत में उसके साहित्य के साथ ही हुआ और भारतीय चित्रकला के लिए मूल्यवान् कृतियाँ बेकर अपने साहित्य के साथ ही बहु क्षांय भी हो गयी। इस अपभ्रंश शैली के चित्र आज तीन रूपों में उपलब्ध होते हैं: ताड़पत्रीय पोथियों पर, कपड़े पर और कागद पर। इस प्रकार के चित्र म्रप्रति भारत, अमेरिका तथा ब्रिटेन के संग्रहालयों में सुरक्षित हैं। इस अपभ्रंश शैली की अधिकतर सचित्र पोथियाँ जैनधर्म से संबद्ध हैं।

अपभ्रंश शैली के चित्र

जैन और अपभ्रंश दोनों शैलियों के मार्थक नामकरण के प्रसंग में 'वसन्तचिन्तास' (१४५१ ई०), 'बालगोपालस्तुति', 'भीतपोथिबन्ध', 'दुर्वासपसावती' और 'रतिरहस्य' नामक कुछ सचित्र पोथियों का उल्लेख किया जा चुका है। ये सभी चित्र अपभ्रंश शैली के हैं। मारवाड़ में इस शैली के चित्रों का निर्माण ७वीं शती में होने लग गया था। मध्य प्रदेश में भी इस शैली के कुछ चित्र मिले हैं। अहमदाबाद के श्री सारामाई भाणिकलाल ने 'चित्रकल्पद्रुम' (कल्पसूत्र) नामक एक महत्वपूर्ण ग्रंथ प्रकाशित किया है, जिसमें अपभ्रंश शैली के सादे और रंगीन सैकड़ों चित्र हैं। यह ग्रंथ उन्हें जीनपुर में उपलब्ध हुआ था, जिसका लिपिकाल १४६५ ई० (१५२२ वि०) है। अपभ्रंश शैली के चित्रों का जीनपुर प्रधान केंद्र था। भांगन कला अवन में भी इस शैली के कुछ ग्रथचित्र सुरक्षित हैं, जिन्हें जीनपुर केंद्र का ही बताया जाता है, और जिनका सम्बन्ध किसी अवधी काव्य से है। इसी प्रकार के कुछ चित्र नेगल म्युजियम, बम्बई तथा लखनऊ और प्रयाग आदि के संग्रहालयों में भी सुरक्षित हैं।

साहीर, बंगाल और उड़ीसा में भी इस शैली के चित्र उपलब्ध होते हैं। बंगाल में वे लिखित 'बालग्रह' नामक एक सचित्र ग्रंथ सारामाई के संग्रह में सुरक्षित है। बंगाल तथा उड़ीसा में इस शैली के पटचित्र भी मिलते हैं। इसके अतिरिक्त वेरूल के भित्तिचित्रों को अपभ्रंश शैली का उत्कृष्ट नमूना बताया जाता है, जिनका निर्माण भोज के भोजी उदयार्थिन् (१०५९-१०८० ई०) ने करवाया था।

अपभ्रंश शैली के ताड़पत्रीय ग्रथचित्रों में श्वेताम्बरीय जैना की पुस्तकें 'निशोच्यूर्वा', 'अंगमूत्र', 'बशर्वाकालिक लघुचूर्ति', 'ओषधिनियुक्ति', 'त्रिषष्टिशास्त्राकाशुषधचरित', 'त्रैविनाषचरित', 'कषासरित्सागर', 'संग्रहपोथिसूत्र' 'उत्तरज्योत्समसूत्र', 'कल्पसूत्र', और 'बावकप्रतिफलनचूर्वा', उल्लेखनीय हैं। इनका लिपिकाल ११००-१५०० ई० के अन्तर्गत है और ये सभी पोथियाँ पाटन, म्भान, बडीदा और जैनलमेर आदि के ग्रथकारों तथा अमेरिका के वास्टन संग्रहालय में सुरक्षित हैं।

इस शैली के बहुमूल्य पटचित्र भी उपलब्ध हुए हैं। इन प्रकार के पटचित्रों में पाटन के सधवीना पाडा के ग्रथ-मञ्जर में सुरक्षित (किन्तु अब अप्राप्य) पञ्चतीर्था का पट उल्लेखनीय है, जिनके चित्रों की प्रतिकृति 'इंडियन आर्ट ऐंड लेटर्स' नामक पत्र में (५० ७१-७८, १९३२ ई०) प्रकाशित हो चुकी है। गुजरात के आचार्य केवलाल द्वैपेयग द्वारा उपलब्ध 'वसन्तचिन्तास' (१४५१ ई०) का उल्लेख किया जा चुका है। यह पटचित्र म्रप्रति बाँधगटन की फ्रायर आर्ट गैलरी को मुनोभित कर रहा है।

इस शैली के कागद पर निर्मित ग्रथचित्र और स्फुटचित्र भी बहुत बड़ी संख्या में उपलब्ध होते हैं। जिनमें 'कल्पसूत्र' की दो प्रतियों में से एक प्रति तो रायल एशियाटिक सोसाइटी, बम्बई में और दूसरी लीमडी के सेठ आणद जी कल्याण जी के पास बतायी जाती है। इनका लिपिकाल १४१५ ई० है। तीमरी प्रति जीनपुर की 'कल्पसूत्र' है, जो कि स्वर्णाक्षरों में लिखा हुआ है और म्रप्रति बडीदा के नरसिंह जी की पोल के ज्ञान मन्दि में सुरक्षित है। यह प्रति १४६७ ई० में जीनपुर के बादशाह हुसैनशाह सर्की के समय चित्रित की गयी थी। 'कल्पसूत्र' की एक चौथी प्रति अहमदाबाद निवामी मुनि दयाविजय जी के संग्रह में है, जिसको १५वीं शताब्दी के उत्तरार्ध का अनुमान किया गया है। यह भी स्वर्णाक्षरों में है; किन्तु इसमें जो चित्र बने हैं उनको अपभ्रंश शैली का सर्वोत्कृष्ट चित्र बताया जाता है।

इसी प्रकार कागद पर लिखी हुई शोर्टन संग्रहालय में तथा गुजरात के श्री भोगीलाल जी के म्रग्रह में सुरक्षित 'बालगोपालस्तुति' और बडीदा के श्री० मन्जुलाल मजूमदार के संग्रह में सुरक्षित 'दुर्वासपसावती' की पोथियाँ उल्लेखनीय हैं। जोधपुर के किसी ज्ञानभंडार से प्राप्त देवभ्रममूर्ति कृत 'पाषण्डचरित' नामक महाकाव्य (१५वीं श०) के आदि तथा अत के पद्यों में बने चार चित्रों को भी अपभ्रंश शैली का बताया गया है।

१५वीं शताब्दी के लगभग गुजरात और मेवाड़ में जिन समृद्धिवाली राजपूत शैली का उदय हुआ था और जिसके कारण भारतीय चित्रकला की प्रसुप्त शैलियाँ उद्बुद्ध हुईं, यह अपभ्रंश शैली का ही नवीन मत्करण था। भाव-विधान और आलेखन की दृष्टि

से राजपूत शैली यद्यपि अपने अपूर्व नये परिवेश को लेकर आयी थी, किन्तु विषयवस्तु के लिए उसने अपभ्रंश शैली का ही आश्रय लिया। रामनामा, मृंगार, ऋतु और कृष्ण-लीला सम्बन्धी जो उत्कृष्ट चित्र राजपूत शैली के कलाकारों ने दिये उनकी विषय-सामग्री अपभ्रंश शैली से उद्भूत है।

अपभ्रंश शैली का उद्गम और उससे प्रभावित दक्षिणी कलम

अपभ्रंश शैली के नामकरण की भाँति उसके उद्गम स्थान के सम्बन्ध में भी बड़ा विवाद रहा है। इतिहासकार कामा तारानाथ ने उसका उद्गम मारवाड़ बताया और श्री नानालाल चमनलाल मेहता ने उसको गुजरात का मित्र किया। किन्तु अब इस विवाद में अधिक सामग्री प्राप्त हो जाने के कारण यह माना जाने लगा है कि अपभ्रंश शैली का जन्म दक्षिण भारत में हुआ। क्योंकि पहली बात तो यह है कि दक्षिण में ही इन शैली के अधिक जीवित प्रमाण देखने को मिलते हैं और दूसरे में आधुनिक विद्वानों का भी मन्व्य इसी पक्ष में है।

अपभ्रंश शैली के प्राचीन चित्रों का एक रूप तो हमें एलोरा के मितिचित्रों में देखने को मिलता है और दूसरा रूप दक्षिण के हिन्दू राजाओं द्वारा पल्लविन विजयनगर शैली में। यद्यपि एलोरा और दक्षिण की शैलियों में कोई भौगोलिक सारनभ्य नहीं है; फिर भी स्पष्ट है कि उन दोनों के मूलतः आधार एक हैं और इसलिए यह संभव जान पड़ता है कि उन युवाचित्रों का निर्माणिक कलाकार निश्चित ही दक्षिण की अपभ्रंश शैली का अभिज्ञ था। एलोरा की छतों पर गड़गड़ स्थित विष्णु तथा नन्दी स्थित शिव के जो चित्र बने हैं उनमें जो देवताओं का नुकीलापन, पिचके गालों का समावेश और अतिशय रूप में आँकों का उभरापन दृश्य है वह अपभ्रंश शैली का ही प्रमाण है। इन चित्रों का निर्माण ८वीं, ९वीं शताब्दी में हुआ। इसी प्रकार कैलाशनाथ मंदिर के चित्रों में एक दृश्य परमारों के साथ किमी दक्षिण गंगा का यद्द दृश्य है। इन दृश्य में अपभ्रंश शैली का विकसित रूप है। ये चित्र १२वीं, १३वीं शताब्दी के हैं।

१३वीं और १४वीं शताब्दी में निर्मित दक्षिण के मठ-मन्दिरों में जो विजयनगर शैली के चित्र हैं वे अपभ्रंश का ही स्फूर्त प्रमाण हैं। बुकराव द्वितीय के मंजी तथा सेनापति हसम्पा द्वारा १३८७-८८ ई० में निर्मित जिनकांची मन्दिर के सतीसमण्ड के चित्र और देवयार द्वारा निर्मित अनेतुंडी के उच्चयम मठ के चित्र विजयनगर शैली, अर्थात्तर रूप से अपभ्रंश शैली, के प्राचीन प्रमाण हैं।

इसलिए अपभ्रंश शैली का उद्गम दक्षिण में ही हुआ और बाद में उसका विकास गुजरात, मालव, मद्रास तथा मुद्गर दक्षिण-पश्चिम में हुआ। डॉ० मोतीचंद ने अपने एक लेख (दक्षिणी कलम : बीजापुर, कलाविधि, वर्ष १, अंक १, २००५ वि०) में बताया है कि "जो कुछ भी हो इस शैली का उद्गम स्थान दक्षिण को मानने के ही प्रयाप्त कारण हैं। सबसे पहले हम इस शैली का दर्शन एलोरा के कैलाशनाथ के ८वीं ९वीं शताब्दियों के चित्रों में पाते हैं; और हो सकता है कि जिस तरह अपभ्रंश भाषा ने सर्वप्रथम दक्षिण में साहित्यिक रूप ग्रहण कर गुजरात, राजपूताना तथा मालवा में प्रवेश किया, उसी तरह अपभ्रंश विषयशैली भी यहाँ ने उद्भूत होकर देस के चारों ओर फैल गयी। यह बात अमंभव नहीं; क्योंकि अपभ्रंश के कवियों और मध्यकालीन चित्रकारों में सांस्कृतिक एकात्म्य मानी जाती थी। राजशेखर ने अपनी 'काम्बनीमासा' में तो कविसभा में अपभ्रंश के कवियों और चित्रकारों को एक ही श्रेणी में स्थान देने की बात कही है।"

दक्षिण में विजयनगर शैली के अतिरिक्त आदिलशाही सल्तनत द्वारा पोषित एवं पल्लवित बीजापुर शैली में भी अपभ्रंश शैली का प्रभाव है। यद्यपि अपभ्रंश शैली का जन्म दक्षिण में ही हुआ और मितिचित्रों के बाद उसके प्रभाव के पहले दर्शन दक्षिण की शैलियों से ही होते हैं; किन्तु इस प्रकार सामग्री का आज भी सर्वथा अभाव है कि दक्षिण में अपभ्रंश शैली का परिकरण, परिवर्तन तथा संस्करण किस रूप में हुआ।

जीनपुर की 'कम्बूचू' की प्रति, भारत कला भवन में सुरक्षित अथवा काव्य के श्वचित्र और मारवाड़, अहमदाबाद, मालव, पंजाब, बंगाल, उड़ीसा तथा गुजरात आदि विभिन्न स्थानों से अपभ्रंश शैली के जो चित्र प्राप्त हुए हैं; और विशेष रूप से चेस्टरबेदी सहज में सुरक्षित 'नुबूच अल-उसूच' के चित्रों की समीक्षा करके यह अनुमान लगाया जा सकता है कि १६वीं शताब्दी में दक्षिण भारत में अपभ्रंश शैली की क्या स्थिति थी।

डॉ० मोतीचंद ने अपने उक्त लेख (कलाविधि, अंक १, वर्ष १, २००५ वि०) में गुजरात के अपभ्रंश चित्रों की 'नुबूच अल-उसूच' की चित्रावली से तुलना करते हुए दक्षिण में वर्तमान १६वीं शताब्दी की अपभ्रंश शैली के कुछ रूप स्पष्ट किये हैं। उन्होंने गुजरात की अपभ्रंश शैली की ये १२ विशेषतायें बतायी हैं : (१) लाली जगह में निकली हुई आँख, (२) परबल के आकार की आँखें, या. वि.-१८

स्त्रियों की बीसों में कान तक गयी काजल की रेखा, (३) नुकीली नाक, (४) दोहरी टुट्टी, (५) मुँह हुए हाथ तथा ऐंठी उँगलियाँ, (६) अप्राकृतिक रूप से उमरी हुई छाती, (७) तिलोने की तरह पल्लव-पत्तियों का अलंकरण, (८) कमजोर लिखावटी, (९) प्राकृत-दृष्टियों की कमी, (१०) इकट्ठा धरातल पर अनेक दृष्टियों का अंकन, (११) १५वीं शताब्दी के अन्तिम चरण से लेकर १६वीं शताब्दी तक हाथियों का अलंकरण और (१२) चटकदार रंगों तथा सोने का अत्यधिक प्रयोग।

इस तालिका में 'नूतन अल-उकूब' की चित्रावली की विशेषताओं की ममानता डॉक्टर साहब ने संख्या २ से १० तक तथा १२ में बताया है। इस तुलना से बहुत हद तक इस बात के प्रमाण मिल जाते हैं कि १६वीं शताब्दी में दक्षिण की अपभ्रंश शैली का क्या स्वरूप था।

जैन शैली

जैनकला के प्राचीन अस्तित्व को खोज निकालने के लिए जब हमारा ध्यान उमके ऐतिहासिक महत्त्व की ओर उन्मुख होता है तो हमें लगता है कि उनकी महनीयता न केवल उसके वेध-विन्यास एवं भाव-विचारांकन के कारण विद्युत है; अपितु भारतीय चित्रकला के इतिहास में कागद पर की गयी चित्रकारी की दिशा में उसका पहला स्थान है। राजपूत परम्परा की भाँति जैनकला ऐसी प्राचीन परम्परा पर आधारित है, जो राजपूत कलम के प्राप्त सर्वाधिक प्राचीन चित्रों में भी एक शताब्दी पहले की सिद्ध होती है। ताड़पत्र पर अंकित 'कल्पद्रुम' तथा 'कालकाचार्यकला' के आधार पर निर्मित पावर्तनाथ, नेमिनाथ और ऋधनाथ तथा अन्य बीस तीर्थंकर महात्माओं के दृष्टान्त चित्र जैनकला के सर्वाधिक प्राचीन उदाहरण हैं।

जैन चित्रकला की ऐतिहासिक उपलब्धि ७वीं शताब्दी से है, जिसके प्रमाण, सम्राट हर्ष के समकालीन पल्लव राजा महेंद्रवर्मन (७वीं सदी) के समय में निर्मित मित्तनबासल गुफा की पाँच जिन-मूर्तियाँ हैं। मगध भारतीय चित्रशैलियों में १५वीं सदी में पूर्व जितने भी चित्र प्राप्त हैं उन सब में मुख्यता और प्राचीनता जैन-चित्रों की है। ये चित्र दिगम्बर जैनियों से सम्बद्ध हैं, जिन्हें अपने संप्रदाय के ग्रन्थों को चित्रित कराने एव करने का बड़ा शौक था। इन आरम्भिक जैन कला-कृतियों को कुछ विद्वानों ने प्रारम्भिक परिचामीय शैली कहा; कुछ ने गुजराती शैली, और कुछ ने अपभ्रंश शैली के नाम से सम्बोधित किया है। १२वीं सदी के पूर्व जैन चित्रकला मिथिल पड़ गयी थी और मुगल शैली की विकासवास्तव्य में तो उसका अस्तित्व सर्वथा ही मिट-सा गया था। १२वीं सदी के बाद वह पुनरुज्जीवित हुई और यह एक विचित्र संयोग की बात है कि महमूद गजनवी के विध्वंसों के बावजूद जैन चित्रकला जावू और गिरनार के केंद्रों में अपने परिचित के नव-निर्माण में अग्रसर थी। बाद में जैन चित्रकारों ने राजपूत और मुगल शैलियों में प्रेरणा ग्रहण कर अपने क्षेत्र का अधिक व्यापक बनाया। इतना ही नहीं, बल्कि जैन चित्रकला गुजरात की ध्वंस्ताम्बर कलम में आरम्भ होकर राजपूताना में वहाँ तक अपना विकास करती रही और बाद में ईरानी प्रभावों से मुक्त होकर 'राजपूत कलम' में ही बिलयित हो गयी।

जैन कलाकारों एवं ग्रंथकारों की कलात्मक देन

दशवीं शताब्दी से लेकर पंद्रहवीं शताब्दी के बीच और उसके बाद भी भारतीय चित्रकला की समृद्धि के लिए सर्वाधिक उल्लेखनीय योग जैन कलाकारों का रहा है। इस युग में इन जैन ग्रंथकारों तथा चित्रकारों ने जिस निष्ठा और जिस एकाग्रभाव से चित्रकला की पूर्य परंपरा को अक्षुण्ण बनाये रखा और भविष्य में राजपूत तथा मुगल शैलियों को जो नये प्रयोग एव नये भाव-विधान दिये उनका विशिष्ट स्थान है। जैन कलाकारों की निष्पणता का दर्शन ताड़पत्रीय पोथियों में देखने को मिलता है। स्थानाभाव के कारण इन ताड़पत्रीय पोथियों में, उनके निर्माता कलाकारों ने अति सूक्ष्म रेखाओं में जिन विराट् भावों को समाविष्ट किया है उसका उदाहरण अत्यन्त देखने को नहीं मिल सकता।

अद्वैत मुनि कात्तिसागर का 'विज्ञान भारत' (विस० १९४७; भाग ४०, अंक ६, पृ० ३४१-३४८) में एक गवेषणात्मक लेख प्रकाशित हुआ था, जिसका शीर्षक था 'जैनों द्वारा पल्लवित चित्रकला'। अपने इस बृहद् लेख में उन्होंने ताड़पत्रों, पत्थरों, कागजों आदि पर निर्मित जैन चित्रकारों एवं ग्रंथकारों पर अच्छा प्रकाश डाला है।

लगभग १३५०-१५०० ई० के बीच बने कुछ उपलब्ध चित्रों के आधार पर यह सिद्ध हुआ है कि उस समय के चित्रों में बड़ी सजीवता थी। 'सिद्धहेम व्याकरण' और 'कालकला' की अनेक ताड़पत्रीय पोथियों पर जो चित्र अंकित हैं उनको देखकर तत्कालीन चित्रकला की अदृष्टता के संबंध में परिचय प्राप्त किया जा सकता है।

बस्नों या कपड़ों पर लेखन एवं चित्रण का कार्य तिब्बत तथा गढ़वाल में सदियों पूर्व से होता आया है। इसी प्रकार की पुष्कल-सामग्री जैन-महागारों में भी सुरक्षित है। जैन हस्तलेखों में उपलब्ध विज्ञान पत्रों का इतिहास की दृष्टि से महत्वपूर्ण स्थान रहा है। साथ ही उनके द्वारा भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में जैनो द्वारा आभित चित्रकला के स्वतंत्र अस्तित्व का भी पता चलता है। ये विभिन्न पत्र भौगोलिक दृष्टि से भी महत्वपूर्ण हैं। वाणिगटन की फ्रेयर आर्ट गैलरी में सुरक्षित 'बसंतचिल्लास' नामक कृति (१५०८ वि० में लिखित) अपने ढंग की संसार भर में चित्रकला की अनुपम कृति है। यह वस्त्र पर ही चित्रित है।

जिस प्रकार नेपाल, तिब्बत और गढ़वाल में सचित्र संघर्षों के निर्माण की परंपरा रही, वैसे ही जैनियों में भी अनेक तांत्रिक-देवी-देवताओं के वस्त्रचित्र भी उपलब्ध होते हैं। इस प्रकार के वस्त्रपटों पर चित्र बनाने का सर्वाधिक प्रचार तिब्बत में ही रहा है, और यही कारण है कि वही आज इस प्रकार की संसार-मुल्लंभ कला-कृतियाँ देखने को मिलती हैं। मुनि कांतिसागर के सहज के अतिरिक्त अनेक व्यक्तितगत सग्रहों और लखनऊ, इलाहाबाद तथा कलकत्ता आदि के सग्रहालयों में इन प्रकार के मूल्यवाँ वस्त्रचित्रों के नमूने देखने को मिल सकते हैं। जिन भद्र सूरि के समय का जैनशास्त्रों पर महत्वपूर्ण प्रकाश डालने वाला एक बहुमूल्य एब वृहत् पटचित्र, जिसको कि मुगल-राजपूत शैलियों के पूर्व का सर्वोच्च पटचित्र कहा जा सकता है, ब्रिटिश म्यूजियम में सुरक्षित है। नाइट कला भवन, बीकानेर में भी इस प्रकार के सु दूर वस्त्रचित्र सुरक्षित है।

'हमजातासा' के कपड़े पर निर्मित चित्रों के संबंध में श्री पर्री हाउज महोदय का कथन है कि उस समय भारत में सुंदर कागद के अभाव से चित्रों को निर्मित करने के लिए कपड़े का आश्रय लिया गया। यह स्थिति लगभग १०वीं, ११वीं शताब्दी तक बनी रही। तदनंतर १२वीं से १४वीं शताब्दी की सहस्रों कागद की पौधियों विभिन्न सग्रहों में आज भी सुरक्षित है।

कपड़े पर निर्मित होने वाले चित्रों या पौधियों की परंपरा बहुत प्राचीन है। लंबे एवं बड़े प्रयोगों के लिए कपड़े का उपयोग कागद-निर्माण के बाद भी होता रहा। श्री नानालाल खमनलाल मेहता का कथन है कि "मिरा अनुमान है कि 'हमजातासा' के चित्र बड़े होने के कारण ही कपड़े पर बनाये गये। 'कषासतिस्तागर' में दीवारों पर चित्रित पटों के चित्रकाने की आधुनिक प्रथा का भी उल्लेख है।"

इन शैली के वस्त्रचित्रों का निर्माण सोलहवीं से अठारहवीं शताब्दी तक निरंतर होता गया। वस्त्रों को बुनते समय भी उन पर रंग-बिरंगा शिल्प अंकित किया जाता था। अठारहवीं शताब्दी में निर्मित कुछ इस प्रकार के वस्त्रचित्र भी प्राप्त हुए हैं, जो कि भारतीय शिल्प का प्रतिनिधित्व कर सकते हैं।

चौदहवीं-पंद्रहवीं शताब्दी का समय बड़ा ही कांतियमय समय रहा है। उस समय अल्लाउद्दीन खिल्जी जैसे सरदारों ने जहाँ भी जो हिन्दुओं से सबद्ध कला-कृति देखी वही उमको विनष्ट कर दिया। ऐसे समय जैन-विद्वां ही ऐसे बचे थे, जिन्होंने जी-जान से परंपरा की रक्षा की। इन विद्वानों का कार्य स्याल काश्मीर में बने कामाजों ने ले लिया था। कागज को ताइपनीय आकार में काटकर उस पर लेखन या चित्रण का कार्य संपन्न किया जाता था। इस युग के जैन कलाकारों एवं विद्वां मुनियों ने भी स्वर्णमय और रजसमय स्याही में मूल्यवाँ चित्रों एवं पौधियों का निर्माण किया। इन संबंध में मुनि कांतिसागर के लेख का निम्नोक्ति अंश अवलोकनीय है। उनका कहना है कि :

“कष्यसूत्र की एक प्रति, जो अहमदाबाद में सुरक्षित है, इतने महत्व की प्रमाणित हो चुकी है कि उसका मूल्य सवा लक्ष रुपए तक आंका जा चुका है। भारतीय नाट्य, संगीत और चित्रकला, तीनों दृष्टियों से उसका स्थान अपूर्व है। इन चित्रों में राम-राजिनी, मूर्च्छना, ताल आदि की योजना संगीतशास्त्र के अनुसार है, और आशासचारी, पाषाचारी, भीष्माचारी, बर्गरह भरतमुनि के 'नाट्यशास्त्र' में वर्णित नाट्य के विभिन्न रूप बड़े ही भावपूर्ण हैं। प्रत्येक की मुखमूद्रा उनके हृदयगत भावों का स्पष्टीकरण करते हुए विविध रूप उत्पन्नकर साधारण मानव रूप भी अपनी ओर आकृष्ट करती हैं। यही उनका प्रति की कुछ विशेषताएँ हैं।”

इस युग में जैन कलाकारों ने जहाँ 'आर्कण्डेय पुराण' तथा 'बुधासिंहासती' जैसे वैष्णव संप्रदाय संबंधी ग्रंथों के चित्र निर्मित किये, वही 'रतिरहस्य' और वाल्म्यायन मुनि के 'कामसूत्र' संबंधी चित्रों का भी निर्माण किया। किन्तु इन सभी प्रकार के चित्रों में कलात्मक सूक्ष्मता सांख्य विद्यमान रही। चित्र-निर्माण का यह कार्य उस समय पश्चिम भारत की ही भ्रष्टि दक्षिण भारत में भी फैल चुका था। ताइपत्र और कागद पर बने चित्रों में एक अंतर स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है। ताइपत्रों पर जो चित्र बनाये जाते थे, स्थानाभाव के कारण, उनमें रेखाओं की भारीकी और कलाकार की प्रतिभा का कीसल देखने को मिलता है; किन्तु कागद पर बने चित्रों में, यथेष्ट स्थान होने के कारण, सूक्ष्मता एवं प्रतिभा का निदर्शन मद पड़ गया। इसलिए कागज की सुलभता के कारण चित्रों की सख्या में तो अधिकता हुई, किन्तु उनमें वैशिष्ट्य का अभाव लटकने लगा।

जैन शैली के चित्रों में अक्षों की बनावट भी दर्शनीय है। यह चक्षु-निर्माण-शैली वस्तुतः जनचित्रों की देन न होकर जैनशिल्प एवं

स्थापत्य की देन है; जिसको कि जैन-प्रतिमाओं में देखा जा सकता है। राजपूत और मुगल कला में इस प्रकार का चक्षु-निर्माण कार्य बड़ा ही कौशलपूर्ण है।

रंगों और रेखाओं की विज्ञान में भी जैन कलाकार बड़े सजग रहे हैं। तादृशता पर अंकित जैनचित्र प्रायः पीतरंग के हैं, यद्यपि स्वर्णरंग को भी उपयोग में लाया गया है। कुछ चित्रों की पृष्ठभूमि पीले और लाल रंगों में हैं और बस्त्रों पर छोटे-छोटे धब्बे दे दिये गये हैं।

रेखाओं का सबसे बड़ा उद्देश्य होता है भावों को व्यक्त करना। इस दृष्टि में तादृशता के चित्रों में जैनकलाकारों ने जो सूक्ष्म रेखाएँ, अंकित की हैं, वे इतनी सार्थक और व्युत्पन्न हैं कि कलाकार की प्रतिभा को दाद दिये बगैर नहीं रहा जा सकता। किन्तु कागज का प्रचार हो जाने के कारण रेखाओं के द्वारा भावात्मकता को उद्देश्य था वह जाता रहा।

इस दृष्टि से जैनकलाकारों की चित्रकला के क्षेत्र में बहुत बड़ी देन कही जा सकती है। जैन पौधियों के बाहर जो लकड़ी की दफिनियाँ सुरक्षा के लिए बँधी रहती हैं, उन पर भी बहुत ही सुंदर चित्रकारी देखने को मिलती है। जैसलमेर के जैन मंदिरों में जितनी भी सज्जित लकड़ी की दफिनियाँ की उनका फोटो लेकर उन्हें सुरक्षित रखा गया है। यह बड़े महत्व का कार्य हुआ है। ऐसी ही व्यवस्था सभी जैन-मठारों की होनी चाहिए।

१५वीं शताब्दी में जैन धर्मानुयायी गृहस्थों ने जहाँ लाखों रुपया कला के निर्माण में व्यय किया, वहीं जैन मुनियों ने भी एकाग्र भाव से हजारों ग्रंथों की स्वतंत्र रचना एवं प्रतिलिपि करके ज्ञान-अंधारों की समृद्धि में अपूर्व योग दिया। इसी समय सोने और चाँदी की स्याही से बहुमूल्य चित्रों का निर्माण हुआ। कागद के चित्रों के हाशिये प्राकृतिक दृश्यों से इतने सुंदर पहिले सज्जित नहीं किये गये थे। इस युग में बेल-बूटों का अंकन तो अद्वितीय है। राजपूत और मुगल कला-शैलियों में जो बेल-बूटो की बनावट का गुणगान किया जाता है, उसकी मूल प्रेरणा बस्तुतः जैनचित्रों में सुरक्षित थी। जैन ग्रंथकारों या कलाकारों की कृतियों में एक विशिष्ट बात यह भी देखने को मिलती है कि लिखते समय बीच-बीच में वे इस ढंग से स्थान छोड़ते जाते थे कि अपने-आप छत्र, कमल, स्वास्तिक आदि उभर आते थे।

मुगल सल्तनत की प्रतिष्ठा हो जाने पर १५वीं शताब्दी के बाद जैन कलाकारों द्वारा टम क्षेत्र में जो कार्य हो रहा था वह मंद पड़ गया। जहाँगीर के दरबारी चित्रकारों में मानिवाहन नामक जैन चित्रकार ने दंड अच्छी कृतियों को चित्रित किया। एक का नाम है 'आगरा का विह्वलित पत्र' (१६६७ वि०), जिसमें तत्कालीन लोककला पर अच्छा प्रकाश डाला गया है और शीर्षाग्र्य से जिसकी पुष्पिका पर लिखा हुआ मिलता है कि "उस्ताद मानिवाहन बादशाही चित्रकार ने जैसे भाव अपनी आंखों में देखे, वैसे ही उन सूक्ष्म ऊर्मियों को अपनी मस्तिष्क-दृढययुक्त कल्पना के सहारे तुलिका में निर्मित किये।" मानिवाहन की दूसरी कृति का नाम है प्रतिमार रचित 'बहाशाहितग्रह चौपई'। इसी प्रकार मुगलकाल में जैन कलाकारों द्वारा चित्रित अनेक कला-कृतियाँ विभिन्न ज्ञान-मठारों में सुरक्षित हैं।

इसी प्रकार समयसुंदर नामक एक जैन मुनि ने १७वीं शताब्दी में 'अर्बलशाहली' के नाम में एक अद्भुत ग्रंथ की रचना की थी, जो ग्रंथ कि उन्होंने अकबर को भेंट किया था। इस ग्रंथ में मुनि महाराज ने अकबर युगीन भित्तिचित्रों तथा दूसरे प्रकार के चित्रों का भी वर्णन किया है।

अध्वेय मुनि कातिसागर ने 'स्मृति के आधार पर' कुछ ऐसे ग्रंथों का उल्लेख किया है, जिनमें जैनचित्रों का विवरण है। ऐसे ग्रंथों के नाम इन प्रकार हैं :

१. श्री कल्पसूत्र	आगमोदय समिति, सूरत में प्रकाशित
२. सच्चिद्र कल्पसूत्र	साराभाई माणिकलाल नवाब, अहमदाबाद
३. जैनचित्रकल्पलता	"
४. श्रीजैनचित्रकल्पसूत्र	"
५. महाप्रभाविक नवस्मरण	"
६. स्टोरी आव कालम	नारमन ब्राउन, पैम्ब्लोन्वियन
७. भित्तिचित्र पेंटिंग वर्क आव जैनकल्पसूत्र	"
८. उत्तराध्ययनसूत्र	"
९. एंथियेट विह्वलित पत्राज	डॉ० हीरानंद शास्त्री, बड़ौदा

मुनि महोदय का यह भी कहना है कि कलकता, अहमदाबाद, लखनौ, बड़ौदा, सूरत, पूना, बम्बई, बीकानेर, जैसलमेर और पाटण आदि स्थानों में महत्त्वपूर्ण जैनाभित कला के उत्कृष्ट नमूने विद्यमान हैं; किन्तु आवश्यकता इस समय इस बात की है कि यह निरूप्य किया जाय कि किन उपायों से यह सामग्री विरतस्थायी संरक्षण पा सकती।

जैनकला के प्रमुख प्रतीक

जैनकला की रूपरेखा का परिचय प्राप्त करने के लिए उसके प्रमुख प्रतीकों से परिचित होना आवश्यक है। जैनकला में हमें महावीर स्वामी की दूसरी सत्राणी माता त्रिशला के 'चतुर्दश स्वप्नों' के अनेक चित्र मिलते हैं। उन चतुर्दश स्वप्नों में हस्ति, वृष, केसरी सिंह (सुष्ट सहित), पद्मावती, पुष्प मालायें, सूर्य, चन्द्र, श्वजा, कलश, पद्म, सरोवर-सर्पिता, पालकी, मणि-मंडार और अग्नि की गणना की जाती है। इसी प्रकार 'अष्ट-मंगल-दृष्यों' में सौत्यिय (स्वस्तिक), सिरिचञ्च (श्रीवत्स), नंदियावत्त (नंदियावत्त), बद्धमंग (वर्धमानचय), भद्रासन (सद्भासन), कलश, मञ्च (मीनयुगल) और दप्यण (दर्पण) को आयागपटों पर बड़ी सुन्दरता से चित्रित किया गया है। जैन धर्म के प्रवर्तक २४ तीर्थंकरों के चित्र भी अधिकता से बनाये गये हैं। उनके लिए जैनकला में अलग-अलग वर्ण, प्रतीक चिह्न और दीक्षातरु नियुक्त हैं। इस प्रकार के चित्र प्रमुखतया चार तीर्थंकरों के अंकित हुए मिलते हैं, जिनका विवरण इस प्रकार है :

तीर्थंकर	वर्ण	प्रतीक चिह्न	दीक्षातरु
महावीर	पीला	केसरी सिंह	अशोक
पाद्मनाथ	नीला	सर्प	घातकी
नेमिनाथ	काला	शश	बैश्व
ऋषभनाथ	स्वर्ण	वृष	कदली

जैनचित्रों में तीर्थंकरों के आसन भाग में जो नियत अर्थ चक्राकार वस्तु अंकित की जाती है उसको 'ईश्वरप्रभार' या 'सिद्धासिला' कहा जाता है, जिनके महत्व पर 'उत्तरायणमन्त्र' में प्रकाश डाला गया है। जैनचित्रों का एक विषय 'सप्तचत्वरण-स्तवन' से सम्बद्ध है। सप्तचत्वरण वह स्थान है, जिसमें बैठकर जिनाचार्य कंबल्यप्राप्ति का उपदेश दिया करते थे। यह स्थान गोलाकृति और चौकोर, दोनों प्रकार का होता है और जिसको मणि-माणिक्य एवं सुवर्ण से सजाया जाता है। इनके अतिरिक्त जैन दर्शन के सैद्धान्तिक दृष्टिकोण के अनुसार 'ब्रह्माण्ड सृष्टि' विषयक चित्र और जैनधर्म के नियमों के अनुसार पौराणिक चित्रों की भी जैनकला में प्रचुरता है। इस श्रेणी के चित्रों से जैनकला की प्राचीनता प्रमाणित होती है।

नारी चित्र

धर्मानुगत जैनकला में यद्यपि नारी-रूपों का चित्रण एक निश्चित सीमा में हुआ है और उनके द्वारा यद्यपि जैनकला की समृद्धि का वास्तविक प्रतिनिधित्व नहीं होता, फिर भी इस प्रकार के कुछ उत्कृष्ट चित्र कलारसिकों को अपनी ओर आकृष्ट करते हैं। इस प्रकार की लोहनीपुर (मटना) और ककाटी टीले (मयूरा) की जिन-प्रतिमाओं में अंकित यश-युगल उदात्त लावण्य के प्रतीक हैं। बहुधा जीवीस तीर्थंकरों के दोनों पाश्र्वों में यश-यशगिनियों के युगल चित्र भी बड़े ही सौम्य हैं। नारी-चित्रण के क्षेत्र में तीर्थंकरों की अधिष्ठात्री देवियाँ अम्बिका, पद्मावती, सरस्वती, शासन, चक्रेश्वरी और सोलह विद्यादेवियाँ प्रमुख हैं। इन देवी-चित्रों एवं मूर्तियों में उज्वल धूम-वर्ण, लोकजीवी की अलहड़ता, वस्त्रसज्जा और हस्त-मुद्राएँ, सभी में कलात्मक शृंगार तथा माधुर्य ओत-प्रोत है। इस प्रकार के नारी-चित्रों के उत्तम दृष्टान्त श्री साराभाई मणिकलाल नवाब के 'जैन कल्पद्रुम' में देने जा सकते हैं।

वर्ण : सज्जा : श्राकार

जैनचित्रों में रंग-योजना की दृष्टि से, जैसा कि कहा जा चुका है, उनकी पृष्ठभूमि में बहुधा लाल रंग का प्रयोग किया गया है और आनुवंशिक रूप से बदली, पीत, श्वेत तथा नीले रंगों का भी समावेश किया गया है। राजपूत शैली के चित्रकारों ने भी यद्यपि लाल रंग का उपयोग किया, किन्तु उनमें शृंगार-उद्दीप्त की दृष्टि थी।

बस्त्रामुषणों की वृष्टि से जैनकला में शीतियों की सज्जा बहुत ही मोहक है। आरंभिक चित्रों में जैन साधुओं के वस्त्रों की मोती जैसा श्वेत या स्वर्णिम चिभित किया गया है; किन्तु बाद में ईरानी प्रभावों के कारण ये मोगल ढंग के बनने लगे। उनमें हल्की छाप, सोने के रंगों का काम, बेल-जूटों की पष्पीकारी और मुकुटों की जगह पागों का प्रचलन होने लगा। पुरुषों के वस्त्रों में घोंटी, पुट्टा और कटिपट प्रमुख हैं। स्त्रियों के लिए चोली, जूनर, रंगीन घोंटी और कटिपट का प्रयोग किया गया। वस्त्रों की डिजाइनों में विभिन्नता एवं श्लासा है।

आभूषणों में मुकुटों और मालाजो की प्रधानता है। स्त्रियों के मुकुटों पर टिकुली, कानों में कुण्डल और बाहों में बाजूबन्द हैं। सभी चित्र रत्नमालाओं से अलङ्कृत हैं। ये मालाएँ अनेक प्रकार की हैं, जो कि गले से लेकर पैरों तक सारी आङ्कित की घेरें हुए हैं।

चित्रों का आकार एक चरम, डेढ़ चरम और दो चरम है। एक चरम या डेढ़ चरम वाले चित्रों में ठोड़ी सेब की तरह बाहर की ओर उभर आयी है और उसके नीचे की रेखा में गौरव, गर्व तथा अभिमान को प्रकट करने के उद्देश्य से झोल दे दिया गया है। दो चरम आकार के खड़े हुए जैन मुनियों की ठोड़ी में त्रिसूल की भाँति तीन रेखाएँ और नासिका, भाल की नोक की तरह अंकित है। भवे और नयनों का फीलाव समरूप है। एक चरम तथा डेढ़ चरम चेहरों में नासिका शुकचू की भाँति मुकीली और अनुपात से अधिक लम्बी हो गयी है। नेत्र उठे हुए तथा बाहर की ओर उभर हुए हैं। उनकी लम्बाई कर्णभाग को छूती है। वस्तुतः नेत्रों और नासिका के चित्रण में जैन कलाकारों की निपुणता की तुलना नहीं है।

इस प्रकार जैनियों द्वारा पल्लवित चित्रकला का अध्ययन करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि राजपूत और मुगल चित्र-शैलियों से पूर्व इस दिशा में जो महत्वपूर्ण कार्य हो रहा था उसका एकमात्र श्रेय जैन कलाकारों को है। भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में जैनियों ने ऐसी अनुपम सचित्र कृतियाँ दी, जो कला और साहित्य, दोनों दृष्टि में महत्वपूर्ण हैं। जैनकला की एक बड़ी विशेषता यह भी रही है कि राजपूत और मुगल शैलियों को उसने नयी प्रवृत्तियाँ तथा प्रगतिशील नस्ब दिए।

जैनकला और हिन्दूकला की समानता

जैसा कि कहा जा चुका है गुजरात की श्वताम्बर कलम में जैन चित्रकला का आरम्भ हुआ और राजपूताना में वहाँ तक अपना सर्वांगीण विकास करने के उपरान्त कालान्तर में ईरानी शिल्प में संयुक्त होकर वह राजपूत कलम में विलयित हो गयो था। जैन कलाकार राजपूत कलम की ओर लगभग १५वीं शताब्दी से ही आकर्षित होने लगे थे और बाद में मुगल शैली के साथ ईरानी वस्तु-विधान के प्रचलित हो जाने के बाद जैन कलाकार भी ईरानी शिल्प के बढ़ने हुए प्रभाव से अधृते न रह सके; और फलतः अपनी शैली की परिणति उन्होंने राजपूत कलम की तत्कालीन बढ़ती हुई समृद्धि के रूप में की। बौद्ध प्रभावों को ग्रहण करने में भी जैनकला सक्षम रही; किन्तु हिन्दुओं की पौराणिक परम्पराओं के साथ तो लगभग वह एकाकार हो गयो थी।

जैन कलम के नेमिनाथ और स्वयम्भू के राम लगभग हिन्दुओं के श्रीकृष्ण और राम है। हिन्दुओं के सरस्वती, इन्द्र, वरुण, काली, यज्ञ-यक्षिणी आदि देवता जैन रूपान्तरों में परिवर्तित हो गये। विशिष्ट प्रतीकों को छोड़कर विषयवस्तु की दृष्टि से जैनकला, हिन्दू-कला से निरन्तर मिलती गयी। हिन्दूकला के साथ एक बात में जैनकला की असमानता भी बनी रही। जब हिन्दू-राजपूत-कला स्थूल मांसलता की ओर अग्रसर हुई और राग-रागिनी, नख-शिक तथा बारहमासा आदि विषयक चित्रा का अम्बार मा लगने लगा, तब भी जैनकला अपनी परम्परागत धार्मिक निष्ठा में अडिग बनी रही। संभवतः यही कारण था कि उच्चादर्यों के प्रति उसकी आस्था बनी रही। जैन चित्रकला में जो थोड़े-से चित्र रीतिकालीन प्रभावों में युक्त कही देखने को मिलते हैं उनमें वह आकर्षण और प्रभावोत्पादकता नहीं है।

हिन्दू-राजपूत-कला के लिए जैनकला एक महत्वपूर्ण देन है। भारतीय चित्रशैलियाँ में बेल-जूटों की बनावट की जन्मदात्री सर्व प्रथम जैनकला ही रही है। उसके बाद मुगलकला में यह विशेषता दिखायी देती है। मुगलकला को यह विरासत एक ओर तो ईरानी शैली से प्राप्त हुई और दूसरी ओर राजपूत कला के माध्यम में जैनकला द्वारा है। बाद में अपनी परम्परा का सारा उत्तराधिकार राजपूत कला को सौंप कर जैनकला विस्मृत हो गयी। उसके विलुप्त होने का एक कारण यह भी था कि हिन्दू चित्रकला राजसभनों के विलासमय जीवन में आकर सिमित गयी, जिस वातावरण में कि घमंनिष्ठ जैनकला का जीवित रहना संभव नहीं था।

जैनकला और बौद्धकला की एकता

जिस प्रकार आरंभिक बौद्ध कला-कृतियाँ जातक-कथाओं पर आधारित हैं उसी प्रकार 'कल्पवृक्ष' और 'कलकलका' के अनुकरण पर जैन तीर्थंकरों के आरंभिक दृष्टान्त चित्र भी जैन-कथाओं पर आधारित हैं। ये जैन कृतियाँ प्रमुखतया ताइपनो पर हैं। सातवीं सदी में वर्तमान पाल राजा महेंद्रवर्मन् के समकालीन सित्तनवासल की गुफा में अंकित पाँच जिन-मूर्तियाँ तत्कालीन बौद्धकला से अद्भुत समानता रखती हैं। पन्द्रहवीं सदी से पूर्व भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में या तो पश्चिम भारत के स्वैताम्बरीय जैतियों की कला-कृतियाँ ही उपलब्ध होती हैं या पूर्वी भारत के बौद्धों की। बौद्ध चित्रकला की अपेक्षा जैन चित्रकला की एक बड़ी विशेषता यह रही है कि सर्वप्रथम वह भित्तिचित्रों के क्षेत्र से प्रगल्भियों की ओर उन्मुख हुई। जैनकला में आरंभ से ही समन्वय के ऐसे तत्त्व विद्यमान थे कि एक ओर तो उसने बौद्ध-शिल्प को अपना कर अपने अलंकरण सम्बन्धी विधानों को अधिक आकर्षक बनाया और दूसरी ओर हिन्दुओं की पौराणिक परम्पराओं के साथ एकाकार होती गयी।

बौद्धकला का अस्तित्व होते भारत और सारे एशिया में व्याप्त हुआ; किन्तु जैनकला भारत की सीमा के अन्दर ही बनी रही। बौद्धकला ने कई देशों को कला का पहला बार पाठ पढ़ाया, जब कि जैनकला बौद्धकला का अनुकरण करती रही। सित्तनवासल की जिन पाँच जिन मूर्तियों को प्राचीन माना जाता है उन पर भी अजन्ता की बौद्ध शैली का प्रभाव झलकता है। यदि प्रतीकों को छोड़ दिया जाय तो अर्थात् जिन मूर्तियों और बूद्ध मूर्तियों में कम अन्तर दिखायी देता है। बौद्धकला ने अपना विकास हिन्दूकला से विलम्ब होकर किया, जब कि जैनकला हिन्दूकला की पौराणिक पद्धति की ओर दबकती गयी। बौद्धकला का व्यक्तिगत स्वतंत्र रूप से बना रहा; किन्तु जैनकला हिन्दूकला में विलयन हो गयी। बौद्धकला को अशोक, कनिष्क तथा तेन आदि साम्राज्यों का संरक्षण प्राप्त था, जब कि जैनकला किसी भी युग में राज्यश्रित नहीं रही।

बौद्धकला ने एक ओर तो अनेक राजनीतिक कारणों से अपना अन्तर्राष्ट्रीय विकास किया और अनेक सामाजिक कारणों से उसकी क्याति राजमहलों तथा मशाराओं में लेकर मामान्य जन-जीवन तक व्याप्त हुई। बौद्ध कलाकारों ने नारी-चित्रों के क्षेत्र में अतिव्यय यश प्राप्त किया। भारतीय कला की शैष्टना का परिचायक कमल पुष्प बौद्ध कलाकारों को बड़ा प्रिय रहा है, जिसको कि उन्होंने बौध्मत्व के हाथों में, सलम्बो पर, परिचारिकाओं के हाथों में और प्रेमीजनों के बीच, सर्वत्र दिखाया है। बाह्य अलंकरण और आन्तरिक भावों को व्यक्त करने में कमल पुष्प का चित्रण बौद्धकला में बड़ा ही मनोहारी है। इसकी तुलना में जैनकला सदा ही धर्म की पगडडियों पर चलती रही और फलतः मानव की रागवृत्तियों से विलग रहने के कारण वह उतनी लोकप्रियता प्राप्त न कर सकी। धर्मपरक होने के कारण उसमें कठोरता, पवित्रता और नीरसता सर्वत्र व्याप्त है। नारी-चित्रों के निर्माण में जैन कलाकारों की कृतियाँ ब्राह्मणों देवन्दा, क्षत्राणी विशाला, मरस्वती, पद्मावती, उमालामालिनी देवियाँ, चौबीस यक्षिणियाँ, सोलह विद्यादेवियाँ, तीर्थंकरों की अधिष्ठात् देवियों और परिचारिकाओं में उतना शोषण, उतनी सम्मंहेतता और वह सौन्दर्य कहीं जो अजन्ता की राजकुमारियों, प्रेमिकाओं तथा परिचारिकाओं में अनायास ही एक साथ देखने को मिलता है!

लोककला का आघाट

किर भी जैनकला में हमें एक असामान्य विशेषता यह दिवायी देती है कि उसमें तत्कालीन लोक-जीवन की सच्चे अर्थों में अभिव्यक्ति हुई है। ऐसा तभी संभव हुआ, जब कि यह धार्मिक सीमाओं में बँधी रही और राज्याधियों के विलासमय वातावरण की ओर से सदा ही विमुख रही। उसकी आकृतियों, रेखाओं और साज-सज्जा आदि सभी में लोककला का समर्थ रूप विद्यमान है। उसमें जैसे ही लोक-सौन्दर्य एवं लोक-संस्कृति के तत्त्व छिपे हैं, जैसे साँधी और भरहुत की कृतियों में हैं। इसलिए लोककला का जो वास्तविक प्रतिनिधित्व जैनकला ने समाहित है वैसे न तो बौद्धकला ने दिखायी देता है और न तो राजपूत कला में ही। जैनचित्रों की इस लोककला का आधार 'कल्पवृक्ष' तथा 'आचार्यवसुध' व अर्णित जैन तीर्थंकरों की जीवनी और 'कालकाचार्यकथा' रही है। ये कथाएँ बड़ी ही मनोरंजक हैं और तत्कालीन लोक-जीवन, लोक-संस्कृति और लोक-विचारों की अभिव्यञ्जना करती हैं।

चौबीस जैन तीर्थंकरों के दोनों पार्वणों में जो यज्ञ-यक्षिणियों के युगल चित्र अंकित हैं वे भी अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं और उनसे जैन तीर्थंकरों का लोक-जीवन के प्रति अनुराग ध्वनित होता है तथा ऐसे चित्रों के द्वारा जैनकला का लोक-जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध प्रकट होता है। बौद्धकला और हिन्दूकला में इन यज्ञ-यक्षिणियों के युगल-चित्रण की परम्परा व्यापक रूप से रही है। लोककला के उदात्त शूष्टिकोण को प्रकट करने वाली मयुरा की यक्षिणियों के अर्धनग्न चित्र और करवणियों से अलङ्कृत प्रस्तर मूर्तियाँ इस शैली के उत्तम नूष्णत्व हैं।

साहित्य के क्षेत्र में जिस प्रकार अपभ्रंश भाषा ने लोक-जीवन के उदात्त पक्ष को व्यक्त किया, चित्रकला के क्षेत्र में उसी प्रकार जैनकला ने जन-जीवन की शक्तियाँ प्रस्तुत कीं। उसकी मथिन हस्तलिखित पोथियों को देखकर यह स्पष्ट हो जाता है कि अपने उदयकाल से ही वह लोक-परम्पराओं एवं लोक-विश्वासों को ग्रहण करने लग गयी थी। वस्तुतः उसका आरंभ लोक-प्रेरणा से हुआ था और अपनी सम्पन्नतावस्था से लेकर अपनी सांभवेला तक उसमें लोक-संपर्क की भावना बनी रही।

ऐसी स्थिति में, जब कि मुगल, राजपूत और पहाड़ी आदि चित्र-शैलियों से भारत का कला-धरातल अपनी उन्नतावस्था में था तो, सहना ही लोककला पर आधारित जैनकला क्यों विकसित हो गयी, इसका कारण क्या था? इसका कारण यह था कि जैनकला की धार्मिक बतिबाधिता ने उसकी उदात्त सौन्दर्यानुभूति और नित नवीन प्रकृतियों को सोल लिया। उसमें निरन्तर एक ही बात दुहरायी जाने लगी, जिसे कि उसके प्रति आकर्षण कम हो गया और उसकी उपयोगिता भी कम होने लगी। उसमें टूंस-टूंस कर पञ्जीकारी भर दी गयी। धार्मिक और पौराणिक प्रतीकों की तथ्य-बाधिता से उसमें भावनाओं, अनुभूतियों तथा आकर्षणों का अभाव हो गया।



दक्षिण शैली

दक्षिण शैली का उद्भव और विकास

भारतीय चित्रकला की उपलब्धि का प्रामाणिक इतिहास गुफाचित्रों के निर्माण में प्रारंभ होता है। १०वीं शताब्दी ई० से पहले भारतीय चित्रकला की प्राचीन परम्परा का प्रतिनिधित्व भित्तिचित्रों में मिलता है। ये भित्तिचित्र अधिकांश में बौद्धकला से और अल्पांश में जैनकला से अनुबद्ध हैं। भित्तिचित्रों के निर्माण से पूर्व बौद्धकला और जैनकला का समृद्ध रूप मूर्तियों तथा मंदिरों के गल्प में व्याप्त हो चुका था। भित्तिचित्रों के निर्माण के बाद उसका पूरा रूप निखर आया। जोगीमारा, अजन्ता, बाघ, बादामी, सित्तनवाहल और एलोरा इनके प्रमुख केन्द्र हैं। ये गुफाचित्र अपनी सुन्दरता और समृद्धि के स्वयं उपमान हैं। इनका निर्माण लगभग २०० ई० पूर्व से लेकर लगभग १००० ई० के बीच हुआ। फिर भी इनके प्रभाव, प्रसार और इनकी प्रेरणा की सीमाएँ इनके निर्माण के बहुत समय पहले से लेकर इनके निर्माण के बहुत समय बाद तक फैली हुई हैं। यह निश्चित सा है कि ईसा की कई शताब्दियों पहले ही इस देश में चित्रकला की उन्नत परम्परा का सूत्रपात हो चुका था। उसी श्रृंखला की अन्तिम लड़कियाँ इन गुफाओं में सुरक्षित रहकर हम तक पहुँच सकी हैं।

इन गुफाचित्रों के विधान में अनेक प्रकार की शैलियों का समावेश है। इन अनेक प्रकार की शैलियों में एक शैली दक्षिण भारत की है। अजन्ता की ९वीं तथा १०वीं गुफा में दक्षिण शैली के चित्र इसके प्रमाण हैं। इन चित्रों की समीक्षा करने वाले विद्वानों का अभिमत है कि प्राचीन भारत की जिस कलात्मक विरासत को जिन अनेक शैलियों ने गौरव के साथ आगे बढ़ाया और जिनके अस्तित्व का आज पता तक नहीं चलता या जिनके सबसे में बहुत ही कम सूचनाएँ उपलब्ध होनी हैं, उनमें दक्षिण शैली का भी एक स्थान है।

भारतीय चित्रकला के इतिहास में १०वीं शताब्दी से लेकर १४वीं शताब्दी तक दक्षिण शैली का महत्वपूर्ण योग रहा है। गुफाचित्रों की निर्माण-परम्परा का अन्त हो जाने के बाद से मुगल चित्रकला के जन्म तक, चित्रकला के इतिहास को जोड़ने वाली कड़ियों में दक्षिण शैली का उल्लेखनीय स्थान है। भारतीय चित्रकला के इन पाँच सौ वर्षों का इतिहास आज अज्ञानावस्था में ही रहता, यदि उसको दक्षिण शैली का योग न मिला होता। १०वीं से लेकर १४वीं शताब्दी तक के समय की भारतीय चित्रकला दक्षिण में ही सुरक्षित रही। यद्यपि पालि और संस्कृत के ग्रन्थों के विवरणों से हमें यह विदित होता है कि ईसा की कई शताब्दियों पहले से उत्तर भारत में चित्रकला का अच्छा प्रचलन हो चुका था और उसका विकसित रूप दक्षिण में पहुँचा; किन्तु उत्तर भारत की चित्रकला ममय की यामनाओं के कारण सर्वथा नष्ट हो गयी जब कि दक्षिण में वह बची रह गयी। दक्षिण की इसी अवशिष्ट चित्रवादी के आधार पर हम उत्तर भारत की उस समृद्धि का भी अन्दाजा लगा सकते हैं जो अस्त हो चुकी थी और जिसका रिक्त्य दक्षिण में सुरक्षित था।

भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में दक्षिणाय पद्धतियों की एक सर्वथा अपने ढंग की मौलिक निष्पत्तियों का विशेष महत्त्व है। इन दक्षिणाय कला-न्यूनतियों में यद्यपि स्वतंत्र रूप से, वही की तत्कालीन सस्कृति-संस्कारों के अनुरूप, अपना विकास किया, तथापि उसका उत्तरकालीन स्वल्प मध्ययुगीन मुगल और राजपूत शैलियों के प्रभाव-प्रसार से अछूता न रह सका; और देखा जाय तब दक्षिण शैली की समृद्धि के लिए उत्तर भारत की इन मुगल-राजपूत शैलियों के सामञ्जस्य का परिणाम शुभकर ही सिद्ध हुआ।

दक्षिण में निर्मित कला की प्रमुख तीन पद्धतियाँ देखने को मिलती हैं, जिनके नाम हैं: ब्राह्मि, बेसर और नागर। पहली पद्धति का जन्म दक्षिण में हुआ और वही के क्षेत्र में रहकर उसका विकास हुआ। नागर पद्धति, जो 'आर्यावर्त शैली' के नाम से विभूत है, उत्तर भारत में निर्मित होकर दक्षिण में आयी। दक्षिण में नागर की अपेक्षा ब्राह्मि की ही प्रमुखता रही। गल्पकला के क्षेत्र में इन ब्राह्मि शैली के कलाकारों ने बहुत ही उत्कृष्ट कृतियों का निर्माण किया, जिनकी तुलना आर्यशैली के देवी-देवताओं की भव्य आकृतियाँ भी नहीं कर पाती। पल्लव एवं चोल राजवर्षों के युग में निर्मित प्रन्तर् तथा काश्य-मूर्तियों में ब्राह्मि शैली की अतुलनीय विशेषताओं का देखा जा सकता है। जब कि उत्तर भारत में १२वीं शताब्दी के बाद मूलकला का प्रायः ह्रास हो चुका था, दक्षिण में तब भी काश्य-मूलकला अपने उत्कर्ष पर थी। दक्षिण की काश्य-मूर्तियों में सबसे प्रसिद्ध नटराज की मूर्तियाँ हैं। इनके अतिरिक्त वहाँ के राजाओं तथा वैष्णव-शैव साधु-मठों की मूर्तियों का कोशल भी उल्लेखनीय है। सिल्यकला के अतिरिक्त चित्रकला के क्षेत्र में भी यही बात दिखायी देती है। ब्रह्मि लिंग वास्तुकार और मूलकार ही नहीं थे, चित्रकला में भी प्रवीण थे।

पल्लववंशीय राजा शौह्र वमा का एक ऐसा शिलालेख समुंदर में सुरक्षित है, जिसमें लिखा है कि 'प्राचीन 'मानवद्वय-कल्प' के आधार पर उन्होंने दक्षिण चित्र (दाक्षिणात्य चित्रकला) पर ऐसे ध्येय के लिए निर्धारित नियमों और पद्धतियों का पूर्णतः पालन करते हुए टिप्पणी (वृत्ति) संकलित करवाई थी।' राजा महेंद्र वर्मा के अमिलेय का यह अवतरण यद्यपि चित्रकला की दाक्षिणात्य पद्धतियों का संकेत मात्र प्रस्तुत करता है, तथापि इतना तो स्पष्ट ही है कि 'दक्षिणी चित्र' के नाम में वहाँ अनेक पद्धतियाँ प्रकाश में आ चुकी थीं।

दक्षिण भारत की चित्रकला के परिचायक के आदि रूप यद्यपि आज उपलब्ध नहीं है, फिर भी उनके संबंध में जो विवरण, साक्ष्य और उल्लेख मिलते हैं उनके आधार पर यह कहना उचित ही प्रतीत होता है कि साहित्य-निर्माण की भांति चित्रकला की दिशा में भी दक्षिण की अपनी अनन्य विशेषता थी। दक्षिण में उपलब्ध कला-विषयक हस्तलिखित ग्रंथों के आधार पर स्पष्ट है कि वहाँ लेखन और चित्रण दोनों विषयों को एक समान मान्यता प्राप्त थी। दक्षिण में आज भी ऐसे कला विषयक हस्तलिखित ग्रंथों के प्राप्त होने की पूरी संभावना है, जो अब तक प्रकाश में नहीं आये हैं, और जिनके सहाय में किसी भी खोज रिपोर्ट में कोई उल्लेख नहीं किया गया है।

दक्षिण में हाल के कुछ मुसलिम शासकों ने चित्रकला को प्रोत्साहन दिया, जिसके परिणामस्वरूप वहाँ 'हिंदिया' कला शाखा का उदय हुआ। यह शाखा पूर्णतया फारसी शैली से प्रभुत थी। दक्षिण के कुछ मंदिरों में प्राचीन शैली के चित्रकारी के नमूने अस्पष्ट हालात में देखने को मिलते हैं। बृहदीश्वर मंदिर तंजौर के मितिचित्र और जिनकांची तिरुपतिकुडुम् के वर्धमान मंदिर की चित्रकारी का संकेत ज्ञान किया गया है। इस कला पर व्यापक रूप से अज्ञाता की शैली का प्रभाव है।

इन कला-कृतियों का अध्ययन करने से पता चलता है कि दाक्षिणात्य चित्रशैली की बाहरी माज-मज्जा तो इस्लामी प्रभावों से अभिभूत है; किन्तु उसका भीतरी भाव-विधान सर्वथा भारतीय है, जिस पर अजला का दाय स्पष्ट रूप से लक्षित होता है। १६वीं शताब्दी की दो हस्तलिखित चित्रित पोथियाँ प्राप्त हुई हैं। पट्टली पोथी तो अली आदिलशाह के राज्यकाल में निर्मित 'नुबूत अल-उलूक' है, जो कि संप्रति लंदन के बेंस्टरफेदी संग्रह में सुरक्षित है। दूसरी पोथी भी उसी समय अहमदनगर में निर्मित हुई, जो संप्रति पुना में है। इन दोनों पुस्तकों के चित्रों तथा लिपियों में इस्लाम और भारत (अज्ञाता) के मस्कारों का मर्मिश्रण है। अजला के बाद की चौथी-पाँचवीं शताब्दी ई० की चित्रकारी में भी कम आकर्षण नहीं है। दक्षिण में वास्तुकला और मूर्तिकला की भाँति चित्रकला के क्षेत्र में भी अबाध रूप से कार्य होता रहा। बाघ की गुफाओं, सिलनबामल के जैन मंदिरों, तंजौर के मंदिरों और कंरल के पधनामपुरम् के महलों तथा कृष्णपुरम् के चित्रों तक चित्रकला का निर्माण होता रहा। कोचीन के मट्टनचेरी महल की १९वीं शताब्दी के मितिचित्रों से हमें दक्षिण की चित्रकला के निरंतर विकसनशील इतिहास का पता लगता है।

गुफाओं के निर्माण और गुफाचित्रों के अंकन में दक्षिण भारत का महत्वपूर्ण योग रहा है। उत्तर भारत की सीतामांजी आदि दो-तीन स्थानों के गुफाचित्रों के अतिरिक्त भारत की प्राचीन चित्रकारी का केंद्र दक्षिण ही रहा है। विद्यासायतनम् के निकट इम प्रकार की अनेक गुफाओं और पल्लवकालीन तिरुचिरापल्ली की गुफाओं को उद्घन किया जा सकता है। औरंगाबाद की गुफाओं में निहित कारीगरी का अब तक कम प्रचार हुआ है। बम्बई के निकट मज, काल, नासिक की बौद्धकालीन गुफाओं और कान्हेरी की बौद्धोत्तरकालीन गुफाओं का यदि योग किया जाय तो उनकी संख्या १५० तक पहुँचती है।

ऐतिहासिक दृष्टि से दक्षिण की चित्रकला को हम दो भागों में विभक्त कर सकते हैं। विजयनगर के राजाओं के तथा बहमनी मुल्तानों के समय को दक्षिण की चित्रकला का उद्भव युग कहा जा सकता है। उसका दूसरा युग बहमनी साम्राज्य के पतन के बाद बीजापुर, गोलकुंडा और अहमदनगर की सल्तनतों की स्थापना में आरंभ होता है, जिसका समय १५वीं शताब्दी के अन्तिम चतुर्थांश से १७वीं शताब्दी के मध्य में रहा जा सकता है। दक्षिण की चित्रकला का वास्तविक अमृत्युदान इसी समय हुआ। इसके बाद दक्षिण में चित्रकला सदा के लिए अस्त हो गयी।

पल्लव और चोल राजाओं के समय की कला यद्यपि उत्तर भारत की पद्धतियों में प्रभावित एवं प्रेरित है, तथापि अपने भौगोलिक प्रभाव के कारण उममें दाक्षिणात्य प्रकृति का ऐसा निजस्व वर्तमान है, जो कि उत्तर की चित्र शैलियों से बहुत कुछ भिन्नता लिए है। सीतनबामल के पल्लव चित्रों और चोल शासक राजराजा प्रथम के समकालीन बृहदीश्वर मंदिर (तंजौर) के बरामदों तथा दीवारों पर चित्रित कलाकृतियों की शैली यद्यपि अजला के आदर्शों पर निर्मित हलके एक लभप्रधान चित्रों के अनुकूल है, फिर भी उसकी सजावट एवं वस्त्रालंकरण की विधियाँ तथा अभिव्यक्तिके अधिकांश प्रकार नितान्त दाक्षिणात्य हैं।

१३वीं, १४वीं शताब्दी में तिरुपतिकुडुम् (जिनकांची) में वर्तमान भगवान् वर्धमान मन्दिर के मणीत-मण्डप पर अंकित चित्र और

अनेपुत्री के उचयप्य मठ में अंकित त्रिभिषिच दक्षिण की चित्रकला के उत्कृष्ट उदाहरण है। इस संगीत-मण्डप को बुक्कराय द्वितीय के मंत्री एम सेनापति इस्लाम ने १३८७-८८ ई० में बनवाया था। उचयप्य मठ को संभवतः देवराज ने बनवाया था। इस मंदिर और मठ के चित्रों को विजयनगर-शैली के अंतर्गत रखा गया है, क्योंकि इस युग के अधिकांश मठ-मंदिर विजयनगर की मसा के अधीन थे। इन चित्रों की विशेषताओं के सम्बन्ध में डॉ० मोतीचंद्र ने (कलात्रिभिषि अक १, बर्ग १, २००५ वि०) लिखा है कि "(१) रंग से पोल दिखाने की क्रिया का अवशेष, (२) रेखाओं में नुकीलापन और सरलता, (३) आकृतियों में एक विशेष ढंग और गति, (४) मुकुट, बल्लन और गहने विजयनगर के प्रारम्भिक युग के ही तथा अजन्ता-एलोरा के बल्लनभूषणों से भिन्न है।"

विजयनगर के राजाओं के ही समकालीन दक्षिण में बहमनी मुल्तानों का भी आधिपत्य था, जिनकी सल्तनत की सीमाओं को १४वीं से १६वीं शताब्दी के बीच रखा जा सकता है। अहमदशाह बली बहमनी के द्वारा १४३२ ई० में निर्मित बीदर दुर्ग के रंगमण्डल के तीन कमरों में किसी समय सुन्दर पुष्पलताओं के चित्र थे, किन्तु अब वे नष्ट हो चुके हैं। इन्हीं शाह बली का मकबरा इरानी शैली की सुन्दर नक्काशी से चित्रित है, जिसका चटकीला वर्ण-विधान आज भी सुरक्षित है। यद्यपि बहमनी मुल्तान कला के पारसी तथा कलाप्रेमी थे, किन्तु उनके समय में दक्षिण में चित्रकला का ह्रास ही हुआ। उसका कारण यह था कि उनमें इस्लाम की कठोरता और धर्मद्रोह की भावना की अधिकता थी।

बहमनी साम्राज्य के पतन के बाद दक्षिण में एक साय पांच सल्तनतें कायम हुईं, जिनके नाम थे: बीजापुर के आदिलशाह, अहमदनगर के निजामशाह, गोलकुण्डा के कुतुबशाह, बिरार के इमादशाह और बीदर के बदरीशाह। इन पांच सल्तनतों में बीजापुर, गोलकुण्डा और अहमदनगर की सल्तनतों ने ही दक्षिण में चित्रकला की परम्परा को आगे बढ़ाया। लगभग १७वीं, १८वीं शताब्दी में दक्षिण की ये चित्रशाळाएँ हैदराबाद, पूना, कच्छ्या, कुर्नूल और शोरापुर (गुलबर्ग) आदि की स्थानिक उपशाळाओं के रूप में परलपित हुईं।

दक्षिण में उक्त पाँचों राज्यों के स्थापित होने के पूर्व भारतीय चित्रकला की क्या स्थिति थी, इसका परिचय प्राप्त करने के लिये यह आवश्यक है कि तत्कालीन राजनीतिक स्थिति का अध्ययन किया जाय। तत्कालीन चित्रकला की जानकारी के लिए हमें मुगल साम्राज्य की स्थिति को जानना होगा। मुगल शाहशाह अकबर, जहाँगीर और शाहजहाँ की सरसता में इस्लामी चित्रकला अपनी उन्नति के शिखर पर आरूढ़ थी। अकबर ने उसको बड़ा प्रोत्साहन दिया था। तैमूरवंशीय होने पर भी हिन्दू धर्म, हिन्दू संस्कृति और हिन्दू कला के लिए उसके हृदय में बड़ा प्रेम था। वह चाहता तो मुगल कला को ही चमका सकता था, किन्तु उसकी हार्दिक अभिलाषा थी कि इस्लामी, इरानी और भारतीय कला में समन्वय स्थापित किया जाय।

उस समय दक्षिण के राजबाडों की स्थिति कुछ भिन्न थी। अहमदनगर, बीजापुर और गोलकुण्डा के शासक अकबर की नीति तथा विचारों से अनभिज्ञ थे। इन शासकों के सम्बन्ध में ब्रूगलन बार्ट महोदय ने ठीक ही लिखा है कि 'वे जैसा देना, वैसा देना के पक्षपाती थे। युद्ध के समय वे अपना पराक्रम दिखाते और बड़ी बहादुरी से लड़कर दुर्ग पर अधिकार कर लेते थे; किन्तु शांति के समय सारा राज-कार्य अपने मंत्रियों को सौंपकर अपना समय भोग-विलास और अल-पुर में नृत्य आदि के आनन्द में व्यतीत करते थे।' ये लोग चित्रकला के भी प्रेमी थे और राज्य में अमन-सैन के समय चित्रकला की ओर ध्यान दिया जाता था। जिस प्रकार दिल्ली के दरबार में चित्रकला को राजकीय समान प्राप्त था वैसे ही दक्षिण के उक्त राजबाडों में मंगीतज्ञ, चित्रकार और कवियों का बड़े आदर से स्वागत किया जाता था। अकाल के समय शासक स्वयं भी चित्रकारी किया करते थे। यही कारण था कि १६५० ई० से लेकर १७५० ई० तक दक्षिण भारत में चित्रकला की अच्छी उन्नति हुई।

ऊपर संकेत किया गया है कि बहमनी सल्तनत के बाद जिन पांच राज्यों का दक्षिण में जन्म हुआ उनमें बीजापुर, गोलकुण्डा और अहमदनगर के तीन राज्यों में ही चित्रकला के लिए कार्य हुआ।

बीजापुर का आदिलशाही बंध कला का बड़ा प्रेमी था। आदिलशाही सल्तनत के प्रतिष्ठापक मुल्तान युसुफ आदिलशाह (१४९०-१५१० ई०) बड़ा कलाप्रेमी बादशाह था। अकबर की भाँति वह भी उदारनीति का शासक था। उसने ईरान तथा तुर्की से प्रख्यात साहित्यकारों और कलाकारों को आमंत्रित कर दक्षिण में चित्रकला तथा साहित्य के विकास के लिए सराहनीय कार्य किया। उसका पुत्र इस्माइल बली आदिलशाह (१५५८-१५८० ई०) तथा उसकी पत्नी चाँद मुस्ताना कला के पारसी और कलाकारों के आश्रयदाता थे। 'नुजूम अल-उलूम' नामक प्रसिद्ध पुस्तक इन्हीं आदिलशाह के शासनकाल १५७० ई० में चित्रित हुई थी। इस पुस्तक की चित्रावली में एक अंश तो दक्षिण की अर्ध चित्रशैली (बीजापुर शैली) के दर्शन होते हैं और दूसरी अंश प्राचीन फारसी-भारतीय चित्रकला के इतिहास के लिए बह मानदण्ड का कार्य करती है। इस पुस्तक के चित्रों की संख्या ८७६ है, जिनमें १४० नक्शे तथा तालिकाएँ

और शेष मनुष्य, पशु, पक्षी आदि के चित्र हैं। इन चित्रों के प्रमुख विषय ज्योतिष, तंत्र-मंत्र, शालिहोत्र, हस्तिशास्त्र और शास्त्रविद्या हैं। इस चित्रावली पर ईरानी और अपभ्रंश शैली का प्रभाव है।

अली आदिलशाह प्रथम के भतीजे इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय (१५८० - १६२७ ई०) के समय बीजापुर कलम की बड़ी उन्नति हुई। उसके समय की शीलों, भित्तिचित्र और प्रादेशिक लोकशैली की कृतियाँ इसके उदाहरण हैं। इसी प्रकार उसके पुत्र और उत्तराधिकारी मुहम्मद आदिलशाह (१६२७ - १६५७ ई०) ने भी अपने पिता द्वारा पोषित एवं पल्लवित कलाभूषि को उसी शान-मान के साथ आगे बढ़ाया। इनके उत्तराधिकारी अली आदिलशाह द्वितीय (१६५७ - १६७२ ई०) और उसके उत्तराधिकारी सिक्न्दर अलीशाह (१६७२ - १६८७ ई०) ने भी बीजापुर कलम की उन्नति के लिए सतत चेष्टा की। इनके समय मुगल, राजपूत और पश्चिम की शैलियों का भी बीजापुर की कलम में प्रवेश हो चुका था।

१६८७ ई० में औरंगजेब ने बीजापुर पर विजय प्राप्त की और इस प्रकार दक्षिण में आदिलशाही मलतनत का अन्त हुआ। इस प्रकार लगभग १९७ वर्ष राज्य करने के उपरान्त बीजापुर के आदिलशाही वंश का अन्त हुआ।

चित्रकला के अनिश्चित आदिलशाही शासकों के कलाप्रेम का परिचय स्थापत्य में भी देखने को मिलता है। उत्तर मध्य युग में, स्थापत्य के क्षेत्र में जितने महत्वपूर्ण कार्य बीजापुर में हुए, उनमें किसी दूसरे नगर में नहीं हुए। मुगलों के कलाप्रेम का उदाहरण एक ओर यदि ताजमहल का मीनार है तो दूसरी ओर उनकी (आदिलशाही सलतनत का) कलाभिलाषा का भव्य उदाहरण यमुना तट पर अवस्थित बीजापुर का विशाल दुर्ग है। उनके लम्बे शासन में उनकी उदाहरण एवं समन्वयवादी विचारधारा की उपलब्धियाँ गोलकुण्ड, जामा मस्जिद, इब्राहीम राजा, सतमञ्जला महल, महता महल हैं। इन विशाल भवनों में हिन्दू-मुसलिम स्थापत्य का अपूर्व समन्वय दर्शात है।

बीजापुर का आदिलशाही वंश उल्कत कलाप्रेमी होने के साथ-साथ साहित्य और गीतों का भी अङ्गुरापी था। उसके शासनकाल में मीराजी, बुरहानुद्दीन तथा जानम जैसे सूफी सन्तों और नुमरती जैसे यथास्वी कवियों ने हिन्दी में सुन्दर साहित्यिक ग्रंथों का प्रणयन किया। इब्राहीम आदिलशाह (द्वितीय), जो कि 'जगद्गुरु' की उपाधि में विभूषित था, कुशल संगीतज्ञ भी था। ब्रजभाषा में लिखे हुए कृष्ण भक्त कवियों के पदों से बीजापुर का साही महल सदा गुंजायमान रहता था। इब्राहीम की नगीतप्रियता और उनके हिन्दीप्रेम का उज्ज्वल उदाहरण उसके द्वारा विरचित 'नबरत्न' नामक ग्रंथ है।

दक्षिणात्य शैली के चित्र कूट्यात और स्फुट, दोनों रूपों में मिलते हैं। रागमाला की एक चित्रावली बडोदा के सप्रहालय में सुरक्षित है। हैदराबाद म्युजियम में कुछ स्फुट चित्र ऐसे सप्रहाली हैं जिनमें उत्तर, पश्चिम और दक्षिण की विभिन्न शैलियों का अपूर्व सम्मिश्रण देखने को मिलता है। इसी प्रकार १७वीं शताब्दी के दक्षिण शैली के कुछ चित्र गोलकुण्डा तथा सालारजंग (हैदराबाद) के सप्रहालयों में उपलब्ध होते हैं। दक्षिण शैली के तत्कालीन चित्रकारों में मीर हासिम और रहीम आदि का नाम उल्लेखनीय है।

दक्षिण शैली का यह सुन्दर रूप-विधान बीजापुर तथा गोलकुण्डा शैली के नाम से भी कहा गया है। एशियाटिक सप्रहालय एमस्टर्डम, पेरिस के म्युजियम में सुरक्षित गोलकुण्डा के राजाओं की प्रतिष्ठावर्ति इर्ना थैपी की है। उत्तर भाग की मुगल और राजपूत शैली ने भी दक्षिणात्य शैली को प्रभावित एवं प्रोत्साहित किया। प्रिम आफ वेल्म म्युजियम, बम्बई में कपड़े पर चित्रित बीजापुर के राजाओं का विशाल पटचित्र इसके उदाहरण है। दक्षिण के कलाप्रेमी राजाओं के यत्न से उत्तर भारत में भी कुछ ऐसे चित्र कथ्य करके दक्षिण में लाये गये, जिन पर दक्षिण शैली का कोई प्रभाव नहीं था। इस प्रकार के कुछ चित्र हैदराबाद के सप्रहालय में सुरक्षित हैं। इनके अतिरिक्त बोडोलियन लाइब्रेरी आक्सफोर्ड (विषय छाँड़ के मद्रह में), भारत इतिहास विद्योपेयन मंडल, पूना, ब्रिटिश म्युजियम लंदन, वेस्टरबेटी मद्रह, लंदन और प्रिन्सिपल ग्वन्सिया सप्रहा में बीजापुर-गोलकुण्डा कला के चित्र सुरक्षित हैं।

राजपूत शैली

उद्भव : उत्कर्ष

भारत में चित्रकला और हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में १५वीं शताब्दी का समय पुनरुत्थान का समय रहा है। इस शताब्दी में कला के विभिन्न अंगों, यथा संगीत, वास्तु, नृत्य आदि की दिशा में सर्वत्र एक नयी चेतना का स्फुरण हुआ। धर्म और साहित्य का भी अपूर्व विकास हुआ।

इस समय संगीत की अम्युप्रति के साथ-साथ रागमाला-संबंधी चित्रों का निर्माण, भित्तिचित्रों के साथ-साथ चित्रों का निर्माण, रीतिरसिक साहित्य के साथ-साथ छंदशास्त्र विषयक चित्रों की रचना और रामानुजीय भक्ति-संप्रदाय के साथ-साथ कृष्ण-लीलाओं के चित्रों का भी निर्माण हुआ। इस युग के संगीत, वास्तु, छंद और भक्ति विषयक सभी आरम्भिक चित्रों पर अपभ्रंश शैली का प्रभाव है।

किन्तु इस युग की विशिष्ट देन अपभ्रंश शैली के उक्त चित्र न होकर एक सर्वथा नवनिर्मित राजपूत शैली का निर्माण था। बालकृष्ण संबंधी धार्मिक चित्रों के क्षेत्र में अपभ्रंश शैली का पुरा स्थान राजपूत शैली ने ले लिया था। चित्रों की चोली आदि के अंकन में अपभ्रंश शैली में जो पुरानी परंपराएँ चली आ रही थी, उनमें भी राजपूत शैली के चित्रकारों ने सर्वथा नये प्रयोग किये।

प्रकृतिचित्रों के अंकन में; कबीर, नानक, बल्लभ आदि के व्यक्तित्वों के क्षेत्र में और राग-रागिनी संबंधी शृंगारप्रधान चित्रों के निर्माण में राजपूत शैली ने अपने आकर्षक प्रयोगों से अपभ्रंश शैली को पराभूत कर दिया था। राजपूत शैली का आंशिक निर्माण गुजरात और मेवाड़ के क्षेत्रों में १५वीं शताब्दी के लगभग हुआ।

यह युग साहित्यिक जागरण के क्षेत्र में भी बड़ा प्रभावकारी सिद्ध हुआ। १६वीं शताब्दी में हम देखते हैं कि भारत की विभिन्न प्रादेशिक भाषाओं में 'रामायण' तथा 'महाभारत' के अनुवाद तथा रूपान्तर होने लग गये थे। एक ओर शिवाजी जैसे प्रतापी वीर हुए और दूसरी ओर जयसिंह जैसे कलाप्रेमी राजा ने नये नगरों का निर्माण कराया—और नृहृद् यज्ञ को संपन्न करने के वर्ण-व्यवस्था को कायम किया; साथ ही ज्योतिष की अम्युप्रति के लिए देग के विभिन्न भागों में वेधमालाएँ स्थापित कीं। इसी समय हिन्दी में रीतिकविता के उद्भावक केयब, मतिराम, देव, बिहारी आदि कवियों एवं आचार्यों ने संस्कृत की शैली पर लक्षणयंत्रों की रचना की।

राजपूत शैली की प्राचीनता

साहित्य और कला की गति सर्वद्व विकासोन्मुख रही है। उनके भावी परिवेश के सम्बन्ध में हम समावनाएँ तो प्रकट कर सकते हैं; किन्तु उनके लिए न तो निश्चित सीमाएँ निर्धारित कर सकते हैं और उनके वर्तमान स्वरूप को सामने रखकर न तो उनके सम्बन्ध में ऐसी मान्यताएँ ही निर्धारित कर सकते हैं, जो अंतिम कही जायँ। ठीक इसी प्रकार उसके विगत स्वरूप के सम्बन्ध में गवेषणारत विद्वानों द्वारा जो स्थापनाएँ स्थिर की गयी हैं वे हमारे अध्ययन-अन्वेषण के लिए पथ-प्रदर्शन एवं प्रेरणा का कार्य तो अवश्य कर सकती हैं; किन्तु उन्हें भी अन्तिम रूप से स्वीकार नहीं किया जा सकता। विशेष रूप से इसलिए भी कि ज्ञान की जो अथाह धाती काल-कवलित हो गयी उसके सम्बन्ध में क्या कहा जाय और भारत के विभिन्न अंचलों से प्राचीन ज्ञान की जो धाँदी हुई निधि आज प्रकाश में आ रही है उसके बिना इस सम्बन्ध में एक अकटाप्य तथा अंतिम बात कहने का साहस कैसे किया जाय ?

पुरानी स्थापनाओं की जगह नयी स्थापनाओं के प्रतिष्ठित होने का एकमात्र कारण यही रहा है।

राजपूत चित्रकला के सम्बन्ध में आज से कुछ वर्ष पूर्व जो निष्कर्ष निकाले गये थे, आज हमारे समक्ष इतनी नयी सामग्री प्रकाश में आ गयी है कि उन निष्कर्षों को ठीक उसी रूप में मान लेने के लिए हम तैयार नहीं हैं। उदाहरण के लिए आक्षरफ से १९१६ ई० में प्रकाशित आनन्दकुमार स्वामी की पुस्तक 'राजपूत चित्रकला के सम्बन्ध में जो थोड़ी-सी बातें सुझायी गयी हैं, वे यथेष्ट नहीं कही जा सकती। इसी प्रकार अनेक उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं।

राजपूत चित्रकला के सम्बन्ध में जिन अनेक विद्वानों ने नये सिरे से मौखिक कार्य किया है उनमें बासिल ग्रे, ओ० सी० मांगोली आ० चित्र. - २०

और डॉ० हरमन ग्वेत्स का नाम उपलब्धनीय है। उनमें भी ग्वेत्स महोदय का कार्य अधिक खोजपूर्ण और युक्ति-संगत प्रतीत होता है। आज तक की खोजों के परिणामस्वरूप जो नये तथ्य प्रकाश में आये हैं उन सभी पर उन्होंने गंभीरतापूर्वक विचार किया है। इसलिए राजपूत चित्रकला पर विचार करते समय यदि हम ग्वेत्स महोदय की बातों को भी साथ लेकर चले तो वास्तविक स्थितियों को हम अधिक विषयनीय और सहज रीति से हृदयगमन करने में समर्थ हो सकेंगे।

कुछ समय पूर्व राजपूत चित्रों पर डॉ० हरमन ग्वेत्स का एक महत्वपूर्ण लेख 'इंडियन आर्ट ऐंड सेटर्स' (१९४७ ई०) के प्रथम अंक में प्रकाशित हुआ था। यह लेख उन्होंने बीकानेर के महलों से उपलब्ध सर्वथा अपूर्व एक विशाल चित्र-संग्रह के आधार पर तैयार किया था। लेख से विदित होता है कि इस चित्र-संग्रह में ऐसी भी सामग्री है, जिसमें राजपूत शैली के इतिहास पर सर्वथा नया प्रकाश पड़ता है। इस सामग्री के आधार पर यह कहा जा सकता है कि राजपूत चित्रकला के सम्बन्ध में अब तक की सारी मान्यताएँ विचलित पड़ जाती हैं। इन चित्रों के सम्बन्ध में ऐसा सुना गया था (कलानिधि, वर्ष १ अंक १) कि महाराज बीकानेर उनकी अमेरिका ले गये थे। वे चित्र वापिस आये या नहीं, कहा नहीं जा सकता।

राजपूत चित्रकला के सम्बन्ध में जब हम विचार करते हैं तो उनकी नदर में प्रयुक्त दो बातें हमारे समक्ष उभर आती हैं। पहली बात तो यह है कि राजस्थान की इस उर्वर धरती में पहलू-पहलू जब कला के बीच अंतर्भूति हुए थे तब उनका स्वरूप क्या था, और वे परिस्थितियाँ क्या थी जिनमें उसको जन्म दिया? दूसरी बात यह कि राजस्थान की इस वीर-भोम्या धरती का राजनीतिक और सामाजिक जीवन इतना उल्लसन्मय तथा युद्धरत रहा है कि जब हम उनके कलात्मक इतिहास की खोज करते हैं तो हमारे समक्ष एक साथ अनेक समस्याएँ उठ खड़ी होती हैं।

कलान्বেपक विद्वानों ने राजा-महाराजाओं, राजपुत्रों, सामन्तों और जगौरदारों के नामांकित जो बहुसंख्यक चित्र प्राप्त किये हैं उनके आधार पर अब इस बात का बहुत-कुछ हद तक पता लग गया है कि १७वीं शताब्दी में लेकर १९वीं शताब्दी तक राजपूत चित्रकला को जो राज्याभ्युपगम प्राप्त हुआ उसका इतिहास क्या था। इन प्रश्नों की मामग्री में कुछ मन्त्रिण पाण्डुलिपियों और पाण्डुलिपियों के अधिकतर स्फुट चित्र भी उपलब्ध हैं; किन्तु उनमें उन पुष्पिका-पत्र का अभाव रहता है, जिसमें उनके मूलस्थान और समय का पता लगाया जा सके। इसलिए तिथियुक्त चित्र ही एकमात्र ऐसी महायक मामग्री है, जिसमें राजस्थानी चित्रकला की परम्परा का इतिहास खोजा जा सकता है।

आरम्भ में चित्रों का उद्देश्य मनोरंजन तक ही सीमित था। इसलिए उनका प्रचलन राज-महलों तक ही सीमित रहा। इस प्रकार की चित्रकारी के लिए राजमहलों में बंटेनभोगी कलाकार हाते थे, जो बहुधा वयानुगत होते थे। किन्तु कभी-कभी अन्य कलाकार भी इस उद्देश्य के लिए बुलाये जाते थे। उनको नकद मूल्य दिया जाता था। इस प्रकार की कुछ मन्त्रिण पाण्डुलिपियाँ भी मिली हैं, जिनकी पुष्पिका में तीन-हजार में लेकर छ-हजार तक का मूल्य अंकित है।

इन निष्कर्षों से यह प्रगत होता है कि राजपूत कला आरम्भ में दरबारों की घन्टु रही है और जन-सामान्य में उनका कोई भी सम्बन्ध नहीं रहा। इसका परिणाम यह हुआ कि स्वतंत्र रूप से कोई भी मर्मधर्मी तब तक निर्मित नहीं हो पायी थी।

शान्-शान्-उसका व्यापक प्रचार हुआ। बड़े-बड़े राज्यों के अनुकरण पर छोटे पैमाने के क्षत्रपों, राजपरिवार के सदस्यों, सामन्तों और जगौरदारों के यहाँ भी चित्रकला का प्रवेश हुआ। ये छोटे पैमाने के क्षत्रप आदि इन बात के लिए यत्नशील रहते थे कि बड़े-बड़े राज्यों की भाँति उनके यहाँ भी चित्रकला की वही परिपाटी बनी रहे; किन्तु, क्योंकि उनमें अधिकांश का आर्थिक स्तर इतना दुर्बल नहीं था कि वे बड़े-बड़े कलाकारों का लख बर्दास्त कर सकते, अतः वे अपनी अलग परंपराएँ ही कायम करते थे। बड़े दरबारों में जो कलाकार कार्य करते थे, स्वभावतः ही उनका सम्बन्ध बाहरी क्षेत्र से अधिक होता और एतदर्थ उनकी कला का क्षेत्र भी अधिक उन्नत होता; किन्तु छोटे क्षेत्र के कलाकारों के लिए ह मुविधा प्राप्त न होती, यद्यपि कभी-कभी बड़े दरबारों में भी वे आते-जाते थे और वहाँ के कलाकारों से विचारों का आदान-प्रदान कर उनसे प्रेरणा प्राप्त करते थे।

इस प्रकार आश्रयों की अनेकता के कारण चित्र-शैलियों में भी अनेकता के दर्शन होते हैं। १६वीं, १७वीं शताब्दी की आरम्भकाल में जो चित्र बने उनमें से अधिकांश या तो मुगलों द्वारा नष्ट किये गये अथवा लूट लिये गये। ये सभी चित्र राजदरबारों में बने थे। सामन्तों, जगौरदारों या दूसरे-व्यक्तियों द्वारा तैयार कराये गये अधिकांश चित्र-संग्रह सुरक्षित रहे गये। ये चित्र इसलिए सुरक्षित रह सके कि वे बँच दिये गये थे। इसलिए वे जन-साधारण तक पहुँच सके थे। इस प्रकार के चित्रों में लघुचित्रों की अधिकता है। ये लघुचित्र आज अपनी संख्या में उपलब्ध हैं कि उनके अध्ययन में बहुत-कुछ हद तक राजपूत चित्रकला की १८वीं शताब्दी तक विकसित अनेक शैलियों की सहज ही में समीक्षा प्रयुक्त की जा सकती है।

किन्तु यह समीक्षा उन चित्रों के अभाव में अपूरी ही कही जायगी, जो राजवरदारों में बने थे और जिनके आधार पर निश्चित रूप से राजपूत चित्रकला की तत्कालीन शैलियों की वास्तविक व्याख्या की जा सकती है।

राजपूत कला के मूल उद्गम की खोज करते समय कुछ विद्वानों का कथन है कि वह मुख्यतः जहाँगीरकालीन मुगल शैली की एक शाखा मात्र थी। इस प्रसंग में कहा गया है कि १६वीं शताब्दी तक का कोई भी राजपूत शैली का चित्र ऐसा नहीं मिलता, जिसपर तिथि दी गयी हो। 'जयसाराम्भवनसूत्र' की जिस सचित्र प्रति पर १५९१ की तिथि दी हुई है उसको जैन-गुजराती-मिश्रित शैली सिद्ध किया गया है। अन्य भी जो तिथियुक्त कृतियाँ मिली हैं उनको भी यह कहकर टाल दिया गया कि वे उन नयी स्वामीय शैलियों की हैं, जिनके इतिहास का कुछ पता नहीं है।

इस मत के विरुद्ध कुछ नयी दलीलें भी प्रकाश में आ चुकी हैं। इन दलीलों में कहा गया है कि राजस्थान में राजनीतिक और सांस्कृतिक पुनरुत्थान का अभ्युदय लगभग १४वीं शताब्दी के अंत में ही हो गया था। १६वीं शताब्दी तक वहाँ के साहित्यिक क्षेत्र और कला के घरातल में इस तीव्र गति से नये निर्माण होने आरंभ हो गये थे कि जिनको दृष्टि में रखकर यह कहना युक्ति-संगत प्रतीत नहीं होता कि राजस्थान में तब चित्रकला का कोई अस्तित्व ही नहीं था। इस प्रसंग में जो यह बात कही जाती है कि राजपूत शैली, जहाँगीर कालीन मुगल शैली की एक शाखा थी, वह भी सर्वथा असत्य है। जो मुगल शैली तुर्किस्तान और फारस से आयी है, उससे राजपूत शैली सर्वथा भिन्न है। वह विशुद्ध हिन्दू-परम्परा पर आधारित है। मुगल शैली के लघुचित्रों से जो राजपूत शैली के लघुचित्रों की समानता प्रतीत होती है वह तो तब की बात है जब कि राजपूतों से अकबर के मंत्री सम्बन्ध स्थापित हो चुके थे। इस प्रसंग में यह भी उल्लेखनीय है कि अकबर के समय युद्धों में प्रायः सभी राजपूत-राजधानियाँ लूट ली गयी थी। इसीलिए राजपूत शैली के अधिकांश प्राचीन चित्र-समूह विलुप्त हो गये थे।

इस प्रकार की सम्भावनाओं एवं विषयों के विरुद्ध, कि राजपूत-चित्रकला का उदय बहुत बाद में हुआ और उसकी प्राचीन समृद्धि को बताने वाले प्रमाणों का अभाव है, अब बहुत कुछ स्पष्टीकरण हो चुका है। राजपूत-शैली की प्राचीन समृद्धि के परिचायक सूत्र हरमन व्हेःस की खोज के अनुसार इस प्रकार है :

१. खालियर किले में मानसिंह तोमर (१४८६-१५१६ ई०) की प्रशंसा में आकृतियुक्त जालियाँ, फलों तथा दीवारों पर बने चित्र, जो उत्तरकालीन जैन-गुजराती परम्परा के विकसित रूप हैं, किन्तु जो अकबरकालीन मुगल तथा राजपूत चित्रकला से सम्बन्धित हैं।
२. जयपुर के पोषोखाना में 'रत्ननामा' पर आधारित चित्र (१५८३-१५८७ ई०), जिनकी शुरु मुगल पृष्ठभूमि में पूर्णतः विकसित राजपूत शैली विद्यमान है।
३. बैराट में सुरसित मानसिंह कछवाहा के उद्यान-भवन के भित्तिचित्र जिनकी तिथि वाह्य प्रमाणों से १५८६-१५८७ ई० में निर्धारित की गयी है।
४. अम्बर के राजा बिहारीमल और भगवानदास की छत्रगियों के छतों पर बने चित्र, जिनकी तिथि लगभग १६वीं शताब्दी के अंत में बैठती है।
५. ओरछा (मध्य प्रदेश) के राजमहल पर बने जहाँगीरकालीन भित्तिचित्र।
६. अम्बर, मथुरा, बुन्दावन और नुरपुर के कछवाहा मन्दिरों पर बने चित्र, जो १५७०-१६१३ ई० के बीच के हैं और जिनमें प्राचीन राजपूत कला के अस्तित्व के प्रमाण विद्यमान हैं।
७. सारे राजस्थान में व्याप्त स्मृति शालाएँ (पालियाँ), जो बीकानेर, मारवाड़ के कुछ क्षेत्रों में और जयपुर में १५वीं शताब्दी के अंत में निर्मित हुईं तथा जिनमें तत्कालीन राजपूत शैली के सर्वोत्कृष्ट सभी गुण विद्यमान हैं।
८. 'भागवत' की एक सचित्र पाण्डुलिपि से यह विदित होता है कि असम में १५३९ ई० में एक समानान्तर शैली का अस्तित्व था। इसी प्रकार विजयनगर के इतिहास की छत को देखकर पता चलता है कि दक्षिण में एक मिलती-जुलती चित्र-शैली का प्रचलन था।
९. राजपूत चित्रकला, भारत में मुसलमानों की सत्तान्त प्रतिष्ठित होने से पहले की है। मुगल सत्तान्त के जमाने में भी हिन्दू चित्रकारों द्वारा जिस चित्रशैली का निरन्तर निर्माण एवं विकास हो रहा था वही राजपूत शैली के नाम से प्रसिद्ध हुई।

डॉ० काशीप्रसाद जायसवाल ने 'द्विषोषी अभिनवधन ग्रन्थ' में एक लघु लेख लिखकर यह सिद्ध किया है कि जब मुसलमान

भारत में नहीं आये थे सभी राजपूत शैली का निर्माण हो चुका था। ये चित्र महाराज उदयादित्य के समय ११वीं शताब्दी के हैं। महाराज उदयादित्य, महाराज भोज के प्रतीक थे, जिन्होंने अपने चाचा भोज के दक्षिणात्य विजेताओं को पराजित करके मालवा की आग को पुनः चमकाया था। मिलासा के निकट इन्होंने लाल पत्थर का एक शिव मन्दिर बनवाया था, जो समग्र भारत में अपने ढंग का अनन्य है। उस मन्दिर में महाराज उदयादित्य ने स्फुट भाषा की प्रशस्त खुदायी थी। इस मन्दिर के उपलब्ध शिलालेखों से ज्ञात होता है कि उसका निर्माण १११६-११३७ वि० (१०५९-१०८० ई०) के बीच हुआ।

डॉ० आयसवाल का अभिमत है कि दक्षिणात्य राजाओं पर विजय प्राप्त की स्मृति में उदयादित्य ने एलोरा की गुफाओं के कुछ चित्र बनवाये थे। ये चित्र युद्ध-विषयक हैं, जिन पर 'प्रमार' लिखा हुआ है। इन चित्रों में अंकित बड़ी-बड़ी मूँठ और ऊपर कपोलों की ओर चढ़ी हुई हुकाट दाढ़ी राजपूती बेश-भूषा की नकल है। इससे यह प्रकट होता है कि क्षत्रियों में दाढ़ी रखने की प्रथा बहुत पुरानी है। ये चित्र सिपाहियों के हैं, जिनमें कुछ तो घोड़ों पर बैठे हैं और कुछ पैदल हैं। सभी चित्र रंगीन हैं। ये चित्र अजन्ता के बाद के और राजपूत-मुगल शैली से पहले के हैं। इनमें नागरी अक्षरों में लिखित 'स्वस्ती नि प्रमारराज' उदयादित्य के समय की लिपि से मिलते हैं।

इसलिए एलोरा गुफा के ये युद्ध-विषयक चित्र उदयादित्य के समय ११वीं, १२वीं शताब्दी में निर्मित राजपूत शैली की आरंभिकस्था के चित्र हैं जिन पर मुगल शैली की छाया तक नहीं।

इन सभी प्रमाणों के अतिरिक्त प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम में सुरजिन 'गीतगोविन्द' की मॉडर्न प्रतिलिपि, जिसको १७वीं शताब्दी के मध्य में चित्रित किया गया, उल्लेखनीय है। इसके अतिरिक्त चावन्दा में १६०८ ई० में चित्रित राग-रागिनी के चित्र; नेशनल म्यूजियम में सुरजित नायक-नामिकाओं के, १६४० ई० में बने चित्र, और जगन्नाथ प्रथम के समय में चित्रित अनेक पाण्डुलिपियाँ एवं बहुत-से स्फुट चित्र राजपूत शैली के प्राचीन अस्तित्व का प्रामाणिक हवाला प्रस्तुत करने हैं।

राजपूत शैली की समृद्धि के अनेक केन्द्र

राजपूत-चित्रकला के अध्ययन के लिए हमें तत्कालीन राजनीतिक वातावरण और समकालीन आस-पास की शैलियों को साथ लेकर चलना होगा। मुगल सल्तनत की प्रतिष्ठा हो जाने के बाद उत्तर भारत के मध्ययुगीन हिन्दू खवाड़ी का कलाप्रेम प्रायः सिधिल पड़ गया था; किन्तु पश्चिम भारत के रेगिस्तानी तथा पर्वतीय जैन-समाज में, बयाल, उड़ीसा और विजयनगरम् आदि में चित्रकला की पुरानी परम्परा का अस्तित्व बना हुआ था। तुगलक-साम्राज्य के पतनान्तर हिन्दुओं की दशा में सुधार हो जाने के बाद कला के क्षेत्र में पुनर्जागरण हुआ। राणा कुम्भा के समय (१४३३-१४६८ ई०) चित्तौड़गढ़ के केन्द्र में इस पुनर्जागरण की चरमोन्नति के परिणाम प्रकाश में आये। १६वीं शताब्दी में मेवाड़ का रचनात्मक विकास पुनः बन्द हो गया। उसका कुछ कारण तो १५३५ ई० में बहादुरशाह और १५६८ ई० में अकबर द्वारा चित्तौड़ विजय थी और कुछ कारण ऐसे भी पड़ते हुए कि मेवाड़ की तत्कालीन रूढ़िवादी शैली के कलाकारों ने नव-निर्माण सम्बन्धी क्रांतिकारी शैलियों को अपनाने के बजाय उनकी आलोचना की। उन्त मुगल-युद्धों के कारण मेवाड़ की कला को बड़ी क्षति पहुँची।

म्वालयर तथा अम्बर शैली

कला के रचनात्मक विकास का केंद्र दक्षिण और पश्चिम के बजाय अब उत्तर में स्थापित हुआ, जिसके पोषक कछवाहा तोमर और बुन्देला राजपूत थे। इन नव कला-केंद्र में ८वीं से ११वीं शताब्दी की प्राचीन राजपूत शैली-कला पुनरुज्जीवित हुई और उसका प्रभाव वास्तुकला तथा मूर्तिकला पर भी पड़ा। इस नव-निर्माण का प्रभावशाली केंद्र म्वालयर के मार्वासिह तोमर (१४८६-१५१६ ई०) का दरबार नियुक्त हुआ। ललितकलाओं के क्षेत्र में भारतीय सगीत की एक सन्ध्या अछूती शैली का प्रादुर्भाव भी इस म्वालयर दरबार से होते देखते हैं। इसी समय वास्तुकला और मूर्तिकला के साथ-साथ चित्रकला की कुछ नवीन शाखाओं का भी निर्माण हुआ। ऐसी शैली जो गुजराती परम्परा में मिश्र किन्तु राजपूत और अकबरयुगीन मुगलकला, दोनों के रिकथ से प्रभावित है म्वालयर में उत्पन्न हुई। उस युग में म्वालयर कलाकारों का बहुत बड़ा गढ़ बन चुका था और अकबरी-दरबार के कई चित्रकार स्वयं को 'म्वालयरी' कहते थे।

१५१८ ई० में जब लोदियो ने म्वालयर जीत लिया तो वहाँ के कलाकार छिन्न-भिन्न हो गये। इन बिखरे हुए कलाकारों के

कारण म्वालयर-कला का सर्वाधिक प्रभाव बुंदेलखण्ड पर लक्षित हुआ। वतिया के काव्यप्रेमी एवं कलात्मिक राजा भीरसिंह देव के महल की छत का रासलीला-विषयक चित्र और ओरछा के राज-महलों के कुछ भित्तिचित्रों में अंगतः अकबर शैली तथा बैराट एवं अम्बर के भित्तिचित्रों का प्रभाव और अधिकारातः आली तथा फसों की बनावट में म्वालयर की शैली का प्रभाव है।

म्वालयर के बाद उस समय का सर्वाधिक प्रभावशाली केंद्र अम्बर में स्थापित हुआ। अम्बर के राजा अकबर की राजपूत-नीति के समर्थक होते हुए भी, मार्नासिंह ने किसी कदर कम क्रांतिकारी नहीं थे। १६वीं शताब्दी के मध्य से लेकर जहांगीर के शासनकाल तक अम्बर के मंदिरों में पुरानी अविकसित राजपूत शैली के चित्रों की भरमार है।

राजपूत शैली के पूर्णतः विकसित एवं प्रभावशाली भित्तिचित्रों के दर्शन, अम्बर के शाहपुरा-द्वार के समीपस्थ बिहारीमल (१५८४ ई०) और भगवानदान (१५८९ ई०) की छतरियों तथा बैराट में मार्नासिंह के उद्यान-भवन (१५८६-८७ ई०) की कला में होते हैं। इन भित्तिचित्रों की शैली को देखकर कदा जा सकता है कि बीकानेर राजदरबार के समूह में सुरक्षित 'भागवत' महापुराण की सचित्र प्रति महाराज मार्नासिंह (१५९२-१६११ ई०) के शासनकाल में प्रचलित चित्रकला की अम्बर शैली से सम्बद्ध है। इस बात की पुष्टि इसलिए भी होती है कि महाराज मार्नासिंह द्वारा शासित बंगाल और उड़ीसा की सूबेदारी के समय प्राप्त वहाँ की कुछ पौरियों के आवरण-चित्रों में भी वही विशेषताएँ समन्वित हैं। जयपुर के प्रसिद्ध 'रघुनाम्ना' (१५८३-८४) के चित्रों में भी अम्बर शैली का प्रभाव है।

मार्नासिंह के राज्यकाल में बहुत-सी कला-कृतियाँ निमित्त हुईं; किन्तु उनमें से बहुत कम बची रह सकी। मार्नासिंह की मृत्यु के बाद जब उसका राज्य छिन्न-भिन्न हो गया तो आरंभिक अबर-शैली भी समाप्त हो गयी। उसकी जगह जहांगीर काल में मुगल-कला की एक नयी शैली ने जन्म लिया। इस नयी शैली के निर्माणक सम्भवतः मार्नासिंह के दरबार के कलाकार ही थे, जो दिल्ली-दरबार में चले गये थे।

इसी समय मारवाड़ में राजपूत-चित्रकला की एक नयी शाखा प्रकाश में आयी। ऐसा प्रतीत होता है कि अम्बर के विच्छेद मालदेव और चंद्रसेन के मुस्लिम युद्ध के समय मारवाड़ शैली की अधिकांश कृतियाँ नष्ट हो गयी थीं।

मेवाड़ शैली

भारतीय चित्रकला के इतिहास में राजस्थान के कलाकारों की देन मंत्रणा अनुलनीय है। वास्तविकता तो यह है कि अपने प्राकृतिक निर्माण और मोहक वातावरण के कारण कला एवं काव्य की उद्भावना के लिए राजस्थान की धरती बड़ी ही उपयुक्त रही है। आज हम जिसको राजस्थान या राजपूत शैली के नाम से पुकारते हैं उसका निर्माण, दूसरी अधिकांश चित्र-शैलियों की भाँति, न तो एक स्थान में हुआ और न ही उसके निर्माता कलाकार जंगलियों पर गिने जा सकते हैं। राजस्थान के जितने भी प्राचीन नगर और धार्मिक-सांस्कृतिक स्थल हैं, उन सभी में एक साथ असंख्य आश्रित कलाकारों एवं स्वतंत्र कलाकारों के द्वारा वर्षों तक निरंतर कला-कृतियों का सृजन होता रहा।

राजपूत शैली की जो विभिन्न शाखाएँ आज हमारे समक्ष विद्यमान हैं उनमें मेवाड़-शैली का गण्य-गण्य स्थान माना गया है। मेवाड़-चित्रकला की प्राचीनतम उपलब्ध कृति 'रघुनाम्नाचर्यम्' है, जिसका लिपिकाल १४२३ ई० है और जिसका उल्लेख 'विजयवासन सूरि स्वारक्ष संघ' (संघ ई. १९५६-५७) में हुआ है। रीति-रिवाजों और स्थानीय उत्सवों पर आधारित दक्षिण भारत के लघुचित्रों का प्रमुख स्थान है, जो कि राजस्थान और गुजरात की कला के प्राचीनतम प्रमाण हैं। जिसको कुछ लेखकों ने गुजरात और जैन शैली के नाम से अभिहित किया है, वह दक्षिण शैली है।

उपलब्ध प्रमाणों के अभाव में यह बताना कठिन है कि १६वीं शताब्दी में मेवाड़-शैली की म्थिन क्या थी। वास्तविकता यह है कि मेवाड़ शैली के प्राचीनतम प्रमाणों के अभाव में प्रसिद्ध कला-समीक्षक श्री आनन्दकुमार स्वामी को लिखना पड़ा (बोस्टन म्यूजियम के भारतीय संग्रह का सूचीपत्र, भाग ५) कि मेवाड़ शैली का सर्वसर्व श्रीनाथजी की भद्दी एवं अस्पष्ट अनुकृतियों तक ही सीमित था। १८वीं, १९वीं शताब्दी तक श्रीनाथजी के तत्संबन्धी चित्र उस धर्म के अनुयायी लोगों के लिए आदान-प्रदान की वस्तु मात्र रह गये थे।

किन्तु इसर मेवाड़ शैली की अनेक कला-कृतियों के प्रकाश में आ जाने और उस पर अनेक विद्वानों द्वारा लिखे जाने के कारण, श्री आनन्दकुमार स्वामी का उक्त अभिमत प्राप्त सिद्ध होता है। जिन विद्वानों ने इन संबंध में प्रामाणिक प्रकाश डाला है और नये तथ्यों का पता लगाया है उनमें डा० मोतीचंद का नाम उल्लेखनीय है। उनका कथन है कि (मेवाड़ वैदिक की भूमिका) मेवाड़

शैली की सामग्री की निश्चित तिथि खोज निकालने पर यह बात असत्य साबित हो जाती है कि नाथद्वारा उसका सब से बड़ा केंद्र था; बल्कि उस महान् कलाभाती का वास्तविक अधिकारी उदयपुर सिद्ध होता है।

वास्तविक स्थिति यह थी कि चितौड़ और चावन्दा मेवाड़ चित्रकला के प्रमुख केंद्र थे। नाथद्वारा में, मेवाड़ शैली के, जिन चित्रों का निर्माण हुआ, वे काफी बाद के थे और उनकी एक प्रकार से उस परम्परा का अर्वाचीन रूप कहा जा सकता है। इसलिए, यह स्वाभाविक ही था कि इस विधा में आरंभिक अन्वेषण करने वाले लोग कुछ ध्रमात्मक बातें कह गये; जैसे कि डा० मोतीचन्द के मतानुसार उक्त सूचीपत्र में उद्धृत 'कृष्ण द्वारा राधा की प्रतीक्षा' शीर्षक चित्र को आनन्दकमार स्वामी ने दक्षिण राजस्थानी या गुजरात शैली का बताया और उसकी निश्चित तिथि १६वीं शताब्दी के पहले मित्र की। किन्तु प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम में सुरक्षित 'भीमशोचिब' के चित्रों के आधार पर और तत्सम्बन्धी दूसरी उपलब्ध सामग्री का अध्ययन करने पर उक्त चित्र की तिथि १७वीं शताब्दी के मध्य में निश्चित होती है और वह चित्र उदयपुर केंद्र का सिद्ध होना है।

कुछ तिथियुक्त पाण्डुलिपियाँ ऐसी उपलब्ध हुई हैं, जिनमें प्रमाणित होता है कि १६वीं शताब्दी के अंत में या उससे पहले राजस्थानी शैली, जिसने अब तक दक्षिणात्य शैली का अनुसरण किया था, अपना स्वतंत्र स्थान बना रही थी, और इस परिवर्तन-काल में मेवाड़ शैली का महत्वपूर्ण एवं प्रभावशाली योग रहा। मुगल शैली के प्रकाश में आने से पूर्व, मेवाड़ के दूसरे राज्यों की भाँति वहाँ भी दक्षिणात्य शैली का ही प्रचलन था; किन्तु उक्त नयी शैली के प्रभाव ने इस क्षेत्र में भी परिवर्तन उपस्थित कर दिया; और १६वीं शताब्दी के अंत तक राजस्थानी शैली ने अपने नये परिवेश का निर्माण किया।

इस बात के प्रबल प्रमाण हैं कि १७वीं शताब्दी के आरंभ में बिरुद्ध राजनीतिक वातावरण के बावजूद भी मेवाड़ की चित्रकला ने अपना स्वतंत्र विकास किया। कुछ रागिनी चित्र १६०५ ई० में चावन्दा में चित्रित किये गये थे। चावन्दा में राजा प्रताप ने अपनी राजधानी बदल कर स्थापित की थी। ये चित्र चमकदार रंगों, उनकी सीधी रेखाओं और मुन्दर आकृति आदि के कारण सभी दृष्टि से दक्षिण भारत की परम्परा के परिचायक हैं।

मेवाड़ शैली ने १६०५-१६५० ई० के भीतर जो प्रगति की थी, उसका प्रामाणिक इतिहास नहीं मिलता; किन्तु नेशनल म्यूजियम में सुरक्षित नायक-नायिकाओं का जो मुगल चित्र १६४० ई० का है उससे उक्त शैली की उन्नत परम्परा के सूत्रों का पता चलता है। १६०५ ई० में निर्मित लोकशैली पर आधारित जो आरंभिक मेवाड़ शैली की मूर्तियाँ उपलब्ध हैं उनमें अच्छे शिल्प-विद्या के सभी गुण विद्यमान हैं। समय के साथ-साथ यद्यपि मेवाड़ शैली और भी दुर्गम हो गयी थी, और उस स्थिति में भी यद्यपि उसका अपना अस्तित्व बना रहा; फिर भी उसका शृङ्खला १७वीं शताब्दी की सर्वाधिक प्रभावशाली मुगल शैली की ओर रहा। जगतसिंह प्रथम के समय (१६२८-१६५२ ई०) इस शैली का स्वर्णिम युग रहा। इसीलिए इस शैली के अध्ययन के लिए हमारे पास तत्कालीन पर्याप्त सामग्री उपलब्ध है।

बल्लाभाचार्य के वैष्णवधर्म के प्रचार-प्रसार के कारण कृष्णभक्ति का ही सर्वोपरि महत्व माना जाने लगा था और तत्कालीन चित्रकारों के समस्त 'भागवत पुराण' ही अपनी कला-कृतियों के लिए प्रमुख विषय रह गया था। यही कारण है कि १७वीं शताब्दी के मध्य में 'भागवत पुराण' की बहुत-सारी सचित्र प्रतियाँ उपलब्ध होती हैं। 'भागवत' की एक संपूर्ण सचित्र प्रति उदयपुर केंद्र के कलाकार साहूबादी द्वारा चित्रित उपलब्ध है (कालें सांडेलवाल द्वारा मार्स, बाल्पुम ४, सख्या ३ में प्रकाशित)। यह प्रति जोधपुर महाराज के संग्रह में है और इसी प्रकार की एक प्रति कोटा की लाइब्रेरी में भी उपलब्ध है। 'भागवत' के कुछ सचित्र पृष्ठ नेशनल म्यूजियम और दूसरे अनेक संग्रहालयों में भी देखने को मिलते हैं। इन सभी चित्रों में मेवाड़ शैली के सर्वाच्च स्वरूप के दर्शन होते हैं।

डा० मोतीचंद का कथन है (मेवाड़ ऐतिहासिक) कि १७वीं शताब्दी के मध्य में, ऐसा अवगमन होता है कि 'रत्नायण' की भी बड़ी लोकप्रियता थी। कलाकार मनोहर द्वारा चित्रित 'रत्नायण' की एक प्रति प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम में सुरक्षित है, जिसकी तिथि १६४९ ई० है। इसी प्रकार की दूसरी प्रति सरस्वती भंडार, उदयपुर में भी है, जिसका समय १६५१ है। यह प्रति चितौड़ में लिली गवो थी और सत्रवतः वहाँ चित्रित की गयी।

इसी प्रसंग में रागमाला के चित्रों की भी नहीं भूलाया जा सकता; और इसका सर्वोत्कृष्ट उदाहरण नेशनल म्यूजियम में सुरक्षित है। हिन्दी साहित्य में नायक-नायिकाओं के भेदों पर प्रामाणिक प्रकाश डालने वाला लघुग्रंथ केशवदास की 'रत्नचन्द्रिका' है। उसके सभी भेदों पर विभिन्न चित्रियों के चित्र-राजस्थान की मेवाड़-शैली में पाये जाते हैं। बीकानेर दरबार के संग्रह में सुरक्षित 'रत्नचन्द्रिका' की जिस प्रति को डा० जेल्स ने (आर्ट ऐंड आर्किटेक्चर आफ बीकानेर) १५९७ ई० के लगभग का बताया था और जिसको उन्होंने अम्बर

शैली का सिद्ध किया था, उसके सम्बन्ध में प्रामाणिक रूप से सिद्ध हो चुका है कि (मार्ग, वाल्यूम ४, नं० ३, पृ० ५२; वाल्यूम ५, नं० १, पृ० १६) 'रसिकप्रिया' की उक्त पाण्डुलिपि १७वीं शताब्दी के मध्य में निर्मित मेवाड़ शैली की थी।

'राजायण' के अतिरिक्त, राधा-कृष्ण के प्रेम-वर्णनों से सबद्ध, कृष्णकाव्य 'शोतशोचिन्म' का भी उस समय प्रचलन था। गुजराती मिथित मारवाड़ी शैली में चित्रित 'शोतशोचिन्म' के अनेक चित्र प्रिम ऑफ वेल्स म्यूजियम में सुरक्षित हैं, जिनका समय १६५० ई० है। इसी प्रकार के कुछ चित्र नवलगाँव के कुमार संग्रामसिंह के संग्रह में विद्यमान हैं, जो उक्त चित्रों के कुछ समय बाद ही रचें गये हैं।

जगतसिंह प्रथम के इस स्वर्णमय युग में 'सूरसागर' पर भी मेवाड़ शैली में चित्र बनाये गये। इस प्रकार के कुछ चित्र गोपीकृष्ण कनोडिया के संग्रह में हैं, जिनका निर्माण-काल निश्चित रूप से १६५०-५१ ई० आँका गया है।

जगतसिंह के युग में निर्मित चित्रों का विश्लेषण करने पर डा० मॉलीचद ने नीचे लिखे निष्कर्ष निकाले हैं:

(१) बहुत ही सुन्दर रंगों की योजना: विशेषतः लाल, जाँगिया, पीला, पृष्ठभूमि में विपरीत रंगों का प्रयोग; (२) नाक की विशेष बनावट; मोल बेहरे; मछली की तरह आँखें; छोटे कद की स्त्रियाँ; किन्तु आकर्षक; (३) पेटों की बनावट के अनेक प्रकार; किन्तु समय-समय पर अकबर-जहाँगीर के समय का स्वाभाविक प्राकृतिक ढंग; अधिकतर प्रकाश को छानते हुए फूलों से नर्मित वृक्षों का चित्रण; पहाड़ों और पत्थरों के चित्रण में मुगल शैली का प्रभाव; धानी का प्रवाह गतिमय; (४) वास्तविक दृश्यों को उतारने में अमिर्खि; विपरीत वातावरण में मैदानी वृक्ष; वृष्टि को केन्द्रित कर देने वाले चित्र के विशेष हिस्सों में सुन्दर मार्दव, सहायक दृश्यों द्वारा अप्रधान घटनाओं का निर्माण; (५) भूमिचित्रों का चित्रण अतिशय भावनामय ढंग पर, (६) पशु, पक्षी तथा जानवरों का चित्रण दक्षिण भारत की परम्परा के अनुसार; मुगल शैली से भी सबद्ध, यथा हाथी, घोड़ों का चित्रण में शाहजहाँकालीन प्रभाव, (७) पृष्ठभूमि के रात्रिकालीन दृश्य गहरे रंग में; उसमें भव्य चाँद-तारों का अंकन; (८) हाथियों का चित्रण बहुधा अकबर-जहाँगीर के समय का, उक्त चित्रों का निर्माण जो शाहजहाँ के समय में नहीं थे, किन्तु जिनमें मेवाड़ शैली की पुरानी परम्परा के बीज वर्तमान; (९) पुरुष-योद्धा के जामे सजित; अकबरकालीन शैली का कढ़ाईदार पटका; पगड़ियों में जहाँगीर शैली की बनावट; स्त्रियों के चित्रों में बहुधा चोली का प्रयोग; फूल-पत्तें कड़े हुए लिवात, पारदर्शी ओढ़नी, बाहों तथा हाथों में काले रंग के धागें, (१०) मादे भवनों पर गुबदों की योजना; मुँदरों तथा झुँकों की अधिकता, इन सब के चित्रण में अकबर-जहाँगीर-कालीन शैली का अनुकरण।

ये सभी विशेषताएँ हैं, जिनके आधार पर मेवाड़ शैली के जगतसिंहकालीन चित्रों के सम्बन्ध में बारीकी से कुछ जाना जा सकता है; और उनके बाद की कृतियों से उनकी पृथकता का अनुमान किया जा सकता है।

क्योंकि वह युग कृष्णभक्तिप्रधान वैष्णवधर्म का समर्थक युग था, अतः उनकी उक्त स्थिति को समाज में बनाये रखने के उद्देश्य से अथवा उसके प्रभाव से, कृष्ण तथा गोपियों के सभी सम्बन्धों के चित्र बनाये गये। इसके साथ-साथ राजमाला-नीरीज के नायक-नायिकाओं के चित्रों का निर्माण भी जारी रहा। मेवाड़ की चित्रकला में इस प्रकार के चित्रों से न तो कोई सामाजिक-नास्तिक पृष्ठभूमि के दर्शन होते हैं और न ही उनको उस परम्परा के विशिष्ट चित्रों में रखा जा सकता है। इसके विपरीत उसी युग में निर्मित 'भागवत' तथा 'राजायण' पर आधारित चित्रों में कलात्मक निवेश की अधिकता रही। इन सभी बातों के अतिरिक्त नायक-नायिका शैली में राजपूतों का चित्रण, तत्कालीन लोक-संस्कृति का चित्रण, दरबारी जीवन का चित्रण, वेहादी जीवन का चित्रण, विवाह का तथा नाच-गानों का चित्रण और राजमहलों, भवनों एवं युद्ध आदि का चित्रण भी बहुत प्रभावशाली ढंग से किया गया। ये चित्र राजस्थान की तत्कालीन सामाजिक स्थिति की बहुत ही उपयुक्त व्याख्या करते हैं। उपलब्ध चित्र-संग्रहों में संप्रति इस प्रकार की कला-कृतियों का अभाव है।

मेवाड़ शैली की आरंभिक कला-कृतियों में दक्षिण कलात्मक अभिरुचि उल्लेखनीय है। यद्यपि अपनी ममकालीन मुगल-शैली के टेकनीक तथा उसकी उच्चता को मेवाड़ शैली ग्रहण नहीं कर सकी; फिर भी उसमें निहित फिनिशिंग की बारीकी, उसके मुहानवे दर्शनीय रंग, उसके ढंग और लैम्पके की सज्जा आदि सभी में एक विशिष्ट आकर्षण निहित है। कुछ-एक और भी बातें थी, जो मुगल शैली की अपेक्षा मेवाड़ शैली की विशेषता को प्रकट करती हैं। यथा मुगल चित्रकला अधिकतर दरबारों पर आश्रित थी, जब कि मेवाड़ शैली के चित्रकारों ने अपनी कला-कृतियों के लिए वे विषय चुने, जिनसे आम लोग परिचित थे और जिनको अधिकोश लोग प्यार करते थे। यही कारण है कि मेवाड़ चित्रकला अधिक लोकप्रिय रही, क्योंकि उसमें जनता की रुचि समन्वित थी, इसीलिए वह अमीरों के महलों तक ही सीमित न रह कर जन-सामान्य तक फैली। ऐसे भी अनेक प्रमाण उपलब्ध हैं, जो बताते हैं कि मेवाड़-कला को ऐसे व्यक्तियों का भी सहस्रानु प्राल था, जिनका दरबारों से कोई सम्बन्ध नहीं रहा और जो संभवतः किसी तत्कालीन कला-केन्द्र के आचार्य थे। उदाहरण के लिए १६४५ में चित्रित 'राजायण' की एक सचित्र घोड़ी की गुप्तिका को देखने से विदित होता है कि वह जगतसिंह प्रथम के लिए न होकर किसी आचार्य जसवन्त को समर्पित थी।

जगतसिंह प्रथम की मृत्यु (१६५२ ई०) से जयसिंह की मृत्यु (१६९८ ई०) पर्यन्त की कोई सामग्री उपलब्ध नहीं है, जिसके आधार पर तत्कालीन मेवाड़ शैली के संभव में विश्वासपूर्वक कुछ कहा जाय; किन्तु ऐसा अनुमान है कि जगतसिंह की मृत्यु की एक बशाब्दी तक बही परम्परा बनी रही। राजसिंह (१६५२-८० ई०) एक बीर योधा था और साथ ही एक सुसंस्कृत राजकुमार भी। किन्तु उसके सम्बन्ध में ऐसा कुछ भी ज्ञात नहीं होता कि उसने चित्रकला को भी संरक्षण दिया या नहीं? संभवतः उसके समय में रागमाला पर भी कुछ चित्र उतारे गये थे। यह भी संभव है कि 'भागवत' के आधार पर निर्मित 'कृष्ण का गोवर्द्धन-धारण' और 'वनाग्नि' शीर्षक चित्र या तो उसी के समय में बनाये गये या तो उनका निर्माण जयसिंह (१६८०-१६९८ ई०) के समय हुआ। 'भागवत' के आधार पर निर्मित 'कृष्ण का गोपियों से जमुना-तट पर केलिक्रीडा' शीर्षक चित्र (१७वीं श० के अंत) मेवाड़-चित्रकला के उन्नत युग का सर्वश्रेष्ठ परिचायक है।

१७वीं शताब्दी के अंतिम दिनों में मेवाड़-शैली की प्रसिद्धि तो बढ़ रही थी, किन्तु उसमें परंपरागत सौंदर्याकर्षण कम हो रहा था। उसमें कलाश्रयो की कमी और व्यापार-भावना की अधिकता हो गयी थी। इसी समय मेवाड़ की चित्रकला राजाओं के अतिरिक्त सामन्तों, धनिकों और आचार्यों तक फैल चुकी थी। इसीलिए इस समय के चित्रों में राजाओं, मंत्रियों, सामन्तों, राजमहलों और स्त्रियों आदि के चित्रों की अधिकता है। हाथी, घोड़े और कुत्तों के चित्र भी बार-बार बनाये गये। यूरोपीय शैली पर आधारित चित्रों की भी कुछ कमी नहीं रही। 'प्रक्षिप्तलक्ष्मी', 'पृथ्वीराजरासो', 'दुर्गाहाहास्य' और 'बंधुतंत्र' पर आधारित बड़े चित्रों या चित्र-अलबमों की भी अधिकता रही; जब कि नायिकाभेद, बारहमासा और रागमाला के चित्र भी अपने क्षेत्र में अद्वितीयता दर्शाते करते रहे।

१८वीं और १९वीं शताब्दि में भी मेवाड़ शैली के बहुत से चित्र बनाये गये, किन्तु उनमें, पूर्वापेक्षया, न तो उतनी सौंदर्यमयता, न उतनी सुरभि और न उतना मार्दव था। उनमें एक विशेष बात यह देखने को मिलती है कि तत्कालीन जीवन के आधार-विचारों का उनमें यथार्थ चित्रण हुआ है। कदाचित् अपने कटु यथार्थ के कारण ही, उनमें आकर्षण की कमी रही हो।

मेवाड़ शैली की सर्वोच्च स्थिति १६वीं, १७वीं शताब्दी में बनी रही, और यही समय भारतीय चित्रकला की अभ्युन्नति के लिए स्वर्णिम काल रहा।

अम्बर और मारवाड़ शैलियों का अन्तर

अन्यत्र भी मंकेल किया जा चुका है कि अम्बर के विरुद्ध माण्डेव और चवनेर के गिरिला युद्ध के समय डम शैली की अधिकता कृतियां नष्ट हो गईं। इस शैली का स्वरूप मूलतः अपभ्रग था प्राचीन परमारा की भानि मिली-जुनी आकृतियां; सादा, सपाट, रेखांकन, एकतलीय चित्रण, चौकोने आकार या पहियों में चित्राकन और रंगों में तीव्र विरोधाभास। मारवाड़ शैली की कृतियों की कुछ अलग विशेषता भी है। अम्बर शैली की आकृतियां जहाँ लम्बी एवं दुबली हैं; गिर अँवे तथा कोणात्मक हैं; माथा मीथा है; ठीक वंसा ही स्वरूप बुन्देला आकृतियों का भी है, यद्यपि वे कुछ स्थूलक भी हैं; वहाँ मारवाड़ की आकृतियां कद में छोटी और बहुधा स्थूलक हैं; सिर नीचे और गोल है; मस्तक पीछे की ओर झुके हैं।

इसी प्रकार अम्बर और बुन्देला शैलियों की अपेक्षा मारवाड़ शैली में पोशाक तथा आभूषणों का अन्तर स्पष्ट है। प्रारंभिक मारवाड़ शैली के जो लघुचित्र आज उपलब्ध हैं उनके समूह चित्रण का कारण शायद यह था उनमें कलात्मकता और भावकोशल था। 'हृन्मत्तामा' जैसे पुराने स्त्रियों की देन के बावजूद ये कृतियां काफी बाद की हैं।

दक्षिण-पश्चिमी मारवाड़ में, जालोर में अहमदाबाद के मुल्तानी दरबार की मुस्लिम-गुजराती-शैली कम से कम शाहजहाँ के समय तक चलती रही। उससे पुरानी जैन-गुजराती-शैली भी कम-से-कम मध्यवर्ग में प्रचलित रही, जैसा कि बड़ौदा-संग्रहालय में सुरक्षित 'उत्तराध्यायनसूत्र' की पाण्डुलिपि (१५९१ ई०) में स्पष्ट है।

बीकानेर शैली

राजपूत चित्रशैली की एक प्रभावशाली शाखा का उदय बीकानेर से हुआ। ऐसा ज्ञात होता है कि १७वीं से पूर्व बीकानेर की स्थानीय शैली का विकास नहीं हो पाया था। राजा रायसिंह (१५७१-१६११ ई०) को यद्यपि कला-संग्रह का बड़ा शौक था, फिर भी उनके समय की एक ही सचित्र पाण्डुलिपि हमें मिलती है। वह है सटीक 'सिंहसूत्र' की एक अपभ्रग शैली की प्रति, जो कला की दृष्टि

से तो निम्नकोटि की है, किन्तु राजपूत-चित्रकला के उद्गम को समझने के लिए जिसका बड़ा महत्व है। इस सचित्र प्रति से ज्ञात होता है कि बीकानेर शैली अभी अपनी आरंभिक अवस्था में थी।

बीकानेर के राजा रायसिंह (१५७१-१६११ ई०) के बगनों के स्रक्षण में बीकानेर शैली के चित्रों में दो प्रकार की संबंधितक दृष्टिमां प्रकाश में आयी। एक प्रकार के चित्र वे थे, जो मुगल शाहशाहों के दरबारों से पदच्युत, निराश्रित और बीकानेर के राजाओं द्वारा स्रक्षित चित्रकारों द्वारा बनाये गये; और दूसरे प्रकार के चित्र वे थे, जो शाहशाहों द्वारा मित्रतावश बीकानेर राज्य को भेंट स्वरूप दिये गये थे। राजा रायसिंह को चित्रों के स्रग्रह का बड़ा शौक था। उन्होंने अम्बर, जोधपुर और उदयपुर आदि अनेक राज्यों से उत्तम श्रेणी के कुछ कल्पचित्रों का अच्छा स्रग्रह किया था, जो अधिकतर 'भाषवत्' और केशवदास की 'रसिकप्रिया' से संबद्ध थे। इनके अतिरिक्त अहमदनगर से रागमाला के कुछ उल्कृत चित्र भी उन्होंने एकत्र कराये थे, जो बिजयनगर के सुलतानों द्वारा बनवाये गये थे। राजा रायसिंह के बाद राजा करनसिंह (१६३१-१६५२ ई०) के समय इस दूसरी श्रेणी के चित्रकारों ने बीकानेर शैली में जहाँगीर और शाहजहाँ शैली से प्रभावित सुन्दर सुनहरे चित्रों का निर्माण किया। इस प्रकार के चित्रों का मुख्य आधार दक्षिण की बीजापुर शैली थी।

राजा करनसिंह के बाद राजा अनूपसिंह के समय (१६७४-१६९८ ई०) जो चित्र तैयार किये उनमें विशुद्ध बीकानेर शैली का दर्शन होता है। बीकानेर शैली के निर्माण में, शाहशाह औरगजेब द्वारा निराश्रित चित्रकारों में शिल्पी रुन्दहीन का नाम प्रमुख है, जिसने 'भागवत' और 'रसिकप्रिया' के सुन्दर दृष्टान्त चित्र तैयार किये। ये चित्र तिथियुक्त हैं और इनके अध्ययन से राजपूत चित्रकला और विशेष रूप से बीकानेर शैली के महत्त्व का पता चलता है।

१७वीं शताब्दी के आरंभ के साथ-साथ राजपूत-शैली की विकास-परम्परा में सहसा परिवर्तन हो गया। उसका कारण रायनीतिक स्थिति थी। उधर तो मुगल-शास्रण्य की जड़े जम चुकी थी और दूसरी ओर अम्बर के मानसिंह तथा बीकानेर के रायसिंह की मृत्यु के कारण राजपूतों की शक्ति क्षीण होने लगी थी। १६२६ ई० तक राजपूतों के साथ अधीनत्वां जैसा व्यवहार किया जाने लगा था। औरंगजेब के समय में तो उन पर खुले-आम अत्याचार होने लगे थे। इसी राजनीतिक स्थिति ने राजपूतों के कलाप्रेम में भी परिवर्तन ला दिया था। राजपूत-चित्रकला का आरंभिक वैभव पहले रनिवासों तक ही सीमित था; वहाँ से निकल कर वह सामन्तों के यहाँ पहुँची थी; और अत में छोटे-छोटे स्थानीय केंद्रों तथा बाजारों में पहुँचकर स्रचिह्न पड़ गयी।

दिल्ली दरबार का स्वामित्व अब औरगजेब के हाथों में आ चुका था। तत्कालीन कला-शैलियों में बुन्देल-कलम का अस्तित्व तब तक भी बना हुआ था। महाराज वीरसिंह देव (१६०५-१६२७ ई०) तक बुन्देल शैली का समृद्धि काल बना रहा, यद्यपि उस पर मुगल-प्रभावों की प्रतिश्रिया बढ़ती जा रही थी। ज्यों ही वीरसिंह देव के पुत्र जुआरसिंह ने औरगजेब के विरुद्ध विद्रोह किया कि सारे बुन्देल-राज्य में अव्यवस्था फैल गयी और फलस्वरूप वहाँ के चित्रकार भी खिलर गये। ये चित्रकार अपने युग के प्रतने प्रभावशाली व्यक्तित्व थे कि उनको कला-कृतियों के अवशेष पूर्वां राजस्थान में मालवा तक मिलते हैं, जहाँ कि शाहजहाँ तथा औरगजेब ने कुछ छोटे-छोटे राजपूत-नरेश मेवाड़ पर नजर रखने के लिए सत्कार कर दिये थे। इन अवशिष्ट कला-कृतियों में सर्वश्रेष्ठ कृति नरसिंहगढ़ में स्थित 'राघवसत्ता' की (१६८० ई०) है, जो कि औरगजेब की आज्ञा से स्थापित एक नये राज्य के शासक के लिए बनवायी गयी थी और जिसपर तत्कालीन अम्बर शैली का अधिक प्रभाव है। आरंभिक अम्बर शैली का प्रभाव शाहजहाँ के समय की कृतियों तक बना रहा।

मुगलों का अब इतना प्रभुत्व बढ़ा कि राजपूत दरबारों तक में मुगल शैली का प्रचलन हो गया। अकबर के शासन के अन्तिम वर्षों में प्रायः सभी राजपूत राजाओं के चित्र दिल्ली-दरबार के कलाकारों द्वारा तैयार कराकर राजस्थान ले जाये गये थे; संभवतः यह मुगल शैली के प्रचार-प्रसार का प्रयास था। अम्बर और मारवाड़ में भी मुगल प्रकृतिवाद की नयी स्रज्जाओं को ग्रहण करने की चेष्टाएँ की गयीं। किन्तु मुगल शैली का सार्वभौम प्रभाव जहाँगीर और शाहजहाँ के शासनकाल में ही स्थापित हुआ। इनके प्रमुख पोषक थे अम्बर के मिर्जा राजा जयसिंह प्रथम (१६२५-१६६७ ई०), बीकानेर के कर्णसिंह (१६३९-१६७४ ई०) तथा अनूपसिंह (१६७४-१६९८), जोधपुर के सूरसिंह (१५९५-१६२० ई०), मजसिंह (१६२०-१६३८ ई०) तथा जसवंतसिंह (१६३८-१६७० ई०) उदयपुर के अमरसिंह द्वितीय (१६९८-१७११ ई०), संग्रामसिंह द्वितीय (१७११-१७३४ ई०), भूँडी के छत्रसाल (१६५२-१६५८ ई०) और वहाँ के भाऊसिंह (१६५८-१६७८ ई०)।

किन्तु मुगलों का वैभव भी सार्न-सार्न-भ्रस्त होने लगा। औरंगजेब ने दक्षिणी-मुगलों में अपना सारा कोष समाप्त कर डाला। फर्रुखियर के बाद सारी शासन-व्यवस्था विध्वस्त हो गयी और मोहम्मद शाह के समय तो दरबार इतना निम्न हो गया कि वहाँ के कलाकार संबंधी आवश्यकता ही न थी। इसके विपरीत राजपूत-राजा अब स्वतंत्र और आर्थिक स्थिति में बहुत कुछ संपन्न भी हो चुके थे।

अपने दरबारों की शानमान को स्थापित करने के लिए वे पुनः उत्सुक थे। मुगल-दरबार के निराश्रित कलाकारों में अधिकांश कलाकार या उनके बंश राजपूतों के यहाँ रह चुके थे। पुनः उन्होंने आश्रय के लिए राजस्थान की ओर प्रस्थान किया।

उन्नीसवीं शताब्दी के दूसरे चतुर्थाई में भारत का राजनीतिक धगलत फिर डोलने लगा। दरबारी-जीवन यद्यपि अब भी ऐश्वर्यशाली था; किन्तु युद्ध, साहस और शौक की सभी बातें क्षीण हो गयी थीं। राजस्थान की धरती पर यह अंग्रेजी राज्य के पूर्वाधिपत्य की सूचना थी। राजस्थान वे यातायात की सुविधाएँ हो गयी थीं। वस्तुओं का आदान-प्रदान होने लग गया था।

चित्रकला के क्षेत्र में यद्यपि कुछ अलंकारिता तब भी प्रचलित थी; किन्तु वह गंभीर और अर्थ-श्राद्धतिक स्थिति को पहुँच गयी थी। आलस्य और ऐश्वर्य के जीवन से निःशक्त राजपूत राजा और सरदार अब पतन की ओर अग्रसर थे। उनकी रुचियाँ बड़ी ही निम्नकोटि की हो गयी थीं। स्थानीय चित्रकार केवल महलों और मकबरों के सज्जाकार रह गये; या फिर जीविका के लिए वस्त्रों और विदेशी पर्यटकों के लिए चित्र बनाकर बाजारों में बेचने के लिए बाध्य हुए; या मकानों की दीवारों के लिए सस्ते साधारण चित्रों का निर्माण करने लगे। अन्ततः ऐसा कुसमय आया कि उनकी सुन्दरतम कला, सस्ती कारीगरी बन कर रह गयी।

परिवर्तन की यह स्थिति सभी स्थानीय शैलियों पर एक समान चरितार्थ नहीं होती। मारवाड़ में जहाँ औरंगजेब और बहादुरशाह के विरुद्ध सपर्यय ने एक नये वीर-युग को जन्म दिया था, चित्रकला की स्थिति बहुत उन्नत थी। अभयसिंह (१७२४-१७५०) और बबतसिंह (१७२६-१७५३) के समय मारवाड़ में नयी राजपूत शैली का विकास हुआ। विनयसिंह के समय उक्त शैली श्रृंगारप्रधान हुई, जो मानसिंह (१८०३-१८४३) के समय में पराकाष्ठा को पहुँची और तखतसिंह के समय (१८४३-१८७३) में पहुँच कर अर्द्ध एव अस्थील परिणति में पहुँचकर विप्लव पड़ गयी। मारवाड़ शैली की एक उन्नत शाखा कृष्णगढ़ की भी थी, जिसके बहुत ही उच्चकाण्टि के चित्र उपलब्ध होते हैं और अपने समय में जिसका बड़ा नाम था।

राजा अनूपसिंह (१६७४-१८ ई०) के बाद राजा गजसिंह के समय (१७८५-८७ ई०) बीकानेर शैली की परम्परा में कुछ बाधा उपस्थित हुई। राजा सूरतसिंह (१७८७-१८२८ ई०) और राजा रतनसिंह (१८२८-५१ ई०) के समय बीकानेर में चित्रकला की अपेक्षा भवन-निर्माण-कला की विशेष उन्नति हुई। राजा गजसिंह ने शाही महल को रखाया और उसके दरवाजों को कृष्णलीला संबंधी धार्मिक चित्रों में सज्जित करवाया। उसके समय मुगल शैली के प्रभाव का एक वेग दिल्ली में जयपुर होते हुए और दूसरा लाहौर से होकर बीकानेर शैली में लक्षित हुआ।

राजा सूरतसिंह ने सुन्दर शीशमहल का निर्माण करवाया और अनूपमहल को फिर से सजाया गया। धीरे-धीरे बीकानेर के शाही महलों को राम-सीता-लक्ष्मण, उमा-महेस्वर, राधा-कृष्ण आदि के पौराणिक एव धार्मिक चित्रों में अलंकृत किया गया। इन चित्रों पर धार्मिक भावनाओं के अतिरिक्त श्रवोत्सवों और लोकनृत्यों का भी प्रभाव है।

१८वीं शताब्दी के आरम्भ में, जब कि मुगल शैली में हिन्दू देवी-देवताओं की आकृतियों के चित्रण के बाद एक नयी शैली के आह्वान की भूमिका तैयार हो रही थी, बीकानेर शैली में नये तत्त्वों का समावेश हुआ। १८वीं शताब्दी के मध्य में सुजान महल के दरवाजों पर राजपूत शैली की जिस सौन्दर्य के दर्शन होते हैं, वह इसी का परिणाम था। बीकानेर शैली की भावी परिस्थितियों पर उसका महत्वपूर्ण प्रभाव लक्षित हुआ। सुजान महल की कला में जिस राजपूती सस्कृति का दर्शन होता है, बाद में उसका पूर्ण विकास नागौर के राजा भलतसिंह के यहाँ परिलक्षित हुआ।

राजा सुजानसिंह (१७००-१७३६ ई०) के समय एक विशेषता यह देलने को मिलती है कि वहाँ रनिवास के कक्षों को तथा उनके दरवाजों को सुन्दर-नयी चित्रों से अलंकृत किया गया।

बीकानेर के गजसिंह के समय (१७८५-१७८७ ई०) मुगल शैली पुनः प्रकाश में आयी; उसके साथ ही पश्चिमी मारवाड़ (नागपुर) की शैली का स्वरूप भी उभरा, जिसके अवशेष तत्कालीन महलों के दरवाजों तथा दीवारों पर सुरक्षित हैं। सूरतसिंह के समय (१७८७-१८२८ ई०) से स्थानीय शैली का प्रभाव पुनः प्रकाश में आया और रतनसिंह के समय (१८२८-१८५१ ई०) में मेड़ता तथा जोधपुर से कलाकार पुनः बलायें गये।

बीकानेर शैली के चित्रों का प्रौढ रूप अनूपमहल तथा फूलमहल की सज्जा में, चन्द्रमहल तथा सुजानमहल के दरवाजों की चित्रकारी में और राममाला तथा बारहमासा के बुष्टान चित्रों में विशाली देता है। बीकानेर शैली के अधिकतर चित्रकार मुसलमान रहे हैं, जिन्होंने प्रायः शुद्ध हिन्दू विषयों पर चित्र-रचना करके अपने औदार्य तथा नैपुण्य का प्रमाण उपस्थित किया।

जयपुर शैली

जयपुर में मुगल कला का अस्तित्व सवाई माधोसिंह के समय तक (१७५१-१७६८ई०) बना रहा। जयपुर की शैली पर मुहम्मदशाह और अवध के नबाबों की तत्कालीन प्रभावशाली कला के लक्षण प्रकट हुए। यह शैली जोधपुर की अपेक्षा अधिक गंभीर और सौम्य थी। सवाई प्रतापसिंह द्वितीय (१७७८-१८०३), सवाई जगतसिंह द्वितीय (१८०३-१८१८) और सवाई जयसिंह तृतीय (१८१८-१८३५) के समय इसमें मारवाड़ शैली की भाँति कुछ श्रुतगरी प्रवृत्तियों का विकास हुआ; किन्तु उसमें स्वेच्छता की अधिकता थी। सवाई रामसिंह के समय (१८३५-१८८०) पुनः उक्त जयपुर शैली की स्वेच्छप्रधान प्रवृत्तियों में गभीरता आई।

किशनगढ़ शैली

जैसा ऊपर संकेत किया गया है कि मारवाड़ शैली की एक उन्नत शाखा कुण्णगढ़ की शैली थी, उसके सम्बन्ध में स्वतंत्र रूप से कुछ जान लेना आवश्यक है। किशनगढ़ एक समय बल्लभ सभ्रदाय के प्रमुख केंद्रों में से था। इसलिए किशनगढ़ के प्राचीन चित्रों पर उसका प्रभाव है। बाद में भी राधा-कुण्ण और कुण्णश्रीला-सम्बन्धी अन्य अनेक चित्रों का निर्माण इसी भावना से होता रहा। बड़ौदा सभ्रहालय में सुरसित बल्लभाचार्य के दो चित्रपट इस शैली के प्राचीन चित्रों में हैं। किशनगढ़ के राजाओं के जो चित्र प्रदर्शित हुए उनमें कलात्मकता एवं प्राचीनता की दृष्टि से महाराज सहजमल (१६१६ ई०) का चित्र उल्लेखनीय है।

किशनगढ़ की शैली को विविधता प्रदान करने और उसको स्थायि के मार्ग पर लाने के लिए जिन कलाकारों ने कार्य किया और जिनके नाम अब तक मिल पाये हैं उनमें निहालचन्द, ऊमरचंद तथा सीताराम का नाम उल्लेखनीय है। ये तीनों चित्रकार १८वीं शताब्दी के मध्य में हुए और ऐसा अनुमान लगाया जाता है कि अन्तिम दो चित्रकार उरनाद निहालचंद के ही सहयोगी थे। इस प्रकार का एक चित्र, जो पौराणिक विषय से संबद्ध है, निहालचंद का १७०० वि० (१७५७ ई०) का बनाया हुआ मिला है। निहालचंद, किशनगढ़ के राजा सामंतसिंह के दरबार में रहता था और जयने दरबार के लिए सैकड़ों चित्र तैयार किये थे। किशनगढ़ की चित्रशैली के इतिहास में महाराज सामंतसिंह और उनके चित्रकार निहालचंद का बड़ी स्थान है, जो कांगड़ा की शैली में महाराज ससारचंद और उनके कलाकार का स्थान है। महाराज सामंतसिंह, कवि नागरीदास के शिष्य थे, जिन्होंने 'नागरममुच्चय' नामक ग्रन्थ की रचना की थी। वे श्रीकृष्ण के अनन्य भक्त थे।

महाराज सामंतसिंह की एक चित्रशाला थी, जिसमें अनेक कलाकार कार्य करते थे। निहालचंद उनमें प्रमुख था। एक उपलब्ध दस्तावेज में गढ़ विदित हुआ है कि उन्नाद निहालचंद को गज्य की ओर से कुछ जागीर मिली थी। किशनगढ़ में आज भी उसका घर है, जिसमें उनके वंशज रहते हैं। उसके महयोगी कलाकार ने उसकी एक गवौह (प्रतिकृति) तैयार की थी। निहालचंद की कलम में जो विघोषता थी उसके दर्शन फिर नहीं होते; यहाँ तक कि उसके सहयोगी चित्रकारों की कृतियों में भी वह कौशल नहीं है। निहालचंद के बाद में बने किशनगढ़ के चित्राधारों (मुरत्कों) में चित्रित नायिकाओं की छवियाँ इसका प्रमाण हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि निहालचंद की कलम का दाय दूतरे राजवाड़ों में भी पहुँचा। बूंदी के महल में बने भित्तिचित्रों में उनकी कलम की स्पष्ट छाप है।

किशनगढ़ चित्रशैली का संविधान

पहाड़ी शैलियों में कांगड़ा कलम के चित्रों में जिस प्रकार नारी छवि के मनोहर अंकन में अपनी कला को निलार करके रखा दिया, ठीक वैसे ही किशनगढ़ शैली के चित्रकारों द्वारा नारी रूप का मुलेखन अनुपम है। वास्तविकता तो यह है कि किशनगढ़ की चित्रशैली का मूल्यांकन नारी चित्रों की दृष्टि से है। नारी सौन्दर्य का चित्रण जितना भी समर्थ हो सकता था, इन कलाकारों ने दर्शित किया।

राधा-कुण्ण की मनोरम शक्तियाँ प्रस्तुत करने में भी इन कलाकारों ने कमाल किया। स्वयं को भी विमुख कर देने वाली इन शक्तियों में कल्पना की ऐसी पारदृष्टि है कि पाथिव जगत् में ही बैठकर हम उसका रसधान कर लेते हैं। इस प्रकार के चित्र किशनगढ़ शैली की मौलिक देन हैं। ये चित्र जैसे अपने बृहदाकार के लिए प्रसिद्ध हैं, वैसे ही उनकी अंकनशैली में भी विशेषता है। उनमें रंगों की योजना, बस्तियों की सज्जा और आभूषणों की दृष्टि से परिधानों (बोलियों) के ऊपर लहराते हुए मोतियों के आभाज लटकते हुए हाटों के चित्रण में अनुपम सौन्दर्य भरपूर है। किशनगढ़ की शैली में स्वतः मोतियों का मध्य-चित्रण उसकी निजी पहचान है, जो यद्यपि जयपुर के रासलीला शिष्यक चित्रों में भी देखने को मिलता है, किन्तु ऐसी सौम्यता उनमें नहीं है।

कियानगढ़ की शैली में इस प्रकार की एक मनमोहिनी छवि राधा की है। राधा जी का यह चित्र, जो कि समस्त राजस्थानी शैली के उत्कृष्ट चित्रों में गिना जाता है, कृष्णगढ़ की शैली की अनोखी देन है। इस चित्र में कविता का भावमय सौन्दर्य साकार उभर आया है। शूषट का दाहिना छोर कुछ आगे की सीधें राधा जी की यह छवि बड़ी ही मृदुभाषी है। उसकी शुकनासिका, कमन की तरह बनी हुई भ्रू, पीछे की ओर डलकता हुआ त्रिकोणाकार माथा, मत्स्याकार आँसे और भावों को अभिव्यक्त करने वाली अंगुलियाँ सभी मिलकर श्रृंगाररस का पूर्ण परिपाक करने में सक्षम हैं। यह चित्र एक चरम है।

कियानगढ़ की शैली में प्रतिकृति चित्रों (शबीहों) का भी अपना महत्व है। इस श्रेणी के चित्रों में मुद्रगिद्ध सतों, दरवेशों, गायकों, राजा-महाराजों, नबाबों, बादशाहों और नायक-नायिकाओं की अधिकता है। ये चित्र विभिन्न कालों के हैं, जिन पर राजपूत शैली का प्रभाव है। यद्यपि राजा और उमरावों के चित्रों के क्षेत्र में उदयपुर, जोधपुर तथा जयपुर के केन्द्रों की विशेष देन है, तथापि कियानगढ़ भी इस दृष्टि से पीछे नहीं रहा। इस प्रकार के कुछ चित्र प्रेमोपहारस्वरूप बाहर मे भी कियानगढ़ में आये। इस प्रकार के चित्र वहाँ अधिकता से प्राप्त होते हैं।

कियानगढ़ की शैली के प्रतिकृति चित्रों में पुष्टिमार्गीय आचार्यों एवं अष्टछाप के कवियों के चित्रों का एक महत्वपूर्ण स्थान है। इनके अतिरिक्त कियानगढ़ की शैली में उत्सव, नौका-बिहाग, प्रेम और प्रकृति चित्रण की अधिकता है। राजदरबारों के वैभव और अन्तःपुर के विलासित जीवन का चित्रण भी उनमें है। भौतिक जीवन के राग-रग और धार्मिक जीवन की सात्विकता का दर्शन भी उनमें होता है। कियानगढ़ की चित्रशैली की सबसे बड़ी विशेषता है मोन्दर्य-व्यञ्जना।

कोटा बूंदी

राजपूत शैली की एक समृद्ध एवं प्रभावशाली शाखा कोटा-बूंदी के नाम से प्रसिद्ध है। कोटा और बूंदी के मुद्द राजमहलों में उस भव्य शैली के नमूने आज भी देखने को मिलते हैं। बूंदी मे आज भी अनेक व्यक्तियों के पास, वहाँ की शैली के मुन्दर चित्र-संग्रह सुरक्षित हैं। इस शैली के जो चित्र भारत के कुछ सभ्यतालयों में देखने को मिलते हैं, उनकी अपेक्षा बहुसंख्यक मुन्दर चित्र विदेशों में जा चुके हैं। जहाँ तक इस शैली के चित्रों का सर्वधार्मिक पक्ष है, सक्षेप मे यह कहा जा सकता है कि १८वीं शताब्दी के चित्रित लघुचित्रों पर मुख्यतः जोधपुर शैली का प्रभाव है और पोताकों में जयपुर शैली का अनुकरण।

इन शैली के चित्रों का सर्वोच्च संग्रह सप्रति विक्टोरिया ऐंड अल्बर्ट म्यूजियम लन्दन मे सुरक्षित है, जो कि १९५२ ई० में कर्नल टी०जी० गेयर अंडरसन ने प्रदान किया था। ये चित्र कई तरह के हैं और ऐतिहासिक विम्लेयण से यह पता लगाया गया है कि कोटा-बूंदी शैली का जन्म १७वीं श० के अन्त तक हो चुका था।

राजा रामसिंह (१६८६-१७०८ ई०) के समय में निमित्त कुछ चित्र प्रयाग सभ्यतालय मे भी सुरक्षित हैं, जो कि बूंदी काल के भव्य शिल्प को प्रस्तुत करते हैं। राजा अर्जुन सिंह (१७२०-१७२८ ई०) के समय में भी बूंदी काल की अच्छी स्थानीय लोकप्रियता रही। बूंदी काल पर अम्बर शैली का प्रभाव लक्षित होता है। बूंदी काल का अन्तिमत्व १८वीं तथा १९वीं शताब्दी तक बना रहा।

बूंदी काल का यह स्थानीय वैभव कुछ वर्षों बाद कोटा राज्य मे उदित हुआ। कोटा काल के मुख्य आभयदाता थे राजा उमेदसिंह। उनके समय (१७७१-१८२० ई०) कोटा शैली की बड़ी उन्नति हुई। उमेदसिंह को घुड़सवारी और आखेट का बड़ा शौक था। विक्टोरिया अल्बर्ट म्यूजियम में सुरक्षित एक चित्र में, जिस पर कि १७७१ ई० अंकित है, उनके आखेट का दृश्य चित्रित है। इसी प्रकार, इस विषय के अनेक चित्र कोटा महल की दीवारों पर भी सुरक्षित हैं। इन चित्रों में पंख, घोड़े, चूड़ान, वन्य-पशु आदि के भव्य प्राकृतिक दृश्य अंकित किये गये हैं। हरे रंग की पृष्ठभूमि पर गुलाबी और भूरे रंगों का समन्वय कोटा शैली की नितान्त नवीन सजिधा को अभिव्यक्त करता है।

राजा रामसिंह के समय (१८२६-१८६६ ई०) कोटा चित्रशैली का अधिक उत्कर्ष दिखायी देता है। इस युग के चित्रों मे दृश्यांकन की सूक्ष्मता और भावामिव्यञ्जन की पटुता उल्लेखनीय है, जिनकी तुलना मुगल शैली के अच्छे चित्रों मे की जा सकती है। राजा रामसिंह के साहसिक एवं शौर्यशाली व्यक्तित्व को प्रदर्शित करने वाले सुन्दर चित्र कोटा महल की दीवारों पर भीथों में सुरक्षित आज भी देखने को मिलते हैं। ये चित्र कुछ तो प्राकृतिक दृश्यों से सबद्ध हैं और कुछ दरबारी वातावरण की स्थितियों को प्रस्तुत करते हैं। इन चित्रों में सर्वत्र ही राजा रामसिंह की विनोदप्रियता का आभास मिलता है।

राजा रामसिंह के बाद राजा छत्रसिंह (१८६६-१८८९ ई०) के समय कोटा चित्रशैली की परम्परा बनी रही। इन चित्रों में

—काली स्थाही का प्रयोग दर्शनीय है। संभवतः कोटा शैली पर जयपुर शैली का प्रभाव बड़ा रहा था; और यद्यपि इस समय के कुछ चित्रकार ब्रिटिशवासियों के प्रति व्यंग्य का परीक्ष तीखा भाव प्रकट कर रहे थे; फिर भी कोटा शैली का बहुराजा वैभव लगभग स्थिर पड़ता जा रहा था।

राजपूत शैली का सविधान

भारतीय चित्रकला के इतिहास में राजपूत शैली का अपना विविष्ट स्थान है। उसके विराट् परिचय के भीतर अनेक शाखायें समाविष्ट हैं, जिनका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है। राजस्थान में जितने भी सांस्कृतिक, धार्मिक, राजनीतिक तथा सामाजिक केन्द्र और जितने भी प्रमुख नगर रहे हैं उन सब की अपनी-अपनी शैली रही है। राजस्थान जैसी बीरप्रसू धरती में कितने रजवाड़े स्थापित हुए और कितने मिटे, इतिहास इसका साक्षी है। साथ ही यह भी अविविष्ट नहीं कि राजस्थान ही भारत में एक ऐसा क्षेत्र है जहाँ के लोगों ने कला के प्रति अपार प्रेम प्रदर्शित किया। इन सभी परिस्थितियों ने राजस्थान की चित्रकला को असामान्य रूप में प्रतिष्ठित किया। राजपूत शैली के सविधान का अब तक अनेक कला-समीक्षक विद्वानों द्वारा अनेक बार समीक्षण किया जा चुका है।

जैसा कि पहले भी संकेत किया जा चुका है कि राजपूत शैली की सभी शाखायें १८वीं शताब्दी तक अपनी परिपक्व अवस्था में पहुँच चुकी थी। कई शाखायें तो इस युग में पहुँचकर अन्तर्धान भी हो चुकी थीं। इसी प्रकार कुछ शाखाओं का निर्माण इस से बाद भी होता रहा। फिर भी सामान्य रूप से राजपूत शैली के सभी प्रमुख सविधान एवं दृष्टिकोण १८वीं शताब्दी तक प्रकाश में आ चुके थे।

१८वीं शताब्दी के प्रथम दशक में राजस्थान में मुगल चित्रों की भरमार हो चुकी थी; किन्तु उनका भावनात्मक एवं विषयात्मक स्वरूप हिन्दू चित्रों से भिन्न था। इस प्रकार के हिन्दुत्व-भावना में मूर्च्छित चित्र राजा-राजियों की शक्ति के अनुसार शमशानाओं, भक्तिप्रधान दृश्यों और स्तंभों से संभ्रम थे। कुछ चित्रों में केवल राधा-कृष्ण का ही चित्रण था। इस प्रकार के चित्रों पर दक्षिणी शैली का प्रभाव अधिक है क्योंकि १७७७-१७१८ ई० तक अधिकतर राजपूत राजा मुगलसेना के साथ दक्षिण में, विशेषतः औरंगाबाद और दौलताबाद में रहे।

१८वीं शताब्दी के दूसरे चतुर्थांश में मुगलों और राजपूतों के आपसी सम्बन्धों के टूटने पर राजपूत चित्रकला, मुगल प्रभावों में संबंध मुक्त हो गयी; किन्तु इस परिस्थिति में भी प्रारंभिक राजपूत परम्परा फिर से प्रतिष्ठित न हो पायी। बाद की नवीन राजपूत शैली के जो चित्र प्रकाश में आये उनमें मुगल शैली का अंकन-विधान, मुगल-रीति, मुगल-परिप्रेक्ष्य और मुगल-सज्जा का प्रभाव था; किन्तु तब भी उनके विषय बहुधा पुरानी राजपूत शैली के ही थे। रेखाओं में अब पुरानी सगीतात्मक गति तथा लय का समावेश था और रंगों का उपयोग सरल सतहों पर विरोधाभास उत्पन्न करने के लिए किया गया। इन चित्रों का कम्पोजिशन एकतलीय था और उसे पंजल तथा पट्टियों में बनाया जाने लगा था। इस शैली में न तो आकृतियाँ ही मुगलित थी और न उनमें कोई प्रभाव ही था। इनका रंग-विधान भी चटकीला, भड़कीला नहीं रह गया था। उसके आदर्शों के रूप में १६वीं शताब्दी के रहस्यवादी, धार्मिक एवं रोमानी दृष्टिकोण से भिन्न थे।

१७वीं शताब्दी से १९वीं शताब्दी तक की कला रोमानी होने के साथ-साथ ऐंग्रिक, शृंगारिक और सस्ती शक्तियों के अनुकूल थी। जब तक अंग्रेजों ने राजपूतों को पूर्णतया निःशक्त नहीं किया तब तक कला की यही परम्परा बहाव बनी रही, किन्तु शीघ्र ही उन शीरों, शीरमाताओं और शीरपरिणियों की सत्ता एव महत्ता क्षीण हो गयी। इस समय के चित्रों में रसिकों की अनुत्तरदायी युद्धपरता और अनियमित शृंगारिकता की भरमार थी।

इस स्थिति में परिवर्तन धीरे-धीरे बिना किसी विशेष घटना के हुआ। १८वीं शताब्दी के द्वितीय चतुर्थांश में निर्मित राजपूत तथा मुगल शैली के लघुचित्र (मिनिअचर्स) एक समान लगते हैं। इनका चित्रांकन चपटा था और छाया का प्रयोग भी नाममात्र के लिए किया गया था। पृष्ठभूमि तो इनमें भी ही नहीं। १८वीं शताब्दी के संसरे चतुर्थांश में रेखाओं में लय की मात्रा और चटकीले रंगों का प्राधान्य हो गया। १८वीं शताब्दी के अन्तिम चतुर्थांश में रेखायें पूर्णतः सुगठित हो गयीं। इसके साथ-साथ भड़कीली पोशाकें, ऊँची पगडि़याँ, बेहुरों पर अत्युत्पन्न सौन्दर्य, कानों तक खिंची हुई भ्रंशें, गोल कपोल, आभूषणों की भरमार, चमकते हुए रंग और पुरुषों की बड़ी बड़ी भ्रंशें, सभी में अत्यधिक ऐश्वर्य और अतिशय शृंगार सम्मिलित था। यदि इन्हीं चित्रों को कोई मुगल चित्रकार अंकित करता तो तत्काल ही ऐसे राजपूत चित्रों की ऊर्ध्वता आँसों के सामने नाचने लगती। उदाहरण के लिए तत्कालीन राजपूत चित्रों में जोधपुर के भागसिंह और तलसतसिंह जिस तरह के उच्चत शूर और सर्व-सजाये रसिक व्यक्ति प्रतीत होते हैं, मुगल चित्रों और अंग्रेजी फोटो चित्रों

में बड़ी व्यक्ति सर्वथा आभाहीन दिखायी देते हैं। किन्तु अपने सारे एकांगीपन के बावजूद इस चित्रकला में शानदार गुण होने की क्षमता विद्यमान थी, इसमें कोई संदेह नहीं है।

राजपूत चित्रकला की एक श्रेणी 'इंडो-पश्चिम' (भारतीय-फारसी) चित्रों की है, जिनको कि 'प्राचीन मुगल चित्र' भी कहा जाता है। ये चित्र मुगलों की संरक्षता में जहाँगीर के शासनाब्द होने तक बनते गये। इस श्रेणी के चित्रों की चार शाखायें हैं : (१) पश्चिम प्रेम-कथाओं के चित्रों की भारतीय नकलें; (२) 'रामायण', 'महाभारत' आदि के फारसी अनुवादों के आधार पर निर्मित चित्र; (३) लंका-मजदून, जैसी पश्चिम कथाओं पर निर्मित चित्र; और (४) भारतीय-पश्चिम प्रणाली के मिश्रित चित्र।

राजपूत चित्रकला में यह स्थिति लगभग सत्रहवीं शताब्दी तक बनी रही। उसके बाद उसमें स्थिरता आती गयी। इसका पहला कारण तो यह था कि सत्रहवीं शताब्दी के बाद पश्चिम कला के माजूक अवयवों पर मध्य एशिया (मुगल) का उग्र प्रभाव पड़ा; और दूसरा कारण यह था कि भारत की स्वदेशी विशेषताएँ अपनी स्थिति को सुदृढ़ बनाने में अग्रसर रही।

इस प्रभाव के कारण दो प्रकार के चित्र सामने आये। एक तो व्यक्तिचित्र, जिनमें विदेशी प्रभाव की मात्रा अधिक थी; और दूसरे काल्पनिक तथा रोमांटिक चित्र, जिनकी भावभूमि विशुद्ध स्वदेशी थी।

१८वीं शताब्दी में मुगल चित्रकला ह्यामोन्मुख रही। उस समय वह लखनऊ के नवाबों के सख्त में चल रही थी। उस समय कला का सम्बन्ध या तो दरबारों तक ही सीमित था या उनका अस्तित्व रईसों के यहाँ बना रहा। और जब नवाब तथा रईस समाप्त हुए तो मुगल कला भी समाप्त हो गयी।

किन्तु राजपूत चित्रकला में, मुगल चित्रकला के विपरीत, पश्चिम चित्रकला और हिन्दू चित्रकला के बीच की कड़ी बनकर अपनी स्थिति को बनाये रखा। उसके पश्चिम गजलों में ममाविष्ट भावनाओं की इतनी गहराई है कि जिसको मुगलों के व्यक्तिचित्र छू तक नहीं सकते। राजपूत कला की प्रवृत्तियाँ धार्मिक और विधियाँ आदर्शवादी हैं। उसमें यद्यपि व्यक्तिचित्रों की कमी है; किन्तु काव्य की कोमलता और पुराणों की धार्मिक प्रवृत्तियों ने उनकी श्रेष्ठता को सदा ऊँचा उठाये रखा।

राजपूत चित्रों का विषय-वैशिष्ट्य, उनका मन्दर आलम्बन और उनके रंगों एवं रेखाओं का प्रवाह यह बताता है कि वर्षों के अध्ययन, अभ्यास और अध्ययनाय के बाद ही उनमें इतनी श्रेष्ठता आ गयी। राजस्था में चित्रों की अपनी शैली का स्वतंत्र महत्त्व है। श्री रामगोपाल बिजयवर्गीय के अनुसार कहा जाय तो कहना चाहिए कि उनके लाल हिंगुली रंग के हाणियों, बेलबूटों की सजावट, मोने की आकर्षण से युक्त उनकी मुनहरी शत, कमलों से पुरित मंगेश्वर, काले मेघों में आच्छन्न आकाश में सर्पाकार विद्युन्नेत्रायें दर्शनीय हैं। पत्तियों में भरे निकुञ्जों, मृग, मयूर तथा बलाकाओं की पत्तियों, दीपमालाओं, दाम-दारियों, अलङ्कृत प्राचीरों ने युक्त राजभवन की घोषा, त्रिभयों के विशाल नेत्र, उन्नत भाल, आजानुशत, नितम्ब प्रदेश की स्पर्श करने वाले केश, पुष्पों की कर्णप्रदेश तक फैली हुई मुच्छेदार मृदा की ऐटन आदि अनेक विशेषतायें राजपूत शैली में सर्वत्र दिखाई देती हैं। राजपूत शैली में चटकीले, चमकदार और सीतलुक रंगों की संयोजना भी दर्शनीय है।

नारीस्वरूप को चित्रित करने में भी राजपूत शैली के चित्रकारों ने बड़ी कुशलता प्रदर्शित की है। अप्रतिम मोन्दर्य से भग्गूर अग्रप्रत्यंगों का आकर्षक मार्दव और साथ ही जोहर की बलिबेदी पर आत्मविमर्जन करने का उनका कठोर सकल, नारी के इन दोनों रूपों को राजपूत शैली में बड़ी विदग्धता के साथ दर्शित किया गया है।

शास्त्रीय निर्देशों के अनुसार नायिकाओं के विभिन्न स्वरूपों को चित्रित करने में भी उन्होंने निपुणता दिखालाई है। नायिकाओं के प्रत्येक अवयव को उन्होंने श्रुतना आकर्षक बना दिया है कि देखने वाला मोहित हो जाता है। उनके चित्रों में रीतिकालीन कवियों की कल्पना को साकार रूप में उपस्थित कर देने की पूरी क्षमता है। नायिकाओं की सुगठित मृदाकृति में विभिन्न भावों को ध्वनित करने वाले नयन, नितम्ब प्रदेश को स्पर्श करके अपनी शोभा को बिलेखना हुआ केश-कलाप, यौवन की क्षमता में मदहोश अंग, कुँवारे वक्षों पर झूलते हुए आभूषण और रंग-रजित अथर तथा हाथ-पैर की अनुपम शोभा राजपूत शैली में देखने को मिलती है।

विषय की दृष्टि से उनमें विविधता है। 'रामायण', और 'महाभारत' के धार्मिक तथा पौराणिक विषयों के अतिरिक्त सूर की कविताओं का अभिनय, दाल्यभाव एवं युवाभाव, मनिराम, केशव, देव, बिहारी और पद्माकर आदि हिन्दी के रीतिकालीन कवियों द्वारा रचित श्रुतार की विभिन्न स्थितियों का चित्रण, मीरा के आत्मसमर्पण का भाव मयी का अविकल रूप राजपूत चित्रों में दर्शित है। राम-रागिनी, श्चतुर्बर्षन, बारहमासा आदि के चित्रण में भी उनका कौशल दर्शनीय है।

राजस्थान के प्राकृतिक वातावरण में ही कला का आवास है। वहाँ के दुर्ग, वहाँ के प्रसाद, वहाँ की पार्वत्य भूमि, वहाँ के मंदिर,

हबेलियाँ, राज प्रासाद, सामान्य घरों की चौकों, दीवारों आदि सभी में एक अनोखा आकर्षण है। राजस्थान की नारियों की रंग-विरगी पोशाकें यहाँ की कलापूर्ण रचि के परिचायक हैं।

राजस्थान में भी जयपुर चित्रकला का प्रमुख केंद्र रहा है। राजस्थान की चित्रकला का वैभव यद्यपि मध्ययुगीन भारतीय चित्रकला के वैभव के साथ ही समाप्त हो गया था; किन्तु वहाँ आज भी ऐसे चित्रकारों की कमी नहीं है जो इतनी सुंदर प्रतिकृति तैयार करने में सक्षम हैं कि मूल चित्र और उसकी प्रतिलिपि में भेद करना कठिन हो जाता है।

राजस्थानी चित्रशैली के निर्माण में यद्यपि मुगलशैली का बहुत हाथ रहा है; फिर भी वहाँ के वृक्ष, लता, पशु-पक्षी प्रधान चित्रों में आज भी यह देखा जा सकता है कि उनके आलेखन ईरान की अपेक्षा भारतीय अधिक हैं। मुगल शैली के आलेखनों में भारतीय भावनाओं का सम्यगं संबन्ध दिखायी देता है। राजस्थान की चित्रकला में इस मर्ममन्धन की भावना का कारण राजस्थानीय राजा-महाराजाओं और मुगल बादशाहों के आदान-प्रदानों के कारण हुआ। और इस आदान-प्रदान के प्रमुख माध्यम भी तत्कालीन चित्रकार ही थे।

जयपुर शैली के चित्रों में मुख्यतया हरे रंग का उपयोग किया गया है। उसी प्रकार उनका हासिया रजतवर्णी, कालापन और लाली लिए हैं। उनमें प्रकृति, पशु-पक्षी संबंधी चित्रों की अधिकता है। मझोले कद के मानवी चित्र और उनमें भी विशेषतया मीनाक्षी नारियों की गठन अनुपम हैं।

कलाकारों को आश्रय देने वाले और कला के क्षेत्र में विस्तार करने वाले राजस्थान के राजाओं में जयसिंह, ईश्वरीसिंह, प्रतापसिंह, रामसिंह, और रावल शिवसिंह आदि का नाम प्रमुख है। राजस्थान में यद्यपि मकड़ों कलाकार हुए; किन्तु भारतीय कला शैलियों के निर्माताओं की ही भाँति राजपूत शैली के चित्रकारों में से कुछ ही नाम आज तक सुरक्षित रह सके हैं। उनमें साहिब्राम, लालचंद, लक्ष्मणदास, हनुमन्चंद, सालगराम, मन्नालाल, रामचंदर, मूरली और गंगाबख्श का नाम लिया जा सकता है।

महाराजा जयसिंह ने चित्रकारों को भरसक आश्रय दिया। उनके समय में यद्यपि राम-रामिनी, राधाकृष्ण और रीतिकालीन कवियों, विशेषतया बिहारी, की कविताओं पर भी अनेक स्फुट चित्र बने; किन्तु जयपुर के पोथीखानों में सुरक्षित 'रघुनामा' (महाभारत) के रंगीन चित्रों के लिए महाराजा जयसिंह की विशेष देन है। ये चित्र मुगल उस्तादों ने आज से लगभग डार्ड-सी बर्ष पहिले बनाये थे, किन्तु वे चित्र आज के बनाये हुए मालूम होते हैं। ब्रह्मपुरी की पृथ्वीक हबेली के चित्र भी इसी कोटि के हैं।

जयसिंह के बाद ईश्वरीसिंह जी के शासनकाल में निर्मित हाथियों की लड़ाई और आखेट-संबंधी वास्तविक चित्रों का उल्लेखनीय स्थान है। महाराजा प्रतापसिंह के समय में बने चित्र बहुमूल्य हैं। उन पर मुक्ता, माणिक और स्वर्ण अलंकरणों की प्रधानता देखने को मिलती है। महाराजा रामसिंह और रावल शिवसिंह के युग में निर्मित चित्रों पर कुछ पाषाण्य प्रभाव लक्षित होता है। महाराजा रामसिंह के समय में जो चित्र बने वे अपेक्षा आकार में बड़े और इसलिए अधिक धमनाध्य हैं।

राजपूत शैली की समृद्धि में जैनियों का योग

स्वेताम्बरीय जैनों की एक शाखा जती संप्रदाय के नाम से प्रसिद्ध है, जिनको सामान्यतया 'गुह' के संन्यास शब्द से संबोधित किया जाता है। उनको यह संमान अकारण प्राप्त नहीं है। उन लोगों का पुस्तनी पंशा जैन-पौधियों को चित्रित करना था। उदयपुर, मेवाड़, जयपुर और जोधपुर में इन जैनी गुहों के आवास आज भी वर्तमान हैं, और यद्यपि उन्होंने अब अपना पुरातन पंशा प्रायः छोड़ सा दिया है, तथापि जैनी-समाज की ओर से उन्हें आज भी उस संमानित पद के लिए वृत्ति मिलती रहती है एवं उन्हें आज भी गुह ही कहा जाता है।

सारे भारत में हस्तलिखित पौधियों का जितना अपरिमित भंडार आज भी जैन-साहित्य का भिलता है उतना दूसरे धर्मावलंबियों के साहित्य का नहीं। साथ ही इतनी पुरानी पौधियों की दूसरे विषयों की नहीं मिलती हैं। जैनधर्म की ये मूल्यवान पौधियाँ कुछ तो ताड़पत्तों, कुछ भोजपत्तों और शोध हाथ के बने देसी कागद पर, बड़े श्रम से लिखी हुई, मिलती हैं। कला की दृष्टि से भी उनका अपना अलग महत्त्व है। ये जैन-पौधियाँ यद्यपि अपने धार्मिक चित्रारों के अनुसूच्य चित्रों से सज्जित रहती हैं, और उनका किसी शैली विशिष्ट संकोई संबंध नहीं रहा है, तथापि उनका अधिकांश निर्माण, राजस्थानी चित्रकला के वैभवयुग में हुआ। राजपूत शैली के चित्रकारों को प्रेरणा प्रदान करने में जैनी चित्रकारों का उल्लेखनीय स्थान रहा है।

राजपूत चित्रकला का राज्याश्रय

भारत के बहुसंख्यक रियासतों या राजवाड़ों में राजस्थान के राजाओं का इतिहास अपनी शान-मान के लिए अतिशय है। भारतीय कला तथा साहित्य का अध्ययन करते हुए हमें ज्ञात होता है कि उनको समृद्ध करने में भारतीय राजवंशों का बड़ा योग रहा है। यद्यपि वे राजवंश आज कथावशेष हैं; किन्तु ज्ञान के व्ययन और कला की भूल के लिए उनमें जो उत्कृष्ट अभिलाषा थी उसका साक्षी इतिहास है। भारतीय राजा-महाराजाओं के बृहत् 'मरम्बती भण्डार' और समृद्ध 'कलानिकेतन' आज भी इस सत्य का प्रमाण प्रस्तुत करते हैं कि उनके आश्रय में रह कर यहाँ के विद्वानों, कवियों और कलाकारों ने साहित्य तथा कला की उन्नति में महत्वपूर्ण योग दिया।

राजस्थान के राजदरबारों में कवियों, कलाकारों और विद्वानों का बड़ा संमान रहा है। वास्तविक बात तो यह थी कि एक सेनापति तथा एक राजमन्त्री की भाँति वहाँ एक राजकवि का ममान था। एक राजकवि एक सेनापति हो सकता था और अपनी कविता के द्वारा तथा अपने युद्धकौशल के द्वारा वह समय आने पर राज्य की सेवा कर सकता था।

कवियों के अतिरिक्त कलाकारों को भी वहाँ राज्याश्रय प्राप्त था। वे निरन्तर अपनी कला का मूजन करते रहे, इसके लिए कलाकारों की वृत्तियाँ बँधी हुई थीं। उन्हें यथेष्ट धन-मान से ममानित किया जाता था तथा उन्हें जागीरें दी गयी थी। आज राजस्थान के विभिन्न भागों में विशाल चित्र-संग्रहों के अतिरिक्त शिल्प और स्थापत्य के भी उत्कृष्ट नमूने देखने को मिलते हैं। वहाँ के राजप्रासादों की विशाल अट्टालिकाओं और सामान्य घरों तक वहाँ के शिल्पियों तथा स्वपतियों के कौशल की सर्वत्र छाप दिखायी देती है। आज भी राजस्थान के अधिकांश घर चित्रकारी में मण्डित हैं, वरन् उन घरों के अन्दर रक्की हुई छोटी-छोटी वस्तुयें भी चित्रांकित हैं। राजस्थान में परम्परा से यह प्रथा चली आ रही है कि बिना चित्रसज्जा के घरों को अशुभ समझा जाता है। कल्याण, सुल और समृद्धि के लिए घरों पर चित्रकारी करने का निर्देश सभी कला-विषयक ग्रन्थों में किया गया है।

राजस्थान में कुछ राजा ऐसे भी हुए, जिन्होंने लाखों रुपया व्यय करके चित्रों को तैयार करवाया तथा खरीदा। उन पर सच्चे मोती, माणिक, पन्ना तथा नग लगाकर उन्हें राजदरबारों में सज्जित किया जाता था। जयपुर के महाराज प्रतापसिंह, ईश्वरीसिंह, गर्मानसिंह, फोटा के छत्रमाल, बूँडा के रामसिंह, उदयपुर के मधामसिंह द्वितीय, अमरसिंह, भीमसिंह, जोधपुर के बस्तावरसिंह और बीकानेर के मूरतसिंह आदि कलाप्रेमी नरेशों का नाम इस प्रमग में उल्लेखनीय है।

बल्लभ संप्रदाय की परम्परा के वर्तमान आचार्यों के अनेक पीठ राजस्थान में हैं। इन आचार्यपीठों की अधिकतर मण्डि पर यद्यपि आज सरकार का नियंत्रण हो गया है, फिर भी साहित्य और कला के मण्डन के लिए उन्होंने दक्षिण और राजस्थान में जितना कार्य किया उसको भुलाया नहीं जा सकता। राजस्थान के राजाओं की भाँति बल्लभ पीठ के आचार्यों के मरण में कला और साहित्य का किन्हीं कदर कम संवर्धन नहीं हुआ है। राजपूत शैली के मूल्यवान् चित्र-संग्रह और हस्तलिखित ग्रन्थों का बहुत बड़ा संग्रह आज भी इन आचार्यों के पास सुरक्षित है।

इस प्रकार भारतीय चित्रकला के इतिहास में राजपूत शैली की महत्ता को सरलता से जाना जा सकता है। आशय यह है कि राजस्थान के प्रत्येक नगर तथा राजवाड़े में अपने-अपने ढंग से चित्रकला का मूजन होता रहा है और इसी लिए राजपूत शैली में जितनी स्थानीय शाखाओं के दर्शन होते हैं उतने अन्य शैलियों में नहीं। इन सभी स्थानीय शाखाओं में राजपूत चित्रकला की सर्वांगीणता एवं क्षार्वर्भीमिक प्रतिष्ठा प्रदान की।

मुगल शैली की पूर्व पीठिका

इस्लाम धर्म की दृष्टि में कला का मूल्यांकन

इस्लामी चित्रों की परम्परा

धार्मिक दृष्टि से जब हम कला के मूल्यांकन की पुरातन परम्परा के बारे में विचार करते हैं तो हमें लगता है कि सभी युगों में कला को आस्था और विश्वास के साथ अपनाया गया। यदि मनुष्य जाति के विकास क्रम में कला का सहयोग न हुआ होता तो मानव समाज में इतनी सहज शालीनता देखने को न मिलती। कला के संस्पर्ध से मनुष्य की बुद्धिगत प्रवृत्तियों में कोमलता का समावेश हुआ और उसको यह बुद्धि मिली कि कोई निरपेक्ष सत्ता इस जगत् के मूल में अधिष्ठित है, जिसके द्वारा यह नाना नामरूप जगत् संचालित हो रहा है। यही उसकी धर्मबुद्धि थी, जिसको उजागर किया कला ने।

संसार के प्रायः सभी देशों की आदिम संस्कृतियों में कला को इसी रूप में पूजा एवं अपनाया गया है। जहाँ तक इस्लाम धर्म की दृष्टि में कला के मूल्यांकन का प्रश्न है, स्पष्ट ही यह जानने को मिलता है कि पवित्र धार्मिक जीवन बिताने के लिए वहाँ कला को बाधक जानकर छोड़ दिया गया। उसको अपनाते और जीवन में उसकी उपयोगिता के लिए विशेष उत्सुकता न रही।

किन्तु सर्वत्र सभी युगों में इस्लाम धर्मानुयायियों का ठीक यही आचरण कला के प्रति रहा हो, ऐसा भी नहीं है। अनेक सामाजिक निषेधों और धार्मिक प्रतिबंधों के होते हुए भी कला को और विशेषरूप से स्थापत्य एवं चित्रकला को वहाँ बड़े साहज और अदम्य उत्साह-उत्थान के साथ अपनाया भी गया। इस्लाम धर्मानुयायियों के हस्त मिले-जुले दृष्टिकोण के फलस्वरूप कला के तथा चित्रकला के रूप में आज जो धारणाएँ हमें उपलब्ध हैं वह किसी भी प्रकार कम नहीं। इस्लाम में धर्म के साथ कला के संबंध की विशेष उत्सुकता लगभग ७वीं, ८वीं शताब्दी में आरंभ होती है।

संसार के धर्मप्रवण एवं धर्मप्रवर्तक महात्माओं में महात्मा मानी का नाम उल्लेखनीय है। कई शताब्दियों तक ईरान और संपूर्ण पश्चिम एशिया में उनके द्वारा प्रवर्तित धर्मभावना का एकाधिकार रहा। वह महात्मा धर्मग्रंथ के अनिर्दिष्ट एक चित्रकार भी था, जिसके नाम में स्वतंत्र 'मानी शैली' का प्रचलन हुआ। उसने धर्म की अनेक पोथियों को चित्रित किया और उनके अनुयायी चित्रकारों ने उसकी इस कलाप्रिय रुचि को लगभग १०वीं शताब्दी तक बनाये रखा। महात्मा मानी के अनुयायी चित्रकारों द्वारा चित्रित धर्म की अनेक पोथियों को जर्मन विद्वान् ल-कॉक ने प्राप्त किया, जो संग्रहित बर्लिन के संग्रहालय में सुरक्षित हैं। तुरफान (मध्य एशिया) के एक नाम मन्दिर में भी मानी शैली के चित्र मिले हैं, जिनमें से कुछ का विषय भारतीय है। श्री नानालाल चमनलाल मेहता का इस संबंध में कथन है कि "सन् १२३ ई० में मानी धर्म के १४ शैले भर ग्रन्थ बगदाद में जलाये गये थे और उसी वक्त, कहा जाता है, चित्रों में लगे हुये सोने-चाँदी का एक प्रवाह-सा बह चला था।" कला के प्रति इसी धर्मद्रोह के कारण ईरान के बादशाह बहराम ने २७४ ई० में मूर्ती पर चढ़ा कर महात्मा मानी का अन्त किया।

इस्लामी मन्मत्ता के परिचायक, दीवारों पर बने, ८वीं शताब्दी के चित्र कुशेर अन्न के गिकारपाह में मिले हैं। मुहम्मद गजनवी (९९८-१०३० ई०) ने भी अपने पराक्रमों और विजयों के चित्र बनवाकर अपने शाही महलों में सज्जित किया था। इसी युग में अबासीद तथा उमय्यद प्रभृति खलीफाओं के प्रासादों में भी उत्तम चित्र सज्जित होने का पता चलता है।

विषय के साहित्यिक और राजनीतिक क्षेत्र में 'पंचतंत्र' की कथाओं की लोकप्रियता रही है। 'बाइबिल' के बाद 'पंचतंत्र' का ही दूसरा स्थान है, जिसका संसार की समस्त भाषाओं में अनुवाद हो चुका है, वरन् कई भाषाओं में अनेक संस्करण भी प्रकाशित हो चुके हैं। 'पंचतंत्र' का पहला अनुवाद हकीम बुरजोई (५३३ ई०) ने पहली (प्राचीन फारसी) भाषा में किया। उसके बाद एक ईसाई पादरी बुद ने (५७० ई०) 'कलिलुस और दमनह' नाम से उसका अनुवाद सीरियन भाषा में किया। सीरियन भाषा से उसका एक अनुवाद 'कलीलुस और दमनह' नाम से अरबी (५७० ई०) में हुआ। अनुवादक का नाम था अब्दुल्ला-बिन-अलमकफ़ा। अब्दुल्ला-बिन-हुवाजी

ने (७८१ ई०) भी एक अरबी अनुवाद प्रस्तुत किया, जिसका आधार पहलवी संस्करण था। इसी अनुवाद के आधार पर सहल-बिन-नबख्त ने यहिया बरम की आज्ञा से एक पद्यबद्ध अरबी अनुवाद किया। इन अनुवादों के अतिरिक्त नसीर-उद्-डिन अहमद (९१३-९४२ ई०) ने अपने शाही कवि रुदगी से 'वंशतंत्र' का अनुवाद 'कमीला और हमना' नाम से कराया और कीर्ती चित्रकारों की शैली पर उसको चित्रित भी करवाया। 'वंशतंत्र' का एक अनुवाद 'अनवार-इ-मुह्लेकी' नाम से भी हुआ। 'वंशतंत्र' के इन अनुवादों को मुस्लिम बादशाहों ने बहुत ही पमन्द किया और अपनी-अपनी छवि के अनुसार उन्हें चित्रों में भी लिखवाया।

इसी प्रकार मुहम्मद तुगलक के महल में सज्जित क्रीडा-चित्र और तैम्-गाह द्वारा निर्मित कराये गये उनके उद्यान-भवन के चित्र इस परम्परा में उद्भरणीय है।

इस्लामी सभ्यता के सम्बन्ध में यह एक स्मरणीय बात है कि जब तक उगर्वी गिरात केवल अरब में ही बनी रही, तब तक की अरबी पोथियाँ चित्ररहित थीं; किन्तु अरबों ने जब स्पेन, मिश्र, ईरान और भाग्न आदि विभिन्न देवा में अपनी सलतनत को फैलाया तभी से उनका ध्यान चित्रकला की ओर उन्मुख हुआ। अरब के विजेता अपने द्वारा विजित देशों के चित्रकारों की कला में प्रभावित हुए और तब से उन्होंने चित्रकारों को आश्रय देना आरम्भ किया। भारत में मुगल मन्तनन की प्रतिष्ठा हो जाने से पूर्व इस्लामी स्थापत्य पर भारतीय कला का प्रभाव पके चुका था। महमूद गजनवी अपनी पित्रय-यात्राओं में अनेक भारतीय कलाकारों को भी साथ लेता गया था। उसने उस युग के प्रख्यात कलाकार हकीम अबीनेना को अपने यहाँ बुलाने के लिए बहुत यत्न किया। मध्ययुगीन चित्रकारों में हकीम साहब की बड़ी ख्याति थी। जब कि यह विख्यात कलाकार गजनवी के हाथों न लग सका तो उसने अपने चित्रकारों से उसकी लगभग चाक्रीस आकृतियाँ बनवाकर अपने पड़ोसी राजाओं के पास भेजी, किन्तु उन यत्न में भी उग कलाकार को वा गकने में गजनवी असफल रहा।

मुगलों के भारत में प्रवेश करने से पूर्व ही हिन्दू कलाकारों की प्रगति हो चुकी थी। अकबर के कलाधिकेतन में हिन्दू कलाकारों की अधिकता का भी यही कारण था। मुगल काल के सभी कलाकारों में अधिकतर हिन्दू श्रष्टियों के दृष्टान्त चित्र बनाये, जिनमें 'रामायण', 'महाभारत', 'वंशतंत्र', 'गीतगोविन्द' और केसव की 'दसिक्रिया' का मुख्य स्थान है। इन चित्रतन्त्रों के माध्यम में ही चित्रकला की ख्याति सामान्य जनता तक पहुँची, और साथ ही यह भी सत्य है कि इनमें पूर्व चित्रकला का जो रूप था उसमें परम्परा की रूढ़ियाँ मात्र थीं।

लगभग १४वीं शताब्दी के अन्त में इस्लामी सभ्यता में एक बड़ा परिवर्तन हुआ। इस परिवर्तन के प्रतिक्रियास्वरूप हमें दिखायी देता है कि कला के प्रति या छविओं के अकन करने के संबंध में जो धार्मिक भय और परम्परा का पूर्वाग्रह था वह गिरात पड़ने लगा था। तैम्-रथवा को इस परिवर्तन की प्रतिक्रिया का पहला उदाहरण माना जा सकता है। अकबर ने उन क्षेत्रों में काफी माहमपूर्ण कार्य किया। उसने तो यहाँ तक धोषित कर दिया था कि चित्रकार ही एकमात्र ऐसा उपादेयक या गुरु है, जो परम्परे की विमृतियों को ठीक से समझ सकता है। अकबर का विश्वास था कि चित्रकार की साधना में ईश्वर की कृपा चाग करनी है। नतीजा यह बनना बड़ा कार्य कर सकता है!

फिर भी यह कहा जा सकता है कि अकबर की इस उदार यून के बावजूद जन-सामान्य ने अपने धर्मस्थानों एवं अपनी आध्यात्मिक अभ्युत्थान के लिए चित्रकला को कोई स्थान नहीं दिया था। तब तक उनका मनोरञ्जन का ही एकमात्र साधन माना जाता था। मुगल बादशाहों द्वारा आश्रित और प्रांस्याहित चित्रकला मन्त्रिदों में न होकर उनके साहो पुस्तकालयों तक ही सीमित थी।

मुगल बादशाहों ने कुछ से सिककों पर भी अपनी आकृतियाँ डलवायीं। खलीफा अब्दुल मलीक (६८५-७०५ ई०) और जहांगीर (१६०५-१६२७ ई०) के सिकके इसक प्रमाण हैं। जहांगीर के सिककों में उसकी प्रथमो बेगम नूरजहाँ भी उसके साथ अंकित है।

इस युग में कुछ धार्मिक चित्र भी बने; उनमें विद्योपत फरिस्तों आदि के चित्र थे। इन प्रकार के चित्र रवी उद्दीन (१६वीं श०) के 'जास अल-सवारस', मीर ख्वांद के 'दीवाल-ए-सफा', (१५९५ ई०), तवाई के 'नख्त-अल-जवाहर' (१५वीं श०), अलबकनी के 'अल-आधार-अल-बोकिया', और निजामी के 'अमसा' प्रमुनि ऐतिहासिक एवं धार्मिक ग्रन्था में अधिकता में उपलब्ध होते हैं।

अकबर के शासनकाल में 'अमीर-हमबा' से संबद्ध लगभग १४०० उत्कृष्ट चित्र तैयार किये गये, जिनमें से आज थोड़े-से ही विद्यना तथा लदन आदि के संग्रहालयों में सुरक्षित हैं। फिर भी इस्लामी मुस्लिम अपनी धार्मिक अनुष्ठानों के कारण अपना अच्छा विकास न कर सके।

धार्मिक कमजोरियों का दुष्परिणाम

यह एक बड़े आश्चर्य की बात है कि कला के क्षेत्र में और विशेष रूप से चित्रकला को प्रोत्साहन देने में सबसे बड़ी भावना धर्म की रही है; किन्तु इस्लाम धर्म का आचरण हमें इसके विपरीत मिलता है। जहाँ एक ओर तो मस्जिदों, गिरजाघरों और बौद्ध विहारों में चित्रों के उत्कृष्ट नमूने अंकित हुए मिलते हैं, वहाँ दूसरी ओर मस्जिदों में हमें इमका नवंबा अभाव दिखायी देता है। विद्वत् की कला प्रवृत्तियों की तुलना में इस्लाम धर्म की यह अलग धारणा विचित्र-ती प्रतीत होती है।

यद्यपि मुस्लिम बादशाहों के समय में निर्मित कुछ कृतियों को देखकर प्रतीत होता है कि लगभग नवम् शताब्दी से ही उनमें चित्रकला के प्रति रुचि हो गयी थी; और अकबर के समय से तो जैसे यह अभिरुचि बड़ी तेजी से आगे बढ़ी, तथापि अकबर में पहले और उसके बाद भी इस्लाम के कठुर अनुयायियों कुछ धर्मप्राण मुसलमानों द्वारा चित्र और प्रतिमायें याबाबर विनष्ट किये जाते रहे।

यदि हम प्राचीन इस्लामी चित्रकला की प्राचीन भारतीय तथा प्राचीन योरोपीय चित्रकला से तुलना करते हैं तो हमें लगता है कि भारत तथा योरोप के देशों में चित्रकला को जिस आदर्श एवं पवित्र भाव से अपनाया गया और सामान्य जन-जीवन तथा विशिष्ट राजकीय धर्म में उसका जिस सहजता से स्वागत, सम्मान हुआ, वैसे इस्लामी संस्कृति में नहीं दिखायी देता। इस्लामी चित्रकारों का इस्लामी समाज ने न तो आदर ही किया और न उनकी कलाकृतियों की रक्षा ही की।

अरबवासियों को चित्रों और मूर्तियों से घृणा थी। किसी मनुष्य तथा पशु का चित्र अंकित करना उनकी दृष्टि से निहायत हेय कार्य था। जैसे-जैसे इस्लाम धर्म का उत्थान होता गया और उसके साम्राज्य की सीमायें बढ़नी गयीं वैसे-वैसे कला के प्रति उसका वैमनस्य बढ़ता ही गया। इसका परिणाम यह हुआ कि इस्लाम के अनुयायियों ने न केवल इस्लामी कलाकारों की कृतियों को ही विनष्ट किया, बल्कि कला के नाम पर सर्वत्र ही उनका यही दृष्टिकोण रहा। इस प्रवृत्ति का पोषण किया धर्म-नेता मौलवियों ने।

चित्रकला के प्रति इस्लामी सम्यता आरंभ में नितान्त उदासीन रही। इस्लाम के प्राचीन अनुयायी यहूदियों ने इस उदासीनता का योजारोपण किया। यद्यपि 'कुरानशरीफ' में शराब एवं लूट की भाँति प्रतिमा-निर्माण को भी योतानों की आदत बताया गया है, तथापि चित्रकला के मन्वय में स्पष्ट रूप में कोई विशेष नियम निश्चित नहीं किया गया। हदीस के अनुसार कयामत के रोज चित्रकार को नरक में जाना पड़ना है। क्योंकि उमने निर्जीव वस्तु में प्राण-मचार करने का दुःसाहस किया, जिनका एकमात्र अधिकार मूर्तिकर्ता को है। १३वीं शताब्दी के प्रसिद्ध मौलवी नवव्ययी साहब ने तो यहाँ तक कहा है कि मूर्तिकर्ता द्वारा निर्मित किसी भी वस्तु की, कपड़े, कालीन, निक्के और बर्तन आदि किसी भी वस्तु पर छवि अंकित करना इस्लाम धर्म के सर्वथा विरुद्ध है। उनका यह भी कहना है कि फरिस्ते उस धर्म में प्रवेश नहीं करते, जहाँ किसी जानदार वस्तु का मूर्ति या चित्र अंकित होगा। इसमें यह स्पष्ट हो जाना है कि इस्लाम धर्म के प्राचीन अनुयायी कला एवं चित्रकला के प्रति कितने अनुदार तथा कठुर थे ?

जो तथ्य किसी प्रकार जीवित हैं और जिनको उस युग के इस्लाम समाज में बड़े पैमाने पर अपनाया जाना रहा उनको देखकर यह स्पष्ट होता है कि प्राचीन इस्लाम में कला को कोई प्रथम प्राप्त नहीं था, बल्कि कला के नाम पर उन्हे जो कुछ भी मिला और परम्परा से जो भी मुरसित था उसको भी नष्ट कर दिया गया।

मुसलमान फ़ारोज़शाह (१४ वीं श.) ने स्वयं अपने घर के पर्दों, कुमियों, दरवाजों और दीवारों पर बने चित्रों को धर्म मय के कारण पुनर्था दिया और अनेक उत्तम चित्रों पर स्थायी फेर दी या उनको आकृतियों नुचवा ली गयीं। इस धार्मिक सकीयता के कारण उत्तम पोथियों और चित्रों को नष्ट कर दिया गया। कचेज खाँ और उसके पीछे हलाकु ने तो अपने विजित प्रदेशों में अवस्थित प्रतिमाओं तथा चित्रों को सर्वथा विनष्ट कर डाला था। बुखारा, बघदाद, नैषापुर आदि संस्कृति प्रधान प्राचीन नगरों को उन दोनों शासकों ने सर्वथा ध्वस्त कर डाला था। शाहशाह अकबर के ऐतिहासिक पोथीखाने को १७३९ ई० में, नादिरशाह ने और उसके रहे-सहे भाग को सहेलो ने अचूक किया। ये मुगलकालीन पोथियाँ बड़ी ही निर्दयता से नष्ट कर दी गयीं।

कला के प्रति कुछ इस्लामी शासकों में यह मतभेद अन्त तक बना रहा। तुर्कों के मुसलमान समूह द्वितीय (१८०८-१८३९ ई०) ने जब अपनी शाही तस्बीर को कुस्तुननुनिया की बारकों में रखने का आदेश दिया तो दूसरे लोगों ने धर्मविषुद्ध समझकर उनका प्रबल विरोध किया। विरोध यहाँ तक बढ़ा कि लगभग चार हजार मनुष्य उसकी भेंट चढ़े।

इस्लाम धर्म के अनुयायियों के समाज में आदि से ही दो विपरीत भावनायें दिखायी देती हैं। यह अनमानिता माधुरण जनता और समृद्ध लोगों के बीच रही। जितनी भी धार्मिक आशायें थी उनका मागाय्य समाज न बढ़ी-पिटा से पालन किया; किन्तु समृद्धशाही तथा अधिकारप्राप्त समाज ने इन बातों पर कम ध्यान दिया या बिस्कुल ध्यान नहीं दिया। उस सम्बन्ध में श्री नाना-गल चमन-गल मेहता

का कथन है कि "इस्लामी सभ्यता के आरम्भ से ही कला के संवध में, शास्त्रों के आदेश और लोगों के आचार में बड़ा ही अन्तर रहा है।"

इस प्रकार चित्रकला के प्रति इस्लाम धर्मानुयायी समाज का दृष्टिकोण अच्छा नहीं रहा। किन्तु यह स्थिति कुछ ही समय तक बनी रही। सौभाग्यवश इस्लाम के अधिकतर उत्तरवर्ती शासकों ने परम्परा के विपरीत कला का हृदय से आदर किया।

चित्रकला के इतिहास में मुगल-कालीन भारत का विशेष महत्त्व है। इस्लाम धर्म में चित्रों को अकित करने की परम्परागत रुढ़ियों, कुष्ठाओं और अनेक प्रकार के निषेधों के होते हुए भी कलाप्रेमी मुगल शासकों ने जो सब से पहला कार्य किया वह था स्थापत्य एवं चित्रों की उन्नति का। उन्होंने विशाल बुर्जों, मध्य स्मारकों को स्थापित करके अपनी कलाप्रियता का परिचय दिया। उन्होंने कलाकारों को समूचित राजकीय संमान दिया। उनकी कला-साधना के लिए उन्हें समूचित मुविधायें दीं, उनके नाम जमीन-जागीरें बाँधी, उन्हें आर्थिक सहायता दी और दरबार में उनके लिए स्थान निश्चित किये। वे बड़ी दिलचस्पी से स्वयं भी कला-संविधानों की बारीकियों को जानने और त्रिमात्मक रूप से चित्रशालाओं में बैठकर अभ्यास करने लगे। इस प्रेरणा, प्रोत्साहन और आदर-संमान का परिणाम यह हुआ कि कलाकारों के अनेक वर्ग बड़ी तेजी से प्रकाश में आये।

अतः यह सभव ही था कि मुगल शाहशाहों तथा नवाबों की इस कलाभिरुचि के कारण इन्ध्याम में कला के प्रति जो कड़ुवाहट और धार्मिक भय था वह धूल गया। कदाचित् यह बताने की आवश्यकता नहीं है कि मुगल शैली की उन्नति तथा जगृति के कारण भारत की परम्परागत चित्र-शैलियों में नये तत्वों का समावेश हुआ। इसका विश्लेषण दोनों शैलियों के तुलनात्मक प्रसंग में आगे किया गया है।

और यही कारण है कि इस्लाम के अनुयायियों का प्रवेश जब अपनी सीमाओं में निकलकर बाहरी देशों में हुआ तो उनकी धर्मभ्रष्ट प्रवृत्तियाँ, परिस्थितियों का अनुभव करके, अपने आप दबती गयीं। मध्यकाल की मुगल सत्तनन ने इन परम्परागत कुष्ठाओं एवं शैलीको को सर्वथा उतार दिया और इसका प्रभाव समस्त दक्षिणी देशों की सभ्यता पर पड़ा। इस्लामी मभ्यता, सभ्यता और कला के नवनिर्माण और उसको नयी दिशाओं में अग्रसर करने के लिए मुगलों की यह देन इस्लामी ईतिहास में सर्वथा नये युग का सूत्रपात करने वाली घटना सिद्ध हुई, जिसकी समृद्धि का इतिहास आगे प्रस्तुत किया गया है।



मुगल शैली

कला के प्रति मुगलों का नया दृष्टिकोण

भारत में चित्रकला का आगम भित्तिचित्रों और छविचित्रों के अंकन से हुआ है। भित्तिचित्र, भवनों, दीवारों, छतों और फलों पर बनाये जाते थे। इस प्रकार के चित्रों के केन्द्र राजा-महाराजाओं के दरबार हुआ करते थे। छविचित्रों का सम्बन्ध मनुष्यों तथा देवताओं की आकृतियों में होता था। उनका प्रचलन सामान्य जन समाज में था। इसके अतिरिक्त चमड़े पर, वस्त्रों पर, लकड़ी पर और हस्तलिखित ग्रन्थों पर भी चित्र बनाये जाते थे।

भारत में चित्रकला का यह निर्माण-कार्य किसी न किसी प्रकार अविच्छिन्न रूप में अनेक शताब्दियों तक होता रहा। इस परम्परा में प्रबल अवरोध तब उपस्थित हुआ जब भाग्य ने मुगलों ने प्रवेश करना आरम्भ किया। इन विधर्मों मूलतः के कारण और भारतीय राजघाटों में आपसी गुह-कलहा का कारण कई वर्षों तक चित्रकला की परम्परा मृतप्राय-सी बनी रही।

किन्तु मुगलों का उद्देश्य कला की इस पुनीत धाती का विध्वस्त करना नहीं था; अपितु भाग्य ने अपने अस्तित्व को जड़े जमाना था। कलाप्रेम तो उनकी रगों में कूट-कूट कर भरा हुआ था। यहाँ तक कि इस्लाम के कटु नियेष और अनेक प्रकार के प्रतिबन्ध भी मुगलों के कलाप्रिय को कम न कर सके। प्रकृति का मोह और सौन्दर्य-दर्शन की भावना का मगाबेश उनके स्वभाव में जन्मलक्ष्मी था। बाबर और जहाँगीर के सम्मरणों का पढ़कर आत होता है कि स्वान्तःमुखाय एव आत्म-शान्ति के लिए वे कई पदों एकान्त में बैठकर प्रकृति का ग्यात्मवादन किया करते थे। अकबर तो चित्र-साधना को ईश्वरप्राप्ति तथा ज्ञान-वृद्धि का माध्यम स्वीकार करता है, और इसी लिए ऐंम योगों से वह घृणा करता था, जो चित्रकला के प्रति आस्था एव अनुराग नहीं रखते थे।

शाहशाह अकबर पहला कलाप्रेमी शासक था, जिमने प्रमुक्त भारतीय चित्रकला को पुनःजीवित किया। उसने बड़े उद्योग में अच्छे चित्रकारों को अपने यहाँ आदरपूर्वक आमन्त्रित किया। उसने बाहरी चित्रकारों को उनकी कृतियों पर पुग्न्कार देकर उन्हें प्रोत्साहित किया। उसने धर्म के प्रतिबन्धों में नियन्त्रित चित्रकला को उभारा और उसको लोक-भाँवर करके जनता के हृदय में अपना वाग्मविक स्थान बनाया। धर्म के ठेकेदार मौलवी-मुल्लाओं के कुप्रचार के भय में भागीय चित्रकार अपने क्षेत्र में हटते जा रहे थे, किन्तु अकबर की इस उदारता ने उनमें नये जीवन का संचार किया, जिसका प्रबल समर्थक हुआ शाहशाह जहाँगीर।

इस युग में प्रमुखतया दो प्रकार के चित्र बने : (१) **व्यक्तिचित्र** (पार्ट्रेट) और (२) **लघुचित्र** (मिनिचर)। ये दोनों प्रकार के चित्र छविचित्रों के अन्तर्गत माने गये हैं। प्रकृतिचित्रों और फूल-पत्ती तथा पशु-पक्षी-सम्बन्धी चित्रों का निर्माण भी इस युग में हुआ। इनके अतिरिक्त दरबारियों के चित्र और पुस्तकों के उदाहरण चित्रों का भी इस युग में प्रचलन रहा।

इन मुगलकालीन चित्रों में दो प्रकार की शैलियों का मन्मिधन है भारतीय और ईरानी। अन्तःमोदयों की अभिव्यक्ति जिन चित्रों में दीगित है उनमें भारतीय शैली की अणतया गया है और बाबर-सोदयों का अभिव्यजन ईरानी शैली के माध्यम में हुआ है। इस प्रकार भारतीय शैली के चित्रों में भावना की प्रधानता और ईरानी शैली के चित्रों में उत्तम देखाऊन का गमावेश हुआ।

शाहशाह जहाँगीर के शासन में मुगल कला के क्षेत्र में एक महान् परिवर्तन यह देखने को मिलता है कि उनमें इसमें पूर्व, जो विशेष प्रभाव की मात्रा थी, वह सर्वथा मिटती जा रही थी। इसी लिये जहाँगीर के युग में निमित्त अधिकांश चित्र विशुद्ध भारतीय दृष्टिकोणों के अनुरूप दिखायी देते हैं। इसका कारण यह था कि समस्त मुगल बादशाहों के दरबारों में आदि से अंत तक हिनू चित्रकारों की अधिकता बनी रही।

किन्तु जहाँगीर के बाद मुगल चित्रकला की उक्त उन्नत स्थिति सिधिल पड़ती गयी; और यद्यपि इस दिशा में शाहजहाँ ने अपनी शक्ति भर यत्न किया; फिर भी अपने शासन की विपरीत परिस्थितियों के आगे उसके उद्योग पूर्णतया फलीभूत न हो सके और राजेश्वर के कठोर शासन ने कला की इस महान् धाती को सर्वथा नष्ट-भ्रष्ट कर दिया।

मुगल शाहशाह और उनकी कलात्मक अभिरुचि

भारत में मुगल सल्तनत की प्रतिष्ठा हो जाने के बाद भारतीय चित्रकला के परंपरागत विकास में एक तीव्र अवरोध सामने आया। भारतीय कलाकारों में कला के प्रति जो आंतरिक मोह और जीवन के प्रति जो मौलिक कल्पना थी, मुगल मलतनत की विरोधी परिस्थितियों के उपस्थित हो जाने के कारण वे सब शिथिल पड़ गये। मुल्तान वगैरे धर्मश्रीठ और मकीण विचार वाले शासकों ने कला को भी धर्म के दायरे में कसकर, उसकी स्वतंत्र सत्ता को अणुहृत कर दिया। मुल्तान गाहगाहों का यहुदियों की तरह यह विश्वास था कि आकृतियों का अंकन करना खुदा से प्रतिस्पर्धा करना है; क्योंकि कयामत के समय जब चित्रकार की कृतियां में प्राण-मचरित करने का प्रश्न उठेगा तो, अपना प्रतिस्पर्धी जानकर खुदा उसे इस मुगाह के लिए दोजख में पटक देगा।

इस परंपरागत धार्मिक भय के कारण कीरोजशाह मुगलक ने अपने कला-कक्ष के सभी चित्र एवं भित्तिचित्र तोड़कर नष्ट कर दिये थे। सैकड़ों हिन्दू-मन्दिरों को ध्वस्त करके उनकी जगह मस्जिदें स्थापित करने का मुल्तान-शामकों का एक कारण यह भी था कि मन्दिरों की भूमतियों और मन्दिरों के निर्माण में एक अद्भुत कला का समावेश था, जिसका वे फूटी आंखों नहीं देख सकते थे।

फिन्नु इमारतों को निमित्त करने का मुगलों का गजब का रीक था। गजनवी ने स्वयमेव अनेक हिन्दू कारीगरों को माघ लेकर गजनी का मध्य निर्माण करवाया था। इधर मुलाम बशीय कुतुबुद्दीन ऐबक ने कुतुब मीनार को बनाने में अपने इन शौक का प्रकट किया, जिसको कि इस्तुतमिशन ने पूरा किया। बिलजी बश के तामकानों में अलाउद्दीन का भवन-निर्माण का भारी शौक था। तदनन्तर मुगलक शासकों ने भी अपनी सल्तनत की इस परंपरा को पूरी तरह कायम रखा।

बाबर

भारत में मुगलों की सल्तनत कायम हो जाने के बाद चित्रकला के क्षेत्र में एक नयी दिशा प्रकाश में आयी। मुगल मन्तनन के अधिष्ठाता बाबर का जन्म १४८३ ई० को महान् विजेता तैमूर की पाचवी पीढ़ी में हुआ। उसकी माला तथा मातामही भगोल बश की थी। इली एफ बाबर का शाही बश मुगल बंश के नाम में प्रख्यात हुआ। बाबर स्वयमेव तुर्क बश का था। फिन्नु मुगल बश के प्रायः सभी उत्तराधिकारियों ने मंगोल और तुर्क दोनों बशों की परंपरा का भली भांति निराह किया।

तैमूर उमरखोल, बाबर का पिता था। जब कि बाबर प्यारह वर्षे पुरे भो न कर सका था कि १४९६ ई० में उसके पिता की आकस्मिक मृत्यु हो गयी, जिसने कि असमय में ही बाबर को सल्तनत की भारी जिम्मेदारी में भालनी पड़ी।

बाबर एक उच्चाकाक्षी व्यक्ति था। उसका मन एक छोटी-सी शासन सत्ता को में भालने में ही मनुष्ट न था। भारत पर उसकी दृष्टि बहुत समय पहले से लगी हुई थी। भारत की शासन-व्यवस्था की शोषाटाल स्थिति का पता लगने, अविलंब ही ३६ वर्ष की अवस्था में लगभग १५१९ ई० को उसने भारत पर आक्रमण कर दिया और निरन्तर सघर्ष करते हुए अनन १५२७ ई० में बृहद् भारत के शासनाधिकार का वह एकमात्र स्वामी बन बैठा।

तुर्कों रक्त की एक बड़ी विशेषता आरभ से ही यह रही है कि वह स्वय गणज, विद्यानुरागी और गुणियों, विद्वानों का आदर करने वाला बश था। तैमूर का पुत्र शाहख एक अच्छा धायर और कलाकारों का आश्रयदाता था। मुल्तान हुदीन मिर्जा के चित्रकारों में बिजहाद ईरानी लीकी का अद्भुत चित्रकार था। तैमूर बैसुगर मिर्जा के दरबार में मोर अर्था नामक एक ऐसा कलाविद् था जिसे फारसी लिपि के सर्वश्रेष्ठ लिपिकार के रूप में प्रसिद्धि प्राप्त थी।

शाहशाह बाबर एक अद्भुत कला पारखी शासक था। वह एक सिद्धरुत्न कवि और साथ ही सुंदर गद्य का लखर था। तुर्कों भाषा में उल्लिखित 'बाबर का आत्मचरित' बड़े महत्व की पुस्तक है। उनके महान् व्यक्तिमत्व एवं सर्वांगीण जीवन का परिचय तुर्कों भाषा की इस अमर कृति में समाविष्ट है। अपने सत्वरणों में बाबर ने फारसी कला की और विशेषतया बिजहाद का आन्वेषन लीकी की बड़ी ही समदृष्टिपूर्ण मनीहा की है। किन्तु यह कलाप्रेमी शासक नव स्थापित राज्य के कारण चित्रकला की अभ्युत्थिति के लिए जो कुछ कर सकता था, वह भी नहीं कर पाया और अपने उच्च कला-व्यसन की इस विरासत को अपने पुत्र हुमायूँ के हाथों में सौंपकर दिवंगत हुआ।

भारत आते हुए अपने कलाप्रेम के कारण जिन पुस्तकों को बाबर साध लाया था उनमें 'शाहनामा' की एक सचित्र प्रति भी

थी, जो लगभग २०० वर्षों तक साही पुस्तकालयों में सुरक्षित रही और बाद में अंग्रेजों के शासन में लंदन पहुँची और आज वह एशियाटिक सोसाइटी के पुस्तकालय की संपत्ति बनी हुई है।

हुमायूँ

कला की अभिवृद्धि हुमायूँ को पुश्तैनी रूप से मिली थी किन्तु उसके सिंहासनाखंड होते ही राजनीति के कठोर घटना-चक्रों ने उसकी कोमल कलाप्रवण भावनाओं को सहसा ही झुलम दिया। अपनी २६ वर्ष की बादशाहत में वह कभी भी बैन से न रह सका। अगल के अफगान शेरशाह से पराभूत होकर उसने फारस के तत्कालीन शाह तुहमास्प की शरण ली। यह शाह स्वयमेव एक उच्चकोटि का कलाकार था और अपने दरबार में अनेक कलाकारों को आश्रय देकर कला की निरंतर सेवा कर रहा था। हुमायूँ की कलाप्रवण विलुप्त भावनायें इस वातावरण में पुनरुज्जीवित हुईं।

हुमायूँ एक वर्ष तक ईरान में रहा। १५४४ ई० के लगभग जब वह काबुल लौट रहा था तो तबरेज में श्वाजा अब्दुस्समद शीराजी और मीर सैय्यद अली से उसकी भेंट हुई। ये दोनों शीरीकलम के कुशल चित्रकार थे। अब्दुस्समद शीराजी पशु-चित्रण में पारंगत और सैय्यद अली ग्राम्य-चित्रण का धनी था। दिल्ली में अपनी स्थिति को संभाल चुकने के बाद हुमायूँ ने इन दोनों कलाविदों को समानपूर्वक अपने यहाँ आमंत्रित किया और हुमायूँ की मृत्यु के बाद गुणग्राही अकबर के दरबार में भी ये दोनों बड़े संगम के साथ अपनी कला का नूतन करते रहे। ऐसा कहा जाता है कि इन दोनों चित्रकारों ने ईरानी शैली को भारतीय शैली में डालकर चित्रकला के क्षेत्र में एक नये युग का आरंभ किया। इनके अतिरिक्त नादिर-उल-मुल्क हुमायूँशाही, मीर सैय्यद अली 'जुवाई' और कमालउद्दीन वैज्जाद आदि मुसुलमानों की रचना हुई 'बास्तान-ए-मीर-हुम्मा', 'मासिर-उल-उमरा', 'हम्मानामा' आदि महत्वपूर्ण सचित्र पोथियाँ हुमायूँ के समय की प्रसिद्ध पोथियाँ हैं। 'हम्मानामा' तो मुगलकला का उद्गम ग्रन्थ है।

हुमायूँ के मकब्र में विद्वानों का कहना है कि वह इतना कलाप्रेमी शासक था कि युद्ध-प्रयाण में भी अपने पास मुँदर चित्रकला की पोथियाँ को रखता और अवकाश के क्षणों में उनको देखकर अपनी कलाभिरुचि को संतुष्ट करता था। उसके दरवागे चित्रकार ६२ समय उसके निकट रहते थे।

फिर भी इतना स्पष्ट है कि हुमायूँ के शासनकाल में मुगल दरबार की अपनी कोई कला नहीं थी। ईरानी शैली की हिरात-कलम का ही तब तक वहाँ आधिपत्य था। हुमायूँ के बाद मुगल सल्तनत की बागडोर उसके पुत्र अकबर के हाथों में आते ही मध्यकालीन इतिहास में एक सर्वथा नये अध्याय का सूत्रपात हुआ। अकबर १५५६ ई० में सिंहासनाखंड हुआ। तब उसकी उम्र केवल तेरह वर्ष की थी।

अकबर

हुमायूँ ने दिल्ली के तख्त को स्वायत्त तो अवश्य कर लिया था; किन्तु उसके चारों ओर जो राजनीतिक घटनाचक्र और रहस्यमय वातावरण व्याप्त था, उस पर कानू पाना अकबर जैसे अपरिपक्व बाल-शासक के लिए कठिन ही नहीं असंभव भी था; किन्तु अकबर की विलक्षण सूझ-बूझ और कार्यप्रणाली ने अल्पकाल में ही लोगों के दिलों पर उसके व्यक्तित्व एवं विरथास की ऐसी छाप डाल दी कि जिससे असंभव कार्य भी संभव होता दिखायी देने लगा। अकबर को इतना अद्वितीय कार्यक्रम और दूरदर्शी बनाने में सबसे बड़ी सहायता उसकी समन्वयात्मक नीति ने की।

रात-दिन के अखिरत भ्रम से एक ओर तो उसने धार्मिक द्रोह से भड़की हुई प्रजा को अपने सद्गुणों में अपनी ओर आकर्षित किया और दूसरी ओर उसने कुलकमागत अपने कलाप्रेम की विरासत को भी कायम रखा। अपने पिता से भेंट रूप में पाये हुए अब्दुस्समद और मीर सैय्यद अली जैसे चित्रकारों को उसने पर्याप्त मात्रा में उत्साहित किया। इन दोनों महान् कलाकारों ने अकबर की रुचि और नीति के ही अनुसार कला के क्षेत्र में भी सामंजस्य की भावना भर दी। उन्होंने ईरानी आकारों को भारतीय रीतों में संजोकर अकबर के विचारों को साकार कर दिया। इस्लाम के एक पौराणिक वीर पुरुष के जीवन पर १२ खंडों एवं १४ वीं खंडों में उल्लिखित 'बास्तान-ए-मीर-हुम्मा' नामक पुस्तक के लगभग १४०० दृष्टान्त चित्रों की रचनाकर इन दोनों कलाकारों ने अपने अथाह ज्ञान और अपरिमित साधना का परिचय देकर, अपने आश्रयदाता के यश को अमर बनाया।

अकबर के कलाप्रेम और गुणग्राही स्वभाव का यथार्थ पता हमें अबुल फजल की पुस्तक 'आइ-ने-अकबरी' से मिलता है। इस पुस्तक में लिखा है कि अकबर का बाल्यकाल से ही चित्रकला के प्रति स्वाभाविक मुकाब था। उसने बड़े-बड़े कलाकारों को अपने दरबार में

आभय दिया और उन्हें उचित अर्थ एवं संमान प्रदान करके चित्रकला की अधिकाधिक उन्नति के लिए प्रोत्साहित किया। इस प्रकार के लगभग ही से ऊपर उच्चकोटि के चित्रकार अकबर के दरबार की शोभा बढ़ाने थे। इनके अतिरिक्त छोटे-छोटे चित्रकारों का तो जैसे बर्हा जमघट ही था। अकबर के आश्रय में रहने वाले चित्रकारों की ख्याति ईरान और यूरोप तक फैल चुकी थी।

इसी पुस्तक में लिखा हुआ है कि मुस्लिम चित्रकारों की अनेकां हिन्दू चित्रकार अधिक निपुण, सूक्ष्मदर्शी और बड़े भावनाप्रवण थे। उनकी कलाकारिता के सामने समस्त विषय में कुछ थोड़े ही चित्रकार टकर सकते थे। उनको कला में जैसे जोवन बोल उठता था।

चित्रकला से नफरत करने वाले लोगों में अकबर का नफरत था। उनका विश्वास था कि कलाकार ही एकमात्र ऐसा उत्तम प्रकृति का होता है, जिसमें ईश्वर का हृदयगम करने की क्षमता होती है। अकबर का यह विश्वास, उन्काम की मान्यनाओं के विरुद्ध होते हुए भी बड़ा ठोका था।

कलाप्रेम उसमें जन्मतः था; और हिन्दू-परिचितियों के सहयोग में उसकी रचि में काफी परिष्कार हुआ एव उसमें गुणवर्धाकृता का माहा बढ़ा। उसके अंतःपुर, शयनकक्ष और अतिथिशाला आदि मु दर-मु दर चित्रों से सुसज्जित रहने थे। दीवारा और फर्श पर भी कुछ मनोरम मिनिचित्र अंकित थे, जिनमें मूकियानामन एव हृदय का मोह लेने वाला आकर्षण भरा रहता था।

अकबर के दरबारी चित्रकारों में हिन्दू और मुस्लिम दोनों थे। अद्युम्मद और सैयद अली जैसे चित्रकारों को छोड़कर, जिनमें स्वाभाविक रूप से भारतीय शैली के लिए प्रेम था, कुछ दूसरे मुस्लिम चित्रकार ईरानी शैली में अधिक प्रभावित थे। किन्तु अकबर हृदय से भारतीय शैली का कद्रदान होने के कारण ईरानी शैली के चित्रकार भी भारतीय प्रभाव में आने लगे। और, इस प्रकार अकबर के युग की चित्रकला भारतीय रचियों एव भारतीय माज-स-माज की ओर उन्मुख होने लगी।

अकबर अद्भुत अनुभूति युक्त एव विचित्र रचि का शाहशाह था। उनके अमाग्न्य व्यक्तित्व की शान उनके दरबारी थे। अपने विषय के पारंगत लोगों को उसने चुन-चुन कर पर्य-पर्य भ्रम अपने दरबार के लिए जटाया था। माह्रिय के क्षेत्र में उनके नवरत्न तो जैसे मुद्गर धामीण जनता की जिह्वा में भी बसे हुए हैं, और हम दिग्दा में महमा उन्हें माह्रियप्रेम एव विद्वत्सेवी स्वभाव की तुलना हिन्दू सम्राट् विक्रमादित्य से ही की जा सकती है।

उनके दरबार के उच्चकोटि के कलाकारों में स्वाजा अद्युम्मद, मीर सैयद अली जनयद, सुनरय कृष्णी, दमनव, बसावन, मुकूद, साधो, फेसो, जगन्नाथ, गोबिन्द, गोविन्द, मयुरा, महीण, ताराचद, सायलदास, लयकरण, नैरह, राम, हरवश, बाल, मिसकीन, फरिख कुलमाक आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। इनमें हिन्दू ही अधिक थे।

अकबरकालीन चित्रों को राय कृष्णदास ने चार श्रेणियों में विभवन किया है।

१. **अभारतीय कथाओं के चित्र** : हम्जा-चित्रावली उनका उदाहरण है, जिसका निर्माण १५६०-१५७५ ई० के बीच अकबर ने तैयार करवाया था।
२. **भारतीय कथाओं के चित्र** : इन चित्रों में काश्मीरी और राजस्थानी शैली की प्रधानता है। इनका विषय भारतीय काव्य है; विशेषतया 'रामायण', 'महाभारत', 'नैषधचरित' आदि।
३. **ऐतिहासिक चित्र** : शाहशाह अकबर का शाही पोथीखाना लगभग चौथी हज़ार हम्जाखिनि कलापूर्ण पाँचियों में सुवर्जित था। उसके ऐतिहासिक महत्व की कई पाँचियाँ चित्रों में थी। ऐसा अनुमान किया गया है उन चित्र पाँचियों की संख्या नूकटों में थी।
४. **व्यक्तिचित्र** : व्यक्तिचित्रों के अंकन में भी अकबरकालीन चित्रकारों ने बड़ी निपुणता दिखलायी है। ये व्यक्तिचित्र आज यूरोप के सप्रहालयों से लेकर भारत के संग्रहालयों तक सर्वत्र ब्याप्त हैं, किन्तु इनकी संख्या इनमें भी अधिक थी। अकबर को पोरट्रेट चित्रों का बड़ा शौक था। वह स्वयं भी छवि-चित्रों को तैयार करता था। राज्य के विभिन्न व्यक्तियों और पूर्व पुरुषों के चित्रों का उसने एक बहुत बड़ा अलबम तैयार करवाया था, जिसमें ने अब कुछ ही चित्र बचे हैं।

कला के समुचित मूल्यांकन और कलाकारों को प्रोत्साहित करने के उद्देश्य से अकबर के दरबार में प्रति माहान्त चित्रों की प्रदर्शनी का आयोजन होता था। उसने अपने कलाकारों को बड़े-बड़े आदेशों पर रखा था। इस प्रकार की प्रदर्शनी से कला के प्रति समाज में रचि जागृत होती थी। अकबर ने अलग से एक कला-निकेतन की भी स्थापना की थी, जिनका अध्यक्ष अद्युम्मद था। प्रत्येक सम्मानित अतिथि को वह बड़ी रचि से अपने इस संग्रह को दिखाता था।

यद्यपि व्यक्तित्वचित्रों के अंकन में भी उसकी दिलचस्पी थी; किन्तु पुस्तकों के आधार पर चित्रावली तैयार कराने में उसने विशेष उत्सुकता दिखायी। यह फारसी का उतना ही गुणग्राही, एव समान करने वाला था, जितना कि स्मृकन का। स्मृकन और फारसी की हस्तलिखित पोथियों के दृष्टांत चित्रों को उसने बड़ी रुचि से तैयार करवाया। ये प्रथम धार्मिक, गान्धीय, काव्य, कथा, नीति, इतिहास, नाटक, जीवनी आदि सभी विषयों के थे।

ऐसी मन्चित्र पोथियाँ अकबर के शाही-पोथीखाने में सहस्रों की संख्या में थी। उनमें से कुछ का नाम है 'किस्सा अमीर हुम्ना', 'शाहनामा', 'तबारीख-नामान ए-नैमुर्विया', 'रज्जनामा' (महाभारत का अनुवाद), 'बाकआत-बावरी' (बाबर की आत्मकथा), 'अकबरनामा', 'अनवार सुहैली' (पंचतंत्र का अनुवाद), 'अयारदाविश' (पंचतंत्र का अनुवाद), 'शारीख रसोवी बरानामा', 'खमसानिजामी', 'बहारिस्ताने जामी', 'रत्नामय', 'हरिवंश', 'महाभारत', 'योगवासिष्ठ', 'नलदमयन्ती कथा', 'शकुन्तला', 'कथा हरिस्तार', 'कालिदास', 'चंगेजनामा', 'जाफरनामा', 'बशाबतार', 'छण्णचरित', 'तूतनामा', 'अबोदुलमल्लकूत', 'खमसानिजामी', निजामी के काव्य, जसवत तथा बमावन की कृतियाँ, 'आई-ने-अकबरी', आदि।

इन सचित्र पोथियों की कुछ पूरी प्रतियाँ और कुछ संवित प्रतियाँ आज भी भारतीय तथा विदेशी संग्रहालयों में सुरक्षित हैं। कुछ पोथियाँ इनमें से ऐसी भी हैं, जिनकी लागत लगभग एक लाख से अधिक है।

अकबर का शाही पुस्तकालय अपने समय के तीन विभिन्न बड़े नगरों में स्थापित था—आगरा, दिल्ली और लाहौर। इन पुस्तकालयों की अनेक पोथियाँ ब्रिटिश म्यूजियम, लंदन; कोन्सटन्ट माउथ संग्रहालय; लूव-संग्रहालय, फ्रांस; नेस्टरबेरी संग्रह, लंदन; रॉयल एशियाटिक सोसाइटी, लंदन और अमेरिका तथा यूरोप के निजी एवं सार्वजनिक संग्रहालयों में पहुँची।

अकबरकालीन सचित्र पोथियों की उपलब्धि भारत के जिन संग्रहालयों में संभव है उनके नाम हैं: खुदाबक्श लाइब्रेरी, पटना; राजकीय पोथीखाना, जयपुर; राजकीय संग्रहालय, हैदराबाद; भारत कला-भवन, वाराणसी, महाराज बलरामपुर का संग्रहालय; राजकीय संग्रहालय, रामपुर; राष्ट्रीय संग्रहालय दिल्ली आदि। इनके अतिरिक्त व्यक्तिगत घरों और छोटे-बड़े संग्रहालयों में भी यह सामग्री बिखरी हुई है।

अकबरकालीन चित्रशैली की समीक्षा

अकबर की चित्रशाला के अनेक उन्मादों की कला का वर्णन करना आवश्यक है। इसी समय ईरानी कलम की जगह भारतीय कली ने ली। हिन्दू चित्रकारों और ईरानी चित्रकारों में एक बड़ा भेद वर्णमाला या अक्षर-लेखन के संबंध में था। हिन्दू चित्रकारों ने अपने दृष्टान्त चित्रों के साथ जिस वर्णमाला या अक्षरमाला का उल्लेख किया है, वह बहुत ही मही है। बल्कि मृद-मृद चित्रों के शीर्ष या अगल-बगल लिखी हुई उम प्रकार की लिपि में चित्रों का आकर्षण ही कम हो जाता है। यैकिन फारसी मुसुविशों में यह आदत देखने का नही मिलेगी। फार्गी कलाकारों में यह प्रचलन था कि एक पोथी को लगभग तीन स्थानि पूरा करने थे। उनमें पहला वेर लिखता, दूसरा चित्रकार होता और तीसरा उसमें रग-विधान करता। ऐसे कलाकारों में फानिब मीरअली, मुलतानअली, मुहम्मद हुसैन, उस्ताद गफफारी, अयदु-अल्-रहमन आदि के नाम प्रमुख हैं।

भारतीय चित्रकार पटचित्रों और मितिचित्रों में माहिर थे, रग-विधान उनका उनका आकर्षक तहो था; किन्तु ईरानी कलाकारों के सहयोग में उन्होंने रग-विधान की बारीकियों को अच्छी तरह से हृदयगत करके अपनी कला में प्राण फूँक दिया। अकबर की चित्रशाला में कश्मीर, लाहौर और गुजरात में चित्रकारों को आमंत्रित किया गया था। इनमें भी गुजराती चित्रकारों की अधिकता एव अधिक प्रगति थी। जीवनी एव ऐतिहासिक प्रथा को लिखने-लिखाने तथा उन्हें चित्रित कराने का मुगल वादगाहों को बड़ा शोक था।

अकबर के युग में पुस्तकों को चित्रित करने की परंपरा में काफी वृद्धि हुई। उनके शाही पोथीखाने में २४,००० हस्तलिखित पोथियों का बहूद अंश था, जिनमें बहुत-सी पोथियाँ चित्रों से विभूषित थीं। कुछ पोथियाँ तो ऐसी भी थीं, जिनकी लागत एक लाख से ऊपर थी। फौजी की मृत्यु के बाद (१५९५ ई०) शाही पुस्तकालय कुनुवखाने में रखा गया। मुगलों के अस्तित्व तक यह पुस्तकालय भारत के महान् गौरव के रूप में विख्यात रहा और उसके बाद उसमें संग्रहित पोथियाँ दुनियाँ के हर हिस्से में प्रवाहित हुईं, जिनमें आज भी विदेशी पुस्तकालयों एव संग्रहालयों का मान बह रहा है।

पोथीखाने के साथ अकबर ने एक चित्रशाला की भी स्थापना करवायी थी। जैन कवि देवविलमल्लगि के 'हीरसौभाग्य' से प्रतीत होता है कि अकबर द्वारा स्थापित चित्रशाला में जैन गुरु हीरविजय को आमंत्रित किया गया। एवं उन्हें 'जगद्गुरु' की उपाधि में समानित

किया गया था। दूसरे जैन विद्वान् द्वांतिचंद्र कृत 'कृपारसकोश' में भी इस घटना का रोचक उल्लेख है। अबुलफजल ने 'आई-ने-अकबर' में शाहूशाह अकबर की चित्रशाला के विख्यात १३ चित्रकारों के नाम गिनाये हैं : केशव, लाल, मुकुन्द, मिसकीन, फरुख बेंग, माधो, जगन्नाथ, महेश, खेमकरन, तारा, सविता, हरिचंभ और राम। इन सभी चित्रकारों द्वारा निर्मित चित्र न्यूनाधिक रूप में उपलब्ध होते हैं। इनके अनिश्चित दलगत और बसावन आदि भी अनेक चित्रकार थे। 'रघुनाम्ना' के चित्रण का कार्य इन दोनों चित्रकारों को ही दिया गया था। अकबर के अमाते में बारहूनामा और रागमाछा पर भी चित्र बने।

अकबर के युग की चित्र-विभूषित पवित्रों में 'बाबरनामा', 'हाराबनामा', 'खमसा-इ-निजामी' ब्रिटिश म्यूजियम में; 'सैयूनामा' खुदाबखश लाइब्रेरी ढाँकीपुर (पटना) में; 'रघुनाम्ना' राजकीय पोथीखाना, जयपुर में, 'अमबार-इ-मुहैली' रॉयल एथियाटिक सोसाइटी, ब्रिटिश म्यूजियम, लंदन में; 'लैला मजनूँ' इंडिया आफिस लाइब्रेरी, लंदन में; और 'बहारिस्ताम-ए-आमी' बोडलियन लाइब्रेरी, आक्सफर्ड में आज भी सुरक्षित है।

जहाँगीर

अकबर के बाद उसका पुत्र जहाँगीर मुगल सल्तनत का उत्तराधिकारी नियुक्त हुआ, जिसका शासनकाल १६०५-१६२७ ई० था। अपने बश का कलाप्रेम और पिता की कलासिलापा की संभालने में वह पूर्णकाम सिद्ध हुआ। वह हिन्दू-राज्यी में प्रसूत था; अतएव उसके अंदर हिन्दुत्व की भावना जन्म से ही समाविष्ट थी। कला के क्षेत्र में अकबर ने जिस भारतीयकरण का बीजारोपण किया एव उस परंपरा की यत्नपूर्वक रक्षा की, जहाँगीर के हाथों में आकर वह अपनी चरमोन्नति को पहुँची। उसके युग के चित्र, पैली और स्वस्थ की दृष्टि से भारतीय स्वभाव के अधिक निकट प्रतीत होते हैं।

भारत में यद्यपि मुगल शैली का समारंभ अकबर के शासन में हुआ; किन्तु उसमें उच्च कलात्मक ध्येयों और नये विक्राम तन्त्रों का समावेश हुआ जहाँगीर के समय में। सानवीय अमीरियाओं, आचरणों और भावनाओं के ठीक अनुकूल चित्र जहाँगीर के ही समय में बने। जहाँगीर के समय में जिन रंगों का निर्माण हुआ और उनका जिस ढंग में उपयोग किया गया, वह अपूर्व था। रंगों के अनिश्चित रेखाओं की विद्या में भी जहाँगीरकालीन चित्रकारों ने अपनी विशेषता का परिचय दिया। चन्द्रभूषणों की योजना करते हुए उनकी दृष्टि यथायथ पर रही है। इसी प्रकार अंग-प्रत्यंग का चित्रण करने, विवेचनया मोनाइति आंशों, सम्पूर्ण म्वाकृति और हाथों का चित्रण करने में जहाँगीरकालीन चित्रकार बड़े निपुण थे।

जहाँगीरकालीन मुगल शैली की उक्त सभी विशेषताओं का दृष्टान्त भारतीय सुन्दरी शीर्षक चित्र में देखने को मिलना है, जो कि भारत कला-भवन, वाराणसी, में सुरक्षित है और जिस पर राय कृष्णदास जी ने विस्तार से 'कलासिंधि' (वर्ष १, अंक १, २००५ वि०) प्रकाश डाला है। इस चित्र में एक सुन्दरी सिंघासन के लिए, एक हाथ में पुष्पहार और दूसरे हाथ में फूलों की डाली लिए जाती दिखायी गयी है। उसकी अंग-प्रत्यंग की सुधराई और कर्ण, कट तथा हाथों में पहनाये गये आभूषण उसके प्रकृत सौन्दर्य को अधिक प्रभावशाली एवं आकर्षक बनाते हैं।

मुगलकालीन चित्रों में जो आकृति की सुधराई, स्तन-सौन्दर्य और नाभि की बनावट अपने उत्कर्ष को प्राप्त हुई थी, उन सभी विशेषताओं का एक साथ समावेश इस 'भारतीय सुन्दरी' में दृष्टिगत है। इनमें आलकारिकता के साथ-साथ स्वाभाविक सौन्दर्य दृष्टिगत है।

जहाँगीर सर्वगुणसंपन्न उल्ककोटि का कला-पारखी था। उसके मनोशोको का उसके संबंध में कहना है कि वह 'सद्बन्ध, सुसुचि-संपन्न, पदके दरजे का चित्रप्रेमी, प्रकृति-सौंदर्य-उपासक, वृत्त-लग्न-भूग-विज्ञानी, मप्रहकर्ता, विवाद वर्णनकार और सबसे अधिक पक्का जिज्ञासु और प्रजावादी था।' उसकी साधना इनकी परिणाम्य थी कि वह एक ही आकृति एव एक ही रूप-रंग से तैयार किये गये अनेक चित्रकारों के चित्रों को छोटकर अलग कर सकता था। इससे भी आगे उनकी माधना यहाँ तक बढ़ चुकी थी कि अनेक चित्रकारों द्वारा तैयार किये गये एक ही चित्र के विभिन्न कलाकारों के अंग को वह अलग कर सकता था। चित्रकला का रहस्य जैसे उसे स्वयंसिद्ध हो चुका था।

शाही रक्त की ताजगी जैसे उसके हृदयस्थहार में प्रकट होती रहती थी। वह अपनी कल्पनाओं को साकार करने के लिए अपने चित्रकारों को आदेश देता; उन्हें वह अपरिमित धन एवं समान देकर भुला करता। आका रिजा नामक एक ईरानी चित्रकार और उनका पुत्र अबुलहसन जहाँगीर के बड़े प्रेसपात्र थे। अपने हिन्दू चित्रकार बिसनदास के संबंध में जहाँगीर ने आद्यचरित में बड़ी ही प्रशंसापूर्ण बातें लिखी हैं। इनके अनिश्चित मोहम्मद नादिर, मोहम्मद मुराद, गांवर्दन, मनोहर, दौलत तथा उस्ताद मंसूर जहाँगीर के दरबार के विख्यात रत्न थे। आका रिजा का पुत्र अबुलहसन पर उसकी विशेष कृपादृष्टि थी। उसको बादशाह ने 'बादर उल्ल-जमा' की उपाधि से

विभूषित किया और एक बार उसके एक चित्र पर प्रसन्न होकर एक सहस्त्र मुद्राएँ पुरस्कार स्वरूप प्रदान की थीं। जहांगीर ने अब्दुलहसन का अपने दरबार का सर्वोत्कृष्ट चित्रकार के रूप में उल्लेख किया है। अब्दुल अहमद के पुत्र दारीफ़ ज़ाँ की भी पर्याप्त साहसी संगम प्राप्त था। उसके शासनकाल में पुष्पों के अतिरिक्त महिलायें भी चित्र अंकित करती थी।

कला का वह इतना शौकीन था कि जो भी मुलिपि में लिखी हुई पोथियाँ उसके सामने से गुजर जातीं उन्हें रोककर वह उनकी पांस्तीन पर अपने दस्तखत कर देता। अच्छे-अच्छे चित्रों के अलबम तैयार करने का भी उसको अद्भुत व्यसन था। जहाँ भी उसे प्रकृति विषयक, पशु-पक्षी विषयक, आग्नेय विषयक या व्यक्ति विषयक चित्र रच जाते वह बड़ी-से-बड़ी रकम खर्च करके उन्हें अपने अलबम में नत्थी कर लेता। भारतीय कला-समीक्षकों का कहना है कि सुंदरी नूरजहाँ के सहयोग से जहांगीर की भावनाप्रवण प्रकृति चित्रकला और विशेषतः प्रकृति चित्रों की ओर अधिकाधिक आकृष्ट हुई और इसी का प्रभाव था कि उस्ताद मंसूर को उसने सैकड़ों तरह के पुष्पों को चित्रित करने का आदेश दिया।

उसके इस कलाप्रिय कोमल स्वभाव के कारण उसके हिन्दू-मुस्लिम दरबारी आपस में ऐसे घुल-मिल गये थे कि यदि हिन्दू चित्रकार रेखाएँ तैयार करता तो मुस्लिम चित्रकार उनमें रंग भरता। जहांगीर के स्वभाव की दृष्ट नृषियों ने उसकी प्रजा भी प्रभावित हुए बिना न रही। ऐसे प्यारे शासक को पाकर प्रजा विभोर्ष की ओर अपने हृदयों का सारा विश्वास प्रजाजनों ने अपने स्वामी को मीप दिया था।

जहांगीरकालीन चित्रों में एक आँत तो धर्म की सकीर्णताओं को र्थान नहीं दिया गया है, जिससे कि वे ईरानी प्रभाव में मसंवा मुक्त हों गये, और दूसरी ओर उनकी बारीकी बहुत ही आकर्षक है। अकबरकालीन चित्रकला हमें पुष्पों के दृष्टान्त रूप में अधिक भिन्नती है, किन्तु जहांगीरकालीन चित्र स्फुट रूप से अधिक बने। जहांगीरकालीन चित्र आज भी भारत तथा यूरोप के बड़े-बड़े संग्रहालयों एवं स्वयंभगत संग्रहों में पर्याप्त रूप से सुरक्षित हैं।

जहांगीर ने आत्मचरित पर एक पुस्तक लिखी, जिसका नाम है 'सुबुक-ए-जहांगीरी'। उसके वास्तविक व्यक्तित्व का परिचय इस पुस्तक को पढ़ने में प्राप्त होता है। शाहशाह बाबर की आत्मकथा के ही समान जहांगीर के आत्मचरित का साहित्य के क्षेत्र में बड़ा महत्त्व है। उसके इस जीवनी ग्रंथ में विदिन होता है कि वह दिल का कितना पवित्र, विचारों से कितना उदार, राजनीति में कितना दूरदर्शी, बुद्धि का कितना प्रतिभाशाली और स्वभाव का कितना विनोदी व्यक्ति था! उगने अपने इस आत्मचरित्र की कई मंचित्र प्रनियाँ तैयार करायीं। देश-विदेश के संग्रहालयों में उसके समय के कुछ स्फुट चित्र आज भी उपलब्ध होने हैं।

जहांगीर के युग में अब्दुलहसन, लाल, सायला, मुहम्मद नादिर, फरखबेग, मुहम्मद मुग़द, राजा मनोहर और गोबर्द्धन आदि चित्रकारों का नाम उल्लेखनीय है। जहांगीर में भी अपने पिता की भाँति हिन्दू तथा जैनों के धर्मगुरुओं को समानपूर्वक आमंत्रित करने की विशेषता विद्यमान थी। जैन मदिरो या दूसरे हस्तलेख-संग्रहों के उसके इस ऊँचे व्यक्तित्व के परिचायक अनेक वृतात-चित्र आज भी सुरक्षित हैं।

उपने अपने मन्त्रिबर्षों को 'उस्ताद-अब्द-मुन्वरगीन' (चित्रकार-शिरोमणि), 'नकवात-अल-मुहर्ररीन' (लेखक-शिरोमणि), 'नादिर-अल-अमर' (युग-शिरोमणि) और 'नादिर-अल-अमा' आदि उपाधियों में समानित किया था। जहांगीर के युग की चित्रित पुस्तकें और स्फुट चित्र बाँकीपुर, पटना और रामपुर के संग्रहालयों में आज भी वर्तमान हैं।

शाहजहाँ

जहांगीर के बाद शाहजहाँ १६२८ ई० में मुगल सल्तनत का स्वामी नियुक्त हुआ और उसने लगभग १६५८ ई० तक तीस वर्ष शासन किया। पिता के समय से नियुक्त कलाकार यद्यपि अभी भी दरबार के परंपरागत कलाप्रेम की माधी दे रहे थे, किन्तु शाहशाह की रचि में हमें वैसी उत्सुकता नहीं दिखायी देती, जैसी कि उसके पूर्वजों में हम देख सके हैं। शाहशाह की इस उदासीनता का आभास पाकर दरबारी चित्रकारों की कलम में भी अब हृत्तिमता के भाव उगने लगे थे। चित्रकला का उद्देश्य अब मुगल मन्तन के वैभव का प्रदर्शन करना मात्र रह गया था। उसमें अब भीतरी साधनों के भाव प्रदर्शन न होकर रियाज, बारीकी, रंगों की तडक-भड़क, हस्त-मुद्राओं का आकर्षण, अंग-प्रत्यंगों का उभार और इकट्ठता का दबदबा आदि की अधिकता थी। स्त्रियों के अंगों का आकर्षक अंकन करने में चित्रकारों ने अवश्य ही कमाल हासिल किया; किन्तु चित्रकला के भावी विकास के लिए यह स्थिति शुभकर साबित न हुई।

बस्तुतः अकबर से लेकर जहांगीर तक की मुगल चित्रकला का जो विशेषताएँ और शासकों की जो स्वाभाविक रचि दिखायी देती है, वह फिर न दिखायी देती। शाहजहाँ का युग यद्यपि मुगल-सत्ता का सर्वाधिक बल-वैभव संग्रह युग रहा है, तथापि चित्रकला के क्षेत्र में इस युग ने पूर्वागत परम्परा एवं कलाप्रेम का कुछ भी विवाह नहीं किया। शाहजहाँ के शासन में गोबर्द्धन, मोहम्मद नादिर, मनोहर, विचित्रर,

अनुपचर, चित्रमन, होनहार, बालचंद आदि कलाकारों की जो कुछ उलूहट कला-कृतियाँ हमें देखने को मिलती हैं, उनका कारण शाहजहाँ का शासन न होकर, जहाँगीर के अत्यधिक कलाप्रेम का प्रभाव था, जो कि उसकी मृत्यु के बाद भी कुछ वर्षों तक बना रहा। विचित्र जैसे असामान्य कोटि के चित्रकार के चित्र आज भी लदन के माउव फॉन्टनटन म्यूजियम के चेम्बरबेटी सप्रुठ तथा पेरिस आदि के संग्रहालयों में सुरक्षित अपने निर्माता के यश को अमर बनाये हैं। जहाँगीर के युग का यह अख्यम को प्रदत्त एक मुखका जर्मनी से 'इंडियन बुक बेटिस' के नाम से प्रकाशित हो चुका है।

दारा

एक कार्ये शाहजहाँ द्वारा अवश्य ही बड़े महत्व का हुआ, वह था उच्चकोटि की भवन-निर्माण-कला का आरम्भ। उसकी इस प्रेरणा के मूल में मभवतः मुमनाज की ममता थी, जिसका परिणाम ताजमहल है। यद्यपि वास्तुकला के क्षेत्र में शाहजहाँ, अकबर ने भी काफी उत्सुकता दिखायी, जिसके उदाहरण हुमायूँ का मकबरा, शेर शरीफ चिन्नी का मकबरा, बलुन्द दरवाजा, जामा मस्जिद और दीवाने सास प्रसिद्ध हैं। सिकन्दरे का मकबरा अकबर ने शुरू किया था और उनको अंतिम रूप जहाँगीर ने दिया। शाहजहाँ द्वारा निर्मित कलापूर्ण भवनों में मोती मस्जिद, जामा मस्जिद, लाल किला के दीवाने खाम और दीवाने आम उल्लेखनीय हैं।

शाहशाह की ओक्षा उनके बड़े भाई शाहजादा दारा में हम चित्रकला के प्रति स्वाभाविक रुचि का मश्रवेण पाते हैं। दारा एक आध्यात्मिक अभिरुचि का व्यक्ति था। हिन्दू विद्वानों और चित्रकारों के प्रति उसका दृष्टिकोण अपने पूर्वजों जैसा बना रहा। दारा का लगभग बाल्यी चित्रों का मुखका (अलबम) जो सप्रति इटिया आफिम फ्राइरी, लदन में सुरक्षित है, उसके मूबचे कलाप्रेम की गवाही देता है। दारा द्वारा अपनी अनुगता पत्नी मुलतान परवेज की पुत्री नादिरा वेगम को उपहार में दिया हुआ एक चित्राधार भी उक्त अलबम में सप्रहीत है, जिसका सबसे पहिला चित्र १४९८ ई० में बना था।

शाहजहाँ यद्यपि परिष्कृत रुचि का शासक था और छोटी अवस्था में ही वह कुछ दिनों तक नियमित रूप में शाही पुस्तकालय में बैठकर कला के संबध में अध्ययन करना रहा तथा उसके आश्रित चित्रकारों ने सगीन, नाट्य एव दैनिक व्यवहार के सामान्य विषयों पर भी प्रकाश डाला; किन्तु अपनी ओर में, अपने पूर्वजों की भांति चित्रकला के क्षेत्र में वह कोई भी ऐसी देन न छोड़ गया, जिनसे कि उनके व्यक्तिवत्व का अलग से उल्लेख किया जा सक।

औरंगजेब

शाहजहाँ के उद्योग और उन्मुक्तता से उन्नत शाही दरारतों में वास्तुकला के चरमोत्कृष्ट नमूने उत्कीर्णित हैं। उनकी अठकरग्रथमज्जा, महीन नक्काशी, रगों का अंकन, स्थायित्व आदि सभी बातों में गजब का इत्मकीशल चिहित है। शाहजहाँयुगीन कला-समीक्षका का कचन है कि उस समय वास्तुकला की बहुमुखी पद्धतियाँ विकसित हुईं और वास्तुकला चरमोत्कर्ष पर पहुँची।

शाहजहाँ के बाद औरंगजेब के हाथों में शासनाधिकार (१६५८-१७०७ ई०) आने ही दम क्षेत्र की रही-गही म्दवियाँ भी संवेधा जाती रहीं। उसने इस्लाम की छोट-छोट कर कट्टर विधियाँ कें अपनाया। उसकी सकीर्णवृत्ति और कट्टर मगलयन ने कला के सभी मोतों को सुखा दिया। औरंगजेब के दामक होते ही जैसे मुगल सल्तनत को उज्ज्वल ऐतिहासिक पररण छिन्न-भिन्न होकर अधकार के अतराल में समा गयी। उसके जीवन का प्रमुख उद्देश्य कट्टरपथी राज्य की प्रतिष्ठा थी, जिसमें कि कला जैसे सुकुमार विषयों को पतनने के लिए वातावरण का संवेधा अभाव था।

मुगल कला की परिणति

औरंगजेब के दरबारी चित्रकारों में भी यद्यपि हिन्दुओं की ही अधिकता थी; तथापि अपने आश्रयदाता की रुचि के अनुसार अब उनमें कला-उद्भावना की स्वाभाविक प्रेरणा न रह कर राग-रग, बिलासता और खुशामदी प्रवृत्तियों का प्राचरूप हो गया था।

कुछ चित्र औरंगजेब की आज्ञा से भी तैयार किये गये; किन्तु वे चित्र उनके उन परिवारजनों के थे, जिन्हें उसने म्वाकियर के किले में कैद कर रखा था। वह प्रति माम उनकी गति-विधि का पता लगाने के लिए अपने चित्रकारों द्वारा उनकी छवियाँ बनवा करके देखा करता था। इस सबध में कुछ विद्वानों का यह मत है कि इन चित्रों को वह अपने ज्येष्ठपुत्र शाहजादा मुहम्मद सुलतान की ममतावश

उसके स्वास्थ्य की जानकारी के लिए नियमित करवाया करता था, जिसको कि उसने कैंद में ठूस रखा था; किन्तु ऐसा करने में भी उसका परोक्ष अभिप्राय दुष्प्रवृत्तियों से ही भरा जान पड़ता है।

औरंगजेब की उदासीन प्रवृत्ति के बावजूद उसके युग में शाही चित्रशालाएँ कायम रहीं; किन्तु आगे अग्रसर होने की जगह अब वे अबनति की ओर उन्मुख थीं। दक्षिण के बीजापुर और गोलकुण्डा के दरबारों के मुसलमानों का समान पूर्ववत् बना हुआ था। हमें १७वीं श. के अंत में निमित्त जो चित्र मिलते हैं उनका निर्माण औरंगजेब के आश्रय में न होकर उक्त दक्षिणात्य दरबारों में ही हुआ।

औरंगजेब द्वारा चित्रकला का ऐसा महिष्कार हो जाने के फलस्वरूप समाज में चित्रकला का महत्व कम होता गया और स्वयमेव चित्रकार हजोस्ताहू होकर बनिको का आश्रय पाने की लालसा से इधर-उधर बिखरते गये। कलाकारों के इस प्रकार विकेंद्रित हो जाने से भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में एक नया अध्याय मुझा और इस नये अध्याय का श्रीगणेश हुआ चित्रकला की प्रांतीय शाखाओं के पनपने की वजह से। चित्रकला की प्रांतीय शाखाओं के रूप में राजपूत कला का अपना विशिष्ट स्थान है।

मुगल और राजपूत शैलियों का तुलनात्मक विश्लेषण

मुगल शैली का मूल आधार भारतीय न होकर ईरानी था। ईरानी और भारतीय कला-शैलियों के सम्मिश्रण से जिस नयी शैली का जन्म हुआ उसी को 'मुगल कलम' कहा जाता है। किन्तु राजपूत शैली विद्युद् भारतीय है। उसके प्रतिमान, उसके संविधान, सभी में भारतीयता है। इसलिए मुगल और राजपूत, दोनों शैलियों में भिन्नता का होना अस्वाभाविक नहीं है।

इन दोनों कला-शैलियों के निर्माण एवं विकास का प्रायः एक ही समय है। इस दृष्टि से उनका एक-दूसरे को प्रभावित करना स्वाभाविक ही है। फिर दोनों शैलियों की अपनी मौलिक भिन्नतायें हैं। विषय की दृष्टि से मुगल शैली के चित्र राजसी तथा सामन्ती परम्पराओं से प्रभावित और यथार्थवादी हैं; किन्तु राजपूत शैली के चित्र कल्पनाप्रचुर, तत्कालीन जनवादी विचारों से संपन्न हैं और उनमें रुमानियता है। मुगल कला को राज्याश्रय प्राप्त था। मुगल सम्राट् स्वयमेव कलाकार और कला के अनन्य उपासक थे। इस पर भी मुगल कलम के मुसलमान जहाँ सामन्तों और बादशाहों के पोर्ट्रेट चित्र बनाने तक ही सीमित रहे हैं वहाँ राजपूत कलम के चित्रकारों ने समस्त जन-जीवन को अपनी कला का विषय बनाया। मुगल शैली के चित्रों का विषय प्रायः राजउद्यान, राजपरिवार, राजदरवार और युद्ध आदि के दृश्यों का चित्रण करना था; किन्तु कल्पनाप्रचुर राजपूत शैली के चित्रों का विषय प्राचीन जन-जीवन का चित्रण, काव्यमय प्रेमकथाओं, लोककथाओं और धार्मिक रीति-रिवाजों से मुख्यतया संबद्ध रहा है। वस्त्र वनता हुआ गुलाहा, छायाई करता हुआ रगसाज, जाड़े की रातों में अलाब के आसपास आग सेंकते हुए किसान और प्रेम-श्रवण लल्लती हुई कोई प्रेमिका—समाज के इन सभी क्षेत्रों पर राजपूत शैली के चित्रकारों की दृष्टि रही है। यह व्यापक एवं सूक्ष्म दृष्टि मुगल शैली के चित्रकारों में नहीं दिखायी देती।

राजपूत कलाकारों ने लोक-जीवन की सुंदर भाव-भूमि को छोड़कर दरबारों के वैभववाली बानावरण में लिप्त हो जाना आत्साभिमान के उपयुक्त नहीं समझा। उनके चित्रों में काव्यमयी कल्पना की अभिव्यक्तियों का बाहुल्य है। कृष्ण के लीलात्मक रूपों, आमददायिनी ब्रजभूमि के सुंदर दृश्यों, रामानंद कबीर जैसे रहस्यवादी संतों की वैराग्यमयी वाणियों का समावेश राजपूत शैली की बार्मिक निष्ठा एवं उसकी सौंदर्यबोध की भावना के परिचायक हैं। उसका हर पहलू भाष्य, अकृत्रिमता, आडंबर आदि से रहित और सदी तथा सनातन भावना से ओत-प्रोत है। नारीजीवन का मृंदार रूप, आमोद-प्रमोद रूप, मातामयी भमता और परसेवारति आदि अनेक रूपों को राजपूत कलाकारों ने बढ़े ही आदर्शमय ढंग से अपने चित्रों में चित्रित किया है।

राजपूत शैली का रंग-विधान और अलंकरणसज्जा भी, मुगल शैली के राजसप्रधान धोर यथार्थवाद से सर्वथा युक्त है। मारवाड़ी घाघरे की घोषा, सज्जा और संगीतज कहरियाँ आदि का चित्रण राजपूत शैली के चित्रकार का अतिप्रिय विषय रहा है। राजपूत कला-परंपरा की प्रकृति, मुगल कला की भाँति, सूक्ष्म चित्र अथवा प्रकाशमय हस्तलिपि दर्शित करना नहीं रहता है। मुगल चित्रकला कारसी हस्तलिपि के समान पूर्ण रूप से एक-एक रेखा की अनुकृति होती है, जब कि राजपूत कला में गति की स्वतंत्र तीव्रता और सहज रुचियाँ होती हैं। राजपूत शैली का चित्रांकन मुगल शैली के चित्रांकनों से भिन्न, यहाँ तक कि जैन चित्रों की भाँति लिखावट के ढंग की न होकर, शिल्प के ढंग की होती है।

राजपूत शैली, मुगल शैली की भाँति एकमात्र दरबारों पर आश्रित न होकर उसके अस्तित्व की छाप स्वतंत्र रूप से है। मुगल शैली जहाँ छोटे-छोटे चित्रों के अंकन से आरंभ हुई, वहाँ राजपूत शैली का आरंभ भित्तिचित्रों के निर्माण से हुआ। मुगल शैली में कलम की शारीकी, रंगों का आकर्षण, परंपरा एवं पूर्वाग्रह की लीक और कुछ मामलों में प्रतिबंध भी था; किन्तु राजपूत शैली में आदर्शमय हिन्दू जीवन की पौराणिक परंपराओं के साथ-साथ सौंदर्य तथा शीर्ष का भी समावेश था। राजपूत शैली में सौंदर्य और शीर्ष की अबतारणा

उत्त युग के कलाकारों का ध्येयन था। मुगल शैली में जहाँ मुगल-वैभव की अतिशयता एवं विलासमय जीवन की उद्दाम प्रवृत्तियों का चित्रण है, राजपूत शैली में वहाँ तुलसी, मूर और मीरा जैसे महान् संतों की वाणियों का प्रभाव और ऐहिक प्रेम-वर्णन में भी पारलौकिक प्रथम की छाप सर्वत्र व्याप्त है।

मुगल शैली के चित्रों में अंत-पुर का रूप-सौंदर्य और विलासपूर्ण जीवन का चित्रण, बादशाहों के आमोद-प्रमोद के लिए दासियों तथा बेगमों की भङ्गीली पोशाकें एवं शीने वस्त्रों के भीतर उभरे हुए अंग-प्रत्यंगों का रूपान्तर अधिकता में पाया जाता है। इसके विपरीत राजपूत शैली में राधा-कृष्ण तथा गोपीयों-कृष्ण के रासविषयक चित्रों में आध्यात्मिक प्रेम-भावना या आरम-भावना का प्राधान्य दृश्य है।

राजपूत चित्रकला की उत्पत्ति अजंता के टेम्परा चित्रों से हुई; और यद्यपि सोलहवीं शताब्दी की इस राजपूत कला के चित्रों में गजब का सौंदर्य समाहित है, फिर भी अपने पूर्ववर्ती हिन्दू चित्रों की कोटि में उनकी तुलना कुछ हीनत्व को प्रकट करती है।

तुलनात्मक दृष्टि से मुगल चित्रकला और राजपूत चित्रकला में पहला अंतर तो विषय की दृष्टि से है। राजपूत कला में वैष्णव तथा शैव गाथाओं पर आधारित और विशेषतया कृष्ण संबंधी चित्रों की अधिकता है। 'रामायण', 'महाभारत' और पौराणिक चित्र भी उसमें हैं, राग-रागणियों के जो रसभावपेशाल चित्र हैं उनकी तुलना दूसरे चित्रों से नहीं की जा सकती। वैसे सामान्य जीवन से सबद्ध तथा पशु, पक्षी आदि के चित्रों की भी कमी नहीं है।

राजपूत चित्रकला की अपनी विशेषता यह है कि उसके चित्रों में चित्रकार का नाम नहीं मिलता; किन्तु मुगल चित्रों में चित्रकार का नाम लिखा हुआ मिलता है। राजपूत चित्रों में विषय, रंग या नाम सभी बातें देवनागरी लिपि में लिखे होते हैं। राजपूत शैली के चित्रों की निर्माणभूमि उत्तर भारत, राजस्थान, पंजाब और हिमाचल प्रदेश आदि तक विस्तृत था; जब कि मुगल कला की सीमायें बड़-बड़ नगरों, विशेषतया आगरा, दिल्ली, लखनऊ और लाहौर तक ही बनी रहीं।

राजपूत चित्रों पर चीनी आदि विदेशी कला का प्रभाव माफ़ झलक जाता है; किन्तु मुगल चित्रों में यह एकाकार हो गया है। राजपूत चित्रों का दृश्यपट सर्वथा भारतीय है। राजपूत चित्रों का आकार कुछ बड़ा भी होता है। वे दीवारों पर तथा कागजों पर अंकित होते हैं; किन्तु मुगल चित्र दीवारों पर अंकित हुए नहीं मिलते हैं। राजपूत चित्र कागद पर बने हुए सदा छोटे आकार के होते हैं।

फिर भी मुगल चित्रकला के संबंध में इतना अवश्य है कि उसमें विदेशी प्रभाव को आत्ममात करके, प्राचीन और नवीन, दोनों की परंपरा को जीवित रखा तथा भविष्य के लिए एक नये समुद्रत मार्ग का निर्माण किया, जो कि भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में नवीन प्रगति का द्योतक सिद्ध हुआ।

मुगल और राजपूत शैली के शिल्पविधान में सम्मिश्रण

मुगल-राजपूत शैली का बारीकी से तुलनात्मक ममीक्षा करने पर, जहाँ उनमें मौलिक भिन्नताएँ दिखायी देती हैं, वहाँ उनके शिल्प-विधान में सम्मिश्रण के भाव भी लक्षित होते हैं। इस प्रकार के सम्मिश्रित चित्रों में रेखाकन और शिल्प-विधि पुरानी राजपूत शैली की है; किन्तु उसमें रंग-योजना, आभूषणों, पोशाकों, हथियारों, सामानों, बर्तनों और वास्तुकला आदि में मुगल शैली की सूक्ष्मता विद्यमान है। राजपूत शैली के कलाकारों ने मुगल शैली के चित्रों से प्रकाश और छाया के प्रभाव का भी अनुकरण किया है। इतना नब होने पर भी, मुगल शैली के सुंदर प्रभाव को आत्मसात् करने में राजपूत शैली के चित्रकारों के यत्न विफल हो रहे हैं।

राजपूत शैली के चित्रकार बस्तुओं को लम्बाई-चौड़ाई के दो तलों में देखने के आदी रहे हैं। वे घनत्व, गहराई, विस्तार, परिप्रेक्ष्य, प्रकाश और वातावरण आदि का भ्रम्य चित्रण करने में निष्फल रहे। अपनी कला के विकासकाल तक उनका दृष्टिकोण पुरानी परम्परा में ही बना रहा। अभिव्यक्ति की दृष्टि से राजपूत शैली में सर्वश्रेष्ठ चित्र अम्बर से आये, विशेषतः रागमालाओं और 'बिहारी सतसई' के चित्र। जोयपुर के चित्रों में कोमलता की अतिशयता है। कर्णसिंह के राज्यकाल में निर्मित बीकानेर में जो वास्तविक मुगल-चित्र हैं उन्हें छोड़कर अन्य चित्र निबल और अस्पष्ट हैं। इसके विपरीत बीकानेर के अनूपसिंह (१६७४-१६७८) ने मुसलमान चित्रकारों को आश्रय दिया और अपने निजी सख्त के पुराने लघु चित्रों तथा कौंश्य-मूर्तियों का अध्ययन कराने के बाद उन्हें एक नयी राजपूत शैली का विकास करने का अनुभव और प्रोत्साहन दिया।

मुगल और राजपूत शैली के चित्रों में सम्मिश्रण की गूँजात अनूपसिंह के ही समय से हुई। इस सम्मिश्रण के फलस्वरूप

'स्तिकविद्या' पर एक श्रेष्ठ चित्रमाला का निर्माण हुआ, जिसके कुछ चित्रों का सौंदर्य अनूप है। जोधपुर शैली के सम्मिश्रित चित्रों के सम्बन्ध में यद्यपि अभी तक प्रमायिक समीक्षा नहीं हुई है; फिर भी इतना निश्चित है कि सौंदर्य की दृष्टि से उनका भी अपना महत्व है।

मुगल शैली पर राजपूत शैली का प्रभाव

भारत में मुगल सल्तनत का अस्तित्व कायम हो जाने के बाद भारतीय कला और साहित्य के परंपरागत प्रतिमानों के क्षेत्र में एक प्रबल परिवर्तन उपस्थित हुआ। इस नवगणत उत्थिति को पना जाने या उसके आवरण में स्वयं को आच्छादित करने का निम्न भारतीय कवियों, कलाकारों और ज्ञान-जीवियों के समूह एक प्रबल सम्मया के रूप में सामने आया। विषमता शासन की सहसा ही इस प्रकार दुर्दिन की भांति विपत्तियों के बादल अपने सिरों पर मंडराते जान भारतीय राजवंशों के सारे सुख-शैशव फीके पड़ गये। कला और साहित्य के प्रति उनकी सारी अभिरुचि, अलसा कर मुरझा गयी। कवियों के आश्रय छूटने लगे; कलाकारों की आशाएं-अभिलाषाएं क्षीण होने लगी। भारतीय जन-जीवन में एक गहरी उदामी व्याप्त हो गयी।

किन्तु अपनी प्रजा की दम अनेकविध विषमताओं को एक साथ ही ममा देने वाली अतलम्पवी योग्यता शाहंशाह वाबर के नीति-निपुण स्वभाव को सुप्राप्य थी। उसके सामने भारतीय जनता की सारी तस्वीर लुकी हुई पड़ी थी। उसे भयी भांति विहित था कि जनता के मन को जीतना, बड़े-बड़े साम्राज्यों को जीतने में कहीं अधिक दुःकर है। इसलिए राजवाड़ों की ताकत को दबाये रखकर सबसे पहिले उसने अपनी धर्मनिरपेक्ष नीति को प्रजाजनों में फैलाया। उसने हिन्दुओं के भयभीत एवं आर्षांकित मनो से इस बात को दूर कर दिया कि वे किसी भी मामले में अपनी स्वतंत्रता को पहिले की तरह बर्करार रख सकते हैं। उसने इस बात पर भी बड़ा नियंत्रण रखा कि हिन्दू जनता के साथ सल्तनत की ओर से कोई अत्याचार न होने पावे।

इधर कवियों और कलाकारों को भी दरबार में सादर आमंत्रित किया जाने लगा। पहिले-पहिले यद्यपि दरबार में ईरानी कलाकार अपनी कलाकृतियों के निर्माण में व्यस्त थे; किन्तु कलाप्रेमियों मुगल बादशाह भारतीय कला की श्रुतियों पर फिदा थे और इसलिए वे अधिक से अधिक हिन्दू चित्रकारों को प्रभय देना चाहते थे। धीरे-धीरे दरबार के विशाल कक्ष और कला-निकेतन भारतीय कलाकारों की विभिन्न दृष्टिकोणों से सघन कला-कृतियों से जगमगाने लगे। इधर ईरानी शैली की मुदर नकलवाली, मुधर अतराल और मुधम रेखाओं के प्रभाव से हिन्दू चित्रकार भी अछूते न रह सके। फलस्वरूप भारतीय-ईरानी कला के इस सामाजिक समझौते के कारण कला के क्षेत्र में एक अद्वितीय, अपूर्व एवं अद्भुत युग का सूत्रपात हुआ।

अकबरकालीन सांस्कृतिक, धार्मिक, सामाजिक और राजनीतिक प्रभाव के आगे पूर्वागत राजपूत शैली का प्रचलन कुछ मद पड़ गया था। इसका प्रभाव यह हुआ कि राजपूत शैली के चित्रकारों ने नये रूप-रंग देकर अपने कला-कौशल को बमकाना आरम्भ किया। राजस्थान, गुजरात, बज और बुंदेलखंड में यह भावना प्रबल रूप से सामने आने लगी। इस समय के बने रागमाला के चित्र उल्लेखनीय हैं।

मुगल दरबारों में राजपूत कलाकारों की भी कमी नहीं थी। अकबर के आश्रय में निमित्त 'रञ्जनामा' के चित्रों में राजस्थानी शैली के प्रायः सभी मौलिक तत्त्व अविकृत रूप से दक्षित है। मुगलकाल में निमित्त त्रिकोणाकार अग्ररमियों के झूलते हुए फूलों तथा उष्णीय की बनावट में राजस्थानी बेश-भूषा है। उस काल में निमित्त वृषा, लता, पत्थी, मुद्रा और एकवचम आकृतियों में राजस्थानी बनावट प्रत्यक्ष है। मुगलकालीन कुछ चित्रों में भाव-प्रदर्शन जहाँ-जहाँ हस्त-मुद्राओं द्वारा प्रदर्शित है, वहाँ-वहाँ राजपूत शैली का प्रभाव है। मुल्ल मुद्राओं द्वारा भाव-प्रदर्शन की प्रणाली का सूत्रपात जहाँगीर के समय में प्रचलित हुआ, जो कि परिचय की कला का प्रभाव था।

मुगल शैली का महत्व

भारतीय चित्रकला के इतिहास में मुगल शैली का कई दृष्टियों में महत्वपूर्ण स्थान है। उसके कारण नये सविधानों, नयी मात्र-सञ्जाओं और नये भाव-विषयों का समावेश होकर भारतीय चित्रकला का सर्वांगीण विकास हुआ। उसके अनिर्ग्वित देन के सामाजिक, सांस्कृतिक और धार्मिक अनुपपत्ति की बिधा में भी सतीपजनक कार्य हुआ। कलाप्रेमी मुगल शाहंशाहों ने भारत की पुरातन कलाधारी की सुरक्षा की, भारतीय साहित्य की लोकप्रिय कृतियों का अनुवाद और उनके दृष्टान्त चित्र बनवाये। मुगलों की यह स्वाधीन देन भारतीय कला के इतिहास के लिए बिस्मरणीय है।

मुगल शैली की ठोस एवं मुदर पृष्ठभूमि पर राजपूत शैली के सविधानों को लेकर पहाड़ी शैली और उसकी विभिन्न उपशाखाओं के जन्म के कारण भारतीय चित्रकला को एक नया अलोक मिला, पहाड़ी शैली को जीवनी तत्त्व राजपूत शैली से

मिले; किन्तु उसको सैवधानिक लोकप्रियता प्राप्त हुई मुगल शैली से। पहाड़ी शैली के निर्माण और उत्थान का श्रेय मुगल दरबार से निराश्रित कलाकारों को ही दिया जा सकता है।

इस प्रकार भारतीय चित्रकला के निर्माण और विकास में मुगल शैली का महत्वपूर्ण योगदान रहा है।

ऐतिहासिक दृष्टि से विचार किया जाय तो विदित होता है कि मुगल शैली के परिचय में मुगल सल्तनत का संपूर्ण इतिहास समाहित है। शाहजाह बाबर से लेकर औरंगजेब के समय तक भारत के सांस्कृतिक, सामाजिक, साहित्यिक उत्थान-पतन का वास्तविक स्वरूप तत्कालीन चित्रों में स्पष्ट रूप से विद्यमान है। मुगलकालीन भारत की तथ्यात्मक एवं प्रामाणिक जानकारी के लिए मुगल शैली ही एकमात्र साधन है।

इस दृष्टि से कदाचित् यह भी सभव जान पड़ता है कि अपने शासन की सामाजिक प्रतिष्ठा एवं लोकप्रियता के लिए मुगल शाहजाहों ने कला को एक महत्वपूर्ण माध्यम के रूप में स्वीकार किया है। तत्कालीन इतिहास हमें बताता है कि शाहजाहों के द्वारा कला का जितना ही समान एवं सरक्षण होता गया, शासन को उतनी ही अधिक सामाजिक स्वीकृति प्राप्त होती रही। इसके विपरीत कला के प्रति जितनी ही उदासीनता एवं उपेक्षा बरती गयी, शासन के लिए प्रजाप्रेम में उतनी ही दिश्विस्ता होती गयी। यही कारण था कि बाबर, अकबर, जहाँगीर जैसे दूरदर्शी बादशाहों ने कला का हृदय से गमान किया और देश के कलाकारों को राजकीय संरक्षण देकर कला के प्रचार-प्रसार के लिए निरन्तर यत्न किया।

यही कारण था कि मुगल शैली अपने चरम उत्कर्ष को पहुँची और भारतीय चित्रकला के इतिहास में उसके द्वारा युगान्तर की प्रतिष्ठा हुई। मुगलकालीन शासन और समाज की सौन्दर्यप्रियता का ऐसा सुन्दर उदाहरण इतिहास में नहीं दिखायी देता।



काँगड़ा शैली

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

काँगड़ा घाटी की शात, एकान्त प्रकृति से प्रेरणा प्राप्तकर वहाँ के कलाकारों ने जिन कृतियों का निर्माण किया उनका चिरस्थायी महत्व है। काँगड़ा घाटी के आरम्भिक इतिहास के बारे में प्रामाणिक सामग्री का अभाव है। वहाँ के सामाजिक जीवन में जब शान्त व्यवस्था का आरंभ हुआ उस प्राचीन युग में वहाँ अनेक ठाकुरानियाँ थी, जो सामन्तों, राणाओं और ठाकुरों के बीच बँटी हुई थी। वे अपनी सीमाओं को बढ़ाने के लिए तथा अपना बल-प्रदर्शन करने के उद्देश्य से परस्पर लड़ा करते थे। कभी-कभी बाहर से आकर कोई अन्तिशाही क्षत्रिय राजा इन सामन्तों तथा ठाकुरों को पराजित करके उन्हें अपने अधीन कर लेता था और वे उसको कर दिया करते थे।

ठाकुरों और सामन्तों के अतिरिक्त काँगड़ा में जिन प्राचीन जातियों का वर्तमान होना पाया जाता है उनमें कनेत, गिरध (गृहस्थ), बहली, चंग और गद्दी आदि का नाम उल्लेखनीय है। गद्दियों के अतिरिक्त अन्य जातियाँ कुषिजीवी थी। गद्दी एक प्रकार में जिर्पासियों की भाँति घुमकड़ लोग थे। ये लोग भेड़-बकरियों का व्यवसाय करके अपना जीविकोपार्जन किया करते थे। ये गद्दी लोग बड़े-मरल प्रकृति थे।

पश्चिमी हिमालय के लगभग २०-२२ राज्यों में काँगड़ा का प्रमुख स्थान रहा है। उसके उत्पान-पतन की लम्बी कहानी है। काँगड़ा के प्राचीनतम राजवंशों में कटोच राजवंश का नाम मिलाता है। इस कटोच राज्य का मूल स्थान काँगड़ा था; किन्तु गुलेर, जमवत, मिवा और दातारपुर आदि इलाकों का भी यही शासक था। बाद में इन इलाकों ने स्वतन्त्र राज्यों के रूप में अपना विकास किया।

कटोच वंश की उत्पत्ति के सम्बन्ध में 'ब्रह्माण्ड पुराण' में कहा गया है कि देवताओं द्वारा दैत्यों का विनाश न होने पर देवताओं ने एक दाम्निशाली मानव की रचना की। त्रैलोक्य के शुबल पक्ष की अष्टमी तिथि को आधी रात में भगवती देवी के पसीने की एक बूँद पृथ्वी पर गिर पड़ी, जिससे एक शक्तिशाली मानव का जन्म हुआ। इस मानव को भूमिचन्द्र के नाम से कहा गया। देवलोक के प्रसिद्ध गायन्ताचार्य पदकेतु ने अपनी पुत्री वसुमती का उसके माथ विवाह किया। भूमिचन्द्र ने दैत्यों का विनाश किया और पुरस्कार स्वरूप देवताओं ने उसको त्रिगलत का राज्य प्रदान किया।

कनिंघम ने पश्चिमी हिमालय के जिन प्राचीन राज्यों को तीन समुदायों में विभक्त किया है, उसमें तीसरा त्रिगलत संघ है। इस तीसरे संघ के अन्तर्गत कनिंघम ने काँगड़ा, गुलेर, चम्बा, मुकेत आदि १४ राज्यों की गणना की है। इन राज्यों में परस्पर युद्ध भी होते थे और विवाह सम्बन्ध भी। मुगलों के भारत आने पर लगभग २०० वर्षों तक इन संघ राज्यों पर उनका शासन रहा।

आज जिसे हम जालन्धर के नाम से जानते हैं, प्राचीन काल में यही त्रिगलत के नाम से प्रख्यात था, क्योंकि हेमचन्द्र (१२वीं शताब्दी) के 'अभिधान चिन्तामणि' नामक कोष-ग्रंथ में 'जालन्धर' और 'त्रिगलत' का पर्यायवाची शब्द कहा गया है। कटोच राजाओं की राजधानी आरंभ में इसी त्रिगलत या जालन्धर में अवस्थित थी। काँगड़ा इसी के अन्तर्गत था और यहाँ भी कटोच की एक राजधानी थी।

दसवीं शताब्दी के अन्त में या ग्यारहवीं शताब्दी के आरंभ में जब पञ्जाब पर मुहम्मद गजनवी का भयकर आक्रमण हुआ तो कटोच-राजवंश ने अपनी सुरक्षा के लिए नगरकोट (काँगड़ा) में आश्रय लिया, क्योंकि नगरकोट उस युग का सर्वाधिक सुदृढ़ स्थान था। किन्तु अन्त में काँगड़ा (नगरकोट) के किले पर भी गजनवी का अधिकार हुआ और वह लगभग ३० वर्षों तक बना रहा। अन्त में दिल्ली के शासक पर्णभोज की सहायता से कटोच राजा ने चार मास के घमासान युद्ध के बाद गजनवी के सामन्तों से काँगड़ा का किला छुड़ाकर अपने अधिकार में किया। बाद में भी काँगड़ा दुर्ग पर मुहम्मद तुगलक, शेरशाह सूरी, जहाँगीर, रणजीत सिंह और गुर्खा के भयकर आक्रमण होते रहे; और इस प्रकार उसके इतिहास की उदयास्त की लम्बी कहानी रही।

ऐसी स्थिति में काँगड़ा के इतिहास का क्रमबद्ध रूप नहीं मिलता। ऐसा विश्वास किया जाता है कि काँगड़ा की शासन सत्ता लगभग ५०० शासकों को हस्तांतरित होती गयी। वे सभी शासक पौराणिक थे और इसीलिए कटोचवंश से पूर्व वहाँ के राजवंश का इतिहास सर्वथा विलुप्त है। काँगड़ा का यह कटोच राजवंश भारत के ही नहीं संसार के प्राचीनतम राजवंशों में गिना जाता है। काँगड़ा में इस कटोच राजवंश की स्थिति कई सौ वर्षों तक बनी रही। इस समय वहाँ राजा पृथ्वीचन्द्र का शासन था। काँगड़ा से उपलब्ध सिक्कों से ज्ञात

होता है कि पूर्वीचन्द्र के बाद पूरनचंद (१३४५ ई०) और तदन्तर रूपचंद (१३६० ई०) ने गद्दी का सम्भाला। जब श्रीरोजशाह मुगलक ने नगरकोट (काँगड़ा) को स्वायत्त किया था तब यहीं रूपचंद गद्दी पर था। तदन्तर यह परम्परा संगरचंद-मेघचंद-करमचंद-संसारचंद-प्रथम-सुमेरचंद-प्रयागचंद-रामचंद-परमचंद-सागिकचंद-अजयचंद-विधिचंद-त्रिलोकचंद-हरीचंद-चन्द्रभान-विजय रामचंद-उदयराजचंद-भीमचंद-आलमचंद-अभयचंद और गम्भीरचंद के बाद १७६१ ई० में चमंडचंद काँगड़ा की गद्दी पर बैठा।

राजा चमंडचंद बड़ा ही नीतिज्ञ शासक सिद्ध हुआ। उसने कटौच वसा की अस्त हुई समृद्धि को पुनरुज्जीवित किया। १७५८ ई० में उसको जालम्बर सूबे का सरदार बनाया गया था, किन्तु अपनी बुद्धिमत्ता और अपने पराक्रम से उसने घेरी-घेरी अपने पूर्वजों की अस्त हुई भाय्य लक्ष्मी को पुनः लौटाया।

राजा चमंडचंद महात्माकांक्षी व्यक्ति था। निर्माण-कार्यों की ओर भी उसकी अभिरुचि थी। उसके बनाये हुए रिवाज और पशुचार के गगनचुम्बी दुर्ग इसके प्रमाण हैं। इससे अधिक उसके शासन की उल्लेखनीय बात कलाओं के संबद्धन और विग्रेष रूप से चित्रकला की अभ्युत्थति की दृष्टि से है। कदाचित् यही कारण था कि आने चलकर उसके पीछे राजा संसारचंद ने इस दिशा में इतना महान् कार्य किया, जिसको बड़े सम्मान के साथ इतिहास में स्मरण किया जाता है। राजा चमंडचंद के बाद उसका पुत्र तेगचंद गद्दी पर बैठा, किन्तु कुछ ही महीनों में उसका स्वर्णवास हो गया था। उसके तीन पुत्र थे, जिसमें संसारचंद सबसे बड़ा था।

राजा चमंडचंद के १२ वर्ष राज्य करने के बाद काँगड़ा के शासन की बागडोर उसके पोते राजा संसारचंद के हाथ में आ गयी। उसका जन्म जनबरी १७६५ ई० में हुआ था और जब उसके पिता की मृत्यु हुई तो उसकी उम्र कुल १० वर्ष की थी। ऐसी स्थिति में स्वाभाविक ही था कि राजगद्दी तक पहुँचने के लिए संसारचंद को बड़े सपथ करने पड़ते। उसने कई बयों के भयकर मुद्द और रक्तपात के बाद काँगड़ा के दुर्ग पर अपना अधिकार किया और उसके बाद लगभग २० वर्षों तक वहाँ का शासन किया। उसके अधीन लगभग २२ पहाड़ी राजा थे। इनमें से अधिकतर राज्यों को संसारचंद ने मुगलों के अधिकार में मुक्त किया था।

१९वीं शताब्दी के आरंभ में समस्त पहाड़ी राज्यों को एक भारी विपत्ति का सामना करना पड़ा। वह विपत्ति थी मूरखों का आक्रमण। मूरखों के इन अनेकवार के हमलों से पहाड़ी राज्यों में अपार जन-जीवन की हानि हुई; किन्तु इससे बढ़कर भी मूरखा आक्रमणों द्वारा इन प्रदेशों के मंदिरों, मूर्तियों और कला की विधाओं में जो ध्वस्तलीला हुई, वह अपरमोय थी।

काँगड़ा पर वह विपत्ति १८०६ ई० से १८०९ ई०, चार वर्ष तक रही। नेपाल के राजा का आदेश प्राप्त करके अमरसिंह थापा गढ़वाल और कुमायूँ को ध्वस्त करते हुए सुकेत मंडी होता हुआ काँगड़ा पहुँचा। उसने गुलेर, नूरपुर, चम्बा, मुकैत, केटलेहर, जसवन आदि राज्यों के राजाओं को अपने साथ मिला दिया। लगभग २ वर्षों तक घमासान युद्ध होता रहा; किन्तु राजा संसारचंद ने पराजय स्वीकार नहीं की। अन्त में १९०९ ई० में संसारचंद ने महाराजा रणजीतसिंह को सहायता के लिए बुलाया और तब उसके मुकाबले में असमर्थ अमरसिंह थापा ने संधि कर ली और सत्तलज का सीमारेखा निर्धारित कर वहाँ से लौट आया।

किन्तु काँगड़ा की शासनसत्ता महाराजा रणजीतसिंह के हाथों में चली गयी और काँगड़ा राज्य के अतिरिक्त जालम्बर दोआब के बाकी राज्य भी सिक्खों के आधिपत्य में आ गये। महाराजा संसारचंद के ये बुरे दिन तीरा-सुजानपुर में बीते। साल भर में एक दिन उन्हें लाहौर-दरबार में उपस्थित होना पड़ता था, जो उनके लिए बड़ी अपमान की बात थी। किन्तु ऐसा करने के अलावा कोई चारा नहीं था। उन्होंने १८२३ ई० में अपना शरीर छोड़ा।

संसारचंद का कलाप्रेम

कटौच राजवंश की कौत्सि को उच्च शिखर पर पहुँचाने वाले महाराज संसारचंद का नाम इतिहास में अमर है। वह महान् योद्धा, कुशल राजनीतिज्ञ और प्रजा का वास्तविक स्वामी था। उसके यशस्वी जीवन का अमर बनाये रखने वाला उसका कलाप्रेम उल्लेखनीय है। उसके दरबार में चित्रकारी का अभ्यस्य लगा रहता था। चित्रकार प्रतिदिन अपने चित्र बनाकर संसारचंद को दिखाते थे और वह उनका निरीक्षण करता तथा उन्हें परामर्श देता था। बुर-रू से चित्रकार ही नहीं, बल्कि नट और कथाकार भी उसके दरबार में जाते थे और यथाचित सम्मान पाकर लौटते थे। उस अमृत का वह हाँसिम और दानयोगिता में रुचन कहा जाता था। नगोद दुर्ग के निकट नर्मदेवर मंदिर का निर्माण महाराज संसारचंद की महारानी के कलाप्रेम का मार्फि है। इस मंदिर की सारी दीवारें चित्रित हैं। इन भित्तिचित्रों में काँगड़ा कला के लघु चित्रों का इतिहास सुरक्षित है।

संसारबंध के उत्तराधिकारी

संसारबंध के बाद उसका पुत्र अनिरुद्धसिंह गद्दी पर बैठा। कुछ वर्षों तक महाराज रणजीतसिंह के साथ उसके अच्छे संबंध रहे; किन्तु जन्म के राजा ध्यानसिंह के पुत्र के साथ अनिरुद्धसिंह की बहन की शादी की बात को लेकर दोनों में बड़ा विवाद हो गया। यहाँ तक नीबूत आयी कि अनिरुद्धसिंह अपनी माता और दोनों अविवाहित बहनों को साथ लेकर रातों-रात मतलज पाग करके अंग्रेजों के राज्य में चले गये। बाद में इन्होंने अपनी इन दोनों बहनों का विवाह टिहरी गढ़वाल के राजा के साथ कर दिया और स्वयं शिमला के निकट अर्ली में रहने लगा। तीन-चार वर्ष बाद अनिरुद्धसिंह की भी मृत्यु हो गयी। रणवीरचंद और प्रतुद्धचंद, उनके दो लड़के थे, जो १८३३ ई० में ब्रिटिश सरकार से अनुरोध करने पर ५०,००० रुपये की जागीर प्राप्त करके जीविकोपार्जन करते रहे। तदन्तर ९ मार्च १८५६ ई० को प्रथम सिल्ल युद्ध के समय अंग्रेजों ने पंजाबकेवारी महाराज रणजीतसिंह से काँगड़ा राज्य का हस्तगत कर लिया; और इस प्रकार काँगड़ा से कटोच बंश सदा के लिए समाप्त हो गया।

काँगड़ा शैली

भारतीय चित्रकला के इतिहास में मध्य युग का विविष्ट स्थान है। इस युग की कलात्मक देन को तीन भागों में विभक्त किया जा सकता है। प्रथम भाग में मुगल चित्रों, द्वितीय भाग में राजस्थानी शिल्पों और तृतीय भाग में पहाड़ी शैली के चित्रों को रखा जा सकता है। मुगल और राजस्थानी शैली के चित्रों पर यथास्थान प्रकाश टाला गया है। पहाड़ी शैली की जो अनेक शाखाएँ आज हमारे समुद्र विद्यमान हैं उनमें काँगड़ा कलम का नाम उल्लेखनीय है।

काँगड़ा की इस कलात्मक धारणी ने ही विभिन्न रूपों में विकसित हाकर प्रभावशाली पहाड़ी शैलियों को जन्म दिया; और अपनी समन्वयात्मक प्रकृति के कारण अत तक उनमें अपनी उन सहयोगी शैलियों के साथ अपना अद्भुत संबंध बनाये रखा। भारतीय चित्रकला के इतिहास में यह एक अद्वैत घटना है कि लगभग एक ही समय में उद्भूत पहाड़ी शैली की विभिन्न शाखाओं ने, अपने भौगोलिक वातावरण की अमनान परिस्थितियों को ग्रहण कर, पाश्चर्यिक सहयोग-मद्भाष के बीच अपने-अपने परंपरागत स्वत्वों को समान रूप में उन्नत बनाये रखा; और यद्यपि आज जन्म, गढ़वाल, पठानकोट, कुल्लू, चम्बा, बसोली, काँगड़ा, गुज्जर और मर्छे आदि के विभिन्न पर्वतीय प्रान्तों की जितनी भी चित्र-शैलियाँ हमारे समक्ष विद्यमान हैं, उनका अपना स्वतंत्र अस्तित्व एवं उनके संबद्धन की असमान परिस्थितियाँ रही हैं, फिर भी वे इस प्रकार समुच्चन हैं कि उनमें से किसी एक का अध्ययन करने के लिए हमें अनिवार्यतः उन सब के इतिहास का एक साथ अध्ययन करना आवश्यक हो जाता है।

पहाड़ी चित्रशैली के प्रसंग में आज हम जिस काँगड़ा कलम से परिचित हैं, उसका जन्म यद्यपि अठारहवीं शताब्दी के प्रथमार्ध में ही हो चुका था; फिर भी इस शताब्दी के तृतीय पाद तक के समय की हमारे पास आज ऐसी कोई भी कलाकृति सुरक्षित नहीं है, जिसके आधार पर हम काँगड़ा कलम के तत्कालीन स्वरूप की समीक्षा कर सकें। किन्तु अठारहवीं शताब्दी के अंतिम चरण में पंजाब का पर्वतीय प्रांत काँगड़ा भारतीय चित्रकला का महत्वपूर्ण केंद्र प्रसिद्ध हो चुका था।

भारतीय चित्रकला के मर्मज्ञ विद्वान् धर्म्यु० जी० आर्चर महोदय ने काँगड़ा कला की आरंभिक कला-कृतियों को पश्चिम से प्रभावित माना है। काँगड़ा-कलम की इन कृतियों में ताल-सुर-सम्बन्धी रेखाएँ, उसकी सामान्य प्राकृतिक सुषमा, उसके नारी-आकारों का चित्रण, उसकी कल्पित कहानी का आधार—ये सभी बातें पश्चिम की कला और कविता के अनुरूप निम्न होती हैं। इसके अतिरिक्त बलियन के वर्तमान कलाकार पाल डेल्बेक्स की कलाकृतियों में काँगड़ा-कलम की अद्भुत समानता बतायी गयी है। डेल्बेक्स की कला में प्रथयाविभूत नारी की प्रेम-विह्वलता को प्रकट करने वाले शिष्ट मेकबुअल संकेत, उसकी तीक्ष्ण इच्छाओं का निदर्शन, बाहल, रंज, फुल आदि की पृष्ठभूमि द्वारा प्रकट किया गया है। आंतरिक मनोभावों को बहिष्कृत करने के लिए काँगड़ा के कलाकारों ने अपनी कृतियों की पृष्ठभूमि में जिस कवितामय वातावरण की सृष्टि की है, डेल्बेक्स की कृतियों में भी ठीक वही भावना समाहित है।

इन सभी बातों के बावजूद काँगड़ा चित्रशैली की अपनी विविष्ट परंपरा रही है। आज जिस रूप में उसकी स्थिति हमारे समक्ष विद्यमान है उसको देखते हुए कयाचित् ही हम बात सही उतरती हो कि काँगड़ा के उन महान् कलाकारों ने अपनी कृतियों के लिए पश्चिम का ऋण स्वीकार किया ही।

काँगड़ा कलम का उदय

काँगड़ा चित्रशैली से हमारा परिचय लगभग १७८० ई० से होना है। इस शैली का उदय अकस्मात् ही ऐसी स्थिति में हुआ, जब कि प्रांत भर में सब तक चित्रकला का कोई भी अच्छा स्कूल नहीं था। १७५१-१७७४ ई० तक काँगड़ा के शासक राजा चमंडचंद की राज्यस्थिति काफी उन्नत भागों को पहुँच चुकी थी। कला के प्रति उनका कुछ भी अनुराग नहीं था। उसके समय के लगभग चार चित्र उपलब्ध हैं। ये चित्र भी, सिखों द्वारा प्रशस्त उत्तरी क्षेत्र की चित्रकला के अपूर्ण अनूति नमूने हैं। इन चित्रों की कुकूप एवं आभाहीन अनुकृतियों और काँगड़ा की लातिल्यपूर्ण सरस चित्रकारी में सर्वथा अममानता है; और ये चित्र चाहे जहाँ बनाये गये हों, एवं उनमें मझे ही जो भी विशेषता रही हो; किन्तु इतना निश्चित है कि कागडा कलम की भावी उन्नत परंपरा के निर्माण में उनका कुछ भी योग नहीं रहा।

१७७५ ई० में अकस्मात् ही ऐसी स्थितियाँ उत्पन्न हुईं, जिनके कारण इस दिशा में महत्वपूर्ण परिवर्तन दृष्टिगोचर होना है। पहला परिवर्तन तो यह हुआ कि काँगड़ा की राजगद्दी पर एक ऐसा शासक प्रतिष्ठित हुआ, जो कि अपने अच्छे कार्यों के कारण अपनी परंपरा में अद्वितीय शासक सिद्ध हुआ। दूसरी महत्वपूर्ण बात यह हुई कि गमोय की ग़ियामत में नौकरी की अभिलाषा लिए उच्छकोटि के कलाकार काँगड़ा दरबार की शरण में आये। एक गुणधराही एच कलाप्रेमी शासक का कागडा की राजगद्दी पर प्रतिष्ठित होना और इसी समय राजशास्य की अपेक्षा में उच्च कलाकारों का वहाँ उपस्थित होना, इन दोनों बातों का एक साथ संयोग होने के कारण काँगड़ा शैली के भावी निर्माण के लिए अच्छी भावभूमि तैयार हुई। ये दोनों बातें यदि एक ही समय में घटित न हुई होतीं तो संभव था कि काँगड़ा शैली की तत्कालीन शुभकर स्थिति के लिए वर्षों प्रतीक्षा करने पड़ती।

काँगड़ा की चित्रशैली की उद्भावना के मूल में एक तीव्रता भी कारण विद्यमान था, और वह था वहाँ का अनुकूल पर्वतीय वातावरण। इस संबंध में यह कहना जरूरी भी अनुचित न होगा कि जिस मध्य कला का जन्म काँगड़ा में हुआ उसका भेद्य वहाँ के पर्वतीय प्रांतर को ही दिया जा सकता है। काँगड़ा की चित्रकला निश्चित रूप से पहाड़ों में ही उग सकती थी; क्योंकि उमके मूल में भी एक रहस्य था।

राजपूती परंपरा का आदर्शवादी रिक्त

काँगड़ा चित्रशैली में नारी-जीवन की अभिव्यक्ति और उनकी धार्मिक पृष्ठभूमि में राजपूत-परंपरा का रिक्त विद्यमान था। समग्र राजस्थान में मूल प्रभाव ही श्वागत था; और जब कि कुछ स्वदेशी शैलियाँ अपनी पूर्णता को प्राप्त कर रही थी तो उनमें सर्वत्र ही उस विशिष्ट गुण का अभाव था, जो कि काँगड़ा की चित्रकारी में दूर में ही पहचाना जा सकता था। उसका वह गुण था उसकी उन्नत आदर्शवादिता।

काँगड़ा कलम की इस उन्नत आदर्शवादिता को हम इस आधार पर अलग करके पहचान सकते हैं कि समस्त भारत में पंजाब का पर्वतीय भू-भाग ही एक ऐसा प्रांत था, जहाँ कि राजपूती संस्कृति का अधिक स्वतंत्रता में संगने का गुंथन मिला। मभवतः यही कारण था कि काँगड़ा के कलाकारों ने दरबारी-जीवन के मूल विचारों को व्यक्त करने में अधिक निपुणता और मर्यादा की दर्शाया। इसीलिए यह संभव हो सका क्योंकि चित्र आर्काशित कला-साधकों को कला के परम अनुरागी मर्यादा का अनुकूल आश्रय प्राप्त हुआ; और दोनों की आवश्यकताओं से प्रेरित काँगड़ा की चित्रकारी को उन्नत स्थान प्राप्त होने का संयोग मिला।

गुलेर और बसौली का योगदान

काँगड़ा की चित्रशैली को जीवन, गति और न्यायित प्रदान करने में गुलेर और बसौली के कलाकारों का बड़ा योग रहा है। ये सभी कलाकार, जिन्होंने काँगड़ा-कला को जीवनी तत्त्व प्रदान कर अपनी अपूर्व कला-कुशलता का परिचय दिया, गुलेर की छोटी-सी रियासत से सम्बन्धित थे। उसकी स्थापना काँगड़ा की एक उपनावा के रूप में हुई थी और काँगड़ा घाटी के सुदूर दक्षिण में स्थित होने के कारण पंजाब के सुदूर मैदानों तक सुगमता में पहुँच सकने में समर्थ थी, किन्तु ऐसा हुआ नहीं। यह कार्य बसौली की छोटी-सी रियासत से आये हुए कलाकारों के माध्यम से संपन्न हुआ। इन बसौली के कलाकारों ने काँगड़ा की स्थानीय शैली को फैलाया और उसमें लोकप्रिय तत्वों का समावेश किया।

राजा कृपालु पाल के कुछ वर्ष पूर्व से पंजाब की पहाड़ियों में चित्रकला की अत्यंत समृद्ध शैली बसौली स्कूल का प्रमुख था। उस

दुग में बसोली शैली अपनी उत्कट तीव्रता के लिए विख्यात थी। इस शैली की विशेषता उसके उत्कट तीव्र रंगों, अतिशयोक्तिपूर्ण ऐंठनों और एक प्रकार की विनीत, किन्तु, अविष्ट सजावटों में देखा जा सकता है।

लगभग १७०० ई० के आस-पास बसोली के कलाकारों का घीरे-घीरे विकेंद्रित होना आरंभ हो गया था। इस विकेंद्रीकरण का प्रभाव जम्मू, बम्बईलटा और चम्पा की उत्तरी रियासतों पर एक साथ लक्षित हुआ; बल्कि गुलेर रियासत का दक्षिणी हिस्सा भी इस परिवर्तन का लक्ष्य हुआ।

गुलेर की उन्नत सुबु-समुद्रि का परिचय हमें राजा दलीपसिंह (१६४५-१७३० ई०) के शासनकाल में मिलता है। इसी समय चित्रकला की एक नयी शैली का जन्म हुआ, जो कि बसोली शैली के अधिक निकट थी। इस शैली के कलाकारों ने बहुधा अपने चित्रों की पृष्ठभूमि के लिए चौरस लाल मैदानों के दृश्य अंकित किये हैं। यह स्थित राजा गोबर्द्धन के शासनकाल (१७३०-१७७३ ई०) की है, जिस समय की बनी हुई कुछ कृतियों में वे निम्नताएं दिखायी देती हैं, जो बसोली की चित्रकला में नहीं हैं।

१७४० ई० के लगभग मुगल शैली के एक निपुण कलाकार ने मैदानी प्रदेश से आकर गुलेर के दरबार में आश्रय प्राप्त किया। उसकी शैली साहृगाह अकबर के युग की प्रतिष्ठ मुगल शैली से सर्वथा भिन्न थी। इस शैली में अकबर के राज्यकाल के अंतिम दिनों में सुरभित 'प्रबलमान प्राकृति-सज्जा' की अविकल समानता विद्यमान थी। उसके चित्रांकन के तीर-सरोके कलाकार वं० नैनसुख के चित्रों से सर्वथा मिलते-जुलते थे। यह नैनसुख पहाड़ों और मुगल शैली का विख्यात कलाकार था, जो कि जम्मू राज्यराने के राजा बलबन्तसिंह के यहां चित्रकारी करता रहा। इन दोनों कलाकारों के चित्रांकन में इतना मामोध्य था कि विश्वास होता है कि या तो नैनसुख ने गुलेर में रहकर चित्र बनाये थे, या तो बहुत संभव है कि उसके कला-निपुण पूर्वज गुलेर दरबार में रह चुके थे।

इस परिस्थिति के परिणामस्वरूप हमें १७४०-१७७० ई० तक गुलेर की चित्रकला में, एक साथ, दो विधियों की ऐसी कला कृतियों के दर्शन होते हैं, जो एक-दूसरे से बहुत ही प्रभावित हैं; किन्तु जिनका अपना-अपना स्वतंत्र अस्तित्व तथा जिनके अपने अलग-अलग उद्देश्य थे। गुलेर की इस समिधित चित्रशैली में मुगल कला का भी प्रभाव है। यह प्रभाव उसके बाहरी स्वरूप तक ही सीमित है, जो कि चित्रों की साज-सज्जा और राजा तथा उसके दरबारियों की अनेकविध स्थितियों की व्याख्या मान करता है। कुछ धार्मिक विषयों की अभिव्यक्ति के लिए भी उसका आश्रय लिया गया है।

इन चित्रों का बहु भाग, जो गुलेर से सम्बन्धित है, अपनी कुछ अलग विशेषतायें रखता है। उदाहरण के लिए गुलेर की कला में सर्वत्र ही वर्ण-विषय की विशेष परिस्थिति का सदा ही ध्यान में रखा गया है। मुद्राओं के अंकन और तीव्र अनुराग की अभिव्यक्ति का भी ध्यान रखा गया है। व्यक्त-चित्रों की अभिव्यक्ति में आकृति की स्पष्टता, रेखाओं की गतिमत्ता और रंगों का सारलीकरण, सभी के सहयोग से चित्रों में एक भय प्राकृतिक भाव दक्षित है।

इन चित्रों का दूसरा भाग, जिनका निर्माण बसोली की शैली को लेकर हुआ है, उनकी भाव-भूमि शांत वातावरण से पूरित है। उनमें दक्षित कलापूर्ण यत्न प्रशंसनीय हैं। उनकी चौरस पृष्ठभूमि या तो लाल रंग से या तो लाल, नीला तथा सफेद रंगों के संमिश्रण से निर्मित है। इसी प्रकार जो चित्र आकस्मिक रूप से बनाये गये हैं, उनमें और जो चित्र स्थायी रूप से बनाये गये हैं, उनमें स्पष्ट अंतर झलकता है।

उक्त दोनों प्रकार की गुलेर कलम में नारी-विषयक सभी चित्र सुंदर हैं। उनके ताल-स्वर-संबन्धी भाव, हिलने-डुलने की गतिमत्ता और प्रसन्नचित्त मुल-मुद्रा, सभी में स्वाभाविक आकर्षण है। नर-नारी के लेखक संबंधी चित्रों की भी उसमें अधिकता रही है।

१७७३ ई० में राजा गोबर्द्धनसिंह स्वर्गवासी हुए। तब तक गुलेर कलम के कलाकार अपनी कृतियों के लिए भिन्न-भिन्न भौतिक तरीकों को प्रयोग में ला रहे थे। अभी तक कोई भी ऐसे प्रामाणिक तथा अधिकारपूर्ण तरीके प्रकाश में नहीं आये थे, जिनका सामूहिक रूप से स्वागत किया गया हो। पारस्परिक स्पर्शों को उभाड़ने वाले चित्रों के क्षेत्र में भी तब तक कोई कमी नहीं आयी थी। इसी समय कुछ महत्त्व के कार्य भी हुए, जिनके परिणामस्वरूप कला के लिए एक शासनदार एवं सफल मंच का निर्माण रहा था। इसी समय कौंगड़ा में एक प्रभावशाली शासक का उदय हुआ।

संसारचंद का आश्रय

इस प्रभावशाली शासक का नाम था राजा संसारचंद। राजा संसारचंद तब तक केवल दस वर्ष का ही था कि वह अपने दादा राजा धर्मचंद की राजगद्दी का उत्तराधिकारी नियुक्त हो चुका था। उसका शासन-काल १७७५-१८२३ ई० तक रहा। अपने दादा

के विशुद्ध पराक्रम और अपूर्व साहस की राह पर चलकर बोड़े ही समय में दूसरी रियासतों पर भी उसके बल-विक्रम की धाक जम गयी। अपनी ख्याति और प्रभाव के लिए उसने कुछ निर्दयी तरीकों को भी अपनाया। कांगड़ा की राजगद्दी की शान-शीकत को उसने पराक्राण्टा को पहुँचा दिया। एक नवयुवक शासक को एक साथ सुगमता से इतनी सफलताएँ प्राप्त हो जाने पर यह भी संभव था कि वह अपने दादा धर्मदत्त का अनुकरण कर शांतिमय जीवन व्यतीत कर सकता था; किन्तु उसने ऐसा नहीं किया। उसकी रचि और उसके विचार के तरीकों में असाधारणता थी। शासन की सर्व-संप्रभता तथा मुखोपयोग करना मात्र ही उनका उद्देश्य नहीं था, बल्कि कला के प्रति उसका स्वाभाविक अनुराग और कलाकार के लिए उसकी दृष्टिक निम्न थी।

किफोरिवस्था मे ही वह कला क प्रति आसक्त हुआ जा; पडता है। जब उसको अवस्था १२, १३ वर्ष की थी तो वह चित्रकारों के कार्य का निरीक्षण और उनकी कला-कृतियों के स-बध मे तर्क-वितर्क करने लग गया था। उनके असाधारण व्यक्तित्व की ये बातें कांगड़ा की तत्कालीन कला-कृतियों में चित्रित होकर इस सारी कहानी को आज हमारे ममक्ष उद्घाटित करती है। अपनी कला-प्रिय अभिरचि के कारण उसके मुखस की उज्ज्वल कथा दूर-दूर तक विस्तारित हुई। मन् १८२० ई० के मुप्रसिद्ध अग्रज विद्वान् मूरकाट का रूपन था कि 'राजा ससारचंद के दरबार में तब भी अनेक कलाकार निरन्तर कला का मून कर रहे थे। चित्रों का उभे बडा शौक था और परिणामस्वरूप उनके पास महत्वपूर्ण कला-कृतियों का वृहत् ग्रहण सुरक्षित था।'

मूरकाट आगे लिखता है कि 'राजा ससारचंद के अदर यदि धर्म और गम्कृति के लिए जन्मजात अभिरचि न होती तो चित्रकला की जिस महान् धाती को वह सुरक्षित रख सका और उसकी ममृद्धि को आगे बढा सका, कदापि ऐसा न हुआ होता। उसका जीवन बडा ही नियमित था। प्रातःकाल वह सध्या-बंदना, पूजा-अर्चना मे व्यतीत करता और सायंकाल वह नियमित रूप मे गायन तथा नृत्य का भी आनन्द लेता। इस नृत्य-गायन मे वह श्रीकृष्ण की रामलीलाओं और ब्रजभाषा के पद्यों का प्रयोग करता। श्रीकृष्ण का वह अनन्यपासक था और उसकी यह कृष्णमन्त्रित उसके जीवन की महत्वपूर्ण यादगार है।'

उसका जीवन राजपूती सम्प्रदाय से ओत-प्रोत था, जहाँ कि उगने जन्म लिया था। राजपूती परम्परा के अनुराग चित्रों को एकान्त मे रखा जाता था। उनको बडी पवित्र एव आदर की दृष्टि से देखा जाता था। प्रेम-मन्ग्धय या तो पत्नी के माथ होता था या तो उसके लिए बेव्याएँ नियत होती थी। चरित्र-सम्बन्धी दोषों पर बडो निगमनी थी। राजपूती सस्कृति मे कृष्ण विषयक कविताओं और वैष्णव धर्म की अधिकता थी। ब्रजमडल मे श्रीकृष्ण की गांप-बालाज मे माय की गयी लीलाये राजपूती मन्-चरित्रता के अन्रूप नही थी; किन्तु ये सभी बातें धर्म की दृष्टि मे ग्रहण की जाती थी। रागा को आत्मा को प्रतिनिधि शक्ति मान लिया जाता था; और इस प्रकार कट्टरपथी राजपूत समाज में कथा के उक्त चारित्रिक पतन को काल्पनिक मान कर संतों पर प्रा न कर लिया जाता था।

राजा ससारचंद ने उक्त धर्म-संप्रदाय की बातों को विलोप रूप मे ग्रहण किया था। स्त्री-पुरुष-संबन्धी उनकी प्रेम-भावना का रहस्य उसके कलाप्रिय स्वभाव में एक आश्चर्यमय तरीके से प्रकट हुआ था। कृष्ण भक्ति के प्रति जैसा उनका विष्णान था, प्रणय के सम्बन्ध में उसकी रचि, अपने विश्वास से, सर्वथा निम्न थी। कुछ ऐसे चित्र, जो कल्पित कथाओं के आधार पर निर्मित हैं, उनमें उसकी अर्धित-भावना और मानवीय प्रेम-भावना की समीक्षा सुगमता मे की जा सकती है।

उसका ज्ञान और उसकी अभिरचि केवल कला और कविता के ही क्षेत्र मे प्रकट नही होती; बल्कि कुछ प्रेम-संबन्धी कल्पित कथाओं के आधार पर निर्मित चित्रों मे भी उसके अतःकरण के विष्णव प्रकट होते हैं।

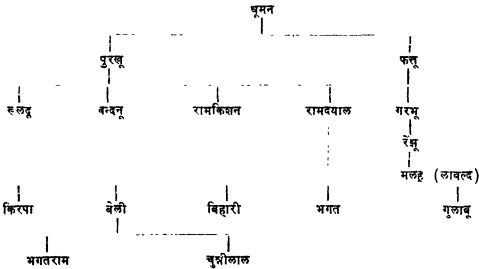
जब ससारचंद कांगड़ा की गद्दी पर आदिन हुआ था तो कांगड़ा की चित्रकला मे उनके जीवन की दो महत्वपूर्ण विचोषताएँ; कला के प्रति शौक और कृष्ण के प्रति अभिरचि, प्रत्यक्ष प्रकाश में आयीं। उसके सम्बन्ध मे प्रामाणिक रूप से यह विदित नही होता कि देश के निपुण कलाकारों को अपनी ओर आकर्षित करने के लिए उनमें क्या तरीके अपनाये; किन्तु गुलेर के राजा गोवर्द्धनसिंह की मधु (१७३३ ई०) के कारण वहाँ की राजगद्दी से जो एक विश्णान मंरक्षक का अस्त हो जाना था, उसमें निश्चित ही वहाँ के आर्षित कलाकारों को आजीविका के लिए किसी अच्छे सधक की धारण मे जाने के लिए विवश किया होगा। १७३० ई० के लगभग एक गुलेर का चित्रकार नैनमुस रियासत के उत्तरी भाग मे चला गया प्रनीत होगा है। इसी समय दूसरे गुलेर-चित्रकार टेहरी गडवाल की ओर प्रस्थान कर चुके थे, जहाँ पहुँचकर उन्होंने सौन्दर्य और प्रणय की ऐसी आकर्षक लीली को जन्म दिया, जिसकी तुलना केवल काँगड़ा की कृतियों से ही की जा सकती है।

इस प्रकार की परिस्थितियों के बीच गोवर्द्धनसिंह की मधु के कारण निश्चित ही गुलेर के चित्रकार, उस समय के प्रभावशाली दासक, संसारचंद के आश्रय मे कौहाहा आये होंगे। यह बात उम ददा मे और भी मही प्रमाणित सिद्ध होती है कि संसारचंद स्वयं कला के प्रति बडा ही अनुरक्त था और अच्छे कलाकारों को प्राप्त करने मे वह निरन्तर उद्योगशील रहता था।

काँगड़ा शैली के कलाकार

जिन महान् कलाकारों ने काँगड़ा शैली को जन्म दिया था, उनमें से अधिकांश को कीर्ति-कथा विस्मृति के गर्भ में सदा के लिए खो गयी। उसे प्रामाणिक रूप से दो कलाकारों से ही हमारा परिचय हो सका है, जिनके नाम थे : फत्तू और कुशानलाल। इस परम्परा में एक तीसरे कलाकार नैनसुख का भतीजा कुशाल का नाम भी देखने को मिलता है; किन्तु कार्ल वॉडेलवाल के मतानुसार वह कुशानलाल ही था। काँगड़ा के अन्य कलाकारों की हस्ताक्षर-अंकित कोई भी कृति उपलब्ध नहीं है; किन्तु उनकी कृतियों की समीक्षा करने पर स्पष्ट रूप से उनके विभिन्न रचयिताओं की बात अनायास ही समझ में आ जाती है। बमिया और पुरखू नामक दो चित्रकारों का इतिहासकारों ने जिक्र किया है। पुरखू इनमें सर्वाधिक निपुण कलाकार था। वेडन पावेल ने उमको राजा समारचन्द के दरबार का चित्रकार बताया है और उसके हाथ की सफाई तथा कोमलता की प्रशंसा की है। राजा संसारचन्द के दरबार में रहने वाले बसिया नामक कलाकार के प्रपौत्र लक्ष्मणदास से फ्रैंक महोदय ने समलोटी में मुलाकात की थी। इनके अतिरिक्त काँगड़ा शैली के निपुण दो चित्रकारों के नाम का पता लगा है पपू और दोखू। इन्हें भी संसारचन्द का दरबारी बताया जाता है।

हाल ही में काँगड़ा शैली के एक चित्रकार का पता लगा है, जिसका नाम है गुलाबराम और जो काँगड़ा जिला के समलोटी नामक गांव का रहने वाला है। वह आज भी अपने परम्परागत व्यवसाय को करता है। उसके पूर्वज राजा संसारचन्द के दरबार में रहा करते थे और उनकी बनायी हुई अनेक अशुभ कृतियां भी गुलाबराम के पास हैं। उसने अपने पूर्वजों की जो वंशावली दी है वह इस प्रकार है :



पुरखू के पिता धूमन को गुलेर का मूल निवासी बताया जाता है, जो बाद में काँगड़ा के समलोटी गाँव में आकर बस गया था; और जिसके वंशज आज भी वहाँ अपने परम्परागत व्यवसाय को जीवित रखे हुये हैं।

काँगड़ा शैली के जिन चित्रकारों का परिचय हमें आज उपलब्ध होता है, उनमें से अधिकांश मुगलों के दरबार में थे। मुगल सुल्तान के अंतिम दिनों में, जब कि वहाँ का शासनतंत्र अस्त-व्यस्त हो चुका था और कलाकार विकेंद्रित होने लगे थे, उस समय अधिकांश कलाकार गुलेर चले आये थे, जो कि उन दिनों चित्रकला का समृद्ध क्षेत्र माना जाता था। काँगड़ा की शासन सत्ता जब गुणग्रही संसारचन्द के हाथों में आयी तो गुलेर के कलाकारों ने काँगड़ा दरबार की शरण ली। इसी प्रकार के अनेक चित्रकारों में काश्मीर के पण्डित शिवराम का भी नाम आता है; जो कि गुलेर होते हुए काँगड़ा आये। चित्रकला उनका पतक व्यवसाय था। मुशाला, भागकू और नैनसुख जैसे विख्यात चित्रकार इन्हीं के पूर्व पुरुष थे। इस वंश के उत्तराधिकारी आज भी वर्तमान हैं।

काँगड़ा की चित्रकला का बँधव यद्यपि महाराजा संसारचंद की मृत्यु (१८२३ ई०) के साथ ही समाप्त हो गया; किन्तु उसके इतिहास की पगडंडियाँ कुछ आगे तक बढ़ीं। टैहरी नरेश सुदर्शनशाह के साथ राजा अनिरुद्धसिंह की दोनों लड़कियों की शादी हो जाने के कारण काँगड़ा शैली के कुछ चित्र और चित्रकार भी बँह गये। इसके अतिरिक्त शिमला के निकट अर्को में, जहाँ कि अनिरुद्धसिंह

काँगड़ा छोड़कर अपने परिवार के साथ रहने लगा था, काँगड़ा शैली का रिकवर्ष पहुँचा। ऐसा अनुमान किया जाता है कि अनिच्छासिंह के साथ अर्को ने बस कर कुछ चित्रकारों ने अपनी परम्परा को जीवित बनाये रखा। इनके साथ काँगड़ा शैली के कुछ मुख्यवान् चित्र भी वहीं में गये हों तो कुछ असम्भव नहीं।

काँगड़ा शैली की विशेषताएँ

काँगड़ा शैली दुष्य प्रधान तथा रोमांटिक है। उसमें प्रसन्नता पौराणिक कथाओं तथा रीतिकालीन नायक-नायिकाओं के चित्रों की है और नीचतया उसमें व्यथित-चित्रों का भी एक स्थान रहता है। ये व्यक्ति-चित्र अधिक सजीव और वेगवान हैं और उनके द्वारा आन्तरिक भाव अधिक स्पष्ट होकर उभरे हैं। काँगड़ा शैली के चित्रों में सर्वाधिक प्रभावशाली आकृतियाँ स्त्रियों की हैं। इस प्रकार के चित्र अधिक बायीं एवं कृशाकार्य हैं। आँसे धनुषाकार हैं। उँगलियों में नडाकत तथा लय है। रंगों और नुलिका में कहीं भी बेतुकापन या अनावश्यक भङ्गीकलापन नहीं है। लगभग १७वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में इमारतों के जो नमने बनाये गये हैं उनमें भरपूर नक्काशी की गयी है।

काँगड़ा शैली की अनुपम विशेषता उनको रेखाओं में है, जो कि दर्शक के हृदय में अपना स्थायी प्रभाव अंकित कर देती हैं। यही बात उनकी नुलिका में भी दिखायी देती है। इस शैली के चित्रों में एक गहरी काव्यात्मकता भी मनमन्य है। इन काव्यात्मकता के कारण ये चित्र, दर्शक के मन पर सगीत और नृत्य जैसा आनन्दमय प्रभाव छोड़ जाते हैं। ये चित्र, सर्वांगिक, प्रमुखतया पौराणिक एवं काव्यात्मक हैं, इसलिये उनसे एक ओर तो जीवन का हर पहलू धर्म के वातावरण में उड़ जाता है और दूसरी ओर संयोग तथा वियोग का जो हर्ष-वियोग एवं सुख-दुःख है उनसे मानवीय उद्देश्यों को एक प्रकार से सहानुभूति की वाणी मिलती है।

काँगड़ा कलम के चित्रकार, जब भी स्त्री-चित्रों की दिशा में सचेष्ट रहे हैं, सर्वदा ही उन्होंने भारतीय परम्परा के अनुसार उसके आदर्श रूप को ही ग्रहण किया है। इस आदर्श के भीतर ही उनकी सौन्दर्याभिव्यक्ति का भावना विद्यमान रहो है। शरीर पर सत्कुल को अभिव्यक्त करने वाले वस्त्र, चाँदनी घोंस मुलाकृति, बही-बही भावप्रवण आँसे, भरी हुई छाँदवाँ, लयमान उँगलियों और मुख में रहस्यमय भाव छिपाये—ये सभी बातें काँगड़ा कलम के स्त्री-चित्रों में सर्वत्र उषने का मिलती हैं। यद्यपि इन नारी-चित्रों में परम्परा का पूर्वाग्रह अधिक है; फिर भी उन निपुण कलाकारों की अद्भुत रम-यांजना, अभ्यस्त नुलिका और अनुभव-बद्ध उनके मन-मानस ने अपने चित्रों में जो भाव दिये हैं, जिस वातावरण का समावेश किया है, उसके कारण उन चित्रों में पुरानापन प्रतीत ही नहीं होता है।

काँगड़ा शैली के चित्रों की कथावस्तु पौराणिक, धार्मिक और लौकिक तीनों प्रकार की है; किन्तु अपनी प्रत्युत्पन्न अनुभूतियों के कारण उसके कलाकारों ने अपनी कृतियों को सर्वथा मानवीय भावभूमि पर लाकर रख दिया है जिससे वे सहजगम्य और जनसामान्य के क्षेत्र की वस्तु हो गयी हैं। 'रामायण', 'महाभारत', 'दुर्वासस्तोत्री', 'गीतगोविन्द', 'आमघष', 'हरिबंश' और 'शिवपुराण' की कथाओं पर आधारित चित्र, कृष्ण की विभिन्न लीलाओं और शिव-पार्वती की कथाओं में सम्बद्ध चित्र—सभी की पृष्ठभूमि आध्यात्मिक विचारों पर आधारित है; किन्तु उनको मानवीय अनुभूतियों के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है। कृष्ण और गोपियों की प्रणय-लीलाएँ आत्मा और परमात्मा के संयोग की द्योतक हैं; किन्तु उनके प्रतिमान लौकिक भाव-भूमि पर आधारित हैं। काँगड़ा की इस आदर्शप्रधान शैली के मूल में स्वार्थवादी तत्त्व विद्यमान हैं; किन्तु उसमें जो अभिनव सोन्दर्य की सृष्टि की गयी है, वही उनकी विशेषता है; और उसके वृक्ष, बादल, जल, अंगल आदि प्रकृत चित्रों, पौराणिक तथा धार्मिक-चित्रों, शिव-पार्वती के चित्रों और हिन्दी की रीति-कालीन नायक-नायिकाओं के चित्रों, सभी में यही अभिनव सोन्दर्य विद्यमान है। यद्यपि के साथ आदर्श का यह अभिनवीकरण काँगड़ा शैली के कलाकारों का वैज्ञानिक दृष्टिकोण है। इसके अतिरिक्त कुछ ऐतिहासिक और श्रमिताचित्र भी उल्लेखनीय हैं।

काँगड़ा कलम के भित्तिचित्र

कुछ दिन पूर्व 'धर्मद्वय' में काँगड़ा कलम के कुछ भित्तिचित्रों की अनुकृतियाँ प्रकाशित हुई थी। ये भित्तिचित्र कनकल के सुरसिंह हैं, जिनका निर्माण आज से लगभग १५०-२०० वर्ष पुराना बनाया गया है। इन चित्रों की विषयभूमि प्रधानतया मानवीय है; किन्तु उनमें कुछ तो पौराणिक और कुछ आधुनिक विषयों से सम्बद्ध हैं। इन भित्तिचित्रों में मटीला, लाल, पीला, काला, श्वेत और हरे रंगों का प्रयोग किया गया है।

गुलेर और काँगड़ा शैली

गुलेर और काँगड़ा की दो चित्र शैलियाँ नहीं हैं, वे दो राज्य थे भी नहीं। गुलेर राज्य के निर्माण और नामकरण की एक मनोरंजन कहानी है। कहा जाता है कि १४०५ ई० के लगभग काँगड़ा का राजा हरीचन्द आखेट के लिये जंगल में गया और अपने साथियों से बिछुड़कर वह एक कुएँ में जा गिरा। बहुत शोक करने पर भी जब उसका कुछ पता न चला तो उसके परिवार वालों ने उसका श्राद्ध कर डाला और उसकी रानियाँ भी सती हो गयीं। उसका कोई पुत्र न था। अनः उसकी जगह उसका छोटा भाई करमचंद काँगड़ा की गद्दी पर बैठा।

किन्तु इसके बाद एक आश्चर्यजनक घटना घटी। कहा जाता है कि इक्कीस दिन बाद एक प्यासे राहगीर ब्यापारी ने ज्यों ही कुएँ में रस्सी डाली कि वहाँ से उसे किसी मनुष्य की आवाज सुनायी दी। वह राजा हरीचंद ही था। वास्तव में वह अब तक मरा नहीं था। ब्यापारी ने उसे ढ़पर निकाला। बाद में उसे सारी वस्तुस्थिति का पता लगा। अब उमने यही तय किया कि काँगड़ा न जाया जाय। उसने करमचंद से राज्य छीनने की अपेक्षा नये राज्य का निर्माण करना अधिक उपयुक्त समझा। अतः उसने गुलेर के इलाके में हरीपुर नामक एक नये नगर की स्थापना की और उसमें नये राज्य की घोषणा कर दी। यही राज्य आगे चलकर गुलेर राज्य के नाम में प्रसिद्ध हुआ।

काँगड़ा की महान चित्र शैली के जन्मदाता गुलेर के ही कलाकार थे। यद्यपि पश्चिमी हिमालय के अनेक पहाड़ी राज्यों में उस समय चित्रकला का अर्जन-बर्द्धन हो रहा था; किन्तु गुलेर ही उसका प्रमुख केन्द्र था। यहाँ तक कि बनौली के अनेक कलाकार भी गुलेर चले आये थे। काँगड़ा शैली के चित्रों के साथ आज हम जो बनौली शैली का प्रभाव पाते हैं उसका कारण भी यही है कि बाद में वे ही चित्रकार काँगड़ा आये।

काँगड़ा राज्य की एक शाखा के रूप में राजा हरीचंद ने १४०५ में गुलेर राज्य की स्थापना की थी। गुलेर और काँगड़ा, दोनों राज्य कटीच बला के अधीन थे। किन्तु गुलेर का राजा हरीचन्द बड़ा था, इसलिये काँगड़ा का उसके प्रति आदर-सम्मान का भाव बना रहा। समतल भूमि के अधिक निकट होने के कारण गुलेर का दिल्ली से भी संबंध बना था, जो कि उम समय कला का प्रमुख केन्द्र था। उस दृष्टि से और गुलेर के कलाप्रेमी शासकों के कारण गुलेर की राजधानी हरीपुर काँगड़ा कला का प्रमुख केन्द्र बना हुआ था। राजा गोंधर्वासिंह के समय तक गुलेर की कलास्थिति उत्कर्ष पर रही। किन्तु १७७३ ई० में उसका देहान्त हो जाने और उसकी जगह प्रकाशसिंह के गद्दीनशीन होते ही उसकी कला-शून्य स्थिति के कारण गुलेर के कलाकारों ने चम्बा और काँगड़ा का आश्रय लिया। इसीलिए चम्बा में राजा राजसिंह (१७६४-१७९४ ई०) का शासनकाल कला का स्वर्णिम समय माना जाता है। दूसरी ओर काँगड़ा में उस समय राजा धर्मचंद के आश्रय में भी कलाकारों ने अच्छा संरक्षण पाया। काँगड़ा की गद्दी पर सारचंद के आगमन होते ही चम्बा के चित्रकार भी वहाँ चले आये।

पश्चिम हिमालय के पहाड़ी राज्यों में बनौली और काँगड़ा ही दो ऐसे राज्य थे, जिनमें चित्रकला ने अपना पर्याप्त विकास किया। बाद में चम्बा, सुकेत, मंडी और कुलु आदि राज्यों में उसका प्रसार हुआ। इन पश्चिमी इलाकों में, जिन्हें कि प्राचीन समय में विगत संघ के अन्तर्गत था आलखर क्षेत्र के अन्तर्गत गिना गया है, काँगड़ा चित्र शैली की प्रमुखता रही है। गुलेर, तीरा-मुजानपुर और नूरपुर, काँगड़ा घाटी के इन राज्यों में सर्वप्रथम इस शैली का विकास हुआ। काँगड़ा शैली की उत्कर्षता का कारण वहाँ की पर्वत-श्रेणियाँ हैं। गिरि-निर्भर, रंग-विरंगे फूल, पक्षियों से गुज़ित घाटियाँ, पृथ्वी तथा गगन की झूठी हुई भेषमालाएँ, उड़ती हुई बक-पक्षियाँ, पहाड़ों, जंगलों और सारस, शूक, घोर, हाथी, कदली, चम्पा के लुभ्रावने दृश्यों तथा फल-फूलों के चित्रण में इस शैली का अत्यन्त मनोहारी रूप अभिन्यत हुआ है।

मिलहरी के बालों से बनायी हुई तुलिका के द्वारा जिन नाचूक रेखाओं का सजीव चित्रण इस शैली के चित्रकारों ने किया है वह अपूर्व है। नारी-सौन्दर्य को उन्होंने बड़ी ही विलक्षणता से अंकित किया है। उनकी लम्बाकृति पतली भवे, उनके नीचे सौन्दर्य से बलजलाती आँखें, सौकी टोड़ी, अच्छाकार भरे हुए चेहरे, पतली कमर, लम्बी तथा पतली उँगलियाँ, बायुधेग में लहरने बालों को सम्हालने की चेष्टा में बलसाते हाथों आदि सभी में विलक्षण मार्दव है।

लारेस बिनियन ने यूनान और जापान के सर्वोच्च चित्रांकन के साथ काँगड़ा की चित्रकला की तुलना करने हुए उमने उतनी ही मिटास बतायी है, जितनी की फिटेन की विलेड कविता की। उसने लिखा है कि "यूनान के कलम चित्रों और जापान के डिजाइन चित्रों में भके ही अम्य आकर्षण, समृद्ध कल्पनाएँ, ओजसविता और स्प-वैचित्र्य समाहित हैं; किन्तु काँगड़ा के चित्रों में स्वातंत्र्य, गति और मोहकता है, जिसका हमारे ऊपर बैसा ही प्रभाव पड़ता है. जैसा कि विलेड की कविता का।"

जे० सी० फ्रैंक के अनुसार "काँगड़ा के चित्रकारों की कृतियों में उषा और इन्द्रधनुषी रंगों का सुन्दर प्रदर्शन हुआ है। उनके द्वारा अंकित मुक्ताकृतियों, पुराणकृत चित्रों में बीरता और स्त्री मुक्ताकृतियों में अद्वितीय सौन्दर्य, शालीनता और समय टपकता है, इन्हें देखकर ऐसा लगता है कि हम किसी जादू के संसार में आ पहुँचे हैं।"

विषय की दृष्टि से उनमें विविधता है। पौराणिक, ऐतिहासिक, प्रेम, रोमांस और नायिकाओं के शृंगारिक चित्रों के अतिरिक्त कुछ का विषय युद्ध, आखेट आदि से भी सम्बद्ध है। बहू युग युद्ध, संघर्ष और रागों के उत्थान-नतन का युग था। कुछ चित्र ऐसे हैं, जिनमें पति-विद्युत् स्त्रियाँ युद्ध में गये अपने पति के सकुशल लौट आने की मनीषी करती हुई चिन्तानुर दिखायी देती हैं। वे कौनों से, अपने पतियों के सकुशल लौट आने का सन्देश लाने की कामना कर रही है, और ऐसा करने पर उनके मुँह को स्वर्ण से मड़ देने की प्रतिज्ञा कर रही हैं। कई चित्रों में युद्ध से या आखेट से लौटते हुए पतियों को दिखाया गया है, जिनको देखकर उनकी पतियाँ प्रसन्नचित्त दिखायी गयी हैं। कुछ चित्र ऐसे हैं, जिनमें हिसक पशुओं का चित्रण है, जिनसे आखेट का आशय प्रकट होता है और आखेट के प्रति राजाओं के अनुराग का भाव दिखाया गया है।

इनके अतिरिक्त कुछ चित्र ऐसे हैं, जिनमें नवविवाहिता पति-पत्नी का, कुछ में रति-श्रीडालीन राजा-रानी, किसी में लाजवरी नायिका का हाथ पकड़कर कोई दासी नायक के शयनकक्ष की ओर ले जाती हुई, किसी में राज दरबार के दृश्य, किसी में जन-जीवन से संबद्ध पेशे के तले विश्राम करते पचाहवाडों के गाय चराने वाले, किसी में लोक-विश्राम, किसी में ख्याहार और किसी में आनन्दोत्सव मनाते हुए लोगों को चित्रित किया गया है।

ऊपर जहाँ काक-सदेश की बात कही गयी है वहाँ एक बात ध्यान देने की यह है कि साहित्य में मदेश-बाहक के लिए शुक की योजना सर्वत्र देखने का मिलती है; किन्तु काँगड़ा शैली के चित्रों में कौय को बहू स्थान दिया गया है। किन्तु इसका एक कारण है। आज भी अपने बीच प्रचलित लोक-विश्वासों में हम मुँदरे पर बोलने हुए कौवों का किन्ती प्रियजन तथा अतिथि के आगमन का मूचक या किसी शुभ-सदेश के आने की सभावना पाते हैं। धनुष की दृष्टि से भी काक-बोली का एक विशिष्ट उद्देश्य माना गया है।

भारतीय लोक-मानस में काक-मदेश का यह विश्वास बहुत प्राचीन है। देश के सभी अंचलों के प्रांकि-गीतों में इसका व्यापक प्रचार रहा है। उन्नी लोक-भावना को ग्रहण कर काँगड़ा के चित्रकारों ने काक-मदेश के लिए आनुर और उनके चोच को मोने से मड़ देने की बात कही है।

अन्त में लारेंन विनियम को यह कहना पड़ा कि "काँगड़ा के चित्रों का आधार भित्तिचित्र रहे हैं। यह कहना कि काँगड़ा शैली, मुगल शैली पर आधारित है, सर्वथा मूल है। काँगड़ा शैली नितान्त निजी है और उसका सम्बन्ध प्राचीन कला से रहा है।" इसमें सदेह नहीं कि काँगड़ा के चित्र, भित्तिचित्रों पर आधारित हैं; और काँगड़ा के लघुचित्र एकमात्र भित्ति चित्रों पर बने हुए हैं। इस दृष्टि से मुगल चित्रों से, जिनके आधार पर ईरान के प्रथम चित्र है और सचित्र पाटुलिपियाँ हैं, वे भिन्न हैं। सद्यो में कहा जाय तो "मुगल चित्र, लघु चित्रों के बड़े रूप हैं; किन्तु काँगड़ा चित्र, भित्तिचित्रों के छोटे रूप हैं।"

जे० सी० फ्रैंक ने भी कहा है कि "प्राचीन भारतीय कला से सञ्चित होकर अपने सुलेखन और सुसज्जा के ईरानी शैली ने मुगल शैली को जन्म दिया। भारत में अपना अन्त होने से पूर्व मुगल कला प्राचीन हिन्दू संस्कृति से सम्बन्ध जोड़कर अपनी संतानों के रूप में पहाड़ी शैली को छोड़ती गयी। इस पहाड़ी शैली ने १८वीं शताब्दी तक अपना विकास किया, और इस शैली के कुछ अत्यन्त उत्कृष्ट चित्रों का निर्माण राजपूत राज्य काँगड़ा घाटी में हुआ। इस महान् कला शैली का अन्त उसके मुख्य संरक्षक महाराज संसारचंद के साथ ठीक उन्ही कारणों में परिस्थितियों के बीच हुआ, जैसा कि साहसाह साहजहाँ के साथ महान् मुगल शैली का।"

मुगल और काँगड़ा शैली

पहाड़ी शैली के आरंभिक चित्रों की समानता राजपूत शैली के चित्रों से की गयी है। इन चित्रों में अधिकतर रंगों की बोली और रेखाओं की मोटाई विद्यमान है। शीरे-शीरे उसमें परिष्कार हुआ और अनेक वर्षों बाद उसने अपना एक निश्चित स्थान बनाया। उसकी इस विकासकालीन परिस्थितियों पर मुगल शैली का प्रभाव है। उसमें जो विशिष्ट सौन्दर्य, आकर्षण और काव्यात्मकता है वह स्वामीय प्रभावों के कारण है। मुगल शैली प्रमुखतया सामन्तवादी विचारों से प्रभावित और व्यक्तिप्रधान है। किन्तु काँगड़ा शैली धार्मिक, पौराणिक विषयों से अनुबद्ध है और उसमें जन-सामान्य की समझ में आने योग्य गुणों की अधिकता है। मुगल शैली के चित्रों की परिष्कृत या तो भौतिक आनन्द में हुई है या तो ऐतिहासिक दृष्टि से उनका महत्त्व माना जाता है; किन्तु काँगड़ा शैली के चित्रों में एक ऐसा जादू है, जिसमें मोन्दर्य की चिर नूतनता है और जिसके नित नये रूप रक्षक के मन-मानस को परमूत कर देते हैं। यद्यपि पहाड़ी शैलियों का

निर्माण, मृगल हरबारों से विछिन कलाकारों द्वारा ही हुआ, तथापि पहाड़ी राजाओं का आस्थ्य प्राप्त करके उन्होंने अपनी परम्परा को प्रवर्तित करने की अपेक्षा बहो के स्थानीय वातावरण में रगकर कला के क्षेत्र में सर्वथा नवीन कृतियों की सृष्टि की। यदि हमें काँगड़ा शैली के चित्रों में कही मृगल शैली का कुछ प्रभाव दिखायी भी देता है तो वह उन कलाकारों के कारण ही हुआ। किन्तु इस प्रभाव से उन चित्रों की अन्तः प्रवृत्तियाँ सर्वथा अछूती हैं; केवल बाहरी रूपों को कहीं छू पाया हो तो वह दूसरी बात है।

करुणाभरण की सचित्र प्रति

भारत कला भवन, वाराणसी में कृष्णजीवन लछीराम इत 'करुणाभरण' की एक सचित्र प्रति सुरक्षित है, जिसको कि पहाड़ी शैली की बताया जाता है। मध्यकालीन भारत की जितनी भी चित्र-शैलियाँ प्रकाश में आयी, प्रायः सभी में ग्रंथचित्रों अथवा चित्रावलिओं की योजना देखने को मिलती है। पहाड़ी शैली के चित्रकारों ने इस दिशा में विशेष उत्सुकता दक्षित की है। उन्होंने 'रामायण', 'महाभारत', 'भागवत', 'दुर्गासप्तशती', पौराणिक कथाओं आदि संस्कृत ग्रंथों के अतिरिक्त 'रसिकप्रिया', 'सलिललता', 'बिहारी सतसई' आदि हिन्दी के काव्य एवं काव्यशास्त्रीय ग्रंथों की भी चित्रावलियाँ तैयार की।

'करुणाभरण' की उक्त नाटक कृति की चित्रावली में तीस चित्र हैं। इस नाटक की संभवतः कुछ चित्रावली दूसरे चित्रकारों ने भी तैयार की होगी, जैसे कि दो रेखा चित्रों का विवरण हमें जे० सी० फैंक की पुस्तक 'हिमालयन आर्ट्स' से भी विदित होता है। इन दोनों रेखा चित्रों को सम्प्रति कलकत्ता म्यूजियम में बताया जाता है। कला भवन की इस चित्रावली का परिचय देने वाले समीक्षक श्री गोपालकृष्ण जी का कथन है कि संभवतः यह चित्रावली बसोली के कलाप्रिय राजा इन्द्रपाल के लिए १९वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में तैयार की गयी थी। इस चित्रावली के सम्बन्ध में श्री गोपालकृष्ण की मान्यताएँ (कलाविधि, वर्ष १, अंक १, २००५ वि०) है कि "एन चित्रों के देखने से यह मालूम होता है कि चित्रकार पहले किसी मामूली कागज पर कथा के जो-जो कल्पनिक दृश्य उसके सामने आये उनके मुख्य 'ठेके' टीपता गया और फिर उन टिपाई का जाका इन पतली वसालियों पर उतार कर, बिना किसी नमूने या आधार के, कुल व्योरो की निबड़क मचची टिपाई मिनदूर से कर गया है।"

इन चित्रावली में एक ओर तो वे चित्र हैं जो नाटक की किसी घटना को अंकित कर कथानक के प्रवाह को आगे बढ़ाते हैं, दूसरी ओर वे चित्र हैं, जिनका उद्देश्य केवल भाव-प्रदर्शन अथवा चरित्र-उद्घाटन है। कुछाल कवियों की भाँति पहाड़ी चित्रकारों की भी यह विशेषता रही है कि उन्होंने रस-सञ्चार अथवा भाव-प्रदर्शन करने वाले चित्रों को प्रस्तुत करने में विशेष आनन्द पाया है। 'करुणाभरण' की चित्रावली में भी इस प्रकार के अनेक सुन्दर चित्र हैं। "इस नाटक के कथानक की चरम सीमा उस स्थल पर है, जहाँ कृष्ण का ब्रजवासियों से मिलान हुआ है। यही स्थल सम्पूर्ण कथा के अन्तराला है। इसी लिए चित्रकार का दृश्य भी इसी के दृश्य अंकित करने में अधिक रमा है।"

'करुणाभरण' की यह चित्रावली पहाड़ी शैली की किस शाखा से संबद्ध है, यहाँ इसका उल्लेख नहीं किया गया है; किन्तु जैसा कि संकेत किया गया है कि इसका निर्माण बसोली के राजा इन्द्रपाल के समय हुआ है। इस दृष्टि से इस चित्रावली का बसोली शैली के अन्तर्गत रखा जाना ही उपयुक्त है।

बसोली और काँगड़ा शैली

अपनी मौगोलिक एवं प्राकृतिक एकता के कारण गुलेर, नूरपुर, काँगड़ा और बसोली में कोई भिन्नता नहीं है। किन्तु उनका सूक्ष्म दृष्टि से विश्लेषण करने पर यह ज्ञात होता है कि उनमें कुछ ऐसी भी विशेषतायें हैं, जो परस्पर नहीं मिलती। उदाहरण के लिए यद्यपि काँगड़ा शैली के चित्रों का सम्बन्ध बसोली शैली के चित्रों से है; फिर भी उन्हें एक नाम से कहना उचित नहीं है। इसी प्रकार यद्यपि गढ़वाल शैली भी काँगड़ा शैली की एक शाखा के रूप में जन्मी; किन्तु आगे चलकर इन दोनों शैलियों में जो अन्तर हुआ वह स्पष्ट ही है। ऐसी ही स्थिति बसोली और काँगड़ा शैली की रही।

बसोली शैली, काँगड़ा शैली से मूलतः एक होने पर भी दोनों के विकास की स्थितियाँ उन्हें दो पृथक्-पृथक् शैलियों के रूप में प्रतिष्ठित करती हैं। बसोली शैली की कुछ समानता राजस्थानी शैली से भी है; किन्तु वे दोनों एक नहीं हैं। काँगड़ा की प्राचीन सम्यता और उसकी बड़ी-बड़ी समृद्धि को ध्यान में रखकर यह कहा जा सकता है कि उसकी चित्रकला किसी समय अत्यन्त उपजावतस्था था. वि.-२६

में रही होगी। जहाँ तक काँगडा और बसौली के रंगीन चित्रों का सम्बन्ध है, दोनों में विशेष अन्तर नहीं है। अन्तर केवल इतना ही है कि काँगड़ा शैली की अपेक्षा बसौली शैली में अधिक रंगीन चित्र बने हैं। किन्तु जहाँ तक टिजाइन और ट्राइंग का प्रश्न है, दोनों शैलियों में स्पष्ट अन्तर है।

दोनों शैलियों की उन्नत भिन्नता के बावजूद दोनों में कुछ समानताएँ भी हैं। उदाहरण के लिए दोनों में कोमल और हृदयस्पर्शी भाव हैं। काँगड़ा शैली में कारीगरी अधिक है, किन्तु बसौली में कुछ कम। काँगड़ा शैली अपने पूर्ण विक्रम को प्राप्त हुई। उसमें चित्रों के चित्र बड़े ही सुन्दर और आकर्षक उतरे हैं। बसौली के चित्रों में हासिये सुन्दर ढंग के बने हैं। काँगड़ा कला में जो कोमलता एवं भद्रता है वह बसौली की कला में कम उभर पायी है। बसौली के प्राचीन चित्रों की अपेक्षा काँगड़ा के चित्रों को समझना आसान है, क्योंकि उसमें सुहावने तथा सरल दृश्यों का अंकन है।

दोनों शैलियों की इस तुलना के बावजूद दोनों के इतिहास एवं दोनों के उदय का एक ही केन्द्र-बिन्दु है। दोनों में जहाँ-जहाँ भिन्नता है, वहाँ-वहाँ उन्होंने नये दृष्टिकोणों को दिया है। दोनों की इन्हीं भिन्नताओं ने दोनों को दो स्वतंत्र शाखाओं के रूप में प्रसिद्ध किया।

अतः सिद्ध है कि भारतीय चित्रकला की मध्ययुगीन चित्र-शैलियों में काँगड़ा कलम का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। काँगड़ा कलम के धनी चित्रकारों ने भारत के विभिन्न भागों में बसकर पहाड़ी शैली की अनेक उपशाखाओं का नये विरे से निर्माण करके भारतीय चित्रकला की उन्नति और अभिवृद्धि में महत्वपूर्ण योग दिया है। काँगड़ा कलम के सुन्दर और लोकप्रिय रचना-कीर्तियों ने प्रभावित होकर पर्वतीय जन-जीवन में चित्रकला की विभिन्न उप शाखाओं का सृजन हुआ। काँगड़ा कलम के चित्रकारों ने काँगड़ा शैली का सर्वांगीण विकास किया और इतिहास में उसको विशिष्ट स्थान पर प्रतिष्ठित किया।

भारतीय चित्रकला के इतिहास में काँगड़ा कलम का विशेष महत्त्व है। इसलिए भी स्वीकार किया गया है कि उसके प्रभाव-प्रसार से अनेक शैलियों का जन्म हुआ और इसी कारण इतिहास में पहाड़ी शैली को स्वतंत्र स्थान प्राप्त हुआ। बाद में काँगड़ा शैली को राजपूत और मुगल शैलियों के समकक्ष माना गया। वास्तव में देखा जाय तो काँगड़ा शैली, राजपूत और मुगल शैलियों के विकास-विस्तार की अपेक्षा किसी भी दृष्टि से न्यून नहीं है। विषय की दृष्टि से काँगड़ा कलम में धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, शृंगारिक और सामाजिक आदि अनेक विषयों के सँकड़ा चित्र बने। मोटव, मादव, लोकप्रियता और मूर्धनिक दृष्टि से भी काँगड़ा शैली के चित्रों का विशिष्ट महत्त्व माना गया है।

काँगड़ा शैली के चित्रों में जीवन की अनेक रूपता के दर्शन होते हैं। काँगड़ा कलम की इस व्यापक दृष्टि के कारण ही उसको समाज के सभी वर्गों में बड़े भाव से अपनाया। काँगड़ा कलम की यह सबसे बड़ी देन नहीं जाना जाता है।



काश्मीर शैली
बसौली शैली
चम्बा शैली

उद्भव और विकास

भारतीय इतिहास में काश्मीर देश का उल्लेखनीय स्थान रहा है। उसकी प्राकृतिक सुगमता और बौद्धिक उप्रेरणा के लिए वहाँ का सहज, सरल, उत्फुल्लतादायी एवं निसर्ग सुन्दर वातावरण ही उसकी विशेषता का कारण रहा है। वहाँ के साहित्यसृष्टाओं एवं कलाकारों के लिए काश्मीर की निसर्ग सुन्दर प्रकृति स्वतः एक कृति के रूप में उन्हें उप्रेरित करती रही। काश्मीर में बैठकर हमारे प्राचीन साहित्यकारों एवं कलाकारों ने साहित्य तथा कला को जो कृतियाँ प्रदान की उन सब में काश्मीर की धरती का यह असामान्य वैभव सर्वत्र प्रतिच्छायाित है।

काश्मीर में साहित्य और कला की सर्जना के लिए वहाँ की प्राकृतिक देन मुख्य कारण रही है; किन्तु उसको कार्यरूप में परिणत करने के लिए अनुकूल परिस्थिति एवं सुविधा-व्यवस्था का कार्य किया वहाँ के विद्वान् तथा कलाप्रेमी राजाओं ने। भारतीय इतिहास में इसीलिए काश्मीर के राजाओं का नाम बड़ी श्रद्धा से स्मरण किया गया है। साहित्य निर्माण की ही भाँति कला की सर्जना में भी काश्मीर का अपना अद्वितीय स्थान रहा है।

भारतीय चित्रकला के इतिहास में काश्मीर चित्रशैली का इसलिए विशेष महत्व है कि अपनी स्वतंत्र सत्ता की प्रतिष्ठा करने की अपेक्षा उसके द्वारा समस्त मध्ययुगीन शाखाओं और विधेय रूप से पहाड़ी शैलियों को पनपने तथा आगे बढ़ने के लिए प्रेरणा मिली। बौद्ध विद्वानों का तो यहाँ तक कहना है कि अकबर के समय की मुगल शैली को विद्या और दृष्टि प्रदान करने में काश्मीर शैली का बड़ा योग्य रहा है। अतः आज यद्यपि काश्मीर शैली की समृद्धि को बताने वाले बहुत ही कम उपकरण उपलब्ध हैं; किन्तु उसके इन जीवित उपकरणों को देखकर उनके मन्त्र में सहज ही यह अनुमान लगाया जा सकता है कि दक्षिण तथा पश्चिम की उन्नत चित्रपाती के अन्तिम चरणों से लेकर मध्ययुगीन शैलियों के जन्मकाल तक की बीच की अवधि को जोड़ने के लिए उसने एक लड़ी का कार्य किया है। यह अवधि थी १६वीं से १८वीं शताब्दी के बीच की।

अपनी असामान्य प्राकृतिक महानताओं के कारण काश्मीर की धरती प्राचीन काल से ही विख्यात रही है। संस्कृत साहित्य के विभिन्न अंगों पर उत्कृष्ट कृतियों का निर्माण कर के काश्मीर के विद्वानों ने इस देश की बहुत बड़ी सेवा की है। आचार्य दण्डी को छोड़कर काश्यशास्त्र की दिग्गा में जितने भी प्रमुख आचार्य हुए वे सभी काश्मीर के ही थे। यही कारण था कि दुर्लभ पाण्डुलिपियों के महत्वपूर्ण संग्रह विद्वानों ने काश्मीर से ही प्राप्त किये हैं।

साहित्य-निर्माण के अतिरिक्त भारत के सांस्कृतिक अभ्युदय में भी काश्मीर का बड़ा योग्य रहा है। प्राचीन समय में वहाँ भारतीय संस्कृति का महान् केन्द्र था। तिब्बत, चीन, जापान, नेपाल और पश्चिमी सोमाप्रान्त में भारतीय संस्कृति तथा भारतीय कला की जो विभिन्न धाराएँ बह चली थी उनका एक उद्गम स्थान काश्मीर भी था।

काश्मीर की एक स्वतंत्र चित्रशैली थी, जो कि बड़ी समृद्ध थी और जिसने अपने वस्तु-वैशिष्ट्य तथा सुन्दर विधान के कारण पर्याप्त लोकप्रियता प्राप्त की। मध्ययुगीन भारतीय चित्र-शैलियों को आगे बढ़ाने के लिए उसने प्रेरणा का कार्य किया।

किन्तु अपनी इस महान् देन के बावजूद काश्मीरी चित्रशैली के उद्भव और विकास का क्रमबद्ध इतिहास विवित नहीं हो सका है। इतने बड़े इतिहास-लेखक कन्हूण पण्डित ने भी अपनी 'राजसतरंगिणी' में काश्मीर की कलात्मक देन के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं कहा।

इस शैली के सम्बन्ध में कई वर्ष पूर्व कुछ विद्वानों ने जो तथ्य लोज निकाले थे, आज भी वही एकमात्र सम्बल हैं, जिनको साध लेकर हम प्रस्तुत विषय पर कुछ विचार कर सकते हैं। सोलहवीं शताब्दी के प्रसिद्ध तिब्बती इतिहासकार लामा तारानाम ने लिखा है कि हसर्राज (या हतुस्राज) नामक एक कलाकार ने काश्मीर में मूर्तिकला और चित्रकला के क्षेत्र में सर्वथा नये युग का सूत्रपात किया था। ऐसा कहा गया है कि काश्मीर-पति ललितादित्य के समय आठवीं शताब्दी में भारत की पश्चिमी शैली की मध्यदेशीय शाखा के अनुकरण पर काश्मीर में चित्रकला का प्रवेश हुआ।

डॉ० विन्सेंट स्मिथ ने इसी बात को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि महाराज ललितादित्य ने ७४० ई० में कन्नौज पर विजय प्राप्त की

थी। उसी समय वह अपने कलाप्रेम के कारण या पुरस्कारस्वरूप मध्यदेश से कुछ चित्रकारों को अपने साथ काश्मीर लेता गया था, जिन्होंने वहाँ रहकर काश्मीरी चित्रशैली का नव-निर्माण किया। थी राय कृष्णदास जी के मत से स्मिथ साहब की यह कल्पना युक्ति-संगत नहीं है।

उनका कथन है कि समस्त भारत में धर्म, समाज, संस्कृति और राजनीति आदि की समानता सूत्रात्मक एकता होने के कारण स्वाभाविक रूप से ही मध्यदेशीय चित्रकला का काश्मीर में प्रवेश हुआ होगा। उसके लिए ऐसी कल्पना बैठाने की आवश्यकता नहीं होती। किन्तु स्मिथ महोदय ने कल्पना के आधार पर; जैसा कि ऊपर बताया है, वह असम्भव भी नहीं जान पड़ता है, क्योंकि हमारे समक्ष ऐसे अनेकों उदाहरण हैं, जिनको देखकर हमें यह असांभव प्रतीत नहीं होता है कि महाराज ललितादित्य के साथ मध्यदेश से कुछ कलाकार पुरस्कार-स्वरूप काश्मीर गये होंगे। पहाड़ी चित्र-शैलियों के सम्बन्ध में बहुत ही देखा जाता है कि उस प्रांतर में नवीन कला-शैलियों का जन्म, प्रायः दक्कन में गये चित्रकारों के द्वारा ही हुआ।

किर भी इतना तो स्पष्ट सा है कि १५वीं से १८वीं शती तक, मध्ययुगीन चित्र-शैलियों में काश्मीरी शैली का गण्यमान्य स्थान रहा है। राय बाबू का कथन है कि काश्मीरी शैली ने राजस्थानी, मुगल और पहाड़ी शैलियों के निर्माण में तो अपना योग दिया ही, बरन अकबरकालीन मुगल शैली अनेक अर्थों में काश्मीरी शैली का ही रूपान्तर है; और इसी प्रकार पहाड़ी शैली भी उसी का नवीनीकरण बताया जाता है।

काश्मीर शैली का प्रभाव

यद्यपि राजपूत और मुगल शैलियों के संविधान में काश्मीरी कलम का आसिक प्रभाव पाया जाता है, किन्तु उनका विकास जिस रूप में संभव हुआ उसको देखकर उनके सम्बन्ध में यह नहीं कहा जा सकता कि उनका आधार काश्मीर शैली रही है। इसके विपरीत पहाड़ी शैलियों की परिभाषा के परिचायक अब इनमें सत्य प्रकाश में आ चुके हैं, जिनको देखकर निश्चित रूप से यह कहने में कोई आपत्ति नहीं होती कि उनको प्रेरित करने में काश्मीर शैली का बड़ा हाथ रहा है। उदाहरण के लिए बसोली तथा गडवाल शैली के जो रामनाला, नीलशोबित्त, भागवत, रामायण और नायिका मेघ सम्बन्धी चित्र हैं उनके वस्तु-संविधान और मुद्रा, टुपट्टे आदि के चित्रण में काश्मीर शैली का प्रभाव है।

यही बात काँगड़ा शैली के चित्रों में भी देखने को मिलती है। उसकी भाव-भंगिमाओं, मद्राओं, वर्णों की सज्जा और अलंकरणों आदि के चित्रण में काश्मीर शैली का सहयोग है। वस्तुतः इस प्रभाव का आधार यह रहा है कि काश्मीर शैली के जो मुगल चित्रकार आश्रयविहीन होकर इस नयी शैली की ओर प्रवृत्त हुए वे उन्हीं के हाथों पहाड़ी शैली के चित्रों में यह मिश्रण मभव हुआ। पहाड़ी शैली के अनेक चित्रों में काश्मीर शैली का जो अतिशय प्रभाव बताया जाता है वह वस्तुतः वहाँ के प्राकृतिक वातावरण की एकता के कारण है।

किन्तु, जैसा कि कुछ विद्वानों की मान्यता है कि पहाड़ी चित्र, काश्मीर शैली के अन्तर्गत है, यह उचित प्रतीत नहीं होता। पहाड़ी शैली के विभिन्न शाखाओं की आज जो स्थिति है उसको देखते हुए उनको काश्मीर शैली के अन्तर्गत रखना उचित नहीं जान पड़ता।

हम्जा चित्रावली में काश्मीर कलम का अंश

इस दृष्टि से यदि हम मुगल शैली की समीक्षा करते हैं तो हमें ज्ञात होता है कि शाहशाह अकबर द्वारा तैयार कराये गये चित्रों में 'कित्ता अमीर हम्जा' के चित्रों का प्रमुख स्थान है, जिनका निर्माण १५६०-१५७५ ई० के अन्तर्गत हुआ। इस चित्रावली में अपभ्रंश, पाल, ईरानी, राजपूत और मुगल शैलियों के अतिरिक्त काश्मीर शैली के चित्र भी हैं। ऐसा विश्वास किया जाता है कि हम्जा चित्रावली के जिन चित्रों में काश्मीर शैली का अंश है उनका निर्माण शीराज निवासी ख्वाजा अब्दुसमद ने किया था। यह कलाकार अकबरी दरबार के प्रमुख कलाकारों में से था। इसके सम्बन्ध में अब्दुलकल्ल ने 'आह-ने-अकबरी' में लिखा है कि 'अब से इन पर श्रीमान् की कृपादृष्टि हुई तब से उनकी प्रवृत्ति कला के वाह्य स्वरूप से हटकर उसके भीतर की ओर उन्मुख हुई।' इस 'भीतर की ओर उन्मुख होने' की प्रवृत्ति उसमें काश्मीर कलम से ही जगी।

हम्जा चित्रावली में कुछ बातें ऐसी देखने को मिलती हैं, जिनका सामंजस्य केवल काश्मीर से ही बैठता है। उदाहरण के लिए उनमें जो कथ्य वातावरण चित्रित हैं वह केवल काश्मीर में ही देखने को मिलता है। इसके अतिरिक्त उनमें जो पर्वत चित्रित किये गये

हैं उनकी प्रेरणा काश्मीर से ही प्राप्त हुई होगी। इसलिए हम्जा चित्रावली के ऐसे चित्रों के वस्तु-विन्यास एवं पृष्ठभूमि पर काश्मीर शैली का स्पष्ट प्रभाव है। इस बात का उल्लेख डा० स्मिथ ने किया है।

इसके अतिरिक्त १६वीं और १७वीं शताब्दी के बने अनेक स्फुट चित्र मिले हैं, जो कि 'रामायण', 'ब्रह्मावतार' तथा कृष्णलीलाओं से संबद्ध हैं। इन चित्रों के पृष्ठभाग या शीर्षांक में प्रायः संस्कृत के श्लोक लिखे हुए मिलते हैं। इन चित्रों का भी काश्मीर शैली का बताया जाता है।

काश्मीर शैली के उक्त स्फुट चित्रों के अतिरिक्त अन्य चित्र भी मिले हैं, जिनका निर्माण १६वीं शताब्दी में हुआ। ऐसे चित्रों में केशवादास की 'रसिकप्रिया' के ४४ चित्रों का उल्लेख राय कृष्णदास जी ने किया है। इस चित्रावली के २२ चित्र तो बोस्टन संग्रहालय, लंदन में और शेष अमेरिका के ब्यफिनगट एवं सार्वजनिक संग्रहालयों में सुरक्षित है। अकबर द्वारा निमित्त कराये गये हम्जा चित्रावली में काश्मीर शैली का कितना अंश है, इसकी समीक्षा करने में 'रसिकप्रिया' के उक्त चित्रों से बड़ी सहायता मिलती है।

आज काश्मीर शैली से संबद्ध जो चित्र सुरक्षित हैं उनमें आक्सफर्ड की बोडलियन लाइब्रेरी का चित्राधार प्रमुख है। इस चित्राधार (अल्बम) में रागमाला के १८ चित्र हैं। ये चित्र १७वीं शताब्दी के हैं। काश्मीर कलम के कुछ भित्तिचित्र ओछा नरेश महाराज वीरसिंह जू देव के ओड़छा तथा शतियों के महलों में सुरक्षित हैं। १६२४ ई० में आगरा के शालिवाहन नामक एक उस्ताद द्वारा निमित्त जैन ग्रंथ 'श्रीलक्ष्मणचरित' के दृष्टान्त चित्र तथा एक चित्रपट काश्मीर शैली से संबद्ध बताये जाते हैं। ब्रिटिश म्यूजियम में भी इस शैली का एक लघुचित्र चित्रपट सुरक्षित है। ये सूचनायें राय बाबू की पुस्तक 'भारतीय चित्रकला' में दे दी गयी हैं।

इस प्रकार काश्मीर शैली ने एक ओर तो परम्परागत भारतीय चित्रकला के सुनिश्चित आधारों को लेकर उनमें नये रचना तत्त्वों का समावेश करके प्रगतिशील तत्त्वों का सूजन किया और दूसरी ओर राजपूत, मुगल और पहाड़ी आदि शैलियों के निर्माण के लिए उसने स्वस्थ तथा म्बतत्र भूमिका को बनाया। काश्मीर शैली के धार्मिक और भ्रूगारिक चित्रों में इस तथ्य के स्पष्ट दर्शन होते हैं कि राजपूत, मुगल आदि तत्कालीन मह्यतिनी शैलियों ने काश्मीर शैली की सर्वधार्मिक श्रेष्ठताओं को बहुनायत से अपनाया। 'रामायण', 'रसिकप्रिया' और 'हम्जा चित्रावली' के चित्रों का निर्माण इसी दृष्टि से किया गया। ये दृष्टान्त चित्र काश्मीर शैली की उम परिस्थिति को बताते हैं, जब वह अपने अन्तिम दिनों में अपने उत्तराधिकार को उक्त प्राचीन शैलियों को मीप चुकी थी।

काश्मीर शैली का इस दृष्टि से भी महत्व है कि उसने अपनी समन्वयारमक आदर्शवादिता के कारण दूसरी शैलियों के साथ सम्बन्ध बनाये रखने के लिए सदा ही उदारता का पक्ष लिया।

बसौली शैली

बसौली की राजधानी बालौर या बल्लपुर में थी। यह बसौली से १२ मील पश्चिम में है। ऐसा ज्ञात होता है कि बालौर राजधानी की स्थापना आठवीं शताब्दी के आसपास हुई। चम्बा से उपलब्ध एक अभिलेख के अनुसार आरभ में बालौर एक स्वतंत्र रियासत थी। १०वीं, ११वीं शताब्दी तक यह स्वतंत्र रूप से बनी रही। बालौर के शासक लम्बी अवधि तक जम्मू के राजाओं के कट्टर सन्धु थे। जम्मू शासन के विरोध में उन्होंने कई बार बिद्रोह किये।

आजकल बसौली, जम्मू राज्य के कपुवा या कटुवा नामक जिले के अन्तर्गत है। इस समय इसकी स्थिति एक मामान्य गाँव के रूप में है। अब उसका पहला जैसा गौरव नहीं रहा; किन्तु आज भी उसके भवन लष्बहटों में उसके उज्ज्वल अतीत का गौरव बोल रहा प्रतीत होता है।

बसौली के नाम से जिस चित्रशैली का इतिहास में उल्लेख मिलता है उसके निर्माण में काँगडा तथा चम्बा आदि स्थानीय शैलियों का योग रहा है; और इन सब को प्रेरित एवं प्रोत्साहित किया काश्मीर शैली ने। ऐतिहासिक दृष्टि से बसौली शैली की अपेक्षा यद्यपि काश्मीर शैली प्राचीन है; किन्तु बसौली शैली के चित्रों में जो निजस्व वर्तमान है उसका आधार काश्मीर शैली की सर्वधार्मिक दृष्टि रही है। इसलिए परोक्ष रूप से पंजाब के पहाड़ी प्रदेशों की सभी स्थानीय चित्रशैलियों के मूल में काश्मीर शैली का रिक्भ रहा है। बसौली के चित्रों में प्रयुक्त पीला, लाल या सिन्दूरी रंग और पुरवर्षाचित्र अंश भर स्थियों का रूपान्धन—काश्मीर शैली के चित्रों से ही लिया गया है। बसौली के चित्रों में जहाँ भी पुरुषों का चित्रण किया गया है उनको धोती तथा चादर पहनाया गया है और उनके मुंहहरे शरीर पर विभिन्न अलंकरण चित्रित किये गये हैं। बसौली के चित्रों का यह रूप-विधान काश्मीर शैली के चित्रों से प्रभावित है।

पंजाब में कांगड़ा या पहाड़ी कलम के जो चित्र मिले हैं उनसे यह स्पष्ट हो गया है कि जम्मू की कोई चित्रशैली नहीं थी; बल्कि वह बसौली की ही शैली थी। इसलिए पंजाब में कामगोत्री तथा राजपूत शैली के जो चित्र उपलब्ध हुए हैं तथा जिन्हें अब तक जम्मू कलम का माना जाता रहा है वे भी अजितघोष तथा श्री नानालाल चमनलाल मेहता के कथनानुसार बसौली शैली के ही हैं।

हिन्दू चित्रकला की सभी प्रधान प्रवृत्तियाँ बसौली के चित्रों में मिलती हैं। बसौली की समकालीन कला शैलियों में कांगड़ा, गढ़वाल, मंडी आदि में रागमाला के चित्रों के प्रति उदासीनता दिखायी देती है, किन्तु बसौली के चित्रकारों ने रागमाला के ढेरों चित्र निर्मित किये। उन्होंने दुष्टात्त चित्रों के लिए 'रामायण', 'महाभारत', 'भागवत', 'बेबी माहात्म्य', 'रसिकप्रिया', और 'गीतगोविन्द' आदि ग्रन्थों का आशय लिया। उन्होंने सहस्रों की संख्या में वृष्टान्त चित्र बनाये। चित्रभूषित ग्रंथों पर उन्होंने जित लिपि का प्रयोग किया वह भी कम आकर्षक एवं कलापूर्ण नहीं है।

बसौली कलाशैली के सम्बन्ध में श्री नानालाल चमनलाल मेहता का कथन है कि बुंदेलखण्ड के चित्रकारों की तरह बसौली के चित्रकारों को भी नीले, पीले, लाल और सादे रंगों से विशेष अनुराग था। इस चित्रशैली में उनकी कोमलता नहीं, जितना तेज है। इनमें बाह्यरामर तथा बाह्य रामयण के लिए चित्रकारों का कम क्लान्त दिखायी देता है। इस दिशा में इनकी समानता पुराने गुर्जर चित्रकारों से बैठती है। इन चित्रकारों को जो कुछ कहना होता है वह 'सौधी-मादी, फड़कती हुई रेखाओं में सादे फड़कते हुए रंगों में रंगीन भासलकन द्वारा सहज ही में कह देते हैं।' पहाड़ी चित्रों की अन्य शैलियों की अपेक्षा बसौली शैली अधिक प्रामाण्य है।

आचार्य कुमारस्वामी की पुस्तक 'हिन्दू ऑफ इंडियन आर्ट' में पहाड़ी चित्रकला को दो भागों में विभक्त किया गया है : (१) उत्तरी जम्मू तथा (२) दक्षिणी कांगड़ा। पंजाब और हिमालय के प्रान्तों से निर्मित पहाड़ी शैली, राजपूत शैली से सर्वथा भिन्न है। पहाड़ी चित्र शैली का उदय १७वीं शताब्दी में हो चुका था। पहाड़ी शैली की जम्मू शाखा पहले 'डोयरा स्कूल' के नाम से प्रसिद्ध थी। यह शाखा गढ़वाल तक फैली और इसी शाखा के कुछ चित्रों को अमृतसर के ग्यापारी लॉग तिब्बती या नेपाली कहा करते थे।

बोटनट ज्मूजियम में सुरक्षित राजपूत शैली के चित्रों की एक सूची प्रकाशित है। उसमें पहाड़ी चित्रकला की जम्मू और कांगड़ा दोनों शाखाओं को पंजाब और हिमालय के नाम से लिखा गया है। कुछ विद्वानों का यह भी कथन है कि बसौली शैली का उदय जम्मू शाखा ही रही है। कुछ लोगों ने तो बसौली शैली का कोई अस्तित्व ही स्वीकार नहीं किया।

इस सम्बन्ध में श्री अजित घोष का कथन है कि वे सभी चित्र, जिन्हें आचार्य कुमारस्वामी तथा उनके समर्थक विद्वानों ने जम्मू शाखा का ठहराया, वस्तुतः बसौली शैली के हैं। इसलिए कुमारस्वामी ने जिनको जम्मू की चित्रकला के नाम से चित्राजित किया है, वस्तुतः वह बसौली चित्रकला है। वे चित्र जिन्हें कुमारस्वामी ने जम्मू शाखा के प्राचीन अवशेष बताया, घोष बावू की दृष्टि में वस्तुतः बसौली शैली के ही प्राचीन चित्र हैं।

इस प्रकार बसौली की चित्रशैली का अपना महत्व, अपनी परम्परा और अपनी विशेषतायें हैं। पहाड़ी शैली की दूसरी शाखाओं की भाँति बसौली शैली का अपना रचना-विधान और अपने विकास की परिस्थितियों का स्वतंत्र इतिहास रहा है।

तिब्बती तथा नेपाली शैलियों से बसौली शैली की भिन्नता

बसौली चित्रशैली के स्वतंत्र अस्तित्व को प्रकाश में आये अभी थोड़ा ही समय हुआ है। इससे पूर्व बसौली शैली के चित्रों को या तो तिब्बती कहा जाता था या मुगल अथवा कांगड़ा का। श्री कुमारस्वामी और अजित घोष प्रभृति कला-विशारदों ने इस प्रकार के अनेक चित्रों का संग्रह कर और उन्हें प्रकाशित कर यह सिद्ध कर दिया है कि बसौली की चित्रशैली की अपनी विधायें और अपनी परम्परायें रही हैं।

बसौली शैली के कुछ चित्र ऐसे मिले हैं, जिनको तिब्बती या नेपाली कहा गया है। उन पर मुगल सविधानों की भी छाप बतायी गयी है। पंजाब, विशेषरूप से अमृतसर के वे ग्यापारी, जो पुराने चित्रों का क्रय-विक्रय करते रहे, उन्होंने स्पष्ट रूप से बसौली शैली के कुछ प्राचीन चित्रों को तिब्बती या नेपाली कहा। ये चित्र धार्मिक, तांत्रिक और देवी-देवताओं सम्बन्धी हैं। बाद में इन चित्रों के साथ तिब्बती तथा नेपाली चित्रों की तुलना करने पर यह निर्णय किया गया कि वे अवश्य ही परस्पर मिलते-जुलते हैं; किन्तु वस्तुतः वे भिन्न-भिन्न शैलियों के हैं। इसके अतिरिक्त इन चित्रों के सम्बन्ध में यह भी स्पष्ट किया गया कि वे मुगल शैली से भिन्न एवं अजन्ता की शैली से मिलते हैं।

बसौली की चित्र शैली में सामाजिक और धार्मिक दोनों प्रकार के चित्र मिलते हैं। इनमें से कुछ चित्र मुगलों से भी मिलते हैं।

बंधीबादन करते हुए श्रीकृष्ण का एक चित्र है, जिसमें कि उनको ग्वालबालों के साथ जंगल में गाय चराते हुए दिखाया गया है। इस चित्र को भी तिब्बती बताया गया है, किन्तु इसके सम्बन्ध में अजित घोष प्रभृति विद्वानों का कथन है कि वह उन काम्पूरी लोगो का बनाया हुआ चित्र है, जो बाद के नूरपुर तथा त्रिलोचननाथ में आकर बस गये थे। इसी प्रकार की अति रागमाला तथा अभिसारिकाओं के कुछ रंगीन चित्रों के सम्बन्ध में भी है। इस प्रकार बसोली शैली के चित्रों में तिब्बती और नेपाली चित्रों की भ्रंति रंग-योजना पायी जाती है; किन्तु उनका एक-दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है। अतएव बसोली शैली के चित्रों को तिब्बती या नेपाली कहना एक भूल भी।

भित्तिचित्र

आज हम जिन्हे कुल्लू के भित्तिचित्र कहते हैं; वस्तुतः वे बसोली शैली के हैं। कुल्लू की कोई स्वतंत्र शैली नहीं थी। जिसको कुछ समीक्षकों ने कुल्लू शैली कहा है, वास्तव में वह बसोली की शैली है। बसोली, जम्मू रियासत का ही अंग था। पहाड़ी शैलियों में, काँगडा के अन्तर्गत माने जाने वाली शैलियों में, बसोली शैली की अपनी निराली भ्रंति है।

कुल्लू के सुलतानपुर वाले महल में अनेक भित्तिचित्र हैं, जिन में से कुछ की प्रतिलिपि १९५६ में ललितकला अकादेमी, दिल्ली के लिए श्री जगदीश मिश्रल कर चुके हैं। इन चित्रों का समय लगभग १८०६-१० ई० के बीच है। कुल्लू के भित्तिचित्रों का एक बहुत बड़ा भाग १९०५ के भूकम्प में बहा की प्राचीन इमारतों के साथ नष्ट हो गया था। इन चित्तचित्रों की शैलीगत विशेषताओं के सम्बन्ध में श्री जगदीश मिश्रल का कथन है : कि 'उनकी लम्बी, सुधील आकृतियों; चेष्टाओं द्वारा भाव व्यक्त करने का तरीका; जोरदार रेशायें, चटक रंगों का प्रयोग, रंगों का समिश्रण; पेंडो का सुन्दर चित्रण; विशेष रूप के वस्त्रालंकार और चूने की मुकुट पत्रस्तर पर अंकन—यें विशेषतायें उनके महत्व को प्रकट करती हैं।'

राजपूत और बसोली शैली

श्री अजित घोष ने सग्रह में कुछ ऐसे चित्र हैं, जिनकी कला अत्यन्त ही सूक्ष्म है। ये चित्र बसोली शैली के प्राचीन रूप हैं, और इन्हीं से बसोली शैली के विकास का इतिहास आरंभ होता है। इनमें से कुछ चित्र 'पैतृवीचित्र' के हैं। प्रत्येक चित्र की पीठ पर श्लोक लिखे गये हैं। इन्हीं से मिलते-जुलते चित्र गंगोली राजपूत चित्रकला के हैं। इन दोनों शैलियों के चित्रों की तुलना करने से यह निष्कर्ष निकाला गया कि बसोली शैली के चित्रों की अपेक्षा राजपूत चित्रशैली अधिक प्राचीन है। फिर भी इन चित्रों की उपलब्धि के बाद सभी कला-वृद्धि इस निष्कर्ष पर एकमत हुए कि बसोली एक स्वतंत्र शाखा है।

बसोली शैली में चित्रों का चित्रण बड़ा ही सुन्दर है। उनमें नीचे की ओर झुकी हुई लम्बी नाक, बड़ी-बड़ी आंखें, छोटी मुलाकृति, गोल कर्णाल और झुकी हुई ठूठी का प्रायः चित्रण किया गया है। इस प्रकार के चित्र राजपूत शैली के रागमाला के चित्रों से मिलते हैं। किन्तु काँगडा और गढ़वाल की चित्र-शैलियों में यह विशेषता कम है। बसोली और राजपूत शैलियों के रागमाला के चित्रों में पोशाक को अंकित करने का ढंग भी मिला-जुलता है। 'रसिकशिया' के आधार पर चित्रित 'राधाकृष्ण' का चित्र और 'पैतृवीचित्र' के आधार पर बनाये गये अनेक चित्र बसोली की कला के अच्छे उदाहरण हैं।

इस प्रकार राजपूत और अन्य पहाड़ी शैलियों के साथ बसोली शैली का क्या सम्बन्ध रहा है, इसका विवरण हो जाने के बाद बसोली शैली का महत्व और भी स्पष्ट हो जाता है।

बसोली शैली के चित्रों का संविधान

बसोली शैली के संविधान की विशेषता उसके चक्षु-चित्रण में है। यद्यपि अंग शैली, राजपूत शैली और मुगल शैली के चित्रों में भी चक्षु-चित्रण बहुत ही आकर्षक है; किन्तु बसोली चित्रशैली के चित्रों में इसको प्रमुख स्थान दिया गया है। बसोली शैली में सम्पूर्ण चित्र का केन्द्रबिन्दु उसके पद्याकार, कर्णस्पर्शी और रसभावपूरित नयनों की बनावट में है। श्वेत, ध्याम और रतनार इन अमृतनिस्यन्द हलाहल से पूर्ण, मधुभरे नयनों को देखते ही कोई भी कलात्मक उन पर रीस सकता है। इसीलिए बसोली कलम को पहचानने के लिए यह प्रथम माध्यम है।

चक्षु-चित्रण के बाद बसोली कलम की दूसरी मोहनीय विशेषता है, उसकी मुद्राएँ। हस्त-मुद्राओं का यह कोशल भारतीय भा. वि.-२७

चित्रकला में सर्वप्रथम अजन्ता के चित्रों में देखने को मिलता है। बसौली के कलाकारों ने इसी भाव से प्रेरित होकर अपने चित्रों में भावाभिव्यक्ति के लिये हस्त-मुद्राओं का माध्यम अपनाया है। इन मूक रेखाओं में मुगटित एव नुय्यवर्धित हस्त-मुद्राओं द्वारा भाषा एवं वाणी का जो अभिप्राय मुखरित हुआ है उसको कोई भी कलारसिक सरलता में हृदयमन कर सकता है। इस प्रकार ये मुद्राएँ, बसौली के चित्रों में उनके भावाभिव्यजन का सफल माध्यम कही जा सकती है।

चक्षु-चित्रण और हस्त-मुद्राओं के अतिरिक्त बसौली शैली के चित्रों में नाक, कान, मूँह, कपोल, ललाट, वस्त्र-सज्जा, घरीर-गठन और वर्ण-संपूजन आदि अन्य संविधानों की भी उल्लेख्यता वर्तमान है।

बसौली के चित्रकारों का रंग-विधान और सज्जा संबंध अपने ढंग की है। स्त्रीने वस्त्रों की ओट में पाददर्शक अंगों को दिखाने का यद्यपि सभी पहाड़ी शैली के चित्रकारों ने प्रयत्न किया है; किन्तु बसौली के कलाकारों का उस ओर विशेष ध्यान रहा है। मुगल, काँगडा, गढ़वाल या काश्मीरी आदि चित्र-शैलियों की अपेक्षा गुजराती कलम में बसौली की चित्रशैली की अधिक परिष्कृता बतायी जाती है। मुगल शैली के कलाकारों ने जिन सविधानों के माध्यम में अपनी कला को चमकाया, बसौली के कलाकार उनसे संबंध अलग रहे।

श्री राजेश्वरप्रसाद नारायणसिंह ने अपनी पुस्तक 'महाराज संसारचंब' में बसौली की चित्रशैली की मुख्य विशेषताओं की चर्चा करते हुए लिखा है कि उनको सरलता में पकचाना जा सके, उनके लिये उनके इन गुणों पर ध्यान देना चाहिए :

- (१) बसौली की राष्ट्रयोगिनो काँगडा और गढ़वाल की चित्र-शैलियों के साथ तुलना में पकचाना जा सके, इसके लिए बसौली के चित्रों में उक्त दोनों शैलियों के विपरीत भारी-भारी का अकन पूर्वापचित ओज भरा होता है।
- (२) उनमें चक्षु-चित्रण कमलाकृत का होता है और उनको देखने ही महंगा टटप में महाकवि विहारो का यह प्रसिद्ध दोहा स्मरण हो जाता है :

अभिय हलाहल भवभे, स्वेत, स्याम, रतनार ।
जियत, भरत, झुकि-झुकि परत, जेहि चितवत एए बार ।।

- (३) उनमें कलाट भाग पीछे की ओर घँसा हुआ, नाक लम्बी तथा झकी हुई, छोटा मुख, धँसी हुई टाँड़ी और भरे हुए कपोल
- (४) हस्त-मुद्राओं द्वारा उपयुक्त भाव-प्रदर्शन
- (५) स्त्रियों के पाददर्शक वस्त्र
- (६) पुरुषों के शरीर का ऊपरी भाग वस्त्र-रहित; बदन पर एक चादर, धोनी का रंग बहुरागुनहरा और घरीर पर तट्ट-तरह के अलंकरण
- (७) सज्जा की अधिक आकर्षक बनाने के लिये बहुधा स्पर्शकट के पत्रों की छोटी-छोटी पत्रगुणों का उपयोग, जो कि देखने में पत्रा जैसी प्रतीत हों।
- (८) पृष्ठभूमि बहुधा समतल और हल्की गुलफा में रगी हुई, रंग गहरा पीला, हल्का हरा, लाल और चाकलेटी; कभी-कभी आकाश का आधिक चित्रण जिसमें चाँद निकला हुआ रहता है।
- (९) चित्र का किनारा बहुधा पीले, लाल या मिट्टरी रंग में रंगा हुआ।
- (१०) स्त्रियों के दो-चार बाल कपोलों पर लटके हुए।

अन्य पहाड़ी चित्र शैलियों की भांति बसौली शैली के चित्र पर्याप्त रूप में नहीं मिलते। यद्यपि तक कि कुछ दिन पूर्व इस शैली की कोई स्वतंत्र सजा भी ही नहीं। बसौली शैली की सर्वाधिक प्राचीन चित्रावली त्रयदेव के 'पीतपोबिम्ब' पर आप्त हुई मिली है, जिसका समय विद्वानों ने १७वीं शताब्दी में निर्धारित किया है। इस शैली के चित्रों का निर्माण १९वीं शताब्दी तक होता रहा। विषय की दृष्टि से ये चित्र कुछ तो पौराणिक कथाओं पर आधारित हैं, कुछ राजाओं के व्यक्ति-चित्र हैं और कुछ सामाजिक और धार्मिक रीति-रिवाजों से सम्बन्धित हैं। ये चित्र भारतीय मित्तिचित्रों की धाती का लेकर निर्मित किये गये, जिससे कि उनमें किट्ट-सङ्कट और किट्टू-परम्पराओं का पूर्ण निर्वाह देखने को मिलता है।

जम्मू के राजा गुलाबसिंह द्वारा १८४९ ई० में बसौली के अंतिम राजा कल्याणपाल को विजित करने और बसौली राज्य को जम्मू राज्य में विलयित करने के साथ ही बसौली कलम का भी अन्त हो गया।

बसौली शैली, काँगड़ा शैली की ही एक शाखा है। चम्बा शैली के जो अवशेष उपलब्ध हैं उनके आधार पर स्पष्ट है कि काँगड़ा शैली के रिक्त को लेकर बसौली शैली के कलाकारों ने ही उसका निर्माण किया।

बसौली शैली अपने युग की प्रभावशाली एवं लोकप्रिय शैली रही है। संपूर्ण पंजाब प्रदेश और गढ़वाल तथा तिब्बत, नेपाल तक उसकी ख्याति का प्रचार हुआ। उसकी सुलक्षि, उसका रंग-विधान और उसमें अभिव्यक्त अल्पसंख्यक कोमल भाव उसकी प्रसिद्धि के कारण रहे हैं। उसके शास्त्रीय, धार्मिक और शृंगारिक सभी प्रकार के चित्रों में लोकदृष्टि मुख्य रही है। उसके भित्तिचित्रों में भारतीय सस्कृति और धार्मिक मान्यताओं का बड़ी निष्ठा से निर्वाह किया गया है।

चम्बा कलम के अवशेष

पहाड़ी चित्रशैली के सबंध में चम्बा-कलम का भी योग रहा है। समुचित सुरक्षा-व्यवस्था के अभाव में और शासक राजाओं के निरन्तर परिवर्तन के कारण यद्यपि चम्बा-कलम की स्वतंत्र एवं मूल्यवान् कृतियाँ आज कम ही संख्या में प्राप्त होती हैं; किन्तु एक युग में उसे बड़ी प्रतिष्ठा प्राप्त थी, इस बात को अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

चम्बा की ख्याति सांस्कृतिक दृष्टि से इतिहास में विभूत है; किन्तु उसके अल्पकालीन वैभव के साथ ही उसकी सांस्कृतिक देन भी प्रायः कयावशेष हो गयी। अपने वैभवकाल में चम्बा की चित्रशैली का बड़ा नाम था। उसमें जो सर्वाधिक दृष्टि है वह उस युग को सम-सामयिक शैलियों में अपनी विशिष्टता और अनूठेपन के लिए प्रसिद्ध थी; इसलिए पहाड़ी चित्रकला की विभिन्न उपशाखाओं में चम्बा कलम का अपना अलग स्थान माना जाता था।

चम्बा कलम के प्राचीन अवशेष आज वहाँ के रंगमहल में सुरक्षित हैं। चम्बा का यह रंगमहल आज स्वयं ही कयावशेष अवस्था में है, किन्तु उनका जो-कुछ भी भाग आज शेष है उसकी वनावट, उनके कोष्ठों, छतों, दीवारों, झरोखों आदि को देखकर यह स्वीकार करने में तनिक भी दिक्कत नहीं होती है कि किसी युग में उनके भीतर वैभव, विलास, कला और साहित्य की समृद्धि थी। उसके अवशिष्ट भित्तिचित्रों को देखकर उन कलाप्रेमी राजाओं की बचबस याद आती है, जिन्होंने बड़े उत्साह, बड़ी लगन और बड़ी शक्ति के साथ लालों अपना ध्येय करके उन चित्रों को बनवाया था।

चम्बा का यह रंगमहल नाना रंग-रूपात्मक प्रकृति की गोद में अवस्थित है। वह स्वयमेव एक कलाकृति की भाँति प्रतीत होता है। इन महल का निर्माण मुगल शिल्प के आधार पर हुआ है किन्तु उसमें जो मनोला प्रयुक्त किया गया है, वह इतना मजबूत है कि पर्यटकों के सङ्ग-गल जाने पर भी उसमें कोई अन्तर नहीं आया है।

इस रंग महल के साथ चम्बा के अनेक नरेशों की कथा आबद्ध है। महाराज उम्मेदसिंह (१७४८-१७६४ ई०) ने इसके निर्माण का कार्य आरम्भ कराया था और उनको पूरा किया उसके पुत्र राजा राजसिंह ने। काँगड़ा के राजा मसार्चंद के साथ राजा राजसिंह ने लड़ते हुए नेरटी में वीरगति प्राप्त की। उसके बाद के राजाओं में राजा जीतसिंह का (१७९४ ई०) नाम उल्लेखनीय है। उनके युग में चम्बा शैली के अनेक उत्कृष्ट चित्र बने। स्वयं भी वह कलाकार था और इसलिये उनमें बाहर के अच्छे-अच्छे कलाकारों को आमंत्रित किया तथा पहले से चले आते चित्रकारों को उचित सम्मान दिया। इस परम्परा का अंतिम राजा चवतसिंह (१८०८ ई०) हुआ। उसके बाद इस रंगमहल की समृद्धि निरन्तर थल में मिश्रनी आरम्भ हुई और उसको फिर वे दिन देखने को नसीब न हुए।

इस महल के भित्तिचित्रों के प्रति कला-जगत का ध्यान आकर्षित करने का महान् कार्य श्री नानालाल चमनलाल मेहता ने किया। भारतीय कला के इतिहास में स्व० मेहता जी का स्थान अपूरणीय है। १९३९ में वे हिमाचल प्रदेश के चीफ कमिश्नर नियुक्त होकर गये। उसी समय उन्होंने चम्बा के राजमहल के चित्रित कवों की सुरक्षा के लिये व्यवस्था की। उन्होंने इन चित्रों की तकलीफें भी लीं और वे ही उनको प्रकाश में भी लाये।

जैसा कि हम देख चुके हैं कि इस रंगमहल का निर्माण-कार्य अठारहवीं शताब्दी के मध्य में हुआ और आगे के ५० वर्षों तक उसकी समृद्धि बनी रही। इस दृष्टि से जिन राजाओं ने उसको कलाकृतियों से सुसज्जित किया उनमें उम्मेदसिंह, राजसिंह और जीतसिंह का प्रमुख योग है।

ये भित्तिचित्र 'रामायण', 'महाभारत', 'भागवत', 'दुर्गा सप्तशती', शिवपार्वती और नायिकाभेद आदि अनेक विषयों से सम्बद्ध हैं। ये विषय नये नहीं हैं। राजपूत, मुगल और अन्य पहाड़ी शैलियों में भी इन विषयों पर अतिसर चित्र बनाये गये। इन चित्रों

में शिल्प, सज्जा की भरमार है। इनके बाइंडर भी वर्तनीय हैं, जो पतियो, फूलों और लताओं में परिवर्णित है। 'भागवत' के आधार पर सावन मास में सखियों का झुला झूलने का दृश्य बहुत ही सुन्दर है। इसकी पृष्ठभूमि और वृक्ष-चित्रण बहुत मार्मिक है। यह चित्र जेसलमल मैसरी में सुरक्षित है।

चम्बा की अल्पकालीन समृद्धि के साथ ही बर्हा की चित्रशैली और उसके चित्ररे भी कथाबोधोप रह गये। फिर भी उसके उपलब्ध अवशेषों को देखकर उसके उत्कृष्ट अतीत का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। चम्बा के रगमहल में सुरक्षित चम्बा शैली के चित्रों में चम्बा के राजाओं की सांस्कृतिक रूचियों और सच्ची कलादृष्टि आज भी देदीव्यमान है। चित्रकला के प्रति उनकी उतनी ही निष्ठा थी, जितनी धर्म के प्रति। संभवतः यही कारण है कि चम्बा कलम के एकमात्र धार्मिक विषयों में संबद्ध चित्र ही देखने को मिलते हैं।

इस प्रकार उन्नत तीनों चित्र-शैलियों का आमूल अध्ययन करने के पश्चात् विदित होता है कि यद्यपि उनके विकास की परिस्थितियाँ और उनका वर्तमान स्वरूप उनके स्वतंत्र अस्तित्व का साध्य देता है; फिर भी उनके मूल उत्सव का आधार लगभग एक ही रहा है। काश्मीर शैली से ही बसौली और चम्बा की उप-शैलियों को जीवनी तत्त्व मिले। इस दृष्टि से यदि हम कांगड़ा शैली के संबंध में विचार करते हैं तो जात होता है कि जिस कांगड़ा शैली को पहली शैलियों में मुख्य स्थान प्राप्त है और गुलेर, बसौली, चम्बा तथा गडवाल आदि शैलियाँ जिसकी समृद्धि के इतिहास का स्वर्ण युग प्रस्तुत करती हैं—काश्मीर शैली के प्रभाव में अछूती नहीं है। इतना ही नहीं, बल्कि मुद्गर पंजाब, उत्तरी भारत तथा तिब्बत, नेपाल आदि की चित्रकला में भी काश्मीर शैली के सुन्दर वर्ण-बंधन एवं सरल रेखांकन को ध्यापक रूप में अपनाया गया।

काश्मीर शैली का सम्बन्ध, आरम्भिक मुगल शैली के चित्रों में रहा है। अकबरकालीन हुस्बा चित्रावली इसका स्पष्ट प्रमाण है। उसके आस-पास १६वीं तथा १७वीं शताब्दी ई० में राम, कृष्ण और दस अवतारों में सबद्ध चित्रों से काश्मीर शैली का महत्त्व अधिक प्रभावशाली ढंग से प्रकाश में आया। बसौली और चम्बा शैली की स्थिति, काश्मीर शैली की अपेक्षा कुछ भिन्न रही है। उनका मुख्य आधार कांगड़ा कलम रही है और अपनी पूर्ववर्ती मुगल एवं राजपूत शैलियों से भी उन्होंने स्वतंत्र रूप से संबद्धनीय तत्त्व ग्रहण किये। कांगड़ा शैली और उसकी शाखाओं के उत्थान काल में काश्मीर शैली के कलाकारों ने पूरा योग दिया। इस दृष्टि से काश्मीर शैली के इतिहास का उत्तर भाग कांगड़ा और उसकी विभिन्न शैलियों के चित्रों में देखा जा सकता है।



गढ़वाल शैली

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

हिमालय की उपत्यकाओं के सन्निकट अवस्थित गढ़वाल की शासन-परम्परा का प्रामाणिक इतिहास कल्पूरी और परमार राजवंशों के समय १५वीं शताब्दी के मध्यभाग में आरंभ होता है। कुछ वर्षों कल्पूरी राजवंश का आधिपत्य रहने के बाद गढ़वाल पर परमारवंश का शासन हुआ, जिसका सम्न्धापक था कनकपाल (८८८-८९० ई०)। इस राजवंश के उत्तराधिकारी आज भी टिहरी गढ़वाल में वर्तमान हैं; किन्तु स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद रियासतों का विलय हो जाने के कारण टिहरी का यह राज-परिवार भारतीय गणराज्य में सम्मिलित हो गया है।

महाराज कनकपाल के बाद लगभग ५०० वर्षों तक गढ़वाल की शासन-परम्परा में पर्याप्त फेर-बदल होते रहे। उसके बाद महाराज बलभद्रशाह (१४७३-१४९८ ई०) के हाथों में मत्ता आयी। उनके समय गढ़वाल की राजधानी धौलीगढ़ में थी। इन्होंने धौलीगढ़ में काशी के कलाकारों को बुलाकर एक भव्य राजमहल का निर्माण करवाया था, जिसमें कि अपने युग में शिल्पकला का उत्कृष्ट नमूना माना जाता था। उस राजमहल में इन्होंने एक चित्रशाला का भी निर्माण करवाया था। इसी चित्रशाला में बाद के राजाओं का राज्याभिषेक हुआ करता था।

गढ़वाल के इतिहास में महाराज फतेहशाह का नाम बड़ा के यगन्वी शासकों में गिना जाता है। उनका शासनकाल १८८८-१७१६ ई० था। ये चित्रकला के प्रेमी थे। उनके समय के बने हुए दो चित्र श्री गिरिजाकिशोर जोशी के संग्रह में हैं। एक चित्र में राजा किसी फटे-पुराने वस्त्रधारी व्यक्ति पर बाण चला रहा है। वह पुरुष दारिद्र्य का प्रतीक है, जिसमें यह ध्वनिता होता है कि राजा अपने राज्य में गरीबी को महन नहीं कर सकता था। इस चित्र में आकाश की ओर पल्लवांगी देवतास्वरूप एक बालक चित्रित है, जिसमें सुनहरी किरणें फूट रही हैं, और जो राजा को बरदान-सा देना हुआ प्रतीत होता रहा है। चित्र के दूनरे किनारे पर पूर्व की ओर सूर्योदय का दृश्य अंकित है, जिसके प्रकाश में स्वर्णिम आभा है। इस सम्पूर्ण प्रतीकात्मक शैली के चित्र में राज्य की सम्पन्नता और राजा का ऐश्वर्य दर्शाया गया है। इस चित्र पर जहांगीरकालीन चित्रशैली का प्रभाव है।

दूसरे चित्र में राजा को सैनिकों एवं भेदकों के साथ जंगल में बैठे हुए दर्शाया गया है। इस चित्र में दो शेर और एक बकरी को एक ही घाट पर पानी पीते हुए दिखाया गया है। यह चित्र भी प्रतीकात्मक है। शेरों में राज्य की समानता, प्रजापरायण, अहिंसा, सद्भावना, शांति और निर्भयता का भाव दर्शाया गया है।

ये दोनों चित्र मुगल शैली से प्रभावित हैं और इनके संबंध में यह संभावना की गयी है कि गढ़वाल में इस शैली का प्रवेश औरंगजेब के शासनकाल में, दिल्ली से गढ़वाल में आने वाले, मौलाना के पूर्वजों द्वारा हुआ था।

इस प्रकार महाराज बलभद्रशाह तथा महाराज फतेहशाह के समय का अध्ययन करने पर ऐसा अवगत होता है कि पहली शैली की गढ़वाल शाखा का जन्म लगभग १५वीं शताब्दी में हो चुका था। इस युग के चित्रकारों एवं चित्रों के सम्बन्ध में कुछ भी ज्ञान नहीं है। महाराज फतेहशाह के समय के जो दो चित्र उपलब्ध हैं वे निश्चित ही इस परम्परा की प्रामाणिक उपलब्धियाँ हैं; किन्तु उनके विश्लेषण में भी केवल इतना ही कहा जा सकता है कि ये मुगल शैली से प्रभावित थे; और यद्यपि उनके विषय तथा निर्माण में गढ़वाल की परिस्थितियाँ सम्बन्धित हैं, तथापि उनको न तो किंगो पूर्व परम्परा का चिह्नित रूप कहा जा सकता है और न ही उनको गढ़वाल शैली की श्राव्य समृद्धि का आधार माना जा सकता है। उनका महत्व इसी में है कि वे गढ़वाल चित्रशैली के इतिहास के प्रथम चिह्न हैं।

महाराज फतेहशाह के बाद उनका पुत्र उपेन्द्रशाह कुछ महीनों राज्य करके १७५० ई० में दिवंगत हुआ। उसके बाद उसका चचेरा भाई, दिलीपशाह का पुत्र, प्रदीपशाह (१७१७-१७७२ ई०) परमारवंश का उत्तराधिकारी नियुक्त हुआ। महाराज प्रदीपशाह के बाद ही गढ़वाल चित्रशैली की उत्तम परम्परा का आरंभ हुआ और वह महाराज सुदर्शनशाह तक बनी रही। महाराज प्रदीपशाह के बाद महाराज ललितशाह (१७७२-१७८० ई०), उसके बाद महाराज जयकृतशाह (१७८५ ई०), तदनन्तर महाराज प्रद्युम्नशाह (१७८०-१८०४ ई०) और उसके बाद महाराज सुदर्शनशाह गढ़वाल के शासक रहे। सुदर्शनशाह का राज्यकाल ४४ वर्षों

(१८१५-१८५९ ई०) तक बना रहा। सुवर्णनाथाह ने राजधानी को श्रीनगर से हटाकर टिहरी में स्थापित किया। सुवर्णनाथाह एक साहित्यानुगामी तथा कलाप्रेमी नरेश थे। उन्होंने विद्वानों और कलाकारों को आश्रय दिया। मोलाराम के समकालीन एवं शिष्य चित्रकार पंतू और मायकू इन्ही के दरबार में रहा करते थे। इन दोनों चित्रकारों के अनेक चित्र आज भी टिहरी के राज्य-संग्रह में सुरक्षित हैं।

गढ़वाल शैली का आरम्भ

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक गढ़वाल की राजनीतिक व्यवस्था बड़ी ही चिन्ताजनक स्थिति में रही है। किन्तु इसके विपरीत उसका सांस्कृतिक एवं कलात्मक घरातल बड़ी ही उन्नतावस्था में रहा है। जिसका संपूर्ण श्रेय गढ़वाल के यशस्वी कवि, चित्रकार और इतिहासकार मोलाराम को दिया जा सकता है।

ऊपर गढ़वाल के जिस शासन तंत्र और शासक-गडल का परिचय दिया गया है, उसका अभ्यन्तन किये बिना, गढ़वाल की तत्कालीन कलात्मक देन के संबन्ध में हमारी जानकारी अज्ञानी ही रहेगी; और उस देसा में उक्त ऐतिहासिक विवरण को जान लेना हमारे लिए और भी आवश्यक हो जाता है, जब कि ठीक वही समय मोलाराम के चित्र-निर्माण का भी है। मोलाराम ने अपने समकालीन पूर्वोक्त चारों गढ़-राजाओं के संबन्ध में पञ्चवद प्रामाणिक इतिवृत्त और अपनी कला-कृतियों द्वारा उनकी उदार नीति का आँसो देखा परिचय प्रस्तुत किया है। मोलाराम के और उसके समसामयिक गढ़वाल शैली के चित्रकारों के संबन्ध में कुछ कहने से पूर्व गढ़वाल के अम्युदय तथा उसके क्रमिक विकास के सम्बन्ध में कुछ उपलब्ध तथ्यों का विवरण प्रस्तुत करना अधिक युक्ति-संगत जान पड़ता है।

भारत के दुर्गम पर्वतीय प्रदेश में गढ़वाल का प्रमूख स्थान रहा है। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है, जैसा कि आर्चर महोदय का कथन है कि वहाँ अधिक दिनों तक जागीरदारी स्वतंत्रता की स्थिति बनी रही। वस्तुतः, गढ़वाल की जैगी भौगोलिक स्थिति है, उसके अनुसार होना तो यही चाहिए या कि वहाँ जागीरदारी की निर्बाध शासनमत्ता का अधिक दिनों तक प्रभाव बना रहता; किन्तु जैसा कि उसकी राजनीतिक स्थिति से प्रकट होता है, वहाँ एकछत्र एकाधिपत्य भोगने का सुयोग बहुत कम शासकों को नसीब हुआ।

इसकी दुर्गम भौगोलिक स्थितियों के कारण इस प्रदेश को एक लाभ अवश्य हुआ। उसके एकान्त वातावरण में उनकी वास्तविक क्षान्ति, उनकी स्वतंत्रता का कारण और उसकी सूक्ष्म सांस्कृतिक सफलता का रहस्य सुरक्षित रहा।

आर्चर महोदय ने लिखा है कि सन् १६५८ ई० में एक मुगल राजकुमार, जिसका नाम विदित नहीं है, अपने चाचा शाहवाहा औरंगजेब के यहाँ से भागकर गढ़वाल में आया। उसके साथ एक मुगल कलाकार और उस कलाकार का लडका भी था। गढ़वाल में इस मुगल कलाकार का प्रवेश चित्रकला के लिए एक प्रकाश-स्तम्भ की भाँति मिट्ट हुआ। शाहवादा तो कुछ दिनों बाद गढ़वाल छोड़कर वापिस आ गया; किन्तु वह अपनी इस यात्रा के उपज्वल चिह्न उन कलाकारों को वही छोड़ आया। ये कलाकार अच्छे स्वर्णकार और उसी भाँति अच्छे चित्रकार भी थे। इन कलाकारों को गढ़वाल में उचित वृत्ति मिलती रही। यद्यपि इस प्रदेश के लिए चित्रकला के क्षेत्र में यह पहला उद्योग था; फिर भी उनका कार्य मध्यम श्रेणी का ही रहा।

आर्चर महोदय को जिस मुगल राजकुमार का नाम विदित नहीं था और उसके साथ दिल्ली में गढ़वाल की शरण में आये जिन अज्ञात स्वर्णकारों तथा चित्रकारों का उन्होंने उल्लेख किया है, वस्तुतः उस राजकुमार का नाम था सुलेमान शिफाँह और उन चित्रकारों का नाम था शाहवादा तथा उसका पुत्र हरदास। ये मोलाराम के पूर्वज थे इनके सम्बन्ध में आगे बताया गया है।

गढ़वाल में चित्रकला के निर्माण का दूसरा उद्योग, अठारहवीं शताब्दी के मध्यभाग में, मोलाराम की रचनाओं से, आरम्भ होता है। मोलाराम यद्यपि उक्त मुगल चित्रकार के अंतिम दिनों से ही चित्रकारी कर रहा था, फिर भी उनकी उन आरम्भिक कृतियों में दीन, हीन और प्रभाव-रहित शैली का ही दर्शन होता है। वस्तुतः उन कृतियों में कला का कविता का माध्यम स्वीकार किया गया था। किन्तु उसकी कृतियों में धीरे-धीरे नयी शिल्पविधि और नये निर्माण के चिह्न प्रकट हुए। उन्कट प्रेमकथा को लेकर निम्नाप सौन्दर्य का चित्रण और मर्गतमय लय को प्रकट करने के लिए रेखाओं का गुह्य प्रयोग किया गया। इनका परिणाम यह हुआ कि सर्तियों से पिछड़ी और नितान्त अवनत गढ़वाल शैली ने इस वर्षों के ही भीतर भारतीय चित्रकला को नमूदिके लिए महान् योगदान दिया।

गढ़वाल चित्रशैली की इन आरम्भिक उन्नति के मूल में एक बहुत बड़ा कारण यह था कि बाहर से अनेक कलाकार यहाँ आ गये थे और तत्कालीन राजधानी श्रीनगर में उनकी व्यवस्था के लिए उचित प्रवन्ध हो गया था। इन बाहरी चित्रकारों के आगमन का प्रमाण मोलाराम का चित्र-संग्रह था, जिसमें १७५०-१८३३ ई० तक के विभिन्न कलाकारों की कृतियाँ सुरक्षित थीं। मोलाराम चित्रकार और कवि तो था ही; इसके अतिरिक्त चित्रों के संग्रह का भी उसे अद्भुत शौक था।

मोलाराम के हाथ का एक चित्र-संग्रह उपलब्ध है, जो कि १९०० ई० के लगभग का है। इस संग्रह में एक ही शैली के अनेक चित्र हैं। इन सभी पर मोलाराम की हस्ताक्षरिणी भी अंकित है। ये चित्र अपनी कठोरता और अपरिपक्वता को ही सूचित करते हैं। इनमें से अधिकांश शब्द-चित्र हैं, जिनमें कलात्मकता कम और कविता-शौचल की अधिकता है। यद्यपि संख्या में ये चित्र अधिक हैं और अनेक नमूने भी उनमें विद्यमान हैं; फिर भी उनमें सर्वत्र भावुकता का अभाव है और उनसे यह भी विदित होता है कि अनुकृतियों का उतारने की दिशा में भी मोलाराम सिद्धहस्त कलाकार नहीं था। बहुत संभव है कि कुछ इसी प्रकार की सामान्य कृतियों के चित्रण में ही मोलाराम अपने कलाकार-जीवन की इति-श्री मान लेता, किन्तु सल्ला ही बाहर से अनेक चित्रकारों के वहाँ आ जाने के फलस्वरूप मोलाराम के विचारों में भी परिवर्तन हुआ, और जैसा कि उसका महान् कलाकार होने का दावा था, वह भी जाता रहा।

इन तथ्य से भी यह विदित होता है कि मोलाराम के समय में ही अनेक कलाकार बाहर से आकर गढ़वाल में रहे; और गढ़वाल चित्रशैली की दिशा में, हमारी संभावना से पूर्व ही, अनेक कलाकार सजग होकर कार्य करते रहे।

मोलाराम ने कुछ कविताएँ ऐसी लिखी हैं, जिनसे उनका आत्मार्चन प्रकट होता है; किन्तु इन कविताओं के सबन्ध में हम तब तक अपना कोई निर्णय नहीं दे सकते, जब तक कि उनके भीतर की वास्तविक परिस्थितियों का रहस्य हमें विदित नहीं हो जाता, इसलिए हम निश्चित रूप से यह भी नहीं कह सकते कि इन आत्म-स्तुतियों का सम्बन्ध उनके कलाकार जीवन पर भी बरितायं होता है या नहीं।

काँगड़ा शैली का प्रभाव

१७७५ ई० की लिखाई हुई उनकी एक कविता है, जिसमें वही आत्म-प्रशंसा की तब्य है; किन्तु इस कविता को चित्रबद्ध करने के लिए उन्होंने जो शीर्षक दिया है, यद्यपि वह अनगढ़ है, फिर भी उसमें जो रेखाएँ दशित हैं उनमें गढ़वाल की नवीन शैली के प्रथम दर्शन होते हैं। चित्रों की पहली प्रतिक्रिया हमें बताती है कि निश्चित रूप से १७७५ ई० या इससे लगभग छ-सात वर्ष पूर्व 'नया वर्ग' अस्तित्व में आ चुका था। यदि हम इस नवीन वर्ग की उपस्थिति १७६९-१७७५ ई० के मध्य में स्थिर करते हैं तो हमारी पहली संभावना काँगड़ा-केंद्र के कलाकारों के प्रति होती है, जहाँ में वे सर्व प्रथम गढ़वाल में आये। हमारी यह संभावना इसलिए भी अधिक दृढ़ होती है कि काँगड़ा और गढ़वाल की चित्र-शैलियों में बहुत-कुछ तारतम्य ही दृष्टिगत नहीं होता, बरन्, उनके वर्णनों की व्याख्या और उनमें चित्रित प्रभावधान कथा-वस्तुओं के अति उत्कृष्ट स्वरूप भी इसकी पुष्टि करते हैं। इनके विपरीत जब हम इन दोनों शैलियों के मिश्रण पक्ष पर बारीकी में विचार करते हैं तो हमारे समक्ष उनकी वे आड़ी-तिरछी रेखाएँ उभर आती हैं, जिनके आधार पर यह कहा जा सकता है कि जिस प्रकार काँगड़ा की महान् शैली ही अपने विकास का आकस्मिक कारण सिद्ध हुई, ठीक वैसे ही, अपने निर्माण और अपनी उत्पत्ति के लिए गढ़वाल की उक्त नवीन शैली ही एकमात्र कारण रही। १७८० ई० तक हमारे समक्ष ऐसा कोई भी प्रमाण विद्यमान नहीं है, जिससे कि यह सिद्ध हो कि काँगड़ा के पास इस प्रकार का कोई चित्र था, जो कि किसी बाहरी कलाकार द्वारा काँगड़ा में लाया गया या वहाँ के प्रसिद्ध कलाप्रेमी राजा संसारचंद के शासन काल (१७७५-१८२३ ई०) में अस्तित्व में आया हो।

इन सभी बातों के बावजूद हमें यह मान लेने में सकोच नहीं करना चाहिए कि गढ़वाल चित्रकला काँगड़ा की एक शाखा के रूप में ही जन्मी और उसका विकास १७८० ई० के ही बाद हुआ। हमारी यह धारणा भले ही ऊपर प्रकट किये गये विचारों के अनुरूप न बैठती हो; किन्तु तथ्य यही है। राजा संसारचंद के शक्तिशाली संरक्षक के समय से ही काँगड़ा के कलाकार वहाँ में विकसित होने लग गये थे।

मुलेर शैली का प्रभाव

सैद्धांतिक दृष्टि से इन दोनों शैलियों पर विचार करने में कुछ मौलिक कठिनाइयाँ उपस्थित होती हैं। जब कि १९वीं सताब्दी के काँगड़ा शैली का अन्य केंद्रों में प्रसार हुआ, उस समय तक उस पर दूसरी प्राम्य शाखाओं का पर्याप्त प्रभाव पड़ चुका था। दूसरी ओर गढ़वाल की प्रामाणिक एवं वैयक्तिक शैली से काँगड़ा की शैली का एक निश्चित लगाव रहा है, किन्तु उनके बीच घनिष्ठ सम्बन्ध का अभाव था। इस दृष्टि से कदाचित्, यह मान लेना अनुचित नहीं है कि ये दोनों शैलियाँ उस कलात्मक स्त्रोत की दो अलग-अलग धाराएँ थीं, जिनका विकास उनकी असमान परिस्थितियों के अनुसार अलग-अलग रूप से हुआ। यदि यह मूलतः कलाविद् विद्वानों को स्वीकार्य हो तो, कदाचित्, इसकी आधार-भूमि कुछ उन्नीस से निमित्त हुई, जैसे १७८० ई० में मुलेर के कलाकारों ने काँगड़ा में प्रवेश करके काँगड़ा-शैली के नव-निर्माण के लिए एक समग्र भूमिका तैयार की।

हमें विहित है कि गुलेर के राजा गोवर्द्धनमित्र के राज्यकाल (१७३०-१७३३ ई०) में वहाँ की चित्रशैली में तीव्र प्रयोगों का सिल-सिला व्याप्त था। प्रेमस्थान-विषयक कविताएँ अतिशय कोमल भावों में विभित की जाती थीं। रिच्यों के चित्रों में तरल-सौन्दर्य का समावेश रहता था, जिनमें कुभावनी ऐंद्रिकता का गुण तीव्रता के साथ उभरता दिखायी देता था। यद्यपि कुछ बाद की कला-कृतियों में इन तीव्रता की कमी थी; फिर भी ये सभी बातें मिलकर एक नयी स्वच्छन्द शैली के निर्माण की सूचना दे रही थीं। नवीन कलावर्तों के साथ नयी रीतियाँ प्रकाश में आ रही थीं। ठीक इसी समय यदि गुलेर शैली के कलाकार गड़वाल चले गये होते तो निश्चित ही एक मिली-जुली शैली प्रकाश में आ गयी होती। इसी प्रकार यदि तत्काल ही कुछ कलाकार काँगडा चले गये होते तो वहाँ से भी समान शैली के बीज अंकुरित हुए होते। इस भाँति काँगडा तथा गड़वाल के मूल आधार, पूर्ववर्ती गुलेर शैली के अभ्यासों से ओत-प्रोत होते। परस्पर वे एक-दूसरे से मिलनी-जुलतीं और उन सभी के मूल में एक ही नवीन कलात्मक प्रवृत्ति का प्रतिनिधित्व दर्शाते हुआ होता।

फिर भी, जैसा कि प्रत्यक्ष है और ऊपर बताया गया है, यही बात सर्वथा सत्य तथा अन्तिम रूप से प्रामाणिक नहीं है; किन्तु जैसी परिस्थितियाँ रही हैं, उनके अनुसार यही कहा जा सकता है कि साम्यविकृता इसी में थी।

प्रतीत होता है कि राजा गोवर्द्धन की मृत्यु के पश्चात् गुलेर के कलाकारों के समझ एक संकट की स्थिति पैदा हुई होगी; बल्कि कुछ असंभव नहीं कि उनको मृत्यु के पूर्व ही कलाकारों की सरक्षण-व्यवस्था में निश्चिन्ता आ गयी हो और उन स्थिति में वे आश्रय-रहित कलाकार जीविका की चिन्ता में अत्यन्त आश्रय पाने की इच्छा में निकल पड़े हों। अथवा यह भी नभव हो सकता है कि एक बाहरी शासक ने जब कुछ कलाकारों को अपने यहाँ आने के लिए आमन्त्रित किया होगा तो उसके साथ दूसरे कलाकार भी चलेते बने होंगे। एक गुलेर कलाकार पंच के सम्बन्ध में पर्वान प्रमाण उपलब्ध है कि दरबार की पूर्ण समृद्धि एवं वैभवव्यवस्था में ही उसने वहाँ का सरक्षण त्याग दिया था।

गुलेर से कलाकारों के विकेंद्रित होने का एक दूसरा कारण भी दिखायी देता है। १७८३ ई० के लगभग सिख उपद्रवकारियों ने सारे पंजाब और यहाँ तक कि गड़वाल तथा देहरादून के पर्वतीय भागों में बड़ा आतक मचा रखा था। गुलेर उन स्थिति में वे आश्रय-रहित सामान्य मार्ग भी खिलों द्वारा नष्ट कर दिया गया था। ऐसी अरुआ एवं ऐसे आतक के समय अनेक कलाकारों को दूसरे दरबार की शरण में जाने के लिए बाध्य किया गया होगा। काँगडा रियासत वहाँ से लगभग ५० मील की दूरी पर थी। स्पष्ट था कि कुछ कलाकार वहाँ प्राण पाने के लिए उद्यत हुए होंगे, किन्तु वहाँ का तत्कालीन राजा घमंडबद गतिनगालो होना हुआ भी भावनाहीन था। इसलिए बहुत संभव है कि आश्रय के इच्छुक गुलेर के कलाकारों ने सदीप की रियानती को छोड़कर, दूर की रियासतों की ओर प्रस्थान किया होगा। गड़वाल वहाँ से लगभग २०० मील की दूरी पर था और वहाँ जाने के लिए मार्ग की व्यवस्था भी थी। फिर भी, इस संबंध में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता।

१७७२-१७८० ई० में गड़वाल की राजगद्दी पर महाराज ललितसाहू बैठे। उनको दो रातियों से चार पुत्र हुए, जिनमें जयकृतसाहू को तो उन्होंने गड़वाल की राजगद्दी पर प्रतिष्ठित किया और दूसरे पुत्र प्रद्युम्नसाहू को प्रद्युम्नचंद के नाम से कुमाऊँ की राजगद्दी का स्वामी नियुक्त किया। प्रद्युम्नसाहू ने १७८५-१८०४ ई० तक, लगभग १९ वर्ष, कुमाऊँ में शासन किया।

राजा प्रद्युम्नसाहू का विवाह गुलेर राजवंशज अजबसिंह को कन्या से हुआ था। विवाह के अवसर पर एक बहुत बड़ी बारात गड़वाल से गुलेर गयी थी और राजकुमारी को साथ लेकर वापिस आयी। इस अवसर पर निश्चित ही गड़वाल के राजा ने गुलेर की कला के लिए उत्सुकता प्रकट की होगी; कुछ असंभव नहीं कि गुलेर के राजवंश ने ही तत्कालीन रीति-रिवाज के अनुसार दहेज में कुछ कला-कृतियाँ या कलाकार भेंट किये हों। इस सम्बन्ध में यह भी अधिक युक्तिसंगत जान पड़ता है कि पर्वशीला राजकुमारी को ही चित्रों का कौशल रहा हो और उसके आग्रह पर कुछ कलाकृतियाँ तथा कलाकार गड़वाल आये हों। इस प्रसंग में हमें बसोली की राजकुमारी को चित्रकार माणकू द्वारा प्रदत्त 'गीतगोविन्द' की सचित्र प्रति का स्मरण हो आता है। यह बात भी सही है कि उस समय राजमहलों में ऐसी नारियों की अधिकता थी, जो चित्रों में ही व्यस्त रहती थीं और अपने वर्णों में वे चित्रों को निकालकर उनके उलटने-गुलटने में ही घंटों मूली रहती थीं।

ऐसी स्थिति में यह असंभव प्रतीत नहीं होना कि कुछ गुलेर चित्रकार बारात के साथ गड़वाल आये हो और स्थायी रूप से वहाँ बस गये हों।

इन सम्भावित परिस्थितियों को देखकर और साथ ही गड़वाल-गुलेर के चित्रों में इतनी धनिष्ठ समानता का अंदाजा लगाकर हमारे उक्त अभिमत में किसी प्रकार की अल्पता या द्विविधा नहीं दिखायी देती। हम निश्चित रूप से कह सकते हैं कि वे गुलेर के ही चित्रकार थे, जो गड़वाल गये थे और वहाँ के स्वामीय चित्रकार मोलाराम को ईर्ष्या के बावजूद जिन्होंने अपना विशिष्ट स्थान बना लिया था।

गढ़वाल शैली के चित्रों का वर्गीकरण

उभोसथी शाताब्दी के आरंभ से लेकर अन्त तक के जो चित्र गढ़वाल शैली की दिशा में एक अपूर्व विद्योपत्ता का द्योतन करते हैं, आर्षर साहब ने उनका बारीकी से अध्ययन कर उन्हें दो भागों में विभक्त किया है।

प्रथम भाग में लगभग बीस उत्कृष्टतम कृतियाँ हैं, जो कि स्पष्टतः एक ही कलाकार द्वारा निर्मित हैं। उस महान् कलाकार का नाम विदित नहीं है; किन्तु उसकी इन कृतियों में निहित कुछ विशिष्ट गुणों को लक्ष्य करके यह कहा जा सकता है कि उनके तीन क्रमबद्ध स्वरूप हैं।

पहले स्वरूप की कृतियों में गढ़वाल की आरंभिक शैली की प्रतिक्रिया ध्वंजित है। अपनी गीतात्मक कोमलता के कारण यह शैली स्पष्टतः गुलेर के प्रयोगों पर आधारित है; किन्तु इसमें कुछ दर्शनीय नवीनता के भाव भी विद्यमान हैं। मुख की आकृति गुलेर कलम से बहुत कुछ मिलती-जुलती है; किन्तु उसमें तथा मोड़ है। रंगों की योजना बहुत ही प्रभावोत्पादक है : गहरा, नीला, लाल और उसके पश्चात् गहरा काला तथा हरा। सचमुच ही यह ऐसी ही स्थिति है, जैसे देश-परिवर्तन की परिस्थितियों ने उसकी भावुकता को झकझोर दिया हो और उसमें आकस्मिक परिवर्तन उभर आया हो, जिसमें एक विशिष्ट कलात्मक प्रभाव का अनुपस्थान किया जा सकता है। विस्तृत पहाड़ी क्षेत्र, बहुत दूर स्थिति के निकट बसा हुआ छोटा-सा नगर, और उसमें गहरी गाड़ी नीलमा, ये सभी बातें गुलेर शाखा के समानान्तर हैं। गहरी स्पष्ट सज्जा, परतों पर पड़ा हुआ हलका प्रकाश, कलात्मक मञ्जा का तोत्रता में उद्घाटन करता है। फिर भी यह मयूरों की छाया-चित्र से सर्वथा असमान है, और इसके संबंध में हम एक ही निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि किमी समय गुलेर के कलाकारों ने अपने चित्रों के लिए छाया-शैली को अपना लिया था और उनकी इन चित्रियों से लाभ उठाया था। बाद के कुछ चित्रों में भी इन महत्वपूर्ण प्रभाव के अंश विद्यमान हैं।

दूसरे स्वरूप की कृतियाँ उनकी विभिन्न विशेषताओं के माध्यम से पहचानी जा सकती हैं। उनमें मूमि-चित्रों के प्रति एक नवीन भावात्मक प्रतिक्रिया के दर्शन होते हैं। जिस प्रकार गुलेर के चित्रकार नारी-धारी की नकल उतारते थे, उन्हीं कोमल बक्रता के साथ परिहीन वृक्ष-शाखाओं के चित्र उतारते जाने लगे थे। उनमें फूल-पत्तों तो बड़े भावुकतापूर्ण सूक्ष्मता से चित्रित किये जाते थे, जब कि वृक्षों की रचना हम ढंग से की जाती थी, जिससे उनके सभी लक्षण प्रत्यक्ष दिखायी दे। इन स्वरूप की कृतियों में नारीचित्रों की रेखाएँ हलके सौन्दर्य में रचित होती थीं। प्रकृति की कोमलता नारी की कोमलता में प्रतिध्वनित होती थी। प्रकृति की कोमलता का प्रयोग केवल उत्कट दृश्य को अंकित करने के उद्देश्य या उसे उभारने के लिए भी किया जाता था।

तीसरे स्वरूप की कृतियों में एक गीतात्मक चढ़ाव की मनःस्थिति प्रकट हुई है। ऐसा प्रतीत होता है कि राजधानी के वृक्षों, पर्वतीय क्षेत्रों से प्रभावित होने के अतिरिक्त, कुशल कलाकार बरमात की मौसम में श्रीनगर की घाटी में दीर्घा हुई धारा और उभरे हुए नर-नारायण नामक दो पर्वतों से टकराकर घुमावदार भंवर वाली महती अलकनन्दा नदी के दृश्य में उद्रेणित है। ब्रह्मनाथ शिखर-समूहों में कुनूँल्य नामक पर्वत के दक्षिण-पश्चिम में नर और नारायण नामक दो सुन्दर पर्वत स्थिति हैं। इनके पूर्व में नीलकण्ठ शिखर और पूर्वी ढलान में मतोपथ की हिल्मानी अलकनन्दा का उद्गम है। अपनी रागिनियों की कतार के साथ जल-क्रीड़ा से बहु कलाकार विशेष रूप से संमोहित था; और परिधामस्वरूप सीधी रेखाओं की एक नवीन शैली का विकास कर रहा था। पर्वतीय क्षेत्रों के चित्रण को सावधानी-पूर्वक मरल करता हुआ और अपने बर्ण्य-विषय को एक घुमावदार प्रयोग देता हुआ वह नयी निष्पत्तियों की दिशा में अग्रसर था। वहाँ और पुष्पों को क्षुं के हुए रूप में चित्रित किया गया था। यहाँ तक कि पहाड़ियों में भी एक सामान्य उतार का पुट दिया हुआ है।

गढ़वाल चित्रशैली के दूसरे भाग में सामान्य कलाकारों की कृतियों को रखा गया है। इन संबंध में निश्चिन्त रूप से यह नहीं कहा जा सकता है कि गढ़वाल चित्रशैली के निर्माण में कितने कलाकार सम्मल थे, किन्तु इनका निश्चित है कि विभिन्न कालों में लगभग एक दर्जन कलाकारों ने इन कृतियों का निर्माण किया था। इस भाग के चित्रों में बहुत-से चित्र तो बड़े ही उत्कृष्ट हैं। सुकुमार भावुकता को दर्शाने में बहुत से चित्रकार तो आचार्य श्रेणी के सिद्ध होते हैं। नारी-रूप के समानान्तर पवनीन डालियों का प्रयोग; छोटे घुमावदार पेड़ों का प्रयोग; उलूंग तारों की भाँति चमकते हुए पुष्पों का चित्रण; चक्राकृत जल-धाराएँ—ये थोड़े-से उदाहरण इस सामान्य श्रेणी के लक्षण निर्धारित करते हैं।

गोरखाशासन और कलाकारों का निष्क्रमण

पर्वतीय प्रदेश गढ़वाल में लगभग तीस वर्षों तक इस प्रकार की स्थिति में चित्रकला फूलती-फलती रही। इस चित्रकला की

अभ्युत्थिति के लिए धार्मिकय बातावरण की बड़ी आवश्यकता थी; और लगभग उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में ही उसकी जगह भावी उत्थापन के लक्षण स्पष्ट होने लग गये थे। पँवार बत के प्रतापी राजा प्रदीपसाह से लेकर प्रद्युम्नसाह तक गढ़वाल में जो क्रांतिवादी और ध्वंस हुए उसका इतिहास बताया जा चुका है। साथ ही यह भी संकेत किया जा चुका है कि राजा मुदसिनसाह ने अर्धश्री की सहायता से किस प्रकार गढ़वाल से गोरखा-राज्य की जड़े उखाड़ी और मुरजा की लोख में किस तरह उसने टिहरी में जाकर अपनी राजधानी को स्थापित किया।

गढ़वाल की चित्रकला के लिए यह राजनीतिक पराजय प्रलय के समान थी; क्योंकि नवायुगुक्त कलाकार पूर्णतः दरबार पर निर्भर थे और इस आकस्मिक पराजय के कारण उनकी जीविका के सभी साधन लुप्त हो गये थे। विजयी गोरखे भावनारहित थे, उनके संरक्षण में चित्रकला का निर्माण संस्था असम्भव था। उन्होंने गढ़वाल को इस प्रकार मट्ट-भट्ट कर डाला, जिसकी तुलना विद्वानों ने कायबेल्ले के कामबेल्ले-उत्पात से की है। गोरखों के उस निर्मम अत्याचार के सम्बन्ध में इतिहासकार फेजर ने लिखा है कि 'बारह वर्षों तक गढ़वाल में शासन कर चुकने पर ऐसा प्रतीत होता है कि गोरखों ने गढ़वाल को जीतने में और उसके साथ व्यवहार करने में जिस निर्ममता का परिचय दिया उसका सीधा अर्थ यह निकलता है कि वे बदला ले रहे थे। गढ़वाल के सभी प्राचीन परिवार नष्ट कर दिये गये; जिन प्रभावशाली पञ्चाधिकारियों को गिरफ्तार किया गया था उनकी या तो हत्या कर दी गयी या उनको देश-निकाला दे दिया गया। वहाँ के गाँव के गाँव जला दिये गये, लूट लिये गये तथा उजाड़ दिये गये, वहाँ के अधिकांश निवासियों को दासों की भाँति बेच दिया गया; जो भाग बच सका था उस पर भारी कर लगा कर उसको कुचल दिया गया, आत्मरक्षा के लिए लोग घर-घर में एक-दूसरे को छिपाकर रखा।'

ऐसे अर्थकर संकट में निश्चित ही वहाँ के कलाकारों ने राजधानी तथा दरबार त्याग दिया होगा, कुछ उस तरह-संसार के शिकार हो गये होंगे। उनमें से जो बच सके होंगे वे या तो गुलेर लौट आये होंगे, या समीप की रियासत सिरमौर में चले गये होंगे अथवा प्रद्युम्नसाह के भाई के साथ काँगड़ा चले गये होंगे। राजधानी धीमगर में केवल स्थानीय कलाकार मोलाराम ही शेष रह गया था। १७८० ई० में वर प्रद्युम्नसाह के भाई, नाममात्र के उत्तराधिकारी जयकीर्तिसाह से उल्लस गया, और फलस्वरूप मदा के लिए उनमें शासन का अनुग्रह ली दिया।

ऐसा करके वन्मुत्त मोलाराम ने, परिस्थिति के अनुसार, अच्छा ही किया। उनकी इस दूरदर्शिता का परिणाम अच्छा हो सिद्ध हुआ। राजधानी के गोरखे शासकों को यह ज्ञानता था। उनके साथ उसने मेल-जोल बढ़ाया। फलस्वरूप गोरखा-शासक हस्तिनाल की मोलाराम के साथ मित्रता हो गयी। कुछ वर्षों तक मोलाराम का उसके साथ यह संबंध बना रहा। इस समय के अन्तर्गत मोलाराम ने जो चित्र बनाये उनमें भी उसके पिछले चित्रों की भाँति अपरिपक्वता विद्यमान है। किन्तु इस बीच उसने एक महत्वपूर्ण कार्य यथा किया कि अन्य समग्रों से गढ़वाल शैली के कुछ उत्कृष्ट चित्र एकत्र किये।

मोलाराम और उसके कलाप्रेमी वंशज

गढ़वाल चित्रशैली के सम्बन्ध में अब तक जो कुछ भी बताया गया है उसके ओर-छोर तक सर्वत्र मोलाराम का व्यक्तित्व छाया हुआ है; किन्तु उसके मोलाराम की कमबख्त जीवनी का परिचय नहीं मिल सकता। वास्तविकता यह है कि मोलाराम का जीवन परिचय ही प्रकारान्तर से, भारतीय चित्रकला के इतिहास में, गढ़वाल शैली के विकास की कहानी है। इस दृष्टि से भी, गढ़वाल चित्रशैली के अध्येता के लिए मोलाराम के संबंध में जान लेना आवश्यक प्रतीत होता है।

ऐतिहासिक दृष्टि से गढ़वाल चित्रशैली का अन्य पहाड़ी चित्र-शैलियों के जितना प्राचीन महत्व है; किन्तु गढ़वाल शैली के एकमात्र प्रतिनिधि कलाकार मोलाराम का परिचय उपलब्ध न होने के कारण, बहुत समय बाद तक, इतिहास लेखक गढ़वाल शैली से संबंधित इतिहासकार तथा कलाकार मोलाराम का परिचय देकर भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में प्रस्तुत किया। इस प्रकार के विद्वानों में अश्वेथ मुकुन्दीलाल बार-एंट-ला का नाम प्रमुख है। तब से मोलाराम पर और भी कार्य हुआ है।

श्री भक्तवर्धन ने अपनी पुस्तक 'गढ़वाल की विभिन्न चित्र-शैलियाँ' में मोलाराम की जीवनी भी संकलित की है। इस जीवनी को, उन्होंने तत्संबन्धी पूर्व की सभी प्रास्ताविक सामग्री को साथ लेकर, लिखा है। इसी पुस्तक के आधार पर यहाँ मोलाराम के सम्बन्ध में कुछ कहा गया है; किन्तु वे सभी बातें छोड़ दी गयी हैं, जिनका सम्बन्ध पिछले पृष्ठों से है।

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध से उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध तक गढ़वाल की धरती पर जो राजनीतिक कूटनीयता हुआ था, कला, कविता और इतिहास की चिन्तनी से उनको बहा देने का एकमात्र कार्य किया था मोलाराम ने।

मोलाराम के जीवन-मृत्यु बड़े ही सतरंगे हैं। मुगल शाहंशाह शाहजहाँ के दरबार में बनगारीदास उर्फ बिशमदास नामक एक क्वातिलम्ब चित्रकार था। उसका पुत्र शामदास, शाहजहाँ दारा शिकोह के साथ रहता था। भारतीय साहित्य के इतिहास के लिए दारा शिकोह की ज्ञान-देन सर्वथा अविस्मरणीय है। इसीलिए उस-क साथ ऐसे ब्यक्तियों का संयोग उचित ही था। शाहजहाँ की मृत्यु के बाद उसके उत्तराधिकार के लिए भयंकर झगड़ा हुआ तो दारा शिकोह के पुत्र मुलेमान शिकोह को गढ़वाल राज्य की शरण लेनी पड़ी। मई १६५८ ई० में वह राजधानी श्रीनगर पहुँचा और महाराज पृथ्वीशाह (१६४६-१६६० ई०) के दरबार में शरणार्थी बनकर रहने लगा। इसी समय चित्रकार शामदास अपने पुत्र हरदास को साथ लेकर शाहजहाँ के साथ श्रीनगर आया। लगभग एक वर्ष सात मास तक गढ़वाल राज्य की शरण में रहने के उपरान्त शाहजहाँ, किसी राजनीतिक षडयंत्र के कारण औरंगजेब के यहाँ दिल्ली पहुँचा दिया गया; लेकिन गढ़वाल-स्वामी के आग्रह पर शामदास अपने पुत्र सहित वहीं रह गया और तभी से वहाँ के राज्याध्यक्ष में रहकर एकान्त भाव से कला की सर्जना में वल-चित्त रहने लगा।

मोलाराम की बंधा-परंपरा का यह आरंभिक चरण है; और यह जानकर हमें हर्ष होता है कि इस विलुप्त इतिहास को सुरक्षित रखने का महान् कार्य किया है स्वयं मोलाराम की कविता ने।

उक्त चित्रकार शामदास की पाँचवीं पीढ़ी में, लगभग सन् १७४० या १७४३ को श्रीनगर में मोलाराम का जन्म हुआ। उसके पिता का नाम मगताराम और माता का नाम रामदेवी था।

मोलाराम का वैतुक-व्यवसाय स्वर्णकारी (सुनारी) था, किन्तु साथ ही वे चित्रकार भी थे; और इस प्रकार कलाकार की विरासत उसे जन्मतः ही उपलब्ध थी। इस दूसरी ही विरासत को उसने अपनाया और इस तरह भारतीय कला को महान् बाली दे गया।

प्रदीपशाह, ललितशाह, जयकृताशह और प्रद्युम्नशाह, गढ़वाल के इन चारो नरेशों के राज्यकाल में वर्तमान रहकर अपनी कला का मूज किया और राज्य की ओर से यथेष्ट सन्मान और विपुल अर्थ अर्जित किया। अपने अपूर्व कार्य के माध्यम से इनकी प्रतिष्ठि नेपाल तथा काँगडा तक पहुँच गयी। बाद में तिरमौर, गुलेर तथा मकी आदि तत्कालीन पहाड़ी क्षील के कला-केन्द्रों में भी मोलाराम का यश फैला।

अकस्मात् ही गढ़वाल पर विपत्ति के घने बादल मँडराये और देखते-ही-देखते कई वर्षों के लिए उसने गढ़वाल की धरती को ढँक दिया। गढ़वाल में यह गोरखों की उदय-स्थिति थी, जिनके कारण गढ़वाल को जो क्षति उठानी पड़ी, इतिहासकारों ने अब तक यद्यपि उसको उतनी गहरी दृष्टि से नहीं देखा, उनको यदि समग्र गोरखा जाति के लिए आजन्म कलक के रूप में देखा जाय तो तभी हम गढ़वाल में गोरखा-राज्य की उक्त उदय-स्थिति के परिणामों का सच्चा रूप देख सकते हैं।

किन्तु अपनी चतुराई से मोलाराम ने अपने लिए इस अधकार में प्रकाश का मार्ग खोज निकाला। उसने गोरखा-सेना के सरदार तथा गवर्नर हस्तिदल चौतरिया की पूरी कृपा प्राप्त कर ली। इस गोरखा गवर्नर ने कलाकार मोलाराम से गढ़वाल राज्य की उत्पत्ति और विकास का पद्यबद्ध इतिहास सुनाने के लिए कहा था। मोलाराम बड़ा राजनीतिज्ञ भी था। उसने एक बार गोरखा गवर्नर को अंग्रेजी राज्य के आगमन तक की स्थितियाँ तक बता दी थीं और समय आने पर उससे अंग्रेजों से संधि करने का परामर्श भी दिया था।

अंग्रेजी राज्य की स्थापना और गढ़वाल की सत्ता अंग्रेजों के हाथों में आने के बाद मोलाराम के समक्ष यह विकल्प उपस्थित हुआ कि परंपरागत राज्याध्यक्ष के लिए सुषमंशाह के दिहरी-दरबार में चला जाय या जन्मभूमि श्रीनगर में ही रहे। अन्ततः उसने श्रीनगर में रहने का ही निश्चय किया और जीवन-पर्यन्त वहीं रहकर शेष कार्य किया। इस समय तक उसकी अवस्था ७५ वर्ष की हो चुकी थी। १८२३ ई० में उसकी मृत्यु हुई।

मोलाराम ने अपने पुत्रों को भी चित्रकला में दीक्षित किया था; किन्तु उन्होंने अपने वैतुकपेशा स्वर्णकारी को ही अपनाया। उनके बड़े लड़के ज्वालाराम (१७८८-१८४८ ई०) ने कुछ स्केच अवश्य उतारे; किन्तु इन स्केचों का कला की दृष्टि से क्या महत्व है, सर्वसाधारण के संमुख प्रकाश में आने से पूर्व उनके सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा जा सकता। मोलाराम के छोटे पुत्र निवारा (१७९०-१८५५ ई०) ने चित्रकला की ओर अवश्य ध्यान दिया था; किन्तु युवावस्था में ही उनकी मानसिक स्थिति लराव हो जाने के कारण, इस क्षेत्र में वे आगे न बढ़ सके। उनका दूसरा नाम आत्माराम भी बताया जाता है। मोलाराम की तीमरी चौथी पीढ़ी के व्यक्ति आज भी वर्तमान हैं।

मोलाराम प्रमुखतया चित्रकार था; किन्तु कविता, इतिहास और राजनीति में भी उसका असाधारण अधिकार था। हिन्दी के अतिरिक्त फारसी और संस्कृत में भी उसने पद्य-बद्ध रचनाएँ कीं। उसकी कविताएँ विषय की दृष्टि से तीन भागों में बाँटी जा सकती हैं; पहले भाग की कविताएँ वे हैं, जो कि चित्रों के व्याख्यात्मक रूप लिखी गयी हैं। दूसरी कोटि की कविताएँ वे हैं, जो गढ़वाल के तत्कालीन

इतिहास के लिए प्रामाणिक सामग्री उपस्थित करती हैं। इस दिशा में उनका काव्य ग्रंथ 'श्रीनगर राज्य का इतिहास' है, जिसकी कि १८०३ ई० में मोरवा गवर्नर हस्तिलक्ष के आग्रह पर लिखा गया था। नीसरे भाग में वे कविताएँ हैं जिनका विषय अश्यास है; और जिसके अनुसार उन्होंने एक नये अत्यात्म-मार्ग 'मन्मथ पथ' को प्रचलित किया था।

उनके महत्वपूर्ण ग्रंथ का नाम 'कम्पच-सागर' है, जो कि अभी अप्रकाशित है; किन्तु जिसके सम्बन्ध में भी भक्तदर्शन-जी ने प्रामाणिक चित्रण अपनी पुस्तक में दिये हैं। इनकी अन्य स्फुट रचनाएँ भी उपलब्ध हैं।

किन्तु मोलाराम की ख्याति एक कवि तथा इतिहासकार की अपेक्षा एक कलाकार के रूप में अधिक है। इन्होंने अनेक विषयों पर चित्र बनाये। कविसिद्ध कलाकार होने के नाते इन्होंने बहुत ऊँचे शब्द-चित्र उतारे हैं। इनके चित्रों में नायिकाभेद, पशुचरित, वशावतार, अष्टदुर्गा, प्रह, शांमत्य-जीवन और राजपरिवार आदि का उल्लेख्य स्थान है।

मोलाराम रथों के मिश्रण में बहुत ही सिद्धहस्त था; सुनहरे और हरे रंग के मिश्रण में वह विषय दस था। इनके चित्रों में नगाचित्राज हिमालय की दिव्य शोभा और गढ़वाल की समतामयी प्रकृति का सुन्दर चित्रण हुआ है। पशु-पक्षियों, वृक्ष-छताओं और नदी-उपत्यकाओं के बड़े ही रस-भाव-प्रेसाल चित्र दर्शनीय हैं। नर-नारायण नामक दोनों पर्वतों के बीच में बहती हुई पावनी यथी अलकनन्दा का बड़ा ही मनोहारी भूमि-चित्र है। नारी-चित्रों में दसित आंगिक सोन्दर्य भी दर्शनीय है। ध्वनिचित्रों में इन्होंने मस्तिष्क पर अर्ध-चन्द्राकार चन्दन-टीका अंकित किया है, जिससे कि उनके चित्रों की पहचान में बड़ी सहायता मिलती है।

मोलाराम, कर्षीक इतिहासबुद्धि का कलाकार था, अतः उसने अपने प्रत्येक चित्र या चित्र-संग्रह पर अपना नाम तथा निर्माण तिथि अंकित की है। यह निर्माण तिथि उसने पद्य द्वारा प्रकट की है, जिनमें चित्र के विषय का भी संकेत रहता है।

इनके प्रसिद्ध चित्रों के शीर्षक हैं : भोगप्रिया, मस्तानी, महादेव-पार्वती, कृष्ण - राधा - मिलन, बासक - शम्भा - नायिका, अमिसारिका नायिका, उत्कण्ठिता नायिका आदि। अनेक ध्वनिचित्र मगहों के अतिरिक्त मोलाराम के चित्र देश-विदेश के विभिन्न संग्रहालयों में आज भी सुरक्षित हैं।

गढ़वाल शैली के प्रन्तिम चित्रकार

राजधानी श्रीनगर में मोलाराम की प्रसिद्ध चित्रशाला थी, जो कि राजधानी उठ जाने के बाद, मोलाराम के जीवनपर्यन्त बनी रही। फर्दाक-बाकर अली और मणिराम बैरागी नामक दो बाहरी चित्रकारों ने इनमें चित्रकला की शिक्षा ली थी। टिहरी राजवंश के सुन्दर प्रीतमशाह ने मोलाराम से बहुत दिनों तक चित्रकला की शिक्षा प्राप्त की।

इनके दो यशस्वी शिष्य हुए, जिनके नाम थे - चैतू और माणकू। कहा जाता है कि ये मोलाराम के भाइयों में से थे; किन्तु इस सम्बन्ध में किसी प्रकार के प्रामाणिक इतिहास वृत्त नहीं मिलते। टिहरी राजधानी बन जाने के बाद सभ्यतया महाराज सुदर्शनशाह की सरलता में ये दोनों बड़ा चले गये। इनके कई चित्र आज भी टिहरी-दरबार में सुरक्षित हैं।

चित्रकार माणकू और चैतू या चैतू साहू, महाराज सुदर्शनशाह के राज्यकाल (१८१५-१८५९ ई०) में, जब कि टिहरी राजधानी बन गयी थी, वहाँ आये। चैतू साहू ऊपर गढ़वाल में और मोलाराम श्रीनगर (गढ़वाल) में रहता था। टिहरी के राज-संग्रह तथा ध्वनिचित्र संग्रहों और विदेशी कला-संस्थानों में इन दोनों कलाकारों के बनाये हुए चित्र आज भी सुरक्षित हैं। गढ़वाल शैली के इन उदीयमान चित्रों में सबसे पहले श्री आनन्द कुमाख्यामी ने और उनके बाद श्री नानालाल चमनलाल मेहता ने लिखा। इन दोनों चित्रकारों ने अपने चित्रों के पृष्ठ भाग पर अपना नाम लिख दिया है, जिससे इनके चित्रों को पहचानने में बड़ी सुविधा होती है।

चित्रकार माणकू द्वारा बनाये गये 'कृष्ण और राधा' शीर्षक एक चित्र पर १८८७ वि० (१८३० ई०) की तिथि अंकित है। इस दृष्टि से और स्वयं मोलाराम के उल्लेखों से यह जानने में मिलता है कि माणकू का कार्यकाल भी वही था और मत्काशीन चित्रकारों में उसकी अच्छी ख्याति थी। माणकू काँगड़ा और आस-पास की रियासतों में गया था और उसने वहाँ की चित्र-शैलियों तथा वहाँ के चित्रकारों से प्रत्यक्ष परिचय प्राप्त किया था। उसने मध्य प्रकृतिचित्रों के निर्माण के अतिरिक्त 'बिहारी सतसई' और 'नीलपोषिण' के सुन्दर पद्यान्त चित्र उतारे हैं। उसकी कलम में सर्वत्र मार्दव और मासुर्य है।

माणकू को चित्रकला सिखाने के लिए, कलाकार मोलाराम ने जो 'अलि मिषीनी' का रेखाचित्र अंकित किया था वह आज भी श्रीनगर (गढ़वाल) में सुरक्षित है। मोलाराम के हाथ का बना इसी प्रकार का सुन्दर रेखाचित्र अहमदाबाद के सुप्रसिद्ध कलाप्रेमी शिवाय कस्तूरभाई कालभाई के संग्रह में बताया जाता है। यह रेखाचित्र इससे पहले आचार्य गणनेश्वर ठाकुर के संग्रह में था।

चित्रकार चैतू साहू का नाम गढ़वाल चित्रशैली के अग्रणी निर्माताओं में है। उसकी कलम में अच्छे चित्रकार के सभी गुण विद्यमान हैं। उसने भक्ति, प्रेम और श्रृंगार आदि विषयों से सबद्ध अनेक चित्र बनाये। श्रीकृष्ण की लीलाओं से संबद्ध उसके चित्रों में कला और कविता का संयुक्त महान है। उसकी कलम का कौशल ब्रज-जीवन की लोकप्रिय आकृतियों को रूपायित करने में देखा जा सकता है। उसने श्रृंगारविषयक चित्र भी बनाये, किन्तु धार्मिक चित्रों की अपेक्षा वे न्यून ही ठहरते हैं।

इस प्रकार यद्यपि बाद में विभिन्न पहाड़ी शैलियों के चित्रकारों ने गढ़वाल शैली के उत्थान में पर्याप्त योग दिया; किन्तु जिनके कारण गढ़वाल शैली का जन्म हुआ और जिनके नाम के साथ आज गढ़वाल शैली रू-3-सी हो गयी है उनके नाम हैं : मोलाराम, माणकू और चैतू। गढ़वाल शैली के इतिहास में इस प्रसिद्धि का नाम अमर है। यद्यपि मोलाराम को अपेक्षा माणकू और चैतू ने कम चित्र बनाये; किन्तु उनमें मोलाराम के चित्रों जैसी प्राविधिक सुरक्षि है और वे उसने ही लोक-न्यपुजित भी हैं।

श्रीनगर से राजधानी उठ जाने के बाद टिहरी राज दरबार ने गढ़वाल चित्रकला का रचनात्मक पुनर्जागरण हुआ। सर्वथा प्रतिष्ठित परिस्थितियों के रहते हुए भी टिहरी-नरेश सुदर्शनशाह कला को नरक्षण देने रहे। और १८१६-१८२५ ई० का समय था, जब कि इस क्षेत्र में हम चैतूसाहू को उगते हुए पाते हैं। चैतूसाहू की शैली अपनी हलकी सज्जा और शायबीय श्वेतता के कारण गढ़वाल-कलम में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखती है। उसने सुपरिचित न्यानीय शैली को अपनाया; किन्तु प्राचीन मुक्ति-कला से प्रभावित होकर उसने अपनी शिल्प-विधियों को विकसित किया। 'बाबब बहिला हरण' उनका प्रसिद्ध चित्र उसकी उत्तम कलाकारिता का उदाहरण है, जिसको टिहरी दरबार ने सुरक्षित रखाया जाता है।

इस सम्बन्ध में यह संभव हो सकता है कि १७९० ई० से लेकर उसके बाद तक मुलेर चित्रकला अपने नायक समय (१८०५-१० ई०) में काँगड़ा शैली द्वारा शासित होती रही हो। जब सत्तारचद कुछ गुरकों द्वारा लुट लिये गये थे तब संभव है चित्रकार मुलेर दरबार में ही एकत्र हुए हों। चैतू के अतिरिक्त एक या दो अन्य कलाकार भी तहाँ में रहे हों; यह भी हो सकता है कि पहले के कलाकार या उनके परिचारजन वहाँ रहे हों। यह निश्चित है कि गढ़वाल चित्रशैली के इस नवोन्मेष ने मुलेर और काँगड़ा के शिल्प को अपनाया। १८२९ ई० में एक दूरमा प्रभाव भी लक्षित होता है। काँगड़ा के शासक राजा अनिरुद्धचंद सुरक्षा के लिए टिहरी दरबार में भाग आया था। उनके साथ उनकी दो बहिनें, उनके पिता का चित्र-संग्रह और मभवतः कुछ कलाकार भी चले आये थे। उनका पिता राजा संतारचद (१७७५-१८२३ ई०) काँगड़ा की समस्त शासन-परम्परा में नर्वाधिक कलाप्रेमी राजा था। उसके शासन को काँगड़ा की कर्षणयुग कहा जाता है। उसकी बहिनें चित्रशाला थी और उन्में अनेक मिश्रित चित्रकार रहा करते थे। राजा अनिरुद्धचंद ने अपनी दोनों बहिनों का विवाह सुदर्शनशाह के साथ कर दिया था और पिता का वह चित्र-संग्रह भी वहेज के रूप में दे दिया था। काँगड़ा में आये उन चित्रकारों को भी टिहरी दरबार में आश्रय मिला गया था। इसके परिणामस्वरूप १८०३ से लेकर १९वीं शताब्दी के शुरुआत के समय में निर्मित गढ़वाल शैली के चित्रों में काँगड़ा-कलम का प्रभाव प्रकाश में आया। यह शैली, पूर्व गढ़वाल शैली की अपेक्षा न्यून ही थी। इसमें कवित्वपूर्ण कोमलता तथा शालों के छोटे-छोटे गीतों जैनी मांछकना विद्यमान है। अपनी वैभवती मुन्दरता के साथ ही इस प्रकार के चित्रों का निर्माण पूरा हो जाता है।

काँगड़ा चित्रकला की भाँति गढ़वाल चित्रकला का भी सर्वव्यापी समान नहीं रहा। उसकी प्रसिद्धि स्थानीय रूप में ही बनी रही। यदि इसकी कोई शैली या शाखा भी प्रकाश में आयी तो वह भी छोटे पैमाने पर ही। ऐतिहासिक दृष्टि से विचार किया जाय तो गढ़वाल शैली की वैभववास्था केवल तीस वर्षों तक ही बनी रही और उसके बाद गढ़वाल में चित्रकला का जो नया दौर शुरू हुआ वह काँगड़ा शैली पर आधारित था।

फिर भी, कवित्व-गांभीर्य की दृष्टि से इसने उत्कृष्ट चित्र किसी भी छोर में कभी नहीं बने। भारतीय जागीरदारी के नरक्षण में निर्मित, ये कला-कृतियाँ, राजपूतों के शासन से पूर्व, पंजाब तथा गढ़वाल की पहाड़ी संस्कृति को बड़े ही मोहक ढंग से अभिव्यक्त करती हैं। उनके उच्च कलात्मक परिवेश में न केवल अपने अंचल के एक छोटे-से दरबार की कलात्मक अभिव्यक्ति का पता चलता है, वरन्, उनसे समय भारत की एक भव्य कला-थाती की अभिव्यक्ति होती है। आदर्श सौन्दर्य के महान् गुण के साथ-साथ उनमें निहित धर्म तथा प्रेम का स्वरूप, उसकी काव्यमय भावुकता आदि की दृष्टि से, काँगड़ा कला की अपेक्षा, गढ़वाल चित्रकला भारतीय प्रेम-पद्धति की उत्कृष्टता को मूर्तरूप में हमारे समक्ष रखती है।

१९वीं शताब्दी के आरम्भिक पन्चीस-तीस वर्ष पहाड़ी चित्रकला का उत्कर्षकाल रहा है। इस समय मुलेर में गुफ सहाय, काँगड़ा में बसिया और गढ़वाल में मोलाराम चित्रकारी कर रहे थे। किन्तु इन तीनों शैलियों के कलाकारों के कारण इस दिशा में जो आशातीत उन्नति हुई, उसको आगे बढ़ाने में उनके उत्तराधिकारी असफल रहे। यद्यपि १८५० ई० के बाद दरबारों में कलाप्रेम में कमी प्रकाश का वह उसाह शैली

हो गया था और योरोपीय चित्रों के प्रति लोगों में रुचि होने लगी थी; फिर भी पहाड़ी शैलियों की अवन्तति के मूल में प्रमुख कारण उत्तराधिकारी कलाकारों की अयोग्यता ही रही है।

कला-सर्जना की दिशा में शिथिलता का वातावरण व्याप्त होने का एक कारण यह भी था कि सिद्धहस्त आचार्य श्रेणी के कलाकार हस्त अनुदाहर ही गये थे कि अपने पुत्र अथवा शिष्यों को वे कला की समुचित शिक्षा, अपने 'फन' की मौलिक बातें और रेखा-वर्ण आदि की प्राविधिक विधेयतायें बताने के लिए तैयार नहीं थे।

यही कारण था कि १८५० ई० के बाद गढ़वाल, गुजिर, चम्बा और काँगड़ा आदि पहाड़ी शैलियों की उन्नत परम्परा शीघ्र होती गयी और कलाकारों में बंसी साधना, निष्ठा तथा प्रेरणा न रही। यद्यपि १९वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में भी पहाड़ी शैली की विभिन्न शाखाओं में कार्य हो रहा था; किन्तु उसमें परम्परा के निर्वाह के अतिरिक्त कुछ नहीं था। उसकी लोकप्रियता समाप्त-प्राय थी। उदाहरण के लिए यदि हम मोलाराम की कृतियों के समक्ष उसके पुत्र ज्वालाराम (१७८८-१८४८ ई०) तथा शिवराम (१७९०-१८५५ ई०) की कृतियों की तुलना करते हैं तो हमें उन्नत भेद स्पष्ट दिखायी देता है। यही स्थिति काँगड़ा के कलाकार बसिया और उसके पुत्र लक्ष्मनदास के चित्रों में दिखायी देती है।

कला की इस भावी उन्नति में जो अवरोध उपस्थित हुआ, वस्तुतः उसका कारण राजनीतिक परिवर्तन था। अंग्रेजी साम्राज्य की स्थापना से भारतीय राजा-महाराजा और नबाबों में जो कलाप्रेम तथा कलाकारों का आदर-संमान देने की स्वाभाविक उत्सुकता एवं अभिरुचि थी वह न रही। अंग्रेजों ने यहाँ की सुन्दर कलाकृतियों को समेटना शुरू कर दिया था और कला के नाम पर इस देश में कुश्चि तथा अपलीलता का प्रचार किया। 'फिरगी शैली' और 'बाजार पेंटिन्स' जैसे नये कला-प्रयास इसी के परिणाम हैं।

इन कला-प्रयासों के कारण नये 'बाद' या 'इज्म' प्रकाश में आये। यद्यपि ये नये 'बाद' या 'इज्म' पश्चिम की देन थे, और वहाँ के कलाकार वर्ग में वे अतिशय चर्चा के विषय बने हुए थे; फिर भी हम देखते हैं कि इस देश की अतीत संस्कृति तथा कला-साधना से उनका कोई सारतम्य नहीं था। कला के क्षेत्र में पहले-पहल इस असतुलन से कुश्चि एवं विकृति का ही प्रचार हुआ। उसका कारण यह था कि पश्चिम के नितान्त भौतिकवाद को आत्मसात करने के लिए यहाँ वैने वातावरण का अभाव था। जहाँ तक भारतीय कलाश्रि एवं परम्परा का सम्बन्ध है, उसमें अनुकरण तथा एकागिता न होकर उस महान् सन्कति और मर्यादा का समावेश है, जिसके कारण यहाँ का जन-जीवन अम्यस्त एवं प्रभावित रहा है। अतः कला के क्षेत्र में जो नये प्रयास तथा अनुभवान हुए उनसे यह बात स्पष्टतर हो रही है।

गढ़वाल चित्रशैली के अन्तिम दिनों में निमित्त चित्रों में उस नयी पृष्ठभूमि का ईप्सु उन्मेष है, जिसका संबंध वर्तमान से है और जो वास्तविक अर्थों में इस देश की देन है।



मध्य प्रदेश एवं
बिहार की चित्रशैली

मध्य प्रदेश की चित्रशैली का आरंभ

मध्य प्रदेश का नया गठन होने के बाद उसकी भौगोलिक सीमाएँ बहुत दूर-दूर तक फैल गयी हैं। कलात्मक सर्वेक्षण की दृष्टि से उसको हम प्रमुख चार भागों में विभक्त कर सकते हैं। मालवा, बुन्देलखण्ड, खालियंग और दतिया। इन चार स्थानों का ऐतिहासिक दृष्टि से बड़ा महत्व है। मध्य प्रदेश में यही चार केन्द्र थे, जहाँ कि मध्यदेशीय चित्रकला का निर्माण हुआ।

८वीं शताब्दी से लेकर १८वीं शताब्दी तक मध्य प्रदेश का शासन जिन शक्तिशाली शासकों के हाथ में रहा उनमें राजपूत, पठान, मुगल और मरहटों की प्रमुखता है। मध्य प्रदेश की प्राचीन चित्रकला में हमें अनेक रुचियों का समन्वय दिखायी देता है। उसका एक कारण तो यही रहा कि उसकी राजनीतिक स्थिति में निरन्तर परिवर्तन होते गये और दूसरे में उसके सीमावर्ती प्रदेशों की चित्रकला का उससे निरन्तर आदान-प्रदान होता गया। पश्चिम से गुजरात की जैन शैली ने, पूरब में अवध, जोनपुर तथा गोलकुण्डा, बीजापुर की शैलियों ने, उत्तर में मेवाड़ की शैली ने और दक्षिण में खानदेश तथा अहमदनगर की शैली ने मध्य प्रदेश की चित्रकला को निरन्तर प्रभावित किया। बल्कि यों कहा जाय कि परितः फैली हुई विभिन्न चित्र-शैलियों के समन्वय के कारण ही मध्य प्रदेश में चित्रकला का उदय हुआ तो अनुचित न होगा।

मध्य प्रदेश की चित्रकला के इतिहास का आरंभ हम बाघ के गुफाचित्रों से मान सकते हैं। बाघ के ये भित्तिचित्र लगभग ५वीं, ६ठीं शताब्दी प्राचीन बनाये गये हैं। ये चित्र यद्यपि बौद्ध चित्रकला की धाती हैं; किन्तु उनमें कुछ चित्र ऐसे भी हैं, जो दरबारी जीवन के वैभव और नृत्य, संगीत के परिचायक हैं। इस प्रकार के चित्र संभवतः बाद के हैं।

बीच की कुछ शताब्दियों को छोड़कर लगभग ११वीं शताब्दी में हमें चित्रकला के कुछ अवशेष उदयेश्वर या नीलकण्ठेश्वर के मन्दिर में देखने को मिलते हैं। यह स्थान बीना-भेल्सा रेलवे स्टेशन के बीच है। नीलकण्ठेश्वर का यह मन्दिर जिस प्रकार धार्मिक तथा ऐतिहासिक दृष्टि में बहुप्रशंसित है उसी प्रकार कला की दृष्टि से भी अपना महत्वपूर्ण स्थान रखता है। इसमें सुरक्षित अभिलेखों से विदित होता है कि उसका निर्माण १०५९ ई० (१११६ वि०) से १०८० ई० (११३७ वि०) के बीच हुआ। उसको राजा उदयादित्य की आज्ञा से बनवाया गया था। मन्दिर का बाह्य भाग उत्कीर्णित चित्रों से सज्जत है, जिसमें अनेक देवी-देवताओं के भव्य रूप अंकित हैं। उसमें ब्रह्मा, विष्णु, गणेश, कार्तिकेय, आठों दिग्पाल, शिव और दुर्गा आदि देवताओं के चित्र बने हैं।

जैन शैली का प्रभाव

१२वीं से १४वीं शताब्दी के बीच जैनो के सचित्र ग्रंथों का प्रवेश मध्य प्रदेश में हुआ। ब्यावसायिक जैनियों ने राजस्थान, उत्तर भारत और मध्य भारत में अपनी चित्रशैली को फैलाया। इन चित्रों में नीले और लाल रंगों की प्रमुखता तथा कुछ मुनहलापन एवं हठीतिमा भी थी। इन्हीं के प्रभाव से एक सचित्र पुस्तक १४१९ ई० में माण्डू (मध्य प्रदेश) और दूसरी जोनपुर में लिखी गयी। इनमें जोनपुर की प्रति अधिक सुन्दर थी।

फारसी शैली का प्रभाव

जिस प्रकार गुजरात से मध्य प्रदेश में जैन शैली का प्रवेश हुआ उसी प्रकार गुजरात से ही फारसी चित्रकला का भी मध्य प्रदेश में प्रवेश हुआ। १४३३ ई० में, जब कि मुहम्मद खिजली ने मालवा, राजस्थान और दक्षिण के कुछ हिस्सों पर अधिकार कर लिया तो फारसी चित्रकला का अधिक प्रसार हुआ। मुहम्मद की धार्मिक सहिष्णुता के कारण हिन्दू जनता को राहत तो मिली ही, साथ ही मालवा और बोखारा में सांस्कृतिक सम्बन्ध स्थापित होकर चित्रकला के क्षेत्र में आध्यातीत प्रभुत्व हुई। उसके बाद उसके उत्तराधिकारी पुत्र गयादुदीन (१४६९-१५०० ई०) के समय भी उसकी वही स्थिति बनी रही।

पायसुद्रीन के बाद उसका लड़का नसीरउद्दीन शासक हुआ। उसके समय की बनी दो सचित्र पुस्तकें उपलब्ध हैं। एक में ४३ चित्र हैं, जिसको मेघनल आर्ट गैलरी, दिल्ली में होना बताया जाता है। ये चित्र बुखारा की शैली के हैं। दूसरी सचित्र पुस्तक 'स्वामतनामा' है। इस पाण्डुलिपि के चित्र बड़े ही सुन्दर हैं।

नसीरउद्दीन के बाद मालवा के सत्त पर महमूद द्वितीय बैठा। वह भी बड़ा हिन्दूप्रेमी बादशाह था। अपने मंत्री मेदनीराय के परामर्श से उसने कई मुसलमान सरदारों को मरवा डाला और कुछ को पदच्युत कर उनके स्थान पर राजपूतों को नियुक्त कर दिया। इसका परिणाम यह हुआ कि महमूद के पड़ोसी मुसलमान रजवाड़े कुद हो उठे और १५३१ ई० में मुसलमानों के संयुक्त प्रयत्न से खिजली बंग का अन्त हो गया।

मुगल शैली का प्रभाव

किन्तु जन्मतः कलाप्रेमी होने के कारण जब १५२५ ई० में मालवा पर पठानों का शासन हुआ तो चित्रकला के क्षेत्र में भी परिवर्तन की स्थितियां प्रकट हुईं। इस समय क बने चित्र विभिन्न संघहालयों में सुरक्षित हैं। ये चित्र अधिकतर स्थियों के हैं और इनमें प्रमुञ्जता जौनपुर शैली की है। इस समय जो सचित्र पुस्तकें लिखी गयीं उनमें नसीरउद्दीन के समय की शैली है।

महमूद द्वितीय के बाद मौद्दू की गद्दी पर बाज बहादुर बैठा। बाज बहादुर और रूपमती की प्रेम-कहानी प्रसिद्ध है। १५१६ में जब मौद्दू को मुगलों ने जीता तो रूपमती ने आत्महत्या कर ली और बाज बहादुर भाग गया। पुनः १५७० ई० में वह अकबर के सामने उपस्थित हुआ। अकबर ने उसको सेनाध्यक्ष नियुक्त कर लिया।

ऐसी वधा में मौद्दू फिर स्वतंत्र न हो सका। मौद्दू शैली के चित्रकार भी तितर-बितर हो गये। उनमें वे जो चित्रकार बच सके वे वे मेवाड़ पहुँचे और वहाँ उन्होंने 'शीतलोचिन्म' के तथा राग-रागिनियों के चित्र बनाये। १६०५ ई० के राग-रागिनी चित्र प्रिंस ऑफ वेल्स संग्रहालय में तथा ब्रिटेन आर्ट कॉसिल में सुरक्षित हैं। इन चित्रों में मौद्दू की ह-हूह नकल न होकर मेवाड़ चित्रशैली का प्रभाव है।

१७वीं शताब्दी में निर्मित चित्रों में हम अनेक प्रकार की शैली का समन्वय पाते हैं। इस समय नरसिंहपुर में राग-रागिनी से सम्बन्धित अनेक चित्र बनाये गये, जो मौद्दू शैली से भिन्न है। ये चित्र संस्कृत के पौराणिक ग्रन्थों पर आधारित हैं। १६५८ में जो चित्र बने वे यद्यपि मालवा की शैली के अत्यन्त परिवर्तित रूप थे। किन्तु उनमें देशज संस्कृति का अभाव था। जब मुसलमानों का प्रभाव मालवा में था तब प्रेम-सम्बन्धी अनेक चित्र निर्मित हुए। नरसिंहपुर में रागमाला के भी अनेक चित्र बने। ये सभी चित्र आधुनिक प्रभावों से ओत-प्रोत हैं। इन चित्रों में स्त्रियों की कमनीयता तथा युवा, फल, फूलों की सज्जा सुन्दर है। रंग चटकीले हैं। बाद में इस शैली का कुछ अंश जयपुर भी पहुँचा और वहाँ १८वीं शताब्दी के चित्रों में ठीक यही रूप देखने का मिलता है।

मरहटा शासन

१८वीं शताब्दी में मध्य प्रदेश पर मरहटों के आक्रमण होने लगे थे। मरहटों वीरताप्रेमी थे। कला उनकी दृष्टि में विलास की वस्तु थी। अतः उन्होंने कला के सुजन पर सर्वथा प्रतिबंध लगा दिया। उन्होंने कुछ हिस्से राजस्थान के अपने अधिकार में करने के बाद मध्य प्रदेश को भी हड़बू लिया और इन्दौर तथा म्वालिंयर में अपनी राजधानी कायम की। उनकी राज्यपालिका में कला के प्रति उन्हें निष्ठुर बना दिया। उनके शासन में मध्य प्रदेश में चित्रकला की स्थिति बहुत मन्द पड़ गयी।

दतिया और ओरछा

मध्य प्रदेश में राजनीतिक अव्यवस्था के बावजूद भी दतिया और ओरछा में चित्रों का निरन्तर सुजन होता रहा। ये चित्र वृन्देल शैली के थे। दतिया के राजा शम्भुजित के समय (१७६२-१८०१ ई०) में मध्य प्रदेश में चित्रकला की उत्पत्ति हुई। इस समय के बने चित्रों में अनेक शैलियों का सम्मिश्रण है। ये चित्र रागमाला, रसराज और सत्तसई के आधार पर सँकड़ों की संख्या में बने। इनमें से कुछ तो जयपुर की शैली के मेल के थे, जिनमें मुगल शैली का भी समिन्धन है और अधिकतर बुंदेली शैली के थे। इन चित्रों के प्रेरणास्रोत भिन्नभिन्न थे। उसके शारीह और धार्मिक चित्र राजपूत शैली के थे। उनका रंग-विधान एवं आलेखन आकर्षक नहीं है। उनके पात्र भावहीन हैं। स्थियों की मुञ्जाकृति निश्चित ही सुन्दर है।

साभूषित के बाद उसके स्थान पर राजा परीक्षित बैठे; किन्तु उस समय तक सारा मध्य प्रदेश अंग्रेजों के हाथों में जा चुका था। दत्तिया की चित्रकला में भी ब्रिटिश कला एवं कवियों का समावेश होकर उसका अपमान बिलुप्त हो गया।

१९वीं शताब्दी में इन्द्रजीतसिंह ओरछा का शासक नियुक्त हुआ। यह कला और कविता, दोनों का अनुयायी था। एक ओर तो उसके यहाँ हिन्दी साहित्य के निर्माण में अनेक ब्याप्तनामा कवियों को आश्रय मिला और दूसरी ओर 'दत्तिकप्रिया', 'कविप्रिया' आदि ग्रन्थों के आधार पर चित्र निर्मित हुए। ये चित्र मुगल शैली के अनुरूप हैं। मुगलों के अन्त के बाद भारत में चित्रकला को जीवित बनाये रखने वाले राज्यों में ओरछा का प्रमुख स्थान है।

ग्वालियर की चित्रशैली

मध्य प्रदेश की चित्रकला के इतिहास में ग्वालियर की चित्रशैली का प्रमुख स्थान है। १८वीं शताब्दी से पहले, जब कि ग्वालियर में मरहटों का शासन स्थापित नहीं हुआ था, ग्वालियर के तैबरवंश के संरक्षण में चित्रकला तथा संगीत, वास्तु आदि कलाओं की बड़ी उन्नति हुई।

मध्यदेशीय चित्रशैलियों में ग्वालियर की शैली का विशेष महत्त्व है। उसका महत्त्व इसलिए भी है कि उसके द्वारा भारत में मुगल संस्कृति और मुगल कला को प्रोत्साहन मिला। यह निश्चित था कि यदि ग्वालियर की तैबरों ने साहित्य और कला के क्षेत्र में इतनी प्रगति न की होती और उसके लिए इतने उत्सुक न रहे होते तो मुगलों के दरबारों में उनको उतना समान प्राप्त न हुआ होता। मुगल कलाकारों की सृष्टि भारतीय परिदृश्यों की ओर आकर्षित करने की दिशा में मध्यदेशीय और विशेषरूप से ग्वालियर के तैबर राजवंश का महत्वपूर्ण योग रहा है। यद्यपि तैबरों द्वारा इस कलात्मक संरक्षण का तिथिबद्ध इतिहास नहीं मिलता फिर भी भारतीय कला के इतिहास में उसका स्मरणीय स्थान है।

ग्वालियर में तैबरवंश की स्थापना १४वीं शताब्दी के अन्त में हुई थी। उसका प्रतिष्ठाता वीरसिंहदेव था। यह परम्परा विक्रमदेव इंदरेंद्रसिंह, कीर्तिसिंह, कल्याणसिंह, मानसिंह, विक्रमादित्य, रामसिंह तक अर्थात् लगभग १६वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध तक बनी रही। बाद में उस पर मुगलों का अधिकार हुआ।

मुगलों से पूर्व और महाराज हर्षवर्धन के बाद मध्ययुगीन भारत में कला की संपूर्ण धाती को अक्षुण्ण बनाये रखने और कलाकारों को प्रोत्साहन देने वाले राजवंशों में तैबरवंश का महत्वपूर्ण योग रहा है। संगीत और स्थापत्य की इस युग में बड़ी उन्नति हुई। हिन्दी साहित्य के लिए भी इस युग में अच्छा कार्य हुआ। मध्यदेशीय कला के प्रमुख केन्द्र थे चित्तौड़, जौनपुर, मोंडू और ग्वालियर। इनमें ग्वालियर की सर्वाधिक ख्याति थी। वहाँ के कुशल कलाकारों ने स्थापत्य की दिशा में मनभावनी प्रतिमाओं का एवं सुन्दर भवनों का ही निर्माण नहीं किया, वरन् चित्रकला के क्षेत्र में भी रागमाला के अपूर्व चित्रों का निर्माण करके भारतीय कला की अभिवृद्धि में अपना उल्लेखनीय योग दिया। मध्ययुगीन रागमाला के चित्रों के जनक ग्वालियर केन्द्र के कलाकार ही माने जाते हैं। इन रागमाला के चित्रों में रूपसज्जा, रंगों का संयुजन और रेखाओं का मनोहर समन्वय तो ही ही, साथ ही तत्कालीन संगीत के प्रति तैबरवंशीय राजाओं के प्रेम का इतिहास भी सुरक्षित है।

महाराज इंदरेंद्रसिंह जिस प्रकार अद्भुत कूटनीतिज्ञ और प्रजाप्रेमी राजा थे उसी प्रकार साहित्य और कला के प्रति भी उनका उत्तना ही अनुराग था। उन्हीं के राज्यकाल (१४२४-१४५४ ई०) में ग्वालियरगढ़ की चट्टानों पर जैनप्रतिमाओं का निर्माण हुआ था। अन्य जैन कलाकारों को भी उन्हींने आश्रय दिया। उस युग के शिलालेखों में उत्कीर्णित देवसेन, यशकीर्ति, जयकीर्ति और दूसरे मठारक साहित्यकारों तथा कलाकारों का नाम मात्र ही आज उपलब्ध होता है।

इंदरेंद्रसिंह का पुत्र कीर्तिसिंह (१४५५-१४८० ई०) भी अपने पिता के समान बड़ा कलाप्रेमी नरेश था। ग्वालियरगढ़ की जैन-प्रतिमाओं का निर्माण इनके समय में भी पूर्ववत् जारी रहा। इन कलापूर्ण प्रतिमाओं के निर्माण का समय लगभग १४४०-१४७३ ई० के भीतर है। ये तीनोंस बड़े उत्तम दीर्घों नरेशों के शासनकाल से सम्बन्ध रखते हैं। इन भावमयी प्रतिमाओं में उनके निर्माणकों तथा आश्रयदाता राजाओं का यश सुरक्षित है। इन प्रतिमाओं में एक ओर तो अप्रतिम सौन्दर्य भरपूर है और दूसरी ओर उनमें श्रद्धा और भक्ति के अपूर्व धार्मिक भाव नरे हुए हैं।

कीर्तिसिंह तैबर के बाद कल्याणसिंह के (१४८१-१४८६ ई०) राज्यकाल में स्थापत्य का अच्छा विकास हुआ, जिसका प्रमाण बादल महल है। कल्याणसिंह के बाद ग्वालियर की गद्दी पर तैबरवंश का सर्वाधिक प्रभावशाली राजा मानसिंह बैठे। मानसिंह

का शासनकाल १४८६-१५१७ ई० के लगभग है। इतने समय तक राजगढ़ी पर बने रहना मानसिंह की नीतिज्ञता और बुद्धिमत्ता का प्रमाण है। स्वाखिलपर के इतिहास में, बहूतों के लोक-जीवन में राजा मानसिंह की स्मृति आज भी बड़ी गरिमा से बुरहायी जाती है। मानसिंह प्रजाप्रिय भी नरेश होने के अतिरिक्त साहित्य, कला, इतिहास और संगीत का भी बड़ा अनुरागी था। मानमन्दिर, गुजरी महल और मोती झील के चस्ते अथवा चोचों में जीवित कला आज भी मानसिंह के कलाप्रेम का प्रकट करती है। मानसिंह द्वारा निर्मित मानमन्दिर की ऊँचाई ३०० फीट बतायी जाती है। उसके स्थापित गुम्बदों की आभा आज फीकी पड़ गयी है और उसका सौन्दर्य नष्ट हो चुका है। गुजरी महल वास्तुकला का अद्भुत नमूना है। इसमें खूबसूरत का बड़ा सुन्दर कीमल दृशित है। सम्राट् बाबर ने अपनी आत्मकथा 'बाबरनामा' में मान मन्दिर और चित्रभाजीत के महलों की कला का विस्तार से उल्लेख किया है। बाबर ने उनको स्वयं देखा था। हाथिया पीर पर खूबसूरत का काम और उस पर उत्कीर्णित हाथी, सिंह तथा कालिन्दी की आकृतियाँ बड़ी ही मनोहर हैं। जालिमां की कटाई भी बड़ी सुन्दर है। रंगीन पत्थरों के मिलान से और उनकी कटाई-छटाई के नौदाल से यह बड़ा ही भव्य मालूम पड़ता है। महल के भीतर काल्पनिक जीवों की आकृतियाँ भी बड़ी सुन्दर हैं।

मानमन्दिर के प्रागोण और प्रकोणों में सबंन कला के अन्वय-स्वरूप का दर्शन होता है। विभिन्न भावों को दृशित करने वाली नर्तकियों की नृत्यमुद्रायें बड़ी ही जीवन्त हैं। गुजरी महल और मानमन्दिर, दोनों महलों में रथापत्य और वास्तु के अतिरिक्त चित्रकला का भी सुन्दर समन्वय है। इन महलों के भीतरी भागों में चित्रित रंगीन आकृतियों का रंग आज भी प्रानाधिक्यो बाद फीका नहीं पड़ा है। इन महलों को सुन्दर भित्तिचित्रों द्वारा अलंकृत किया गया था। किन्तु ये भित्तिचित्र आज मिट-भंग गये हैं।

बिहार शैली के आरम्भिक चित्र

चित्रकला के क्षेत्र में बिहार का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। सच बात तो यह है चित्रकला द्वारा मनुष्य का मनोरजन अत्यन्त प्राचीन काल में होता चला आया है। स्वभावतः शीघ्र-काल से ही मनुष्य रखाशा के सद्गार चित्र बनाने में दिलचस्पी लेता रहा है। उस समय भी जब मानव अपने आदि युग में था और गुफाओं में जीवन्त व्यतीत करना था, वह गुफा की दीवारों पर अपने अनुभवों और जीवन के दृश्यों से प्रभावित करने का प्रयास करता था। बौद्ध-युगों से यह ज्ञात होता है कि वैदाली में अम्बपाली के विद्यालय गयन-गृह की दीवारों पर राजकुमारों के चित्र अंकित थे और कहा जाता है कि उसे देखकर ही अम्बपाली विम्बिनगर के प्रति मॉहित हुई थी।

सुरगुजा-स्थित रामगढ़ पहाड़ी की जोमोगान गुफाओं की भीतरी दीवार पर ज्यामितिक रेखाचित्र, मकर, मछली और अन्य विचित्र दानवों के रंगीन चित्रों के अवशेष मिले हैं। विद्वानों के अनुसार ये चित्र पहली सदी पूर्व के हैं। गाँवों और भरहुत-रेनिग और तोरण-शार पर बने दृश्य के आधार भित्तिचित्र थे। अजन्ता और वाघ-गुफाओं की चित्रकारी के उदाहरणों में भारतीय चित्रकला की उन्नत अवस्था का पता तो चलता है, पर इनके विकास के प्रागमिक इतिहास के प्रामाणिक अवशेष प्राप्त नहीं हुए हैं। नालदा के मंदिरों के अन्दर चित्रकारी के नमूने मिले हैं। वाल्ढा में बौद्ध-भिन्धुओं के निवासार्थे जो महल थे, उनमें प्रत्येक महल पर शिल्पियों ने जीव-जन्तुओं के चित्र बना रखे थे। प्रत्येक बालकनी पर रंग-विरंगे दुस्य चित्रित थे। चीनी-यात्री यूआन-च्यग ने बोध-गया मंदिर का अत्यन्त आकर्षक और प्रभावशाली वर्णन किया है। उसने मंदिरों में की गयी चित्रकारी का वर्णन करते हुए लिखा है कि शिलार की चारों समकोण चतुर्भुजाकार दीवारों मोती की लड़ियों के चित्र से अलंकृत थी।

अतः बिहार में पालकालीन चित्रकला के नमूने उल्लेखनीय हैं। कौम्ब्रज विश्वविद्यालय के पुस्तकालय में पालयुग की दो तालपत्रीय हस्तलिपियाँ सुरक्षित हैं, जिनके किनारों पर सुन्दर और छोटे-छोटे रंगीन चित्र बने हैं। ये सभी चित्र बौद्ध-धर्म सम्बन्धी हैं। तांत्रिक चित्राओं से प्रभावित इन चित्रों का पालकालीन मूलिकला से निकटतम सम्बन्ध है। भारतीय नियमों का पालन और अलकार का बाहुल्य यहाँ भी स्पष्ट है। चित्रों में पालकालीन उद्देगपूर्ण कम्पन और शृंगारिक भावना प्रकट है। कलात्मकता की दृष्टि से ये चित्र विकसित हस्तकला के अत्यन्त सुन्दर उदाहरण हैं।

भारतीय कला की परम्परा में कुछ के जीवन सम्बन्धी चित्रों का प्रचुर स्थान है। भरहुत में बृद्ध का, अपनी माँ को दीक्षित करने के बाद स्वर्गलोक से घरती पर आने का, चित्र है। इस चित्र में हम स्वर्ग से उरती पर आने के लिये सीढ़ी लगी देखते हैं, जिसके एक उपरले ढङ्गे और सबसे निचले ढङ्गे पर बृद्ध के पद-चिन्ह भी अंकित है। इस चित्र में बृद्ध के नीचे उतरने का दृश्य प्रत्यक्ष दिखाया गया है।

पटना शैली

प्राचीन भारत के इतिहास में आधुनिक पटना नगर की ख्याति पाटलीपुत्र या कुसुमपुर के नाम से विभूत है। धर्म, संस्कृति, साहित्य और राजनीति आदि के विभिन्न दृष्टिकोणों से पाटलीपुत्र का अपना ऐतिहासिक महत्त्व रहा है। मानवता के हितार्थ और बौद्धिक अभ्युत्थति की दृष्टि से प्राचीन भारत में जितने भी महान् प्रयास हुए हैं उनके निर्माण के मूल में पाटलीपुत्र का नाम भी जुड़ा हुआ है। चन्द्रगुप्त और अशोक जैसे यशस्वी सम्राटों ने पाटलीपुत्र को अपनी राजधानी के रूप में स्वीकार करके उसके महत्त्व एवं उसकी महानता को सहज ही प्रमाणित कर दिया। हिन्दू-राज्यों के अस्त हो जाने के अनन्तर भारत में जब महान् युगलों का अधिपत्य स्थापित हुआ, उस युग में भी पटना की ख्याति रईसों और धनाड्यों की नगरी के रूप में बनी रही।

ऐसी स्थिति में यह संभव ही था कि प्राचीन पाटलीपुत्र को कलाकारों ने अपनी आश्रित भूमि के रूप में स्वीकार किया होगा, किन्तु वे कलाकार और उनकी कला-कृतियों के सम्बन्ध में आज यही स्थिति है, जो प्राचीन भारत के समस्त कला-इतिहास पर चरिताय होती है; अर्थात् पाटलीपुत्र का वह प्राचीन कला-वैभव आज सर्वथा विलुप्त एव अज्ञात है।

पटना शैली की चित्र-कृतियों की उपलब्धि मध्ययुग से होती है। १८वीं से २०वीं तक की दो शताब्दियों में पटना शैली के अन्तर्गत जितने तरह के चित्र बने उनमें अधिकांश की प्रतिनिधि कृतियाँ आज भी जीवित हैं।

पहले भी अनेक स्थलों पर यह संकेत किया जा चुका है मुगल मन्तव्य के अस्त हो जाने के बाद मुगल दरबार दिल्ली में जितने भी कलाकार थे वे भारत के विभिन्न राज्यों में विकेंद्रित हो गये थे। इसी प्रकार के कुछ चित्रकार नवाब मुंशिदाबाद के आश्रय में पहुँचे। नवाब मुंशिदाबाद का सितावा उस समय देदीप्यमान था। दिल्ली दरबार के निराश्रित चित्रकारों का उसके प्रति आकर्षित होना कोई अस्वाभाविक नहीं था। लगभग तीस वर्ष तक नवाब मुंशिदाबाद का दरबार चित्रकला का प्रमुख केंद्र बना रहा। उसके बाद अफगानों तथा मराठों के आक्रमणों के कारण और नवाब का कम्पनी के झगड़ों के कारण ज्यों ही नवाब मुंशिदाबाद की स्थिति बिगड़ी त्यों ही उनके दरबारी कलाकार भी वहाँ से चलते बने।

मुंशिदाबाद दरबार के निराश्रित कलाकारों में से कुछ कलाकार पटना में आकर बस गये थे। संभवतः यह १७५०-१७६० ई० के बीच का समय था। इन्हीं बीच दूसरे चित्रकार भी वहाँ आकर म्वाबी रूप से रहने लगे।

क्योंकि पटना, गंगा के तट पर स्थित होने के कारण, सदा ही ब्यापार के प्रमुख केंद्रों में से रहा है, इसलिए तत्कालीन शासन के स्वामी अंग्रेजों का वहाँ अधिक सख्पा में रहना स्वाभाविक ही था। ये आंग्ल-व्यापारी वहाँ के सामाजिक और प्राकृतिक वातावरण से प्रभावित हुए बिना न रह सके। फलतः कलाप्रेमी कमिश्नर टेलर महोदय की भाँति दूसरे अंग्रेजों ने भी वहाँ सामाजिक एवं प्राकृतिक जीवन, तथा पशु-पक्षी आदि के चित्र अंकित कर और वहाँ के चित्रकारों से अच्छी-अच्छी कृतियों का निर्माण कराकर बिलायत भेजे। इस प्रकार के सैकड़ों चित्र आज भी भारतीय संग्रहालयों, विशेषतया पटना म्यूजियम और विदेशी आर्ट गैलरियों में सुरक्षित हैं। कुछ चित्र आंग्ल परिवारों से भी सबद्ध हैं।

बाराणसी के महाराज ईश्वरीनारायणसिंह (१८३५-१८८९ ई०) बड़े कलाप्रेमी थे। उनके यहाँ अनेक विद्वान् और कलाकार रहा करते थे। पटना शैली के दो पारसत चित्रकार भी उनके आश्रय में थे। उनका नाम था लालचन्द और उनका भतीजा गोपालचन्द। ये दोनों काशी के विख्यात कलाचर्चा दल्लाल के शिष्य थे। इन दोनों चित्रकारों से महाराज ने पटना शैली के सैकड़ों चित्र बनवाये। पटना शैली की सबीह तैयार करने में भी उक्त चित्रकार निपुण थे।

श्री राजेश्वरप्रसाद नारायणसिंह ने पटना चित्रशैली पर एक महत्वपूर्ण लेख लिखा था। उनका कथन है कि अंग्रेजों की प्रेरणा से जो चित्र बनाये गये थे उन पर अंग्रेजी चित्रशैली और मुगल शैली का प्रभाव है। इस प्रकार पटना शैली के जितने भी चित्र हैं उनका निर्माण उक्त दोनों शैलियों के आधार पर हुआ है, जिन्हें पटना शैली के प्रतिनिधि चित्र नहीं कहा जा सकता है; और इसीलिए मध्ययुगीन राजपूत एव पहाड़ी आदि तत्कालीन भारत की उन्नत शैली के चित्रों के समक्ष जिनका कुछ भी महत्त्व नहीं है।

पटना शैली के वास्तविक चित्र वे हैं, जो वहाँ के राजा, रईसों, जमींदारों आदि के आदेशों पर या उनके आश्रय में रहकर बनाये गये। टिकरी और बँतिया के राजवंश चित्रकला के बड़े प्रेमी थे। अबरल के पक्षों पर इसी समय चित्र-रचना की जानी आरंभ हुई थी।

श्री राजेश्वरप्रसाद नारायणसिंह ने १९वीं शती की पटना शैली का अभ्युदय काल माना है। उस युग के चित्रकारों में सेवकराम

जी का नाम पहले जाता है। इसी प्रकार श्री ईश्वरीप्रसाद जी (कलकत्ता आर्ट स्कूल के भूतपूर्व उपाध्यक्ष) के पितामह श्री शिवलाल जी भी पटना के प्रमुख चित्रकारों में से हुए। इनके अतिरिक्त श्री हुलासलाल जी, श्री जयरामदास जी, श्री भूमकलाल जी और श्री फकीरचंद लाल जी का नाम उल्लेखनीय है। ये सभी चित्रकार १८३०-१८५० ई० के बीच हुए। इस समय के चित्रों में कजली स्याही का उपयोग किया गया है। फिरका-चित्र और हाथी-दाँत पर अंकित चित्र भी इस समय बने, जिनका विषय धार्मिक त्योहार और सामाजिक आयोजन आदि था।

पटना शैली के चित्रकारों में श्री शिवलाल जी और श्री शिवदयाल लाल जी का स्थान बहुत ऊँचा माना गया है। ये दोनों चित्रकार १८५०-१८८० ई० के बीच हुए। कहा जाता है कि शिवलाल जी आसु चित्रकार थे और उनके प्रत्येक चित्र का मुख्य दो अक्षरियाँ थीं। उनकी एक प्रसिद्ध चित्रशाला भी थी। पटना शैली के लिए उभरते दोनों चित्रकारों की महानु देन यह रही है कि उन्होंने स्वयं तो इस क्षेत्र में अपूर्व कार्य किया ही, साथ ही उनकी प्रेरणा से अनेक चित्रकार भी प्रकाश में आये। १८८० ई० में श्री शिवदयाल लाल जी की और उनके सात वर्ष बाद १८८७ ई० में श्री शिवलाल जी की मृत्यु हुई।

इसके अतिरिक्त पटना शैली के चित्रकारों ने जहाँ हाथी और घोड़े अंकित किये वहाँ निम्न श्रेणी के जानवर तथा सवारियों को भी नहीं भुलाया। पटना के अतिरिक्त इस शैली के प्रमुख केन्द्र थे लाहौर, दिल्ली, लखनऊ, वाराणसी, मुसिदाबाद, पूना, सतारा, टिकरी और बेतिया।

पटना चित्रशैली के सम्बन्ध में श्री राजेश्वरप्रसाद नारायणामह का कथन है कि "पटना के चित्रकारों की एक विशेषता थी, जो मूलक, राजस्वानी अथवा पहाड़ी चित्रकारों से नहीं पायी जाती। वह यह कि जहाँ औरों ने राजाओं तथा पौराणिक आस्थानों के चित्रांकन में ही अपनी कलम की सारी खूबियाँ प्रदर्शित की, वहाँ पटना के चित्रकारों ने देश की सर्वसाधारण जनता को भी अपनाया तथा उनके जीवन की क्षाक्तियाँ भी प्रस्तुत की। यही नहीं, धर्मिकों की जिन्दगी की कीमत समझी; उन्हें आदर की दृष्टि से देखा तथा अपने चित्रों में उन्हें भी स्थान दिया। 'मछली बेचने वाली'; 'टोकरा बनाने वाला'; 'बकरी चलाने वाली'; 'लुहार'; 'नीकरानी'; 'दुर्जी'; 'बर्सा चलाने वाली'; जैसे चित्र इसके जीवित वृष्टान्त हैं।"



मध्ययुगीन चित्रकला की प्रगतिशील शाखाएँ

भारतीय चित्रकला पर ईरानी प्रभाव

यूनान की क्लैवीय सभ्यता आदिम युग की उन महान् सभ्यताओं में से एक थी, जिसके प्रभावशाली अस्तित्व के प्रमाण आज इतिहास में सुरक्षित हैं। क्लोसम इम सभ्यता का केन्द्र था, जहाँ से कि मिनास् राजाओं के बड़े-बड़े प्रासाद घरों के गर्भ में खोदकर निकाले गये हैं। इन प्रासादों की दीवारों पर अंकित जो चित्र मिले हैं उनका समय लगभग २००० ई० पूर्व में निर्धारित किया गया है। इसी सभ्यता का नवोन्मेष त्राय नगर में हुआ, जहाँ से हाल ही में खदाई करके कला की विभिन्न सामग्री उपलब्ध हुई है।

सस्ती जाति की छत्रछाया में तुर्की और ईरान की मूमि पर बाबुली-खल्दी सभ्यताओं का जन्म हुआ। बाद में वहाँ शक्तिशाली असुरों का साम्राज्य स्थापित हुआ, जिनकी राजधानी निनेवे (ईराक) थी। यह असुर जाति अपने युग की विख्यात जाति थी और कला के क्षेत्र में उसकी महत्वपूर्ण देन रही है। 'महामास' पुराणों तथा गिल्गामेश-विषयक अनेक ग्रन्थों में जिस मय नामक महान् स्वपति का उल्लेख हुआ है वह इसी असुर जाति का था।

ईसवी पूर्व छठी शताब्दी का मध्य भाग प्राचीन ईरानी संस्कृति का आदिकाल माना गया है। इस युग में आर्यों के बुदान्त कबीलों ने निनेवे के असुर साम्राज्य तथा बाबुली-खल्दी साम्राज्यों को ध्वस्त कर के सारे ईरान पर अपना प्रभुत्व स्थापित कर लिया था। एक समय था, जब कि शक्तिशाली असुरों का साम्राज्य सिन्ध और पश्चिमी एशिया से लेकर ईरान तथा बल्लभ तक फैला हुआ था; किन्तु उसके बाद ईरानी आर्यों ने आमु दरिया के काँडे से लेकर दजला फरात की घाटियों, फिलिस्तीन तथा नील नदी के काँडे तक अपने प्रभुत्व का विस्तार कर लिया था। इस प्रकार ईरानी सभ्यता का प्रभाव एशिया माइनर, ईराक, सीरिया, फिलिस्तीन, तुकिस्तान, अफगानिस्तान और भारत तक व्याप्त हो गया था। भारत में पंजाब, सिन्ध, काश्मीर और उत्तरी भारत के कुछ हिस्सों में ईरानी संस्कृति की छाप उभर रही थी। इसका प्रभाव यह हुआ कि मिस्र से लेकर सिन्ध तक के विस्तृत भू-भाग के निवासियों में सांस्कृतिक एव कलात्मक सम्बन्ध जुड़ गये।

उक्त सभी देशों की भाँति भारत पर भी ईरानी शिल्प का गहरा प्रभाव लक्षित हुआ। फराजनी, बाबुली तथा असुर मन्नादों और ईरानी दागारों के भव्य स्तम्भों का शिल्प अशोक के स्तम्भों में उभरा। इनी प्रकार ईरान के वृषभ-मण्डित प्रस्तर स्तम्भ एवं सूसा तथा एकबताना के दारारों के महलों का भव्य शिल्प मौर्यों द्वारा निर्मित पाटलिपुत्र के महलों में मुखरित हुआ। ईरानी शिल्प की यह विरासत भरद्वाज तथा साँची के स्तूपों, रेलियों, अमरावती के सगमरमर के शिवविधान, मथुरा के जैन-बीडों के स्तूपों की वेदियों और मारनाथ के मूर्ति-निर्माण में रूपवित हुई। ठीक इसी समय तक्षशिला की मूमि पर यूनानी कलाकारों ने गांधार शैली का जन्म दिया, जिसके द्वारा भारतीय कला में एक नये युग का मूत्रपात हुआ। गुप्तकाल में पट्टोबकर यह गांधार शैली विशुद्ध भारतीय रूप में परिवर्तित हुई। तक्षशिला का गर्भ मन्दिर, भारत में, ईरानी शिल्प का अद्वितीय नमूना है। इसी प्रकार आगरा के ताजमहल की सुन्दर गुम्बजों पर ईरानी शिल्प की ही छाप है।

ईरानी शिल्प की यह विशेषणा है कि उसमें शृङ्गा, सज्जा, कारीगरी, रचनात्मक कौशल और कल्पना के भाव बड़े ही सुन्दर ढंग से दक्षित हैं। भारत की कलात्मक अभिव्यक्तियों को समृद्ध करने में ईरानी कला का महत्वपूर्ण योग रहा है। ईरान के सुन्दर वर्ण-विधान ने भारत की चित्रकारी और लेखन को बड़ा प्रभावित किया। ईरान के सुन्दर वर्ण-विधान और सुलेखन के आधार पर मुगलकाल में लखी गयी सच्चित्र पोथियों ने भारत के अनेक कलाकारों को अपनी ओर आकर्षित किया। चित्रकला और लेखनकला के अतिरिक्त मिट्टी के पात्रों और बरतन-निर्माण की कला को भी ईरानी कला ने प्रभावित किया। भारत में तराशों हुए अक्षरों की विद्या में, चित्रों के अंकन और बाईरों तथा दक्षिणयों की सज्जा के लिए भी ईरानी कलम का रिकथ उल्लेखनीय है। लगभग १९वीं शताब्दी के मध्य तक भी भारत में ऐसे अनेक कलाकार बतमान थे, जो ईरान की कला के आधार पर अपनी कलाकृतियों का निर्माण करते रहे।

भारतीय चित्रकला की परम्परागत शैलियों में नयी निष्पत्तियाँ और नये भाव-विधानों का समावेश करने और उसके मावी विकास की ठोस भूमिका तैयार करने में ईरानी कला का महत्वपूर्ण योग रहा है।

हिन्दू चित्रकला की पूर्व पीठिका

यद्यपि मुगल वैभव के साथ-साथ भारत में ईरानी उस्तादों का भी आगमन हो चुका था और शासन के स्वामी होने के कारण मुगलों के दरबारों में उन्हीं का अधिक बोल-बाला एव रोब-दाब था; फिर भी हम देखते हैं कि मुगलकाल के मूगचित्रों में तीन-चौथाई कलाकार हिन्दू ही थे। और, सम्भवतः यही कारण था कि ईरानी उस्तादों के अधिपत्य में भी भारतीय कलाकारों की निजी विशेषताएँ, सर्वथा विलुप्त या ईरानी सस्कारों में सर्वथा विलयित नहीं हो पायी थी।

ईरानी उस्ताद, अधिक यत्नशील होने पर भी, रंगमाला के अधिक रंगभावपेशल, मार्दवपूर्ण, स्वाभाविक एवं निर्दोष चित्र नहीं उतार सके। भारतीय चित्रकारों को तो यह निपुणता विरासत में ही मिली थी। फिर भी हमका कदापि यह अर्थ नहीं है कि ईरानी शैली के मुगल चित्रकार भारतीय चित्रकारों में किसी कवर मून एव अनभिज्ञ थे; बल्कि उन्होंने प्रतिविम्ब-चित्र तैयार करने और ईरान के सुन्दर यथे-वैचित्र्य को दृष्टित करने में हिन्दू चित्रकारों की अरुंक्षा अधिक यत्न कमाया। भारतीय सम्पत्ता-सम्पृक्त-विचित्रों में पूरी तरह घुल-मिल जाने पर भी मुगल चित्रकारों की रागमाला-नवधी कृतियों में जो दृष्टिकोण अंत तक बना रहा, उसका कारण यह था कि हिन्दू कलाकारों या हिन्दू चित्रकारों की चित्र-विधियों के आधार भारतीय शिल्पशास्त्र के निर्देशों पर अवलम्बित थे। 'चित्रसूत्र' और 'शिल्पसूत्र' में लघोह के लिए जो (१) अष्टाध्याय (२) अनुज (३) साधोक्त शरीर (८) अर्द्धविलोचन (५) पादवर्णन (६) परावृत्त (७) पृष्ठावृत्त (८) परिवृत्त और (९) समानत आदि नौ स्थानों का निर्देश है, हिन्दू कलाकारों की अन्तर्दृष्टि उनमें पूरी तरह अभ्यस्त थी, जिनमें कि मुगल कलाकार अनभिज्ञ थे।

ईरानी शैली के मुगल उस्तादों और भारतीय शैली के हिन्दू चित्रकारों की तत्कालीन कलाप्रवृत्तियों का अध्ययन करने पर स्पष्टतः यह जानने को मिलता है कि उनके विचारों एव अभिव्यक्तियों में पर्याप्त साम्यत्व तथा उनमें आदान-प्रदान का भावना का उदय हो चुका था। इस प्रकार के हिन्दू-ईरानी चित्रकारों में साँवला, भगवती, काश्मि, बिजानदाम, अबुलहसन और मयूर का नाम उल्लेखनीय है।

हिन्दू चित्रकारों और मुगल चित्रकारों की मौलिक भिन्नता का कारण उनके आश्रयदाताओं की परम्परा विरोधी रुचियाँ थी। हिन्दू राजाओं की आसक्ति जहाँ आध्यात्मिक विचारों पर आधारित थी, मुगल बादशाह वहाँ आसक्ति-प्रमोद एव विषय-वासनाओं का पसंद करने वाले थे। तबकीला-भड़कीलापन उन्हें अधिक रुचिकर था, जब कि इसके विपरीत हिन्दू राजाओं की अभिरुचियों मादवी-मार्तव्यकता से भरपूर थी। इसलिए हिन्दू राजाओं के आश्रय में जो चित्र बने या हिन्दू चित्रकारों का जो अपना अभ्यस्त विषय था, मुगल चित्रकार उसको आसमान करने में सफल न हो सके, या जो कहना चाहिए अपनी परंपरा तथा अपने आश्रयदाताओं को रुचियों में अनुसार उन्हें हिन्दू शैली में पूर्णतया घुल-मिल जाने की आवश्यकता महसूस ही नहीं हुई।

हिन्दू चित्रकला पर प्राचीन भारतीय सम्पत्ता-सम्पृक्त का प्रभाव है। पुराने भित्तिचित्रों की भावना की प्रबल छाप उनमें सर्वत्र व्याप्त है। उनकी मार्तव्यकता, मर्यादा, भाववाङ्मयता, कोमलता, मुकुमागता, गहरी भाव-व्यञ्जना और ध्यात्मिक आलेखन सभी में भारतीय जीवन का निरन्तर वर्तमान है। श्रद्धावृत्त का नामा भाव-विम्पित लीलाएँ, पौराणिक प्रतिमानों का योजनाएँ और भारतीय जन-जीवन की भावनाओं, प्रेरणाओं का प्रतिबिम्ब भी उनमें सर्वत्र दृष्टित है।

हिन्दू चित्रकला की उत्तर पीठिका

भारत भूमि में महान् मुगलों का अस्तित्व विलुप्त हो जाने पर हिन्दू कला ने कुछ वर्षों तक निरन्तर अपनी सम्पत्ता के भूले वैभव को फिर से उद्वारया। ये चित्र 'रामायण', 'महाभारत' में लेकर हिन्दी-साहित्य के रीतिकालीन कवियों के प्रयो पर आधारित है। ऐसे चित्र यद्यपि मध्ययुग में भी निर्मित हो चुके थे, किन्तु इन बाद के निर्मित चित्रों में और उनमें मौलिक भेद हैं।

राज्याश्रय समाप्त हो जाने पर मध्ययुगीन चित्रकारों ने जिन कृतियों का निर्माण किया उनमें कला की वास्तविक आराधना, कलाकार की आंतरिक अनुभूति, उसका आत्मोत्थान एव उसकी तन्मयता तथा एकनिष्ठ भावना व्याप्त है। उनमें लोक-जीवन की सच्ची अनुभूति चित्रित है, जिनके मुकाबले में मुगल दरबारों के प्रचुर मूय साधनों एवं ऐश्वर्य के भरपूर वैभव के बीच रहे गये चित्रों की आभा भी फीकी दिखायी देती है। एक ही दृष्टि को यह मौलिक भिन्नता इस बात की नाशी है कि कला का चिन्तन एवं उसकी अभिव्यक्ति कलाकार की स्वतंत्र स्थिति ही में संभव है।

इस प्रकार की स्थिति ने भारतीय कला के क्षेत्र में एक नये युग का निर्माण किया, या वस्तुतः यों कहना चाहिए कि विशेषे

राजसत्ता के कारण हिन्दू चित्रकला की परंपरा में जो गतिरोध आ गया था, उसकी जो कड़ी टूट गयी थी, उसको फिर से योजित किया गया। ऐसे चित्रों में मनोभावों को प्रकट करने में, रखाओं का भङ्गकीलापन प्रायः नहीं के बराबर है; और इसी प्रकार, विषय की अभिव्यक्ति के लिए कम-से-कम रंग उपयोग में लाये गये हैं। कलाकार का ध्येय अब पहिले की अपेक्षा परिवर्तित होकर केवल कला के मूल तत्त्वों पर विचार करने में ही कोन्द्रित हो गया था। इसलिए ऐसे चित्रों में वाष्पाङ्कुर को सर्वथा त्याग दिया गया, वरन् उनके लिए न अधिक धम, न अधिक प्रदर्शन और न अधिक अलंकरण को ही आवश्यक समझा गया।

कलाकार अब सच्ची आत्मप्रेरणा से अपने उद्गारों को रंग, रूप एवं वाणी देने में व्यस्त था। उसे न दोगों के विवेचन का ध्यान था न दो गुणों को अजित करने की कामना ही। बहु तो बस एक साधक जैसी सच्चाइयों को हृदय में संजोये हुए अपने विराट् आराध्य के समूह अपने हृदय के कल्प तथा पवित्रता खोल-खोल कर रल देने के लिए आनुर था। अब न उसे यश की भूख थी और न अर्थ की ही अभिलाषा। यही कारण है कि इस दृष्टि से निर्मित चित्र भारतीय कला की अमर धरोहर के रूप में सिद्ध हुए और इसीलिए जन-सामान्य के द्वारा समाहृत होकर उनकी महत्ता, उनकी ताजगी आज तक अक्षुण्ण बनी हुई है।

मुगल दरबार के मिश्रित हिन्दू चित्रकारों ने प्रान्तीय रजवाड़ों का आश्रय लेकर जिस नयी कला-शैली को जन्म दिया उससे परम्परागत हिन्दू चित्रकला की विच्छन्न परिधिवाँ एक सूत्र में परिवेष्टित हुई। इन चित्रकारों ने मस्कृत-हिन्दी के ग्रन्थों के सँकड़ों दृष्टान्त चित्रों का निर्माण करके हिन्दू चित्रकला की समृद्धि को आगे बढ़ाया।

यद्यपि प्रान्तीय रजवाड़ों के आश्रित या स्वतंत्र रूप से दत्तचित्त इन कलाकारों को मुगल-सत्तनत जैसी मुविधार्ण एवं वैसी प्रचुर संपन्नता उपलब्ध नहीं थी, फिर भी उनके द्वारा आत्मविश्वास के माथ कला की मेवा-माधना करने का परिणाम यह हुआ कि उनकी कला-कृतिवर्षों में लोक-जीवन की वाणी मुखरित हो उठी, जिसकी तुलना में शाही-आश्रय में निर्मित वैभवपूर्ण चित्रों का भङ्गकीलापन स्पष्ट ही जाता है।

हिन्दू चित्रकला की निर्माण-परम्परा बहुत पुरानी है; किन्तु उसका यह नवीनीकरण लगभग १६वीं शताब्दी से होना आरंभ हुआ था और उसकी यह स्थिति अट्ट रूप से १९वीं शताब्दी के प्रथमाध तक बनी रही। इन हिन्दू-शैली के विकास चिह्न काश्मीरी, राजपूत और पहाड़ी आदि शाखाओं में प्रतिफलित हुए। भारतीय चित्रकला की इन प्रगतिशील शाखाओं में भारत के सपूर्ण कला-धरातल को प्रकाशित कर दिया।

मुगल कला भी यद्यपि हिन्दू कला का ही एक अंग है; फिर भी दोनों की प्रकृतियों में कुछ मौलिक अन्तर है। मुगल कला में जहाँ बादशाहों के खानों, बिलासों और आमोदों की प्रबलता है, हिन्दू कला में बहो संयति, शिष्टाचार और आदशों की अधिकता है। यदि पहली में अनोखा रखांकन है तो दूसरी का अनोखापन भावों को दशित करने में दिवायी देना है।

एक बृहद् साम्राज्य के स्वामी होने के कारण मुगल बादशाहों से तत्कालीन प्रान्तीय रजवाड़ों का सम्बन्ध निरन्तर ही बना रहा। भारतीय स्थानत्व, भारकर्म और चित्र, कला के इन त्रिरूप के नवोत्थान में मुगल सत्तनत का महत्वपूर्ण योग रहा है। विषमों हिन्दू जनता के हृदयों को जीतने के लिए मुगल बादशाहों ने जिस चतुराई से काम लिया वह प्रथमनीय है। इन क्षमतावान् मुगल शासकों की इन समझौतावादी नीति का प्रभाव यहाँ की चित्र-रचना पर भी पडा, और इसके फलस्वरूप हम देखते हैं कि १८वीं शताब्दी के मध्य से लेकर १९वीं शताब्दी के मध्य तक बने हुए चित्रों में हिन्दू-मुगल कला मिश्रित रूप में आगे बढ़ी। क्योंकि हिन्दू चित्रकार ही मुगल कला के पिता थे, इस नाते हिन्दू कला के साथ मुगल कला का वैसी सम्बन्ध जुड़ जाना कोई अनहोनी बात नहीं थी। राजस्थान और गुजरात के भित्तिचित्रों एवं चित्रों में इस मिश्रित भाव की मात्रा अधिकता से देखने को मिलती है।

अठारहवीं शताब्दी के अन्त और उन्नीसवीं शताब्दी के आदि में हिन्दू चित्रकला की अनेक उपशाखाएँ प्रकाश में आयीं। इस युग की प्रमुख चित्र-शैलियों के उद्गम स्थान हैं: जयपुर, काँगडा, गढ़वाल, नाहन, मध्ठी, बसौली, ओढ़छा, दतिया, जोधपुर, उदयपुर, गुजरात, महाराष्ट्र और हैदराबाद।

मध्ययुगीन कलाशैलियों का सर्वेक्षण

एक ईरानी शायी अश्वर रज्जाक ने (१४४२-१४४४ ई० तक) दो वर्ष भारत भर की यात्रा करने के बाद तत्कालीन भारतीय कला की बड़ी प्रशंसा की है। उन्होंने मैसूर के बैलूर नामक स्थल के मविरों की छतों पर बनी भव्य तस्वीरों की बड़ी प्रशंसा की थी। इसके अतिरिक्त काँची के बृहद् मंदिरों के भग्नावशेषों से भित्तिचित्रों का पता चला है। इसी प्रकार अनहिलवाड, पाटन आदि के

मध्यकालीन गुर्जर मंदिरों की काष्ठी-मूर्तियाँ तथा आकर्षक रंगों से युक्त धातु-प्रतिमाएँ उल्लेखनीय हैं। मध्यकाल में चित्रकला का इतना प्रचार हुआ कि जिस प्रकार मौर्य या गुप्त राजाओं के साहित्य के अम्युदय के समय विभिन्न विद्या-निकेतनों की प्रतिष्ठा हुई और बौद्ध-बिहारों द्वारा भारतीय साहित्य का प्रचार-प्रसार दुनियाँ में फैला, उसी प्रकार मध्य युग में चित्रकला के लिए बड़े-बड़े कला-निकेतनों की प्रतिष्ठा हुई और एक ओर तो तत्कालीन चित्रकारों ने अपनी परंपरा सुरक्षित बनाये रखी और दूसरी ओर कला-निकेतनों द्वारा चित्रकला की विरासत शाहिद-परंपरा से आगे बढ़ी। मुगलों ने इतने अतना भरपूर योग दिया।

देवकुलों की प्रतिष्ठा की भी प्राचीन काल में व्यवस्था थी। मथुरा में माट नामक स्थान पर कुषाण सम्राटों का एक देवकुल था। वहाँ से प्राप्त मूर्तियाँ मथुरा के अजायबघर में हैं। इसी प्रकार का एक देवकुल-प्रतिमागार जोधपुर के अननगत राजनगर मंदिर में प्रतिष्ठित है। देवकुल-प्रतिमाओं के निर्माण की यह परंपरा भारत से जावा, चंपा और सुमात्रा आदि में पहुँची और वहाँ के मंदिरों में आज भारतीय शैली से पूरी तरह प्रभावित प्रतिमागार देखने को मिलते हैं। जिस प्रकार प्राचीन समय में एक देवकुल की प्रतिमाओं को स्थापित करने का प्रचलन था, उसी प्रकार मुगल युग में अनेक चित्रदालाएँ निर्मित करने का शौक था।

१५वीं शताब्दी में भारतीय चित्रकला की प्रमुख दो शाखाएँ थीं - मुगल और राजपूत। पहली शाखा का जन्म मुगलों के दरबार में हुआ था; वहीं उसने समृद्धि पायी और मुगल मूलतः के साथ ही उसका अस्तित्व एवं प्रभाव भी जाता रहा। उन्नीसवीं सदी के आरंभिक चतुर्थांश में चित्रकारों का ध्येय केवल प्रतिच्छविमाँ अंकित करना भर रह गया था, और १६ वीं परंपरा के चित्रकारों ने प्रायः सारी उन्नीसवीं सदी प्रतिच्छविमाँ अंकित करने में ही बितायी।

इसी समय दिल्ली में एक विशिष्ट शैली का निर्माण हुआ, जिसको 'दिल्ली शैली' के नाम में याद किया जाता है। इस शैली की निपुणता हाथी दाँत पर बारीक वस्तुकारी करने में है। इस शैली के चित्रकारों का रंग-विधान और रूप-अंकन प्रायः पुरानी ही परंपरा ही अवलंबित था।

चित्रकला का क्षेत्र अब एक व्यवसाय का रूप धारण कर चुका था और बहुत सारे व्यवसायी देश के चारों ओर फैल गये थे। चित्रकारों का एक और भी व्यवसाय हो गया था। वे पुराने कागद पर चित्रों को बनाकर उन्हें पुराना कल रह गये थे और उन्हें व्यापारियों के हाथ बेच कर खूब लाभ अर्जन कर रहे थे। एक अद्भुत घटना इस काल के चित्रकारों में यह दिवाव्यो देती है कि अपनी प्रतिकृतियों के अंकन में सचमुच ही उन्होंने पुरानापन भर दिया था।

दिल्ली की सल्तनत से निराश्रित कुछ कलाकारों ने लखनऊ के नवाबों के यहाँ जाकर प्रस्थ पाया। कुछ दिन तो इन चित्रकारों ने अपनी कलाकृतियों में मुगलशैली की शीघ्र परंपराओं को पुनरुज्जीवित किया; किन्तु यह स्थिति अधिक दिनों तक नहीं रहो। फलस्वरूप ब्रिटिश शासन के प्रभुत्व में लखनऊ के इन मुगल परंपरा के कलाकारों ने पश्चिम की शैली का अपना नाम शुरू किया। अंग्रेजों ने भी इन चित्रकारों को आमंत्रित कर उनसे सु दर शर्तों तैयार करवाई और लखनऊ में अपना आरंभ कर दिया। इस प्रकार की दोगली कृतियों के कारण भारतीय चित्रकला में ह्रास ही हुआ। महान् मुगल कला की उन महान् विशेषताओं का इस वध-संस्कार परंपरा ने सर्वथा निगल दिया।

दिल्ली और लखनऊ के मुगल शैली के कलाकारों का अस्तित्व इस प्रकार जाता रहा। उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम चतुर्थांश में मुगल शैली के कुछ चित्रकार बिहार में बसकर कला के निर्माण में लगे हुए थे। मध्य भारत और उत्तर भारत में जब मुगल शैली अपने अंतिम दिनों में पहुँच चुकी थी, उस समय भी बिहार के चित्रकार पूर्वी साधना एवं निष्ठा में मुगल कला के पुरानत अस्तित्व को बनाये रखने में यत्नशील थे। बिहार के इन कलाकारों ने नये भाव-विधान और नयी माज-सज्जा देकर मुगल शैली को ही एक नयी दिशा प्रदान की, जिसे 'पटना कलम' के नाम से याद किया जाता है। किन्तु लखनऊ की ही भाँति पाठ्याचार्य कला के प्रभाव से ये 'पटना कलम' के धनी चित्रकार भी अछुते न रह सके और फलस्वरूप सस्तेपन, व्यापारीपन की ओर स्थिति लखनऊ के कलाकारों में धर कर गयी थी वही हालत 'पटना कलम' के चित्रकारों की भी हुई।

मुगल दरबार के कुछ निराश्रित चित्रकार दक्षिण में भी जा बसे थे। दक्षिण में भी पहिले ही ये कुछ चित्रकार वर्तमान थे, जिनकी कला का संबंध ईरानी शैली से था। दक्षिण में बसे हुए इन ईरानी शैली के चित्रकारों पर मुगल काल से ही मुगल शैली का प्रभाव स्पष्ट होने लगा था; फिर भी उन्नीसवीं सदी तक उनकी कला का ईरानी स्वभाव अधिकांश रूप में विद्युत नहीं हो पाया था। इन नवागत मुगल शैली के चित्रकारों के प्रभाव से 'दक्षिण की कलम' में कुछ मिश्रण हुआ और हैदराबाद, ओरंगाबाद, दौलताबाद आदि स्थानों में जो चित्र उपलब्ध हुए हैं, उन्हें हम मुगल शैली के अविकल चित्र तो नहीं कह सकते, फिर भी इतना तय है कि वह मुगल शैली की ही एक प्रशाखा थी।

भारत के विभिन्न स्थानों में मुगल शैली के कलाकार के बराबर फेले और उनके द्वारा सर्वत्र न्यायनिय रूप से चित्रों का निर्माण हुआ; किन्तु धार्मिक: धर्म-दूसरे प्रभावों से प्रसिद्ध होकर उनका अस्तित्व समाप्त भी होता गया।

भारत की दूसरी प्रमुख कला-शाखा राजपूत है, जिसका एक रूप 'पहाड़ी' शैली के नाम से विद्युत है। इन दोनों कला-शैलियों की परंपरा अति समृद्ध और दीर्घ है। राजपूत शैली यद्यपि राजस्थान के विभिन्न प्रांतों में अपना विकास करती गयी; तथापि उसका मूल उद्गम जयपुर समझा जाता है। इसी प्रकार पहाड़ी शैली की परंपरा हिमालय के विस्तृत आंचल में बनी रही, तथापि कांगड़ा उसकी जन्म-भूमि मानी जाती है।

राजपूत और पहाड़ी दोनों कला-शैलियों ने यद्यपि अपना निर्माण स्वतंत्र रूप से किया फिर भी पहाड़ी शैली की अपेक्षा उसमें कम प्रभावोत्पादकता, एवं लोकप्रियता लक्षित होती है। राजपूत शैली की जो परंपरा आरंभ में बंध गयी थी; उसी की लीक पर कलाकार अंत तक बलते रहे। उन्होंने नयी विद्याएँ, नयी सभाबनावएँ उसकी नहीं दी; उसने लिए ऐसी वैज्ञानिक विधियों का निर्माण, ऐसे नये परीक्षण नहीं किये, जिसके कारण उनमें नित नवीनता के भाव लक्षित हो सके। इतने पर भी, राजपूत शैली के चित्रकारों का हस्तकीवल, नवीनों का अनूठापन और राग-रागिनियों एवं पशु-पक्षियों के चित्रण में मुद्राचिपूण रेखाएँ एवं रंग-विधान उच्चकोटि के हैं। चरवों का आधार लेकर बनाये गये चित्रों ने राजपूत शैली की उच्चताओं को लगभग उसीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में बहुत घटियापान में बदल दिया।

उन्नीसवीं शताब्दी में निर्मित राजपूत कलाकारों के मित्तिचित्र अपना अनुलनीय स्थान रखते हैं। ये मित्तिचित्र पौराणिक आश्वासन-आस्थाधिकारों के आधार पर निर्मित किये गये हैं। इनकी परंपरा जयपुर, उदयपुर और बीकानेर में अधिकतर बनी रही।

राजपूत चित्रशैली की अपेक्षा पहाड़ी चित्रशैली का अपना व्यवस्थित इतिहास एवं उन्नत परंपरा है। पहाड़ी चित्रशैली का आरंभ यद्यपि सत्रहवीं शताब्दी में हो गया था, किन्तु उसके प्रौढ़ रूप तथा पूर्ण व्यस का दर्शन उन्नीसवीं शताब्दी में चलकर हुआ।

पहाड़ी शैली का विस्तार भी अनेक शाखाओं में हुआ, जिनमें कांगड़ा शैली प्रमुख है। कांगड़ा शैली का आरंभ मित्तिचित्रों द्वारा हुआ। और उनके आधार पर अन्य चित्रों का निर्माण हुआ। अपनी लोकप्रियता के कारण अठ्ठारहवीं शताब्दी में ही कांगड़ा शैली का विस्तार उत्तर में जम्मू-गढ़वाल तक और पश्चिम में लाहौर तक हो चुका था। ये चित्र कुछ तो लोक-जीवन सबधी, कुछ रामायण, महाभारत या पौराणिक आश्वासनों पर आधारित, कुछ शवीहो, कुछ राज-दरबारों से संबंधित थे।

उन्नीसवीं शताब्दी में, जब कि कांगड़ा शैली के चित्रकारों ने लाहौर-अमृतसर जैसे नगरों में धनिकों का आश्रय लेना शुरू किया, तभी उसमें शिथिलता के लक्षण दिशापी देने लगे थे। बाद में तो अंग्रेजों का पूर्णाधिपत्य हो जाने के कारण और विधोपत: १९०५ ई० के भूकंप की वजह से कांगड़ा शैली को गहरा आधार लगा, इस प्रकार उसके उज्ज्वल अस्तित्व की साक्षी बहुत सारी कृतियाँ भी कुछ तो विदेशों को प्रवासित हुईं; और कुछ दबकर विनष्ट हो गयीं।

लाहौर और अमृतसर में बसे हुए कांगड़ा शैली के चित्रकारों के मम्मूख पादचात्य कला का आकर्षण विद्यमान था, जिसकी चकाचौध में आकर स्वभावत: उनकी अपनी मौलिकता नष्ट होती गयी और यूरोपियन शैली के दबदबे से वे अपने को नहीं बचा सके। इसी कोटि के चित्रकारों ने लाहौर में महाराज रणजीतसिंह के आश्रय में रहकर कला से कुछ अिभता लिए हुए एक नयी शैली के चित्रों का कुछ दिन निर्माण किया। इन चित्रकारों ने विदेशी शासन पर भी कुछ व्यय चित्र बनाये हैं। महाराज रणजीतसिंह की मृत्यु के साथ इस कला-शैली का भी अस्तित्व समाप्त हो गया।

मुगल और राजपूत चित्र-शैलियों के अतिरिक्त तत्कालीन भारत के चित्रकला के इतिहास में दक्षिण की दो चित्र-शैलियों को मूल्या नहीं जाना चाहिए। एक शैली का जन्म तंजौर में लगभग अठारहवीं शताब्दी के अंत में हुआ। इतिहासकारों का कथन है कि मुगल राजवंश के अन्त समय में हिन्दू-जाति के कुछ चित्रकार तंजौर में आकर बस गये थे, जो कि राजपूत चित्रकारों के ही वंशज थे। कला-समीक्षकों का विश्वास है कि तंजौर में बस जाने वाले राजपूत चित्रकारों के वंशजों की कलाकृतियों और राजपूतशैली की कलाकृतियों में कोई समानता नहीं है। तंजौर की चित्रशैली अपने अनुसार बड़ी, और विकसित हुई। उस शैली के चित्रों में हाथीदांत पर शवीहों का अंकन दर्शनीय है। तंजौर और पुदुकोटा के पुराने राजमहलों में इस शैली के चित्र सुरक्षित हैं। तंजौर के राजा निजाबाी (१८३३-५५ ई०) के समय तक इस चित्रशैली का प्रचलन बना रहा।

दूसरी दक्षिणात्य शैली का जन्म मैसूर में अठारहवीं शताब्दी में हुआ और उसकी परंपरा वहाँ उन्नीसवीं शताब्दी तक बनी रही। कलाप्रेमी, कलाकार कृष्ण राजा बाबुआर के आश्रय में मैसूर शैली के चित्रकारों को बड़ा प्रोत्साहन मिला, जिनका

समय १८६८ ई० तक है। मंसूर के राजमहल में इस प्रकार के चित्र सुरक्षित हैं, जो कि हाथीदात पर अंकित हैं और बिनका महत्त्व तबोंपर चित्रशैली से किसी भी प्रकार कम नहीं है।

पहाड़ी शैलियों की विशेषताएँ

पहाड़ी चित्रशैली के पहिले चित्रकला यद्यपि पंजाब में प्रकट हुए; किन्तु हिमालय के विस्तृत अंचल में बसे हुए विभिन्न पहाड़ी प्रांतों में उसका विकास एक साथ ही हुआ और यहाँ तक कि उसका ह्रास भी लगभग एक ही साथ हुआ।

पहाड़ी चित्रशैली के निर्माण में १७वीं शताब्दी में निमित्त मुगल शैली के यथार्थवादी चित्रों का अतिशय प्रभाव है। पहाड़ी कलम में रेखाओं का नुकीलापन और रंगों की सज-धज पर भी मुगल कला का आंशिक प्रभाव है। वास्तविकता तो यह है कि मुगल दरबारों से निराश्रित कलाकारों के पहाड़ी राज्यालयों में बस जाने के कारण, उन्हीं के द्वारा पहाड़ी चित्र कला का निर्माण हुआ। इसीलिए पहाड़ी कलम में मुगल प्रभाव की छाप है।

पहाड़ी शैली के चित्र यद्यपि पुराणों, महाकाव्यों एवं काव्यों पर भी आधारित हैं; किन्तु उनकी अधिकता हमें वज्रभाषा के कवियों के काव्यों एवं कविताओं के आधार पर दृष्टांत रूप में मिलती है। कुछ चित्र लोक-कला, लोक-माहिर्य और लोक-आचारों पर, कुछ नायिकाश्रेय पर बने और बहुत सारे स्वयं कवित रच कर कलाकारों ने उन्हीं का दृष्टांत चित्रों में उताया। अजंता की चित्रावली में जीवन मुक्त साथ, संतों, महात्माओं, सन्यासियों और भिक्षुओं के जो एकांत भाव-दर्शन हैं; उसमें जो साधना और स्वतंत्र कर्मवृत्ति अभिव्यक्त है, उसी भाँति पहाड़ी कला में भी कलाकारों की स्वतंत्रता: सुखाय एव स्वाधीनता की आंतरिक दृष्टि देखने को मिलती है। पहाड़ी शैली के चित्रों में भावों को सफलतापूर्वक चित्रण करने की क्षमता, प्रत्येक पात्र के गतिज्ञान की दृष्टि है और प्राकृतिक घटनाओं का बड़ा ही मामिकता से चित्रण किया गया है।

पहाड़ी चित्रकारों ने कुछ देवसंकुल आकृतियों का भी निर्माण किया, किन्तु पहाड़ी कलम को पूर्णता उसमें नहीं दिखायी देती। कृष्ण की लीलाओं से संबंधित चित्रों में तो पहाड़ी कला अपनी चरमोन्नति को पहुँची है। कृष्ण लीलाओं के ग्राम्य-जीवन सबन्धी चित्रों को निमित्त करने में पहाड़ी कलाकारों ने बड़ी निपुणता प्रदर्शित की है। देवत्व प्रतिमानों से मुक्त कृष्ण के कुछ चित्रों को पहाड़ी कलाकारों ने बड़ी ही मामिकता से निमित्त किया है।

पहाड़ी चित्रकारों की एक विशेषता चित्रों की पृष्ठ-भूमि में प्रमगानुसार वातावरण की मृष्टि करने में दिखायी देती है। चित्रों की उपयुक्त पृष्ठभूमि अभीष्ट विषय को अधिक से अधिक प्रकाशित करने में बहुत महायक होती है। बिरह के भावों को दर्शित करने के लिए जिस वातावरण की आवश्यकता है, सयोग में वह विपरीतावस्था का घौक है। इसी प्रकार शान, शृंगार, वीर आदि तब रसों के लिए पृष्ठभूमि का निर्माण एक जैसी विधियों से नहीं किया जा सकता।

नायिका श्रेयों की विभिन्न आकृतियों को संजोने-सँवारने में भी पहाड़ी कलम का अपना विविष्ट स्थान है। रीतिकाल की कविताओं एवं काव्यों के दृष्टांत चित्र उतारने में अत्यंत पटु पहाड़ी शैली के कलाकारों ने बारहमासे के चित्रों में भी अपना रौबोला प्रभाव छोड़ा है।

भारत में अंग्रेजी राज्य की प्रतिष्ठा के साथ-साथ ही पहाड़ी शैली का ह्रास हुआ। स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद अन्य कलाशैलियों की भाँति पहाड़ी शैली का पुनर्मूल्यांकन हो रहा है।

जहाँ तक पहाड़ी शैली की विशेषताओं का सवध है, अनेक दृष्टि से वे अनूप हैं। पहाड़ी शैली के चित्रकार रस और भाव के अभिव्यंजन में बड़े ही कुशल थे। इसी प्रकार के चित्रों को पहाड़ी शैली का श्रेष्ठ उदाहरण कहा जा सकता है।

पहाड़ी शैली के चित्रकारों ने कथानक के अनुरूप भावों की अभिव्यक्ति, अनेक व्यक्तियों के चित्रों में कलात्मक एकता का समावेश और विषय के अनुसार वातावरण का सजु जन (कम्पाजिशन) बड़ी ही विदग्धता से दर्शित किया है। उनके चित्रों में नर-नारी, पशु-पक्षी, वृक्ष-शला आदि का सजुलन भी दर्शनीय है। इन प्रकार के उपयुक्त सजुन और सजुलन ने ही पहाड़ी शैली के चित्रों में जीवन पूँक दिया है, और इसी हेतु उनमें अपरिमित सौन्दर्य समाविष्ट हुआ दिखायी देता है।

राजपूत चित्रों की भाँति पहाड़ी शैली के चित्रों में लाक्षणिक प्रयोगों की भरमार नहीं है। राजपूत शैली के चित्रों में यह लाक्षणिकता अपने हृदय दर्जों को पहुँच गयी थी। जब प्रत्येक चित्रकार ने अपने अभिप्रायों को लाक्षणिक रूप से ही अभिव्यक्त करने का

उद्देश्य बना लिया था तो राजपूत चित्रों की श्रेष्ठता में ह्रास की स्थितियाँ उत्पन्न हुईं। पहाड़ी शैली में हमें इस लाक्षणिक अतिवादिता का सर्वत्र अभाव देखने को मिलता है। इसके अतिरिक्त पहाड़ी शैली के चित्रकारों ने ध्वजना को अधिक अपनाया है और उसका निर्वाह भी बड़ी कुशलता से किया है। ध्वजना का सफल निर्वाह ही श्रेष्ठ काव्य की कसौटी माना गया है। उसी प्रकार पहाड़ी शैली के चित्रकारों ने भी ध्वजना का आश्रय लेकर अपनी कृतियों की श्रेष्ठता को प्रकट किया है। कलशा, उत्साह, भय, प्रीति और आनन्द आदि भावों की अभिव्यक्ति के लिए चित्र की पृष्ठिका में वर्ण-योजना, प्राकृतिक दृश्यों का आकलन और पशु-पक्षी आदि के विषयानुकूल दृश्य अंकित करके अभिव्यंजना का सुन्दर प्रयोग किया है।

पहाड़ी शैली के कलाकार काव्यशास्त्र के भी ज्ञाता थे। उनके चित्रों में प्रसंगानुसार ओज, प्रमाद और माधुर्य, इन तीनों गुणों का सुन्दर अभिव्यञ्जन हुआ है। उनकी प्रवाहमयी, प्राणवन्त रेखाएँ, उनका सन्तुलित रंग-विधान और उनकी उदात्त कल्पना ने मिलकर उनकी कला को उन्नतान्त्या में पहुँचा दिया इसीलिए लोकप्रियता की दृष्टि से अन्नन्ता के बाद पहाड़ी शैली के चित्रों को ही, न केवल भारत में, अपितु, संसार भर में सराहा गया है।

वे चित्तरे कलामिद्वे थे। जैसा कि भवभूति ने काव्यसिद्ध कवीश्वर महात्मनियों में कहा है कि वे अर्ध के पीछे नहीं भागते, बल्कि कविता उनकी दापी का अनुगमन करती है; ठीक इसी प्रकार पहाड़ी शैली के व्युत्पन्न कलाकारों की कृत्तों के पीछे कला के भाव-विधान स्वयं ही दौड़ पड़ते थे। यही कारण था कि उन्होंने 'रामायण', 'महाभारत' जैसे बृहद् ग्रन्थों के सहस्रों चित्र बिना व्यतिक्रम के उतार कर रख दिये और विद्योपता यह कि उनके पहले चित्र में जो मार्दव, माधुर्य, पटुता तथा प्रौजलता दृशित है, उनके अन्तिम चित्र में वे सभी विशेषताएँ सम्मन्वित हैं।

भारतीय चित्रकला की समृद्धि के इस मध्ययुग में जिन नाना नाम-सूत्र चित्र शैलियों का उदय और उत्कर्ष हुआ उनके फलस्वरूप कला के क्षेत्र में सर्वथा नयी मान्यताएँ प्रकाश में आयीं। वस्तुतः देखा जाय तो इसी युग में भारतीय चित्रकला की सर्वांगीण उन्नति हुई। २०वीं शताब्दी के मध्य में लेकर विदेशी कलाकारों और कला-समीक्षकों के आकर्षण का केन्द्र भी इसी युग की चित्र-शैलियाँ रही हैं। भारतीय चित्रकला के प्रति विदेशों में मध्य युग से जो दृष्टिकोण बना हुआ था उसमें परिवर्तन हुआ और उसकी जगह नयी मान्यताएँ स्थापित हुईं।

मध्ययुग का यदि ऐतिहासिक दृष्टि से पर्यवेक्षण किया जाय तो एक ओर जहाँ देव के ओर-छोर तक राजनीतिक प्रतिस्पर्धा, निरन्तर छोटे-बड़े युद्ध और युगाने राजवाड़ों की जगह नयी शासन-सत्ताएँ स्थापित हो रही थी, वहाँ दूसरी ओर, उन्नी प्रगति एवं उत्साह से साहित्य तथा कला का भी युगजागरण हो रहा था। देश की केन्द्रीय सत्ता मुसलमानों के हाथ में थी। देव के चारों दिशाओं में हिन्दू राजवाड़ों की अधिकता थी। केन्द्रीय सत्ता के निरन्तर बढ़ते हुए प्रभाव के कारण यद्यपि सभी हिन्दू राजवाड़ों आतंकित और भयभीत थे; फिर भी कला के प्रति उनकी उत्सुकता में किसी प्रकार की शिथिलता न आने पायी। वस्तुतः वह ऐसा युग था, जब कला-व्यसन और कलाकारों के समागम को स्वाभिमान एवं गौरव का विषय समझा जाता था। कला उस युग की राष्ट्रीय चेतना थी। उसको राष्ट्रीय समान प्राप्त था। कला की उन्नति को अपनी उन्नति समझा जाता था।

तत्कालीन शासकीय समान के साथ-साथ लोक-दृष्टि से भी कला का अपना महत्त्व था। कलाकारों का एक विशिष्ट वर्ग स्वतंत्र रूप से कला की साधना में दक्षचित था। कला के प्रति उदात्त लोकमन्य के कारण प्रायः प्रत्येक घर में कला-कृतियों का सप्रभ और मरक्षण होता था। लोक की इन कलादर्शि और सुल्ला-व्यवस्था के कारण ही मध्ययुगीन कला-कृतियों के बृहत् मप्रभ अब तक जीवित रह पाये।

यद्यपि चित्रकला को साधना-सर्जना मध्ययुग से पहले भी निरन्तर अपनी उन्नत परम्परा में थी; फिर भी मुगलों के कारण उम दिशा में एक क्रांतिकारी परिवर्तन हुआ। चित्रकला से मुगलों को विशेष प्रेम था। उन्होंने बड़े यत्न में देव के कलाकारों को एकत्र किया, उन्हें पूर्ण सुविधाएँ तथा स्वतंत्रता दी और उनके लिए राज्य की ओर से भव्य चित्रशालाओं का निर्माण करवाया।

मुगलों की इस कलाप्रियता का प्रभाव देव के समस्त राजा, महाराजाओं, नवाबों, रईसों और जागीरदारों पर लक्षित हुआ। राज-पूतों के संरक्षण में चित्रकला की विशेष उन्नति हुई। सारे राजस्थान में अलग-अलग नगरों के नाम से राजपूत शैली की नयी शाखाएँ प्रकाश में आयीं। उनका प्रभाव पंजाब और मध्य देश की रियासतों पर भी परिलक्षित हुआ। फलतः देव के बृहद् म-भाग में राजपूत शैली ने अपना एकाधिकार प्रतिष्ठित किया।

पंजाब की पहाड़ी रियासतों में राजपूत शैली नये परिवेश में प्रकट हुई। उसका नया अधिधान 'पहाड़ी कलम' के नाम से हुआ।

काँगड़ा, गुफेर, चम्बा और बसौली के नाम से पहाड़ी शैली की उपशाखायें नये भाव-विधान और नयी दृष्टि के रूप में प्रकाश में आईं। गढ़वाल और जम्मू में भी उसका प्रभाव प्रसारित हुआ।

इस युग में चित्रकला को राजनीतिक संमान के साथ-साथ धार्मिक प्रतिष्ठा भी प्राप्त हुई। जैन शैली और वैष्णव धर्म के आचार्यों के संरक्षण में निर्मित चित्रों का इस दृष्टि से विशेष महत्त्व है। यद्यपि जैन चित्रकला का आरम्भ मध्ययुग से पहले ही चुका था; किन्तु उसको लोकसमान तथा लोक दृष्टि मध्ययुग में ही प्राप्त हुई।

मध्ययुगीन चित्रकला की सबसे बड़ी विशेषता है उसकी धर्मप्रियता। उसमें यद्यपि आलंकारिक और शृंगारिक चित्र भी बने; किन्तु उसकी विशेषता धार्मिक चित्रों के निर्माण में है। धार्मिक अवतारों में श्रीकृष्ण को ही उन्होंने अपनाया। श्रीकृष्ण कलावतार भी थे; कलाकार की आराधना के चरम लक्ष्य। श्रीकृष्ण ने पुरुषरूप में अवतरित होकर इस धरती पर अपनी लीलाओं को रचा। इसलिए उनसे संबंधित चित्रों को धरती का मानव सहज ही में समझ सकता है। 'महाभारत', 'भागवत' और 'श्रीमद्भागवत' आदि श्रीकृष्ण विषयक जितने भी मुख्य ग्रंथ हैं उन सबके सर्वाधिक दृष्टान्त चित्र मध्ययुग में ही निर्मित हुए। इस प्रकार के चित्रों के निर्माण में पहाड़ी शैली के चित्रकारों का प्रथम स्थान है। मुगल बादशाहों की आज्ञा से इस प्रकार के बहुसंख्यक चित्र मुगल शैली के चित्रकारों ने भी बनाये।

इस प्रकार मध्य युगीन चित्रकला की प्रगतिशील शाखाओं ने तत्कालीन भारत की सांस्कृतिक चेतना को ही उजागर नहीं किया, बल्कि उसमें सामाजिक और राजनीतिक मार्मजस्य भी स्थापित करने का प्रयत्न ही किया। भारतीय चित्रकला के इस स्वर्णयुग में कला की जो चरमोन्नति हुई, इतिहास में वह अपना बेजोड़ स्थान रखती है।



लोककला

उद्भव और विकास

कला के उद्भव और विकास की कहानी अनन्त है। मानव-जीवन के अम्युदय के साथ उसका जन्म हुआ और मानवता के विकास के साथ ही वह आगे बढ़ी। अतीत के सभी युगों पर उसके अस्तित्व की छाप विभिन्न रूपों में बनी रही। उसके जो प्रतिमान, परिभाषायें, उद्देश्य, आदर्श और प्रयोग वैदिक युग में थे, बाद के युगों और आज के जीवन से उनका तारतम्य नहीं बैठता; फिर भी इसका यह आघाव नहीं कि उसमें कोई क्रमबद्धता है ही नहीं। साहित्य में, समाज में तथा राजनीति में जिस प्रकार विगत की अपेक्षा वर्तमान भिन्न होता है और उस भिन्नता के ही आधार पर उनकी अपनी वास्तविकतायें पहचानी जाती हैं उसी प्रकार कला, जो कि मानव की सौन्दर्यानुभूति का मापदण्ड है, अपने विगत की अपेक्षा अपने वर्तमान में सर्वथा भिन्न होती है।

वैदिक युग में मानव की सौन्दर्यानुभूति के जो आदर्श थे, आगे के युगों में उनका स्वरूप बदलता गया। किन्तु प्रत्येक युग की कला में उस युग की छाप अंकित होती गयी। उदाहरण के लिए मौर्य युग के कलायुधों को देखकर सहज ही यह जानने को मिलता है कि उस समय का लोक-जीवन, परम्परा से कुछ हट कर, कल्पित देशलोक की अपेक्षा प्रत्यक्ष मानवलोक पर अधिक विश्वास करने लग गया था। इसी हेतु उस युग के कलाकारों ने अपनी कृतियों में देवताओं की भीड़ का चित्रण न करके सामान्य जन-जीवन के दैनिक क्रिया-कलापों को ही अंकित किया। इसी प्रकार अजन्ता, एलोरा और बाघ आदि के मूर्तिचित्रों में भारत की परम्परागत कलासाधना के विभिन्न स्वरूपों की छाप अंकित है।

लोककला के अम्युदय की तुलना यदि हम साहित्य के अम्युदय के साथ करके देखें तो अधिक उपयुक्त होगा। जिस प्रकार हमारे षःदमय की समृद्धि के दो पक्ष रहे हैं उसी प्रकार हमारी कला की समृद्धि भी दो रूपों में आगे बढ़ी। हमारी प्राचीन वैदिक संस्कृति ने साहित्य की अभिवृद्धि के लिए एक साथ ही जिन दो भाषाओं को जन्म दिया उनमें से एक थी संस्कृत और दूसरी थी लोकभाषा। भारतीय वाङ्मय के विकास के लिए प्रत्यक्ष रूप से जो कार्य संस्कृत ने किया वही कार्य परोक्ष रूप से प्राकृत, अपभ्रंश और उनकी अनेक विभाषाओं ने किया। संस्कृत की भाँति लोक-बोलियाँ भी बड़े वेग से अनेक शाखा-प्रशाखाओं में पल्लवित होकर निरन्तर आगे बढ़ती गयी और साहित्य की भाषा संस्कृत ने हमारे वाङ्मय को जितना दिया, इन लोक-बोलियों को देन उससे किसी भी अंश में कम नहीं रही। हमारे लोक-मानस के बीच मौलिक रूप में सुरक्षित यह लोक-साहित्य कितना व्यापक एवं बृहद् है, इसके प्रमाण हमें आज मिल रहे हैं जब कि हम उसके अनन्त-अन्वेषण में अग्रसर हैं।

यही स्थिति लोककला की भी रही। उसने अपना विकास विभिन्न रूपों में किया। उसका एक रूप परम्परागत विस्वाओं, रहस्यात्मक संकेतों और अतीत के संस्कारों पर आधारित था। उसका दूसरा रूप वह था, जिसमें सामाजिक रीति-रिवाजों की प्रकृति थी। इसके अतिरिक्त अपनी अनुभूतियों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति की ओर भी कलाकार का ध्यान था। इस दृष्टि से प्रतीकात्मक शैली के अमूर्त 'आलेपन' चित्र; सामाजिक रीति-रिवाजों को अभिव्यक्त करने वाले बौद्ध, बौद्ध तथा मूर्त की वस्तुओं का आलेखन; और राजस्थान के पट्टों (चित्रकारों) द्वारा किये गये रेखांकनों का इस प्रसंग में उल्लेखनीय योग रहा है।

मोटे रूप में कला की यह वादी दो तरह से आगे बढ़ी। उसका एक रूप तो शास्त्रीय था, जिसके निर्माणक या तो राज्यश्रित पेंगेवर कलाकार थे या वे कलाकार थे, जो स्वतंत्र साधना में अभिरत थे। इस शास्त्रीय कला के विकास का इतिहास, अजन्ता, एलोरा, बाघ तथा उसके बाद राजपूत, मुगल पहाड़ी आदि विभिन्न शैलियों में अभिव्यजित हुआ। किन्तु उसका दूसरा रूप अपने इतिहास और अपनी स्थिति की अपेक्षा किये बिना हमारे पारिवारिक, सांस्कृतिक एवं धार्मिक जीवन की परम्पराओं के साथ सबद्ध होकर, हमारे बौद्धिक धरातल को स्पर्श किये बिना हमारे आंगनों में पलता हुआ आगे बढ़ा। भारत की कोटि-कोटि जनता के जीवन में एकप्राण होकर यह लोककला न जाने अतीत की किस स्थिति में हमारे उल्लासमय संबंधों में जुड़कर हमारे साथ चली आ रही है। बिना किसी अश्लेष, आशय, प्रोत्साहन और प्रलोभन के स्वतंत्र, स्वच्छन्द एवं सौम्य गति से यह निरन्तर आगे बढ़ती रही। क्योंकि वह हमारे आंगनों की वस्तु रही है, अतः ममतामय तथा मधुर धरलू संबंधों की भाँति उसकी अद्भुत एकता हमारे साथ बनी रही।

हमारी इस लोककला को परम्परा में आगे बढ़ाने का कार्य ग्रामीण जनता ने किया। उसने अपनी प्राचीन संस्कृति और कला की विरासत को जीवन-दान देकर एक ओर तो प्रभुत्वशाली वर्ग को दासता से उसकी रक्षा की और दूसरी ओर उसमें इतनी जीवनीशक्ति भरी कि वह विश्वकला की प्रगतिशील भाव-धारा के माप आगे बढ़ सके।

यद्यपि भारतीय लोककला की प्रगति का सही इतिहास जानने और प्रमत्त करने की दिशा में अभी तक सतीतोजनक यत्न नहीं हुए हैं, तब भी यह निश्चित-सा है कि समय की गति के अनुसार उसने अन्तर्देशीय स्थितियों को अन्तर्राष्ट्रीय परिवेशों में पिरोकर समन्वय की एक ऐसी भूमिका तैयार की, जो रचनात्मक थी। समय के द्वारा स्वभावतः नये तत्वों को पुराने ढाँचों में डालकर हमारी जो सांस्कृतिक एवं कलात्मक विरासत आगे बढ़ी उसमें परिष्कार के साथ-साथ व्यापकता भी थी। यह मिश्रण तथा परिष्करण, जूठन या अनुकृति नहीं थी; बल्कि विचारों के नवोद्धान की भाँति कलात्मक जागृति तथा सांस्कृतिक उत्थान का शिष्ट स्वरूप था।

हमारी बौद्ध और जैन संस्कृतियों का उदय परम्परा के प्रति एक चुनौती थी। यह चुनौती यद्यपि समाज के उस वर्गविशेष के प्रति थी, जिसने विचार, संस्कृति, रीति-रिवाज और धर्म पर अपना एकाधिकार स्थापित कर लिया था। महावीर स्वामी और बुद्ध ने व्यक्तित्वित तथा वर्गहित का वहिष्कार कर के मानवता के व्यापक हितों के लिए आवाज लगायी। इसलिए उनको समाज का समर्थन प्राप्त हुआ। उस समय का लोक-संप्रजित धर्म लोकमानस का सच्चा प्रतिनिधित्व कर रहा था। उसने साहित्य और कला के क्षेत्र में अप्रमत्तपूर्व कार्य किया। साहित्य की ही भाँति कला में भी लोकधर्मीय तत्वों को अपनाया जाने लगा और ममस्त एतिया के देशों में सांस्कृतिक आदान-प्रदान के लिए उसके द्वारा अच्छी भूमिका तैयार हुई।

इस अच्छी भूमिका की आधार-निधि जानने के लिए हमें लोककला के मूल स्रोत का शोध करना पड़ेगा। भारतीय लोक-जीवन में प्राचीन काल से ही घरती के प्रति अथाह प्रजाभाव रहा है। घरती के प्रति लोक-जीवन की इस उककत आस्था को श्रुतियों ने अनेक तरह में बनाया है। इसके अतिरिक्त हमारे दार्शनिकों ने भूमि-तत्त्व की श्रेष्ठता को स्वीकार किया है; इन प्रकार विज्ञान की दुनियाँ आज उसके गर्भ में विचरण करके नित नये आविषयों को प्रकाशित कर रही है।

परम्परागत हमारी लोकचित्रियों को जीवित रखने के लिए भारत के विभिन्न प्रदेशों में लोककला में जो कार्य किया विज्ञान और दर्शन की दृष्टि से उसकी तुलना नहीं की जा सकती। हमारे अज्ञातनामा लोक-कलाकारों ने, जिनमें मारियों की मुख्यता रही है, घरती के प्रति अपनी पवित्र निष्ठा को अपने हृदय की अजस्र रस-धारा द्वारा अभिगमित करके कुछ ऐसी महज, सुन्दर कलाकृतियाँ हमें दी, जो हमारे राष्ट्र की संपूर्ण चेतना को आह्लादित करती हैं।

यद्यपि विभिन्न प्रदेशों में लोककला के इन भूमि-चित्रों को अनेक नामों से कहा गया; किन्तु उनके मूल में जो आह्लाद तथा आत्मीयता है वह सर्वत्र एक जैसे रूप में विद्यमान है। महाराष्ट्र में जिनको 'रांगोली', गुजरात में 'साथिया', राजस्थान में 'साँडियाँ', उत्तर प्रदेश के कुछ भाग में 'सोच रखना' या 'बौक पूरना', अल्मोड़ा तथा गढ़वाल में 'आपना', बिहार में 'अहूपन' और बंगाल में 'अस्पना' कहा जाता है, नामभिन्ना के बावजूद भी उसके भीतर सारे देश की आत्मा बोल रही है। देश के प्रत्येक अंचल के इन लोक-चित्रों की नैकडों तरह की आकृतियाँ यद्यपि कला-सौत्रियों ने प्रकाशित कर दी हैं; किन्तु संस्था में वे हमसे भी अधिक हैं।

लोककला के इन प्रचलित नामों में कल्पबल्लियों का भी एक स्थान है। भारत में ईसा की कुछ शताब्दियों पूर्व ही घरों की स्वच्छ दीवारों पर सूक्ष्मरेखा-विशारद कलाकार नामा भाव-रसों से युक्त इन कल्पबल्लियों का अंकन किया करने थे। यद्यपि उनके इस स्वरूप में शास्त्रीय दृष्टि की अधिकता है; किन्तु बस्तुतः वे लोककला की ही अनुभूतियाँ हैं और उनका विकास हमें भित्तिचित्रों के निर्माण में दिखायी देता है। लोककला के उक्त विभिन्न रूप धूल-चित्रों पर आधारित अपने विकास का इतिहास स्वयं ही बताते हैं। ये धूलचित्र पिसे हुए चाबले अथवा रंग-बिरीची मिट्टी से बनाये जाते थे, जिनका प्रचलन मौर्य युग में ही हो चुका था। लोककला की प्राचीन परम्परा की उपरलिख श्रु गकालीन सौची के तौरों में अंकन जातक कथाओं के लोक-चित्रों में होती है। सौची की कला को इतनी लोकप्रियता प्राप्त होने का यही कारण था कि उसमें लोक-चित्रों का समावेश था।

इस लोककला का प्रभाव अजन्ता के भित्तिचित्रों में भी देखने को मिलता है। इन भित्तिचित्रों में ग्रामीण अल्पता के नमूनों को लेकर सुन्दर अलंकरण तैयार किये गये हैं। इनी हेतु अजन्ता की चित्रावली को इतनी मान्यता प्राप्त है, और इसी दृष्टि से रामपूत, मुगल, जैन और पहाड़ी शैली के चित्रकारों ने उसका रिक्थ अपनी कृतियों में समाविष्ट किया।

जैन-शैली और काश्मिर तथा दक्षिण में उपलब्ध अपभ्रम शैली के चित्रों में भी लोककला की धाती व्याप्त है। इन अपभ्रम शैली के चित्रों में लोक-जीवन की सच्ची अभिव्यक्ति तभी संभव हो सकती, जब कि वह धार्मिक सीमाओं में बँधी रहो और राज्याध्ययों के विलासमय वातावरण से अछूती रहो। साहित्य के क्षेत्र में जिस प्रकार अपभ्रम भाषा ने लोक-जीवन के उदात्त पक्ष को व्यक्त किया

चित्रकला के क्षेत्र में उसी प्रकार जैन कला ने लोक-जीवन की शक्तियाँ प्रस्तुत की। अपने उदयकाल में ही उसने लोक-परम्पराओं एवं लोक-विषयों को ग्रहण कर लिया था। उसका आरंभ लोकप्रेरणा से हुआ और अपनी सपनावस्था से लेकर अपनी साध्यवेला तक उसमें लोक संपर्क की भावना बनी रही।

पूर्व, त्योहारों तथा विवाह-शादी के समय मंगलमय चिह्नों को दीवारों तथा आँगनों पर अंकित करने का रिवाज बहुत पुराना है। आँगन तथा घरती पर अंकित किये जाने वाले चित्रों को **बौका** या **रांगोली** (रंगबल्ली) और दीवारों तथा द्वारों पर अंकित किये जाने वाले चित्रों को **बापा** या **छापा** कहते हैं। प्रत्येक त्योहारों तथा उत्सवों के लिए भिन्न-भिन्न बापा अंकित किये जाने का प्रचलन है। इन बापों और बौकों के द्वारा हमें भारत की विभिन्न जातियों तथा जनपदों की संस्कृति एवं लोकाचारों के दर्शन होते हैं।

महाराष्ट्र में श्वेत-बमकदार पत्थर को अग्नि में तपाकर बारीक पीसा जाता है और तदनन्तर उसमें अन्य कृत्रिम रंग मिलाकर **रांगोली** तैयार की जाती है। किन्तु गुजरात के रांगोली के स्थान पर 'कलोटी' का प्रयोग होता है। आज भी महाराष्ट्र तथा गुजरात में रांगोली तथा कलोटी से आँगनों का सज्जित किया जाता है। चित्र-विचित्र फूल-पत्तियों तथा बेल-बूटे अंकित करके उनके द्वारा सुख-समृद्धि का आवाहन किया जाता है। यह प्रथा वहाँ के लोक-जीवन में प्राचीन काल से चली आ रही है, जिसके प्रमाण हमें वहाँ के पुराने राजप्रासादों, घरों तथा मन्दिरों आदि में देखने को मिलते हैं। राजस्थान में 'मांडव्यों' के लिए लाल (राती) भूरा या हरा रंग प्रयोग में लाया जाता है। दीपावली के 'मांडव्यों' को छोड़कर सभी में खड़िया से मांडवा माड़ा जाता है। दीपावली के मांडव्यों में मूल आकृति को हींगुल से चपकाया जाता है। मांडवा का मूल रंग सफेद या हींगुल होता है। राजस्थान के प्रायः प्रत्येक घर में भित्तियों, तौरणद्वारों तथा सिद्धारों पर चित्र रचना और बौक में 'मांडव्यों', का कार्य देखने को मिलता है। वहाँ के भवनों में बातायनों, शिखर तथा द्वार आदि में घोड़ा, तलवार, रत्न, कदली पत्र, गणेश, चक्र, सारस आदि के चित्रण में वहाँ की लोककला मुखरित है। इसके अतिरिक्त पोली, शहतीर, चौखट और खाट के गर्वों पर रमणीय चित्रकारी अवलोकनीय होती है। रक्षाबंधन तथा अन्य उत्सवों एवं त्योहारों पर गैर या हिरमच द्वारा बूने की सफेद दीवारों पर यह चित्रकारी की जाती है।

सम्झा, राजस्थान में कुमारी कन्याओं का एक त्योहार है, जो पितृपक्ष से लेकर नवरात्र तक चलता है। इन पंद्रह दिनों में प्रतिदिन एक आकृति तैयार की जाती है और अन्त में संझ्या, लोककला का एक अभ्य रूप बन कर तैयार होता है। वास्तव में देखा जाय तो संझ्या मांडने का यह उत्सव राजस्थान की नारियों में बाल्यकाल से ही लोककला के प्रति दृढ़ आस्था जागृत करने का सूचक है।

इसी प्रकार राजस्थान में **मेंहदी मांडने** की प्रथा है। प्रत्येक त्योहार, उत्सव तथा ऋतु में वहाँ मेंहदी मांडने की भिन्न-भिन्न प्रणालियाँ प्रचलित हैं।

बंगाल के अल्पना चित्रों में, कुछ अवसरों पर तो फूलों तथा पत्तियों के निचोड़ से गीले रंग तैयार किये जाते हैं; किन्तु कभी-कभी बंगाल, ईंट, हरी पत्ती तथा हल्दी के सूखे रंग प्रयोग में लाये जाते हैं। अल्पना-चित्रों के लिए बंगाल में घरों पर ही रंग तैयार किये जाते हैं। प्रायः सेलबरी को पीस कर श्वेत चूर्ण से त्रिप्रां घरों के आँगनों, दीवारों तथा द्वारों पर चित्रकारी करती है। कभी-कभी खड़िया चूर्ण की जगह आटा या कलई से भी काम लिया जाता है। पहले सफेद चूर्ण से अल्पना का खाका तैयार किया जाता है और बाद में उनको भिभूज, चतुर्भूज, सट्कोण, अष्टकोण, वर्ग, वृत्त, विन्दु, सरल और आड़ी-तिछी रेखाओं में विभाजित कर उसमें तरह-तरह के रंग भर जाते हैं। इन रंगों को अधिक टिकाऊ बनाने के लिए उनमें गोंद घोल दिया जाता है। अल्पना में प्रायः ज्यामितिक ढंग की रेखाएँ होती हैं।

भारतीय संस्कृति तथा लोकाचारों के साथ अपनी अभिन्न एकता बनाये हुए 'अल्पना' एक घरेलू कला के रूप में वर्षों से हमारे साथ चली आ रही है। उसको मांगल्य का सूचक माना जाता है, और उत्सवों तथा त्योहारों के समय वह हमारी संस्कृति के पवित्र तथा सुरचिपूर्ण पक्ष को प्रकट करती है।

बंगाल की लोककला का प्रचार आज राष्ट्रीय ही नहीं, अन्तर्राष्ट्रीय स्तर पर है। बंगाल की लोककला का प्रचार साधन पटचित्र रहे हैं। ये पटचित्र यद्यपि व्यापारिक दृष्टि से बनाये जाते थे; तथापि इन्हीं पटचित्रों के द्वारा बंगाल की लोककला उड़ीसा, आसाम, और उत्तर भारत तक पहुँची। पटचित्रों के निर्माता (पटवे) ये कलाकार रंगों के प्रयोग और डिजायनों (आकल्पनों) के बनाने में बड़े पटु होते हैं। उनके द्वारा लोकजीवी में अंकित बीच-बीच में देवी-देवताओं के चित्र और उनके बार्डों पर चारों ओर पशु-पक्षियों का चित्रण बड़ा ही अभ्य होता है।

पटचित्रों के अतिरिक्त बंगाल की लोककला का दूसरा रूप मिट्टी के चर्कों तथा उनके ढक्कनों की चित्रकारी में देखने को मिलता

है। इस चित्रकारी में पुरुष, स्त्री, पशु, पक्षी, फूल, पत्ते, बेल, बूटे आदि अनेक तरह की आकृतियों का चित्रण होता है, और उनके लिए जिन रंगों का प्रयोग किया जाता है उनमें पीठिया (सफ़ेद) हल्दिया (पीला) तथा लाल रंगों की प्रमुखता होती है।

इसी प्रकार बिहार के 'अहपन' और अल्मोड़ा-गढ़वाल के 'आपना' लोकचित्रों में भी लगभग अल्पना के रंगविधान की ही अपनाया जाता है। 'चौक घूना' में लाल, पीले और हरे रंगों का प्रयोग होता है। उत्तर प्रदेश में 'साँसी' का त्योहार बड़े उल्लास में कई दिनों तक मनाया जाता है। इस उत्सव पर गोबर की एक बड़ी प्रतिमा बनायी जाती है, उसको बल्लामूर्धनों से सुसज्जित करते उस पर सुनहली, रूपहली पक्षियाँ चिपकायी जाती हैं।

इन लोकचित्रों में रंगों और रेखाओं की अपनी मौलिकता होती है। उनमें पृष्ठभूमि के अनुसार ही रंगों का प्रयोग किया जाना है, जिनमें सफ़ेद, हरे, पीले और नीले रंग को अधिकता होती है। माडणों में प्रायः लाल, भूरा या हरा, रामाली में काला या चाकलेटी; और सधियों में चाकलेटी, मोरपक्षी तथा जामुनी आदि गहरे रंगों का प्रयोग किया जाता है। यदि पृष्ठभूमि गहरे रंग में हो तो उस पर आकृति हल्के रंग की और यदि पृष्ठभूमि हल्के रंग में हो तो आकृति गहरे रंग की होती है। यह रंग-योजना बड़ी सावधानी से की जाती है, जिससे आकृति के उभार में स्वाभाविकता मिले। ये रंग प्रायः आटा, हल्दी, चावल तथा फूल-पत्तियों के बनाये जाते हैं।

इन चित्रों की रेखाओं में सुधराई और बारीकी की अपेक्षा भावना की प्रधानता होती है। उनमें सादापन और धार्मिक पवित्रता का भाव होता है।

गुजराती साधिया के अतिरिक्त रांगोली, अल्पना, मांडणा, मेहदी, अहपन, आपना, सोन रलना तथा चौक पूरना आदि जितनी भी आकृतियाँ हैं उनको चित्रित करने के लिए सभी सामग्री घर की स्त्रियाँ तैयार करती हैं।

विषय की दृष्टि से इन लोकचित्रों का अपना महत्व है। अल्पना चित्रों का विषय प्रायः प्राकृतिक मुषमा को व्यञ्जित करना होता है। उनमें फूल, पत्ते, वृक्ष, बल्लरी, पशु-पक्षी आदि का अधिकता में चित्रण होता है, जिसमें उनमें कोमलता, सुन्दरता और हृत्-भरापन दिखायी देता है। अन्य लोक-चित्रों में स्थानीय सधियों के अनुसार विषयों का समावेश होता है। यदि मोटे तौर पर देखा जाय तो इन चित्रों का विषय देवी-देवताओं, किंवदन्तियों, आस्थानों, नीतिकथाओं, जानकों, नाटकीय दृश्यों और पौराणिक कथाओं से सज्ज होता है। प्रत्येक त्योहार पर उसके अधिष्ठता देवता और उस देवता के सहचर देवताओं को अंकित किया जाता है। इन देवताओं में बहुधा लक्ष्मी और गणेश होते हैं, जिनको कि आरोग्य, समृद्धि और मंगल का सूचक मगसा जाता है। कुछ चित्र प्राकृतिक दृश्यों और कुछ सामाजिक विषयों से भी सज्जित होते हैं।

पशु-पक्षियों के चित्र अंकित करना मनुष्य की आदिम प्रवृत्ति रही है। प्रागैतिहासिक युग में केवल मध्ययुग तक की जितनी भी चित्रशैलियाँ हैं उनमें सर्वत्र ही पशु-पक्षियों का मनोरम चित्रण देखने को मिलता है। मध्ययुगीन कलाकृतियों में इस प्रकार का पशु-पक्षी-चित्रण प्रणय, विरह, मिलन आदि के प्रतीकों के रूप में किया गया है। साहित्य में पक्षियों का वर्णन और उनके द्वारा सदेश लाने के जाने का कौशल बहुधा देखने को मिलता है। हमारे साहित्यकारों और चित्रकारों ने पशु-पक्षियों को मनुष्य के सहचर के रूप में स्वीकार किया है। लोककला में पशु-पक्षियों का चित्रण मंगलकामना में भी किया गया है। हमारे कृषिजीवी गमाज में पशुओं का महत्व आदि से ही स्वीकार किया गया है। पक्षियों को प्रेम, उल्लास और कोमलता का प्रतीक माना गया है। शुक, सारिका, कुक्कुट, कलहस, कोकिल, मयूर, सारस, चकोर, हरिण, घोडा और हाथी आदि पशु-पक्षियों को प्रायः लोककला में चित्रित किया जाता है। इनको मंगल, स्वस्तिक और सिद्धि का सूचक माना गया है। इनके अतिरिक्त फूल-पत्तियों और रंग-विरकी भावात्मक आकृतियाँ भी चित्रित की जाती हैं।

शंख, स्वस्तिक, आभूषण, ग्रह-कुंडलियाँ, चक्र, कलाश आदि मंगलमय एवं सुख-समृद्धि के सूचकस्वरूप हमारी लोककला आज मांडणा, अल्पना, चौक पूरना, रांगोली, एपन, धापे, कोलन, साँसी, आदि के विभिन्न रूपों में मगन्त लोकमानस में संजुजित है। वास्तव में देखा जाय तो हमारे नारीवर्ग की अभिरुचियों पर हमारे इन लोकचित्रों का निर्माण निर्भर है। इसीलिए उनमें कोई विशेष पाबन्दी या प्रतिबन्ध नहीं है। उनमें धार्मिक, आध्यात्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक तथा व्यावहारिक जीवन के किसी भी अंश को लिया जा सकता है।

जिस प्रकार भारतीय वाङ्मय का इतिहास भारतीय बोलियों के साहित्य के बिना अधूरा है उसी प्रकार भारतीय चित्रकला का इतिहास उसकी लोककला के बिना अपूर्ण है। इस लोककला को जीवन रखने और उसमें नित नये जीवन्ती तत्वों का समावेश करने का श्रेय हमारी नारियों को रहा है। विभिन्न धार्मिक एवं सामाजिक उत्सवों या घर के सभी उपयुक्त स्थानों पर प्रति-प्रति की आकृतियाँ

अंकित करके मंगलमय आध्यात्मिक भावनाओं के रूप में इस लोककला की उल्लामययी परम्पराये हमारे लोक-जीवन में नारियों के द्वारा कालान्तर से बली आ रही है।

ये कलावस्तुएं, जो लोकमानस में सुरक्षित रहकर लोक के हाथों अभिव्यक्त एवं पाँपित होती हुई अब तक पहुँची हैं, किसी विशेष उद्देश्य से बनती रही हैं। यद्यपि विभिन्न कलावस्तुओं के साथ जो मुख्य विधान जुड़े होते हैं उनको पकड़ पाना सहज नहीं है; फिर भी इतना अवश्य कहा जा सकता है कि उनके निर्माण के मूल में कुछ तो धार्मिक भावना ही और कुछ मनोरंजन की। यही कारण है कि लोककला की यह धानी भारत के विभिन्न जनपदों एवं जातियों में अनेक तरह से संप्रोजित एवं ममानित होकर आज भी हमारे लोक-जीवन के माथ अभिन्न रूप से बनी हुई है।

लोककला से हमारा स्वाभाविक अपनत्व है। भारतीय कला और वितोपन: चित्रकला के मवर्द्धन-समुन्नयन की दृष्टि से उसका विशिष्ट महत्त्व रहा है। अनादि लोककला से प्रेरणा प्राप्तकर हमारे सभी युगों के चित्रकारों ने अपनी कला-कृतियों में लोकप्रियता का तत्त्व भगा। आज का चित्रकार प्राचीन चित्रशैलियों की मान्यता के सबध में भले ही मनभेद रखता है, किन्तु लोककला के लिए उसकी भी स्वाभाविक अभिरुचि है। लोकशैली की प्रेरणा से आज के प्रतिष्ठा-प्राप्त कुछ चित्रकार अकळे प्रयोग प्रस्तुत कर रहे हैं। लोकशैली से प्रेरित इस प्रकार के आधुनिक चित्र सामाजिक जीवन में उसी निष्ठा से अपनाये जा रहे हैं।

यदि उपयोगिता की दृष्टि से लोककला का मूल्यांकन किया जाय तो उसके लिए हमें दूर जाने की आवश्यकता नहीं। अपने दैनिक व्यवहार की वस्त्र तथा बत्तन आदि सामग्री में हमें लोककला की मनभावनी डिजाइने देखने को मिलती हैं। आज के बच्चे-बच्चे डिजाइनर लोककला की धरती से उपकरण समेटकर उसको इस दृष्टि से प्रस्तुत कर रहे हैं कि वह लोककला को अपनी ओर आकर्षित कर सके। इस दृष्टि में लोककला आधुनिक जन-जीवन में अपनी उपयोगिता को सिद्ध कर रही है।

लोककला से हमारी इतनी निकटता एवं आत्मीयता है कि उसकी उपस्थिति को हम सभी जगह अनायास ही चीन्हा लेते हैं। एक कलाकार में लेकर एक साधारण ग्रामबासी में तक लोककला के लिए समान अभिरुचि है। उसकी सरसता को दोनों समान रूप से अनुभव करते हैं। क्या घर में, क्या बाजार में, क्या कला-निकेतनों में—सर्वत्र ही, सभी रूपों में, उसका हम पहचान लेते हैं। हमारे मन-मानस पर उसकी लोकप्रियता की छाप अमिट रूप में बनी हुई है।

लोककला किसी भी राष्ट्र की सांस्कृतिक मर्यादा है। इस मर्यादा में अनुस्यूत भिन्न-भिन्न सन्कृतियाँ अपने मूल रूप में एक ही दृष्टिगत होती हैं। लोककला के द्वारा हमें इसी सांस्कृतिक एकता का आभास मिलता है। इस दृष्टि से लोककला का राष्ट्रीय महत्त्व है। हमारी सांस्कृतिक भाषाभूमि को अभिसंचित करके लोककला की धारा समान गति से निरन्तर आगे बढ़ती रही है। उसमें उत्ताल तरंगे नहीं, गर्जन-तर्जन नहीं। वह तो सागर के समान गंभीर और अनन्त है।

परम्परा में लोककला नैसर्गिक रूप में आगे बढ़ती रही। उसको पुरातन और आधुनिक दृष्टि से विभाजित नहीं किया जा सकता। इस एककपता के कारण ही उसमें सदा ताजगी और उत्फूल्लता बनी रहती है। क्योंकि उसका संबंध हमारे सार्वजनिक जीवन के उत्सवों में है, अतः उसके अंग-प्रत्यंग में हमारी उत्फूल्लता, हमारे विनोद और हमारे हृदयों की सुन्दर म्मृतियाँ परिष्पाद्य हैं। वह हमारे आनन्द की अभिव्यक्ति है। उससे हमारा अन्तःसंबध है।

सामाजिक और धार्मिक दृष्टि से उसका विशेष महत्त्व है। प्रत्येक पर्व, त्योहार और उत्सव के अनुष्ठान के लिए लोककला के भिन्न-भिन्न प्रतीक निश्चित हैं। किसी में गणेश-लक्ष्मी, सरस्वती और स्वस्तिक को बनाने का विधान है, तो किसी में केवल प्रकृति के ब्लाके बनाकर उनको पूजा जाता है। श्रुतु-परिवर्तन के परिचायक त्योहारों पर जो लोकचित्र बनाये जाते हैं उनमें प्रकृति का आवाहन और राष्ट्र की सुख-समृद्धि के लिए मंगल-कामना का भाव होता है। दैनिक व्यवहार की वस्तुओं के चित्र बनाकर उनकी अनुकूलता के लिए प्रार्थना की जाती है।

हमारे सामाजिक जीवन के किसी भी गुण अवसर पर मंगलमयी लोककला का आवाहन किया जाता है। प्रत्येक उन्मव पर मंगलघट की स्थापना का विधान लोककला के ही अस्तित्व को सूचित करता है। विवाह के समय बधू के तीर्थागत की मंगलकामना के लिए उसके ललाट, कपोल और भ्रुवों आदि पर श्वेत तथा लाल रंगों के अंकित विन्दु लोककला के ही रूप हैं। धर्म से परित्रसित और समाज द्वारा समानृत यह लोककला कलाश्रेणी मानव के लिए आनन्दानुभूति का अनुभय माधन रही है। उसका एक आध्यात्मिक पक्ष भी है। इस आध्यात्मिक पक्ष के कारण ही वह लोकसंप्रोजित होती रही है।

भारतीय चित्रकारों और चित्रशैलियों की दृष्टि से जहाँ तक लोककला के परिपोषण तथा सवर्द्धन का सबध है, सुविदित है कि
भा. वि.—२२

उसको व्यापक रूप से अपनाया गया और उसके सौन्दर्य-संपिद्ध आलंकारिक आधारों पर नये-नये रूपों को प्रस्तुत किया गया। अजन्ता के गुफाचित्रों से लेकर बंगाल के व्यावसायिक पटचित्रों और राजस्थान के नगरों में बिकने वाले धीनाथजी आदि के धार्मिक चित्रों तक, सर्वत्र, लोककला की प्रेरणा देखने को मिलती है।

अजन्ता के चित्रों की प्रसिद्धि और चित्र नवीनता का बहुत-कुछ कारण उनका लोच-विधान है। उनमें शास्त्रीय दृष्टि और लोकदृष्टि का ऐसा सुन्दर ममत्वय्य स्थापित किया गया है, जिसमें महज ही एक नया रूप-रसि का उद्गमन संभव हो सका। बौद्धधर्म, क्योंकि लोकधर्म था, इसलिए बौद्धकला की सारी धार्मी लोककला में प्रभावित एवं परिचित है। जैनकला के मन्थन में भी ठीक यही बात है। इसी प्रकार दक्षिण-उत्तर की समस्त चित्रशैलियों का आधार लोककला की भूमि है।

इसलिए लोककला के संबन्धन और सरक्षण का श्रेय परम्परा से भले ही हमारे नारी समाज को प्राप्त है, किन्तु पराक्ष और प्रत्यक्ष रूप से उसके जीवनी तर्कों को हमारे सभी पुरातन एवं नवीन चित्रकारों ने ग्रहण किया है। वस्तुतः यह स्वाभाविक ही था। जिसका हमारे जीवन से घनिष्ठ घरेलू संबंध है उस लोककला के प्रभाव तथा उनकी आत्मीयता को हम मूला भी कैसे मकने हैं ?

इस प्रकार यद्यपि हमारी लोककला प्राचीन काल से अनवरत रूप में अपने पूरे वैभव के साथ अपनी प्रतिष्ठा को कायम किये चली आ रही है; फिर भी यह निश्चित है कि विगत कई सौ वर्षों के विघर्षों मासन एवं विदेशी सत्ता के प्रभाव में हमारी संस्कृति की अन्तःचेतना—हमारी यह लोककला प्रायः उपेक्षित रही। उसकी वर्षों पूर्व की चट्टी आती अजस्रधारा में एक गोक लग गयी थी। आगे की ओर प्रशस्त होने तथा अपने स्वर्णिम अतीत की ओर निहारने की अपेक्षा यह अपने में ही संकुचित रही।

लोककला की इस अधोगति पर स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद ध्यान पुनः केन्द्रित हुआ। यद्यपि आज भी देश के विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित लोककला की संपूर्ण धार्मी को सर्वांगीण रूप में प्रकाय में लाने की आवश्यकता बनी हुई है; फिर भी उन कुछ वर्षों में लोक-साहित्य के खोजी हमारे विद्वानों ने उनके महत्व को जानने तथा उसका प्रचार-प्रसार करने के लिए प्रयत्नशील उद्योग किये। यद्यपि इस ढग का कार्य बंगला, गुजराती, मराठी तथा तमिल आदि भाषाओं में स्वतंत्रता-प्राप्ति के पूर्व भी हुआ; किन्तु आज उन पर अधिक ध्यापक और वैज्ञानिक दृष्टि से कार्य किया जा रहा है। हिन्दी की दृष्टि से तो इसका महत्व और भी बढ़कर है।



आधुनिक एवं समसामयिक चित्रशैली

आधुनिक चित्रशैली की उपपत्ति

भारतीय चित्रकला की वर्तमान परिस्थितियों पर विश्व की कलाशैलियों का प्रभाव स्पष्ट है। इसलिए अपने देश की आधुनिक एवं समनामयिक चित्रशैलियों का अध्ययन करने के लिए उन परिस्थितियों पर दृष्टिपात करना भी अपेक्षित है, जिनसे विश्व का कला-धरातल प्रभावित रहा।

पश्चिम के आधुनिक दौड़ाम्पत्त्रियों ने कला के उद्भव और विकास पर जो मन्मथ प्रकट किये हैं वे एक जैसे नहीं हैं। उनमें जो अधिक वैज्ञानिक, व्यावहारिक और मान्य मत हैं उनके अनुसार आधुनिक कला के मूल में अंतर्जातिकांति और संचार के विकसित माध्यमों को कारण माना गया है। विश्व के ममस्त विकसित देशों पर इस कानि का इतना प्रभाव पडा कि वहाँ का मपूर्ण जन-जीवन, साहित्य, मस्कृति और कला आदि के विभिन्न क्षेत्रों में एक माथ आमूल परिवर्तन हुआ। इन्से महायुद्ध के बाद अधिकतर जनता पर आर्थिक प्रभुत्व का जो भारी बोझा लद गया था उनी की प्रतिक्रिया में इम कानि का जन्म हुआ, जिनका स्वागत एवं प्रकाशन किया वहाँ के लेखकों, पत्रकारों और कलाकारों ने।

भारत के बुद्धिजीवी एक कलाकार वर्ग ने भी इस कानि का स्वागत किया, किन्तु पगधीनता के कारण, उसकी प्रतिप्रियाये जितनी स्पष्टता और तीव्रता से प्रकाश में आनी चाहिए थी, वसी नहीं आ सकी। भारत में इम आर्थिक प्रभुत्व का विरोध हुआ राजनीति के माध्यम में, जिनके उद्गायक एवं अग्रदूत थे महात्मा गांधी।

भारतीय चित्रकला क आधुनिक युग का सूत्रपात लगभग वर्तमान शताब्दी के आरभ के माथ हुआ। इतने कम समय में उमने जो प्रगति की है उसका श्रेय वर्तमान पीढ़ी के उन मन्नी कलाकारों को प्राप्त है, जिन्होंने परिस्थितियों की चिन्ता किये बिना अपनी साधना को अचिरन रूप में बनाये रखा। ये कलाकार, जैसा कि उनकी विधाओं में स्पष्ट है, विभिन्न वर्गों से संबंधित हैं। यद्यपि आधुनिक चित्रकला के तीन प्रमुख स्कूल माने जाते हैं : कलकत्ता, बम्बई और दिल्ली; किन्तु उनके आधार पर चित्रकारों का वर्ग-विभाजन करना गनुचित नहीं जान पडता।

सामान्यतः पहले वर्ग के अन्तर्गत उन प्रवृत्तियों को रखा जा सकता है, जिन्होंने टैगोर बन्धुओं ने स्पष्ट किया और कुछ समय बाद जो 'बंगाल स्कूल' के नाम से देश भर में विख्यात हुई। यद्यपि 'बंगाल स्कूल' की परम्परा से निकले हुए कुछ कलाकारों ने अपना विकास दूसरी ही दिशा में किया, फिर भी 'बंगाल स्कूल' की परम्परा का अपना विशिष्ट स्थान है। अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, गगनेन्द्रनाथ ठाकुर, नन्दमाल बोस, शैलोज मुक्षर्जी, धनराज भगत और देवी प्रसाद राय चौधरी इम परम्परा के पोषक एवं समर्थक आचार्य कहे जा सकते हैं।

दूसरे वर्ग में उन चित्रकारों को रखा जा सकता है, जिन्होंने 'बंगाल स्कूल' की परम्परा को अपनाने की अपेक्षा अपनी नयी अनुभूतियों के आधार पर यह सिद्ध किया कि 'बंगाल स्कूल' की परम्परा पाश्चात्य मान-मू्यों पर आधारित है और उसकी अपेक्षा अपने देश की संस्कृति एवं अपने शास्त्रीय सविधानों में रसानुभूति के ऐसे तत्त्व समन्वित हैं, जिनको ग्रहण कर अपनी ही रचियों के अनुसार अपनी कला का आधुनिकतम विकास संभव हो सकता है। इम प्रकार के चित्रकारों में यामिनी राय और अमृत जोगिल का नाम मुख्य है। शैलोज मुक्षर्जी और कुमारिल स्वामी को आर्थिक रूप में इम वर्ग के अन्तर्गत रखा जा सकता है। यहाँ तक कि 'बंगाल स्कूल' के जन्मदाता आचार्य अवनीन्द्रनाथ ठाकुर क कुछ चित्रों में इम वास्तविकता को स्वीकार किया गया है। कन्टू देसाई के राष्ट्रीय स्वर्ग में और रविचंद्र रावल की सवैधानिक दृष्टि में यही भावना अभिव्यजित है।

तीसरे वर्ग में उन प्रवृत्तियों को रखा जा सकता है, जिनका प्रादुर्भाव स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद हुआ। भारत के स्वाधीन होने के पूर्व ही यद्यपि चित्रकला के क्षेत्र में स्वतंत्र चिन्तन का नबोन्मेष और राष्ट्रीय चेतना का उदय हो चुका था; फिर भी उसका पूर्ण प्रभावशाली रूप, स्वाधीनता के बाद रची गयी कला-कृतियों में ही स्पष्ट हुआ। स्वाधीनता-प्राप्ति के पूर्व अवनीन्द्र बाबू इत राष्ट्रीय के

कारण चीनी, जापानी, फारसी, राजपूत और मुगल शैलियों की ओर आकर्षित हुए थे। नन्दलाल बनू की कला में महाराजा गांधी के प्रभाव से राष्ट्रीय जागृति का आवाहन था। वन्नु देसाई ने आदि से अन्त तक इसी राष्ट्रप्रेम को अपनी कला-साधना का इष्ट बनाये रखा। कलकत्ता के मरकारी आर्ट स्कूल से निकले हुए विद्यार्थी जब देश के चारों ओर फैले तो उनकी तुलिका में एक ही स्वर मुखरित था। वह स्वर था राष्ट्रप्रेम का। उसमें दुःख, उत्पीड़न, घृणा, विषाद और बहिष्कार की भावनायें अभिव्यक्त थीं। आरंभ में कलकत्ता, मद्रास, दिल्ली, उत्तर प्रदेश, बम्बई और गुजरात आदि देश के विभिन्न अंचलों में बिखरे हुए अनेक कलाकारों ने इसी दृष्टिकोण का स्वागत-समर्पण किया।

किन्तु कला में यह राष्ट्रप्रेम की भावना स्थायी नहीं थी, क्योंकि स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद राष्ट्रप्रेम के समर्थक कलाकार दूनरी ही दिशाओं की ओर अग्रसर हुए। उनमें सर्वाधिक प्रभावशाली वर्ग यह है, जो कला को देश-काल की सीमाओं से निकालकर सार्वदेशिक और सार्वकालीन समझता है।

समसामयिक चित्रकारों का यह चौथा वर्ग आज अन्तर्राष्ट्रीय कलामंच पर अधिष्ठित होकर देश का प्रतिनिधित्व कर रहा है। इस वर्ग का प्रेरणा-केन्द्र पेरिस है, जिसको आज विश्व का सर्वश्रेष्ठ कलातीर्थ माना जाता है।

भारत में इस शैली के सर्वप्रथम चित्रकार विश्व कवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर थे। यद्यपि उनके चित्रों में काव्यात्मक स्वर की मुख्यता थी; किन्तु भी उनके चित्रों की सबसे बड़ी विशेषता रूपनिरपेक्षता थी। इसी रूपनिरपेक्षता के कारण कलकत्ता में आयोजित प्रदर्शनी में, उनके चित्रों की कड़ी आलोचना हुई। वन्नु उनका एकमात्र कारण यही था कि उन पर पेरिस के शैली-निबिधानों का प्रभाव था।

इस वर्ग के चित्रकारों की नामावली लम्बी है। यद्यपि इस वर्ग के चित्रकारों का प्रेरणा-केन्द्र पेरिस रहा है; किन्तु उनमें से अधिकतर आज निजी सर्वसाधिक दृष्टि में नये स्वर्णों की मृष्टि कर रहे हैं। इन चित्रकारों में क्वलकृष्ण, बीरेन दे, श्रीकृष्ण लखा, मोहन नामस्त, आर्ज कौट, कुलकर्णी, हृमैन, रामकुमार, रजा, सतीश गुजराल, शांति दवे, म्यूटन मूजा, तैयब मेहता, किरण सिन्हा, आरा, पदमसी, सुब्रह्मण्यम्, हरकिशनलाल और बेंद्रे का नाम प्रमुख है। गमकिकर, हेम्बर, विनोदविहारी मुकुर्जी, मागो, चावडा, दिनकर कौशिक, ज्योतिष भट्टाचार्य, गादे, गायतोंडे, जगदीश मित्तल, अजित चक्रवर्ती तथा द्विजेन मेन आदि चित्रकारों को समन्वयवादी चित्राधार का कलाकार माना जा सकता है।

कलाकारों का एक नया वर्ग विभिन्न कला-स्कूलों में निकलकर अपनी नयी दृष्टि एवं अनुभूति के साथ कला के क्षेत्र में प्रवेश कर रहा है। इस वर्ग में उन्मुकना, जिज्ञामा और मजगला है। विश्व की अद्यतन कला-प्रवृत्तियों के अनुसंधान-अन्वेषण के प्रति उसका स्वाभाविक झुकाव है। किन्तु इसके साथ ही निम्न मोलिकना की चिन्ता में दम वर्ग के कुछ कलाकार स्वयं को अति अधुना रूप में रमने के लिए कुछ ऐसा प्रयास कर रहे हैं, जिनमें कलाकार और कला, दोनों का एक निरिच्छ उद्देश्य योजने में कठिनाई हो रही है!

१९वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में कलाकारों के आध्ययनक्षेत्र क्षीण हो गये थे और भारतीय चित्रकला की मुगल, राजपूत तथा पहाड़ी आदि प्रमुख शाखायें तथा उनकी उपशाखायें विरुद्ध हो चुकी थीं। अंग्रेजों के भारत में प्रवेश करने से पूर्व भी कुछ भारतीय चित्रकार यंत्रोपयोग शैली को अपना चुके थे। मारे देश पर अंग्रेजों का आधिपत्य स्थापित हो जाने के बाद उनकी सस्कृति में यहाँ के कला-धाराणल को धीरे-धीरे अपने प्रभाव में आच्छन्न-सा कर दिया।

श्रालापी नायडू और रवि वर्मा

यंत्रोपयोग शैली को अपनाते वाले भारतीय चित्रकारों में मद्रुग क चित्रकार श्री अलापी नायडू और त्रावनकोर के राजा रवि वर्मा का नाम उल्लेखनीय है। अलापी नायडू, तिरुवाकुर के महाराजा के आश्रय में रहने वाले यंत्रोपयोग शैली के एक क्यतिप्रदान कलाकार थे। रवि वर्मा उन्हें गुरु मानते थे। अलापी नायडू और भारत में अग्रगण्य आये हुए थियोडोर जेन्सन ने राजा रवि वर्मा ने चित्रकला की शिक्षा प्राप्त की। रवि वर्मा के चित्रों को भारत में विशेष संमान प्राप्त हुआ और योंप में भी उनके चित्रों को मुक्तकठ से सराहा गया।

यंत्रोपयोग कला के समिधरण में भारतीय कला के क्षेत्र में नये जागरण का सूत्रपात करने में राजा रवि वर्मा का नाम अग्रणी है। उनका जन्म त्रावणकोर में १८४८ ई० में और देहांत १९०५ ई० में हुआ। उन्होंने अपनी प्रायु के लगभग तीन वर्ष भारतीय चित्रकला की सेवा-साधना में बिताये। प्रकाशन के समुचित माधनों के अभाव में राजा रवि वर्मा ने बम्बई में लीथोग्राफ का प्रेम खोला और वहाँ से अपने चित्रों को प्रकाशितकर उनका प्रचार-प्रसार किया। इस प्रेम से उन्होंने अपने अनेकों चित्र प्रकाशित करके अपनी कृतियों में कला-जगत को परिचित किया।

राजा रवि वर्मा ने यद्यपि अनेक विषयों के चित्र बनाये; फिर भी उनमें पौराणिक विषयों और राजा-महाराजाओं के पोर्ट्रेट चित्रों की अधिकता थी। उनके चित्रों में पाश्चात्य शैली का स्वागत था, इसलिए, और अपने समय के विख्यात कलाकार होने के कारण ब्रिटिश सरकार ने उनको विशेष प्रोत्साहन दिया। इसके फलस्वरूप उनके चित्रों को विश्व की अनेक प्रदर्शनियों में प्रदर्शित होने का सुयोग मिला। अपनी कलाकृतियों पर उन्हें समान, ख्याति और पदक-पुरस्कार सभी मिले।

यद्यपि डॉ० आनन्दकुमार स्वामी ने आलोचना करते हुए लिखा है कि रवि वर्मा के चित्रों में नाटकीयता अधिक है; फिर भी इतना निश्चित है कि उन्होंने भारत के अनेक कलातीर्थों और धार्मिक स्थलों की यात्रा करके यह जानने की सबसे पहले चेष्टा की कि भारत की पौराणिक वेप-भूषाओं का कला की दृष्टि से क्या स्वरूप था। आंशिक रूप से अपने पौराणिक विषय के चित्रों के लिए उन्होंने तत्कालीन नाट्य-महलियों से प्रेरणा प्राप्तकर अपनी आलोचना के लिए स्वयं भूमिका तैयार की।

इस प्रकार यद्यपि भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में राजा रवि वर्मा की देन अमर है, फिर भी भारतीय चित्रकला का जो अद्यतन रूप में विकास हुआ है उसके लिए राजा रवि वर्मा के चित्रों से कोई प्रेरणा तथा प्रोत्साहन चित्रकारों को प्राप्त न हो सका। राजा रवि वर्मा के बाद आधुनिक चित्रकला के जिस नये आन्दोलन का जन्म हुआ उसके प्रवर्तक श्री रामानन्द बटजी, डॉ० आनन्दकुमार स्वामी, श्री अर्धेन्द्रकुमार गांगुली, श्री ई० बी० हैबेल और श्री अवनीन्द्रनाथ ठाकुर थे। आधुनिक चित्रकला के जन्म का इतिहास 'बंगाल स्कूल' की स्थापना में आरंभ होता है।

बंगाल स्कूल

आधुनिक भारतीय चित्रकला के लिए 'बंगाल स्कूल' का बड़ा महत्व है। आधुनिक चित्रकला की वह आधारभूमि है। जिसको हम 'बंगाल स्कूल' कहते हैं, वह वस्तुतः परम्परागत भारतीय चित्रकला का पुनर्जागरण था; एक नवीनीकरण था। उसके जीवनकाल में इस प्रकार के परिवर्तन समय-समय पर होते रहे, जैसा कि उसके इतिहास में स्पष्ट है। हैबेल साहब के इस मतव्यय से हम सत्य की दृष्टान्तता का और भी स्पष्टीकरण हो जाता है। उन्होंने लिखा है "इन पौ.अती हुईं मातृमूर्ति और शान्त-सम्बन्धी अव्यवस्था के पीछे भारत में अब भी प्राचीन भारतीय मन्कृति पर आधारित कला की एक जीवित और मौलिक परम्परा है, जो योरोप की आधुनिक अकादमियों और कला-पद्यानों के मन्चित ज्ञान की अपेक्षा अधिक मयन्न और शक्तिमती है। यह परम्परा केवल उस आध्यात्मिक प्रबोध की प्रतीक्षा कर रही है, जिसमें कि उसकी पुरानी मूजनशील प्रवृत्तियाँ जागृत हो उठें।" इन पुरानी मूजनशील प्रवृत्तियों का पुनर्जागरण हैबेल साहब और अवनीन्द्र बाबू के सहयोग में हुआ, यद्यपि उसका आरंभिक स्वरूप ठीक इसी प्रकार नहीं था।

ई० बी० हैबेल

भाग्य में, 'बंगाल स्कूल' की स्थापना के बाद, जिस योरोपीय कला का ध्यापक प्रचार-प्रसार हुआ उसके जनक थे श्री ई० बी० हैबेल। हैबेल साहब उस समय कलकत्ता के सरकारी आर्ट स्कूल के प्रिन्सिपल थे। उन्होंने भारतीय विद्यार्थियों को नये विषयों में योरोपीय कला की शिक्षा दी। यद्यपि वे भारतीय कला की आदर्श परम्परा को विश्व की प्राचीन कला-धाराओं में श्रेष्ठतम समझते थे, फिर भी समय और परिस्थितियों का दृष्टि में रखकर यह आवश्यक था कि परम्परा को किसी निश्चित हद तक ही अपनाया जाय। इसलिए श्री हैबेल साहब ने भारत की आधुनिक चित्रकला के लिए योरोपीय उपादानों को ग्रहण किया।

अवनीन्द्र बाबू की नियुक्ति उस आर्ट स्कूल में सह-प्रिन्सिपल के रूप में हुई थी। श्री हैबेल की ही दूरदर्शिता थी कि उन्होंने अवनीन्द्र बाबू जैसे सूक्ष्म-समस के ऐसे कलाकार को राजी किया, जो कलकत्ता के स्थायी निवासी थे और तत्कालीन भारतीय कलाकारों में निम्न की श्रेणी में थे। इन दोनों कलाकारों ने भारत में चित्रकला की जिस नवीन शैली को जन्म दिया आरंभ में उसका बड़ा विरोध हुआ; किन्तु बाद में उसका ध्यापक रूप से स्वागत ही नहीं हुआ, अपितु, अनेक कलाकारों ने उसको बढ़ी चाह से अपनाया और उसका प्रचार-प्रसार भी किया।

इस समिश्रित शैली का आरंभ में इसलिए लुलकर विरोध हुआ, क्योंकि उसमें विदेशीपन अधिक था। वस्तुतः उसका मूल कारण यह था कि जिस बंगाल स्कूल की शैली को इन्होंने स्थापित किया था वह आपानी विचारों एवं क्यूबिज्म के प्रभाव से अविभूत थी। यही कारण था कि प्रकृति चित्रों में अंकन में अंत तक उसका दृष्टिकोण पूरी तरह से न निश्चर पाया। क्यूबिज्म मान्यताओं पर आधारित शैली और विषय की विषमताओं के कारण इन कला गुरुओं की कलाकृतियाँ उतना समुचित एवं स्थायी समान प्राप्त न कर सकी, वस्तुतः

जितना समान कि वे एक कलाचार्य के रूप में प्राप्त कर चुके थे। उनके कार्टून अवश्य ही प्रभावोत्पादक रहे, जिनके माध्यम से उन्होंने समाज की कुुरीतियों, अन्धविश्वासों और पूर्वाग्रहों की कुष्ठताओं पर प्रभावशाली आघात किया।

बंगाल में इस नये आन्दोलन के जन्मदाता थे आचार्य अमनीन्द्रनाथ ठाकुर। इस आन्दोलन का प्रभाव प्रायः समस्त भारत के तत्कालीन चित्रकारों पर पड़ा और विरोधों के बावजूद भारत के सभी हिस्सों में यूरोपीय चित्रकला की शैली में भारतीय विषयों को दर्शाते करने की प्रवृत्ति निरन्तर बढ़ती गयी। इस आन्दोलन का सही इतिहास जानने के लिए अमनीन्द्र बाबू की जीवनी के पृष्ठों को उलटना आवश्यक है।

आधुनिक चित्रकला को अमनीन्द्र बाबू की देन

अमनीन्द्र बाबू का जन्म १८७१ ई० में जोरामाकू के विख्यात ठाकुर परिवार में हुआ। बाल्यकाल से ही उन्हें अच्छे-अच्छे साहित्यकारों तथा कलाकारों को देखने-सुनने का सुयोग मिलता रहा। इटैलियन कलाकार श्री गिलहाई से उन्होंने कला की विधिवत् शिक्षा पायी तथा अपने दोनों चाचाओं रवीन्द्रनाथ ठाकुर एवं रवि वर्मा में उन्हें प्रेरणा मिलनी रही, और इसलिए एक अच्छे कलाकार होने के साथ-साथ वे एक अच्छे साहित्यकार भी बन गये। यदि वे एक कुशल कलाचार्य के रूप में प्रसिद्ध न भी हुए होते तब भी अपनी साहित्यिक कृतियों के आधार पर बंगला साहित्य के इतिहास में वे सहज ही स्थान पा जाते, जैसा कि हुआ भी।

अमनीन्द्र बाबू ने जब चित्रकला के क्षेत्र में प्रवेश किया तो उनके सामने दो मार्ग थे। एक तो था राजा रवि वर्मा का; अर्थात् परम्परा के निर्वाह का; और दूसरा था उनके स्वतंत्र व्यक्तित्व का, जिसके मूल में उनके सहयोगी हैबेल साहब तथा इटैलियन गुरु श्री गिलहाई के चित्रों का प्रभाव था। यद्यपि हैबेल साहब ने भी भारत के इस नये कला-उत्थान को कला की जीवित एवं मौलिक परम्परा के रूप में स्वीकार किया; किन्तु उन्होंने कार्यरूप में जो कुछ किया वह इन देश की परम्परा पर आधारित नहीं था। इसलिए अमनीन्द्र बाबू ने अपने स्वतंत्र व्यक्तित्व से ही सामने आना उचित समझा और तभी उन्हें आधुनिक चित्रकला का प्रवर्तक होने का यश प्राप्त हुआ।

चित्रकला के क्षेत्र में प्रवेश करने से पूर्व उनको एक बात यह अलखी कि भारतीय चित्रकारों के भीतर एक विचित्र आत्महीनता की भावना व्याप्त है और अपने को अधिक आधुनिक सिद्ध करने के लिए वे पश्चिम का अन्वयानुकरण कर रहे हैं। इस बुराई को दूर करने के लिए उन्होंने पहला यत्न तो यह किया कि रवि बाबू की प्रेरणा में विद्यापति और चण्डीदास के गीतों के दृष्टान्त चित्र उतारने आरंभ किये। इन चित्रों से भी उन्हें मन्तव्य प्राप्त न हुआ। इसी बीच वे कलकत्ता आर्ट स्कूल के प्रिंसिपल श्री ई० बी० हैबेल के सम्पर्क में आये और उनके सहयोग से राजपूत तथा मुगल शैली के चित्रों का गंभीर अध्ययन कर उन्होंने 'भारत माता', 'बुद्ध जन्म', 'गणेशजन्मनी', 'बुद्ध और मुजाता', 'तिव्वरक्षिना', 'महापुराण', 'ताज महल' और 'गाहजहाँ की मृत्यु' शीर्षकों में गेम्स चित्र बनाये जो विषय और शैली की दृष्टि से भारतीय थे। उन्होंने अजन्ता की शैली से प्रेरणा प्राप्त की और मुगल, राजपूत तथा पहाड़ी चित्र-प्रवृत्तियों से सजीवनी तत्त्वों को ग्रहण कर 'राधाभय', 'महाभारत', तथा पुराण आदि के प्रसंगों को अपने चित्रों का विषय बनाया।

कला के विदेशी तत्त्वों के पक्षपाती होने के साथ ही उनमें राष्ट्रप्रेम था। देशव्यापी राष्ट्रीय आन्दोलन को आगे बढ़ाने के लिए जिस प्रकार कबीन्द्र रवीन्द्र तथा देश के अन्य लेखकों ने साहित्य के क्षेत्र में उल्लेखनीय कार्य किया, ठीक वैसा ही कार्य कला के क्षेत्र में अमनीन्द्र बाबू ने किया। इसी प्रेरणा से उन्होंने अपने अग्रज श्री गगनन्द्रनाथ ठाकुर के सहयोग से 'द्विधिय सोसाइटी ऑफ ओरिएण्टल आर्ट' नाम से एक संस्था को जन्म दिया।

अमनीन्द्र बाबू के कुछ चित्रों की बड़ी आलोचना भी हुई, किन्तु कृतसकल्प होकर वे नित नये कलाप्रयोगों का निर्माण करने में लगे रहे। इसका सुपरिणाम यह हुआ कि भारतीय कलाकारों की पश्चिमाभिमुख प्रवृत्ति में कुछ शिथिलता आयी। यद्यपि अमनीन्द्र बाबू ने पारंपरिक कलाशैलियों को प्रधानता देकर अपनी कलाकृतियों में चीनी, जपानी और फारसी आदि एशियाई कलाशैलियों की टेकनीकों का समावेश किया; किन्तु उनकी कला में भारतीय संस्कृति का एक विशिष्ट स्वर सर्वत्र मुखरित होता रहा। इसी का कारण था कि उनकी कृतियों में सहजता, प्रभावोत्पादकता तथा मौलिकता आती गयी और उनकी लोकप्रियता बढ़ती गयी।

इस दृष्टि से यदि हम अमनीन्द्र बाबू की कलाकृतियों का अध्ययन करने हैं तो उनमें एक ओर लोककला का स्वाद और दूसरी ओर धार्मिक विश्वासों की स्पष्ट स्वीकृति देखने को मिलती है। उन पर यह प्रभाव बंगाल के नारी वर्ग का था; और यही उनकी कृतियों का मर्म श्रेष्ठ गुण है। इसके अतिरिक्त उनकी कला में मुगल, राजपूत तथा पहाड़ी आदि प्राचीन चित्रशैलियों का समन्वय है। इसका कारण

संभवतः परम्परा में प्राप्त उनके संस्कार हो सकते हैं, जैसा कि श्री विष्णु दे ने अपने एक लेख (प्रतीक—३) में लिखा है—“हमें स्मरण रखना चाहिए कि ठाकुरों के राजकुल में जन्म लेकर अबनीन्द्रनाथ ठाकुर ने ब्रिटिशपूर्व दरबारी संस्कृति के संस्कार उत्तराधिकार में पाये थे। अतः मुगल चित्रकला की भारतीय, राजपूत शैली का लाश्रिय, जापानी छात्रों की सजाई और शांलीनता और पोषण (स्वाम्य टेकनीक) की ओर आकृष्ट होना उनके लिए स्वाभाविक था।”

अबनीन्द्र बाबू के बाद उनके शिष्यों ने चित्रकला के क्षेत्र में नयी आस्था, नये विश्वास और नयी निष्ठा को उजागर किया। उनके सुयोग्य शिष्यों में नन्दलाल बसु, समरेन्द्रनाथ गुप्त, सुरेन्द्रनाथ गांगुली, असितकुमार हाल्दार, के० बॅकट्वा, हकीम मुहम्मद, समी-उज-झमां, धीरेन्द्रनाथ दे, शालीन्द्रनाथ मजुमदार, धारदारचरण उकील, मुकुलचद दे, प्रमोदकुमार बटर्जी, बीरेश्वर सेन, देवी प्रमाद राय चौधरी और पुलिन बिहारी दत्त का नाम उल्लेखनीय है। इनमें से समरेन्द्रनाथ गुप्त ने पञ्जाब में, के० बॅकट्वा ने मंसूर में, देवी प्रसाद राय चौधरी ने मद्रास में, धारदारचरण उकील ने दिल्ली में, धीरेन्द्रनाथ दे ने राजस्थान में, असित कुमार हाल्दार ने लखनऊ में और पुलिन बिहारी दत्त ने बम्बई में स्वतंत्र केन्द्र स्थापित करके अनेक शिष्य-प्रशिष्यों के द्वारा आधुनिक भारतीय कला प्रवृत्तियों में नये युग का सूत्रपात किया।

‘भारतीय शिल्प के बर्ग’ नाम से अबनीन्द्र बाबू ने एक बहुत ही अच्छी लघु कृति का निर्माण किया है, जो कि इतनी लोकप्रिय हुई कि योरोप की सभी भाषाओं में और भारत की अनेक प्रादेशिक भाषाओं में उसका अनुबाद हुआ। हिन्दी में उसका अनुबाद विश्वात इतिहासज्ञ विद्वान् डा० महादेव माहा ने १९५९ ई० (नया साहित्य प्रकाशन, इलाहाबाद) में किया। जिस प्रकार कालिदास की कवित्व-प्रतिभा को जानने के लिए उनकी लघुकृति ‘मैघसूत’ का स्थान मनाया गया है उसी प्रकार अबनीन्द्र बाबू के कलाकार जीवन की गम्भीरता को जानने के लिए उनकी यह कृति यथेष्ट है।

अबनीन्द्र बाबू द्वारा प्रतिष्ठित और उनकी शिष्य-परम्परा द्वारा प्रवर्तित चित्रकला की आधुनिक प्रवृत्तियों पर राजनीति और दूरग्रे विश्वयुद्ध की विभीषिकाओं का प्रबल प्रभाव रहा है। इन देगव्यापी राष्ट्रीय जागृति के सारे देग के कलाकारों ने नयी चेतना का उन्मेष भरा। आधुनिक कला-शैलियों के इतिहास में इस राष्ट्रीय आन्दोलन का महत्वपूर्ण योग्य रहा है।

राष्ट्रीय आन्दोलन का प्रभाव

भारत में राष्ट्रीय और सांस्कृतिक इतिहास के अम्युत्थान में कला का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। समय-समय पर राजनीतिक कारणों में सामाजिक जीवन के क्षेत्र में जो परिवर्तन हुये और विधर्मी सत्ता के कारण इस देग की सस्कृति में जिन नये तत्त्वों का समावेश हुआ उनका प्रभाव इतिहास उस समय की कलाकृतियों में देखने को मिलता है।

१९वीं शताब्दी ई० के बाद ब्रिटिश साम्राज्य का पूर्ण आधिपत्य हो जाने पर भारत के विभिन्न अचलो में विदेशी सत्ता के विरोध में जो राष्ट्रव्यापी आन्दोलन हुए, देग का कला-धरातल भी उनसे अछूता न रह सका। इस राष्ट्रीय चेतना ने यहाँ के कवियों, कलाकारों, पत्रकारों और राजनीतिक नेताओं को एक सर्वथा नयी दिशा में मोड़ने के लिए विवश किया। इन आरंभिक कलाकृतियों में जो दुःख, उत्पीडन, धृणा, निराशा और विरोधी भावनाओं का समावेश दिखायी देता है, उसका एकमात्र कारण यहाँ राष्ट्रीय जागृति थी। योरोपीय कला के क्षेत्र में वहाँ की राष्ट्रीय जागृति का प्रतिनिधित्व सीजेनी, वान गाम, गाऊगिन, मटीसी, पिकामो और नेवीन्सन के चित्रों ने किया।

भारत में इस राष्ट्रीय आन्दोलन के समय नयी अभिजात सस्कृति को पनपने के लिए बगल उपयुक्त क्षेत्र था; इन्हींलिए बगल पर इस राष्ट्रीय जागरण का सबसे अधिक प्रभाव पड़ा। १९४३ ई० में बगल के देगव्यापी दुमिस ने वहाँ के सारे धरातल को हिला दिया। साहित्य, राजनीति और कला आदि की दिशाएँ भी उससे अछूती न रह सकी। उपर दूसरे विश्वव्यापी महायुद्ध की काली घटाओं ने देग की सारी परिस्थिति को नये धिरे से परिवर्तित करने के लिए विवश किया।

चित्रकला के क्षेत्र में इस परिवर्तन के प्रभाव तत्काल स्पष्ट हुये। १९४४ ई० को श्रीमती कंती के प्रभाव से कलकत्ता में जो प्रदर्शनी आयोजित हुयी थी उसमें दिखायी गयी कलाकृतियों को अधिकतर लोगों ने पतन या पलायन का कारण कहा। इसके विपरीत जो लोग परिवर्तित परिस्थितियों से परिचित थे उन्होंने उन कृतियों को प्रगतिशील भविष्य का द्योतक बताया। १९४८ ई० में जाकर, जब कि भारत स्वतंत्र हो चुका था, इन कृतियों को मान्यता मिली। उन्हें वर्तमान शताब्दी का प्रतिनिधित्व करने वाली ऐतिहासिक कृतियाँ बताया गया। भारत ही नहीं, बल्कि अमेरिका के प्री० डेविडसन और जर्मन विद्वान् फिशर ने भी भारत के इस नये कला-जागरण का स्वागत था. पि.—३३

किया। उसके बाद १९५० ई० में कलकत्ता तथा बम्बई ग्रुप के कलाकारों ने मिलकर कलकत्ता में जिस प्रदर्शनी का आयोजन किया था उससे इन नये कलाकारों की क्याति और भी बढ़ गयी। इस अभ्युत्थान में जिन कलाकारों का नित्य सहयोग रहा उनमें प्रबोध दासगुप्ता, रविन मित्रा, प्राणकृष्ण पाल, सुनील माधवसेन, विनोद मजूमदार, परिलोप सेन, कमला दासगुप्ता, गोबर्धन सेन और हेमन्त मिश्र का नाम उल्लेखनीय है।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर

यद्यपि रवीन्द्रनाथ ठाकुर, अवनीन्द्र बाबू के पूर्ववर्ती थे; किन्तु इस प्रसंग में उनका उल्लेख इसलिए अवनीन्द्र बाबू के बाद किया गया, क्योंकि चित्रकला को उन्होंने बाद में अपनाया था; और दूसरे में आधुनिक कला-प्रवृत्तियों के मूल में जो महत्व अवनीन्द्र बाबू का है, वह रवीन्द्र बाबू का नहीं। आज तक चित्रकला का जो विकास हुआ है उसके भीतर अवनीन्द्र बाबू का आचार्यत्व मुखरित है।

विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर का जन्म कलकत्ता (जोरहासीका) में २ मई, १८६१ ई० को हुआ। एक चित्रकार के रूप में उनकी क्याति बहुत समय बाद प्रकाश में आयी। विचारों की अभिव्यक्ति के लिए बाणों का अथाह भंडार होते हुए भी उन्होंने तूलिका का आश्रय इसलिए लिया कि "मेरी विदेह-भाभा ने मुझे एक नयी प्रेरणा दी, एक नया रूप बताया। गीतों की भाषा शब्दों और अक्षरों में बँधी रहती है। इसलिए विश्व का जन साधारण उस भाषा को नहीं समझ सकता। मुझे उसके साथ एक नये माध्यम से भिन्नना है; एक नये रूप में अपने हृदय की भावनाओं और कल्पनाओं को उसके सामने रखना है—ऐसे माध्यम में, जिसे वे सरलता से समझ सकें।"

इसी उलटफटा को पूरी करने के लिए, उन्न का वह महत्वपूर्ण भाग, जिसमें कि कुछ श्रम किया जा सकता है, बीत जाने पर भी, गुरुदेव कला के क्षेत्र में आये। वे जिस उद्देश्य को लेकर इस क्षेत्र में आये थे वह बहुत जँबा था, परायें था, इसलिए अपनी कलाकृतियों के द्वारा वे जिस जन साधारण से मिलना चाहते थे उनका वह उद्देश्य अव्यर्थ रहा।

गुरुदेव विश्वकवि थे, इसलिए अपनी कविता की अनुभूतियों को कला के माध्यम में अभिव्यक्त करने में उनको कोई कठिनाई न हुई। अपने गीतों की ही उन्होंने कला की भाषा में उतारा। बल्कि कविता के द्वारा जिन गठ भावों का वे मुगमना से तथा स्नेहछा से अभिव्यक्त न कर सके थे, तूलिका के द्वारा उनको मजबूत बना दिया।

गुरुदेव को भारत की आधुनिक चित्रकला का प्रथम कलाकार माना जा सकता है, क्योंकि उन्होंने जिस शैली को अपनाया, भारत के लिए वह नया नयी थी और उस पर अवनीन्द्र बाबू द्वारा प्रवर्तित शैली एवं स्थापित सिद्धान्तों का कोई प्रभाव नहीं था। उन्होंने स्वयं ही कहा है "इस बीच आधुनिक कला-आन्दोलन, जो पूर्वी परम्परा की लीक पर था, मेरे भतीजे अवनीन्द्र नाथ द्वारा आरम्भ किया गया। मैं उसका कार्यक्रम आत्मसन्तानि के ईर्ष्यामिश्रित भाव में देखता था।" चित्रकला का उनका अपना स्वतंत्र मानदण्ड था, जिसके अनुसार वे प्राणी जगत् में ही नहीं, जड़ जगत् में भी एक विराट् गुरुध की भावमयी लीला का दर्शन करते थे। आज, जब कि हम आधुनिक भारतीय चित्रकला के इतिहास पर दृष्टिपात करते हैं तो हमें रवि बाबू के चित्रों में दर्शाते उनके स्वतंत्र चिन्तन और उनकी मौलिक सूत्र का महत्व विदित होता है।

गुरुदेव की कलाकृतियों में पूर्वाग्रह तथा परम्परा का कोई प्रभाव नहीं है। परम्परा के बन्धनों में बँधकर स्वच्छन्दता को दबा लेना उन्होंने उचित नहीं समझा। उन्होंने अपने इस स्वतंत्र रचना-विधान के बारे में कहा भी है—"मुझे कला के किसी सिद्धान्त की स्थापना नहीं करनी है। मुझे तो केवल यह कहकर मनोप कर लेना है कि जहाँ तक मेरा अपना सम्बन्ध है, मेरे चित्रों के मूल में कोई सीखी हुई दक्षता नहीं है। वे किसी परम्परा या जान-बूझकर किये गये प्रयत्नों का प्रतिफल नहीं हैं। उनका जन्म तो हुआ है अनुपात की सहजात प्रवृत्ति में, रेखाओं और रंगों के सामञ्जस्यपूर्ण मगान में मेरी रुचि और प्रसन्नता के कारण।"

गुरुदेव की अगाधारण कार्य-कुशलता और उनके स्वतंत्र चिन्तन के बारे में श्री कुमारिल स्वामी का कहना है कि "उनके समस्त चित्रों को निकट से देखने का मुझे मोभाय मिला है। उन्होंने अपनी शैली का स्वयं निर्माण किया। उनके चित्रों में रेखाओं का अभिनव प्रयोग और रंगों का कुशल समिश्रण जिस ढंग में हुआ है वह नितान्त मौलिक है।" उनके चित्रों की पहली विशेषता यह है कि उनका कोई लोचक नहीं है और दूसरी यह कि उनके चित्रों में बन्धनों की मुक्त प्रकृति बोलती है। उनमें लिहित किसी भाष या गभीर उद्देश्य को खोजना व्यर्थ है। अपने चित्रों के सम्बन्ध में सबसे बड़ी बात उन्होंने यह कही है—"मेरी चित्ररेखाओं में मेरा प्रदर्शनार्थ है। यदि कभी अकस्मात् वे किसी मान्यता के अधिकारी हों तो उसका मुख्य कारण यही होगा कि उनमें रूपां का कुछ लयारसक महत्व है और बड़ी अस्मित है। किसी विचार की व्याख्या के लिए, किसी तथ्य के चित्रण के लिए वे अभिप्रेत नहीं हैं।"

जहाँ तक उनकी कलाकृतियों की समीक्षा का सम्बन्ध है, उनमें चित्रों का पूर्ण विकास दृष्टिगत है। प्रकृति-चित्रण-सम्बन्धी उनके चित्र और भी आकर्षक हैं, यद्यपि उनकी आधारभूमि यूरोपीय है। इस दिशा में वे इतनी आश्चर्यजनक गति से आगे बढ़े कि लगभग बाह्य वर्षों में उन्होंने दो हजार चित्र बनाये। साक्षात्कार, व्यक्तित्व, युगल, क्षिप्रभावस्था, वेदना और साध्यवेला आदि उनके नयी शैली के चित्र हैं। उनके चित्रों की पहली प्रदर्शनी १९३० ई० को बर्लिन, लन्दन तथा न्यूयार्क में; १९३२ ई० को कलकत्ता में, १९३३ ई० को बम्बई में और १९५८ ई० को देहरादून में आयोजित हुई। ललितकला अकादेमी ने गुरुदेव के ४० चित्रों का एक अलबम प्रकाशित किया है, जिसमें १६ रंगीन और बाकी सादे चित्र हैं।

गगनेन्द्रनाथ ठाकुर

आधुनिक चित्रकलाके प्रवर्तक अबनीन्द्र बाबू के सही उद्देश्यों का सफल निर्वाह यद्यपि नन्दलाल बसु तथा उनकी शिष्य-परम्परा ने किया, फिर भी इस प्रसंग में गगनेन्द्रनाथ ठाकुर का नाम उल्लेखनीय है। यद्यपि अबनीन्द्र बाबू की भाँति उनके अग्रज गगनेन्द्र बाबू का भी बंगाल के लोक-जीवन और वहाँ की संस्कृति से पूर्ण परिचय था, और 'बेतन्य चरित' से सम्बन्धित उनके चित्रों में इस दृष्टिकोण की झलक दिखायी देती है, तथापि उनकी कलाख्याति सीमित परिधि में ही सिमित कर रह गयी। रवीन्द्र बाबू की आत्मकथा में दिये गये उनके चित्र निश्चित ही प्रभावशालक हैं और निश्चित ही उन्हीं के कारण उनको कला के क्षेत्र में ख्याति प्राप्त हुई। इसके अतिरिक्त उन्होंने कुछ ध्येय चित्र भी बनाये और नये प्रयोगों की दिशा में भी उनकी उत्सुकता रही। फिर भी उनके मौलिक चिन्तन की कोई उल्लेखनीय कलाकृति कलाजगत् को न मिल सकी।

जैसा कि पहले भी संकेत किया जा चुका है, अबनीन्द्र बाबू और गगनेन्द्र बाबू ने मिलकर कलकत्ता में 'इंडियन सोसाइटी ऑफ़ ओरिएण्टल आर्ट' नाम से एक कलासंस्था का निर्माण किया था। उसके द्वारा आधुनिक चित्रकला तथा चित्रकारों का बड़ा लाभ हुआ। कलाकारों के बीच विचारों के आदान-प्रदान के लिए उनमें माध्यम का कार्य किया। बार-बार उसमें प्रदर्शनियाँ आयोजित करके उसके द्वारा तत्कालीन कलाकारों का समाज के साथ संपर्क स्थापित होता रहा।

नन्दलाल बसु

आचार्य अबनीन्द्रनाथ ठाकुर ने चित्रकला के जिम नवोत्थान का उद्घोषण किया था उनके बाद उसका सफल नेतृत्व किया उनके शिष्य आचार्य नन्दलाल बसु ने। बसु बाबू का जन्म ३ सितम्बर, १८८३ ई० को बिहार प्रदेश के मुँगेर जिले (हवेली सहगपुर) में हुआ। कला के प्रति उनमें बाल्यकाल से ही रुचि थी। अतः कालेज की शिक्षा का स्वेच्छया परित्याग कर वे कलकत्ता के गवर्नमेंट आर्ट स्कूल में भर्ती हो गये। इस प्रकार उन्हें आचार्य अबनीन्द्रनाथ ठाकुर का शिष्यत्व प्राप्त करने का सुयोग प्राप्त हुआ। वहाँ की शिक्षा पूरी करने के बाद कलकत्ता में गुरुदेव द्वारा १९१७ ई० में स्थापित 'बिचित्रा' नामक कलाशिल्प केन्द्र तथा ऑरिएण्टल स्कूल ऑफ़ आर्ट्स का उन्हें प्रिंसिपल नियुक्त किया गया। १९२२ ई० में गुरुदेव उन्हें कला-विभाग का अध्यक्ष बनाकर नातिनिकेतन ले गये।

बसु बाबू ने, अन्य अनेक कलाविषयक महत्वपूर्ण कार्य करने के उपरान्त, अजन्ता तथा बाघ आदि की मुफाओं के मिलिचित्रों की सफल प्रतिलिपियाँ उत्तारीं। उससे उनकी ख्याति में चार-चाँद लग गये। इसी कारण राष्ट्रियता महारमा गाँधी के बुलाने पर उन्होंने लखनऊ, काँजपुर तथा हजिपुर में हुए अखिल भारतीय काँग्रेस के अधिवेशनो में पण्डाल सजाने का कार्य किया।

गुरुदेव के साथ १९२४ ई० में वे चीन भी गये। वहाँ उन्होंने भारतीय और चीनी कला-शैलियों के सम्बन्ध में जो विचार व्यक्त किये और उनकी जिम विशेषताओं का विश्लेषण किया उसको सुनकर वहाँ के बड़े-बड़े कलाकार मुग्ध हो गये थे। गुरुदेव और अबनीन्द्र बाबू के सहयोग के कारण उन्हें भगिनी निवेदिता, सुरेज ठाकुर, ओकाकुरा, कुमारस्वामी, बुडराँफ, म्यूराल और ब्लट आदि प्रख्यात कलामर्मज्ञों से मिलने का सुयोग प्राप्त होता रहा।

यद्यपि उनकी कलाकारिता की सर्वत्र मुक्तकण्ठ से प्रशंसा ही हुई; किन्तु उनके कुछ आलोचकों ने यह भी कहा कि "उनकी कृतियाँ कला के इतिहास में केवल एक क्षण हैं; सदा प्रवहमान निरन्तर गतिशील धारा नहीं।" और "आधुनिक अभिव्यक्ति का मुकाबला करने में योग्य ओजस्विता उनमें नहीं।"

इस आलोचना के बावजूद रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने बसु बाबू की विशुद्ध कलादृष्टि और अन्तर्दृष्टिना की बड़ी प्रशंसा की है। उन्होंने

एक स्थान पर कहा है "मैंने नन्दकाल के कलाकार और व्यक्ति को पास से देखा है। बुद्धि, हृदय, उदारता, अनुभव और सूक्ष्म के वे अबुभुत समन्वय हैं।"

बसु महोदय में एक विशेषता यह देखने को मिलती है कि उन्होंने निरन्तर विभिन्न शैलियों के नये प्रयोग किये। इसके अतिरिक्त उनके कल्पनाशील व्यक्तित्व ने उनके चित्रों के रंग और रेखाओं में सर्वत्र प्राण-संचार का कार्य किया। इसलिए गुह्यवे ने उनके व्यक्तित्व की प्रशंसा की है।

उनके विख्यात चित्रों में सती, शिव का विषपान, शिव-सती, बुद्ध और मेघ, जगन्नाथ मन्दिर के गरुड़ स्तंभ के पास श्री सैतन्य, कुर्वा, अर्जुन, पुषिचिह्न की स्वर्णयात्रा, स्वर्णकुंभ, धीषा-महिनी, स्वप्न, संचाल-संचालिन, उमा की लक्ष्म्या, बिरहीणी उमा, मेघ, और गाँधी जी की इंडीयात्रा आदि का नाम उल्लेखनीय है। भंजीरावाली, धौलकवाला, सखस्ताला आदि उनके उत्कृष्ट चित्र लोककला से प्रभावित हैं।

'क्याबली' और 'सिल्वकथा' उनकी दो प्रसिद्ध पुस्तकें हैं। मण्डनशिल्प (आर्नामेन्ट आर्ट) का आचार्य बसु को प्रामाणिक शिषी माना जाता है।

बसु बाबू की कला-कृतियों में उनके कार्डचित्रों का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। उनके कार्डचित्रों की संख्या हजारों है। कार्डों पर चित्र बनाने का आरंभ अथनीन्द्र बाबू और गणनेन्द्र बाबू ने किया। अपने विद्यार्थियों तथा कलाकार मित्रों के लिए बसु बाबू कार्डों पर चित्र बना कर पत्र भेजा करते थे। इस प्रकार के अनेक कार्ड आज भी अनेक व्यक्तियों के पास सुरक्षित हैं। विषय और दृश्यात्मक की दृष्टि से इन कार्डचित्रों का अपना ऐतिहासिक महत्त्व है। उनमें कुछ तो मिनटों में, और कुछ कई दिनों के प्रयास के बाद बनाये गये हैं। एक बेंचक में वे दस-बीस कार्डचित्र तैयार कर लेते थे और कभी-कभी एक-दो ही।

ये कार्डचित्र, एक प्रकार से, उनके मोट्टोस हुआ करने थे, जिनको वे राह चलते तैयार कर लेते थे या किसी दृश्यविषय को रेखांकित कर लिया करते थे। इन कार्डचित्रों में स्याही या रंग या दोनों का प्रयोग किया गया है। तुलका, निब या पेसिल के डारार निमित्त इस प्रकार के कार्ड चित्रों के विषय भी भिन्न-भिन्न हैं।

यामिनी राय

बंगाल स्कूल के तत्कालीन बहुव्यापी प्रभाव में अछूत रहकर जिन कलाकारों ने अपनी स्वतंत्र मेधा के बल पर चित्रकला की परम्परा को आगे बढ़ाया उनमें यामिनी राय और अमृत शेरमिल का नाम उल्लेखनीय है।

यामिनी बाबू का जन्म १८७७ ई० को पश्चिमी बंगाल में हुआ था। उन्होंने पश्चिम की कलाशैली के अध्ययन-करण को हेय और हीन दृष्टि से देखा। आधुनिक चित्रकला में यामिनी बाबू का इसलिए भी ऐतिहासिक महत्त्व है, क्योंकि वे अन्त तक अपने उद्देश्यों पर अडिग बने रहे। यही कारण है कि विदेशों में आज जब वास्तविक भारतीय कलाकारों का मूल्यांकन होता है तो यामिनी बाबू की कला-कृतियाँ एकमत से अपनायी जाती हैं। यूनेस्को की एक कला-प्रदर्शनी में अड़तालीस देशों से प्राप्त चित्रों की समीक्षा करते हुए 'न्यूयार्क टाइम्स' और 'लंडन टाइम्स' ने अपनी टिप्पणियों में यामिनी बाबू के चित्रों का पेरिस के प्रभाव से अछूता बताया। उनके चित्र आज ससार की प्रसिद्ध आर्ट गैलरियों की शोभा बढ़ा रहे हैं।

राय बाबू की दृष्टि हमेशा ही नये-नये अनुसंधानों को रूपायित करने की ओर रही है। उनके प्राम्थ जीवन मन्मन्थी चित्र उनकी कला के उत्कृष्ट नमूने कहे जा सकते हैं। उन्होंने लोककला की अनुभूतियों को विशेषरूप से धरुण किया, जब कि उनके समकालीन चित्रकार बंगाल स्कूल के प्रभाव से अपने को मुक्त न कर सके। उन्होंने कलकत्ता में रहते हुए भी अपने लिए नये मार्ग का निर्माण किया। आरंभ में उन्होंने भी बंगाल स्कूल की परम्परा में चित्र बनाये; किन्तु बाद में जब उन्हें अपने देश की संस्कृति के प्रति अधिकरती विदेशी प्रवृत्तियों से निरन्तर बाढ़ का खतरा दिवायी दिया तब उन्होंने उम आर ने विमुक्त होकर दूसरी दिवा अपनायी।

उनकी लोकप्रियता का एकमात्र कारण उनकी व्यापक दृष्टि रही है। उनके चित्रों की अपनी कुछ विशेष विधाएँ हैं। उन्होंने अपने चित्रों में उभार प्रकट करने वाले और परम्परा से बचे अति लघुचित्रों की हू-ब-हू शैली को नहीं अपनाया। उनके कुछ चित्रों की पृष्ठभूमि काजली है। इस प्रणाली में उनका स्वतंत्र चिन्तन मूलगन है। पौराणिक कथाओं तथा धार्मिक विषय के चित्रों को उन्होंने इस सख्त ढंग से उतारा कि उनमें न तो अतिरेक है और न दिग्विस्तता ही। इस महत्त्व दृष्टि के कारण उनकी कृतियों को समाज में बहुत पसन्द किया गया।

यामिनी बाबू के कृतित्व से न केवल बंगाल का नाम उजागर हुआ; बल्कि उससे आधुनिक चित्रकला को भी नया आलोक मिला। उनको न तो किसी नयी शैली का जन्मदाता कहा जा सकता है और न उन्होंने बंगाल स्कूल की परम्परा का प्रतिनिधित्व किया। उन्होंने उस भावमयी लोककला को अपनाया, जो इस देश की अपनी थी और जिसके उज्वल भाल पर भूल की परतें जम चुकी थीं। इस ओर प्रवृत्त होने की प्रेरणा उन्हें ग्रामीण शिल्पकारों से प्राप्त हुई थी। यद्यपि कालीघाट के पट्टाओं से भी वे प्रभावित थे; किन्तु जिस सुनिर्मित कलामय उद्देश्य की पूर्ति राय बाबू के राम तथा कृष्ण संबंधी बृहत् चित्रों में दक्षित है उसकी तुलना, परम्परा की लीक पर चलने वाले, पेशेवर शिल्पियों (पट्टाओं) की कला से किसी भी दृष्टि से नहीं की जा सकती।

आधुनिक चित्रकला के क्षेत्र में उनका यह नया आन्दोलन इतिहास की अविस्मरणीय घटना के रूप में याद किया जाता है; और वास्तव में यही इस देश की सस्कृति का वास्तविक स्वरूप है।

यामिनी बाबू की इस मौलिक दृष्टि को देखकर आरंभ में उनके द्वारा स्थापित भारतीय चित्रकला के जिस स्वरूप की आशा की जाने लगी थी उसका विकास ठीक उसी गति से न हो पाया। फलतः आगे की पीढ़ी के लिए वे ऐसा कुछ भी विशेष न दे सके, जिसके द्वारा कला के क्षेत्र में एक स्वस्थ चेतना का विकास हो पाता। यद्यपि यामिनी बाबू की सरल प्रवृत्ति, धार्मिक भावना, लोककवि और रंगों के प्रति विद्युत् दृष्टिकोण आधुनिक कला-प्रवृत्तियों की स्वस्थ भूमिका के लिए वरदान मिष्ट हुए, फिर भी उनको जिस व्यापकता से अपनाया जाना चाहिए था वैसा नहीं हुआ। इस अभाव की पूर्ति अमृत शेरगिल की कलाकृतियों में किया।

अमृत शेरगिल

राय चौधरी की ही भाँति अमृत शेरगिल ने भी भारतीय विषयवस्तु को योरोपीय शैली एवं सिद्धान्तों पर निर्मित किया। फिर भी उनका दूसरा ही महत्व है। उनके चित्रों में दक्षित वर्ग की भूख, प्यास और पीड़ा बोलती है। उनके चित्रों में नारी स्वभाव की सहज कोमलताएँ, ममता और दया आदि के भाव सजीव रूप में उतरे हैं। भारतीय चित्रकला के क्षेत्र में अमृत शेरगिल का आगमन एक संयोग की बात थी। अपनी अल्पायु में ही उसने जो कुछ भी दिया उसका एक इतिहास है, जिसको जान लेने के बाद उसकी कला-साधना का वास्तविक स्वरूप स्पष्ट हो जाता है।

आधुनिक चित्रकला के इतिहास में यामिनी राय के बाद अमृत शेरगिल का ही दूसरा नाम आता है, जिन्होंने भारतीय चित्रकला को कुछ मौलिक एवं मवर्धनशील तत्त्व दिये। किन्तु राय बाबू जहाँ अपनी सीमाओं में बँधकर रह गये, वहाँ अमृत शेरगिल ने अपने कला-विधान को स्वतंत्र ढंग से आगे बढ़ाया। वस्तुतः उनके द्वारा कला के क्षेत्र में जो अनुकरणीय तथा आकर्षक भूमिका का निर्माण हुआ था उसका पूर्ण विकास होने से पहले ही वह हमसे अलग हो गयी। वस्तुतः परम्परागत भारतीय चित्रशैलियों तथा मिस्त्रिचित्रों और पश्चिम की आधुनिक कला-प्रवृत्तियों के ममन्वय से अमृता ने जिस नये पीठ की रचना की थी, उनका असामयिक मृत्यु के कारण वह अधूरा ही रह गया।

कुमारी अमृत शेरगिल का जन्म १९१३ ई० में हजारी की राजधानी बूदापेस्त में हुआ था। उसके पिता भारतीय थे और माता हंगेरियन। पेरिस की चित्रशालाओं और उच्च कला-निकेतनों से चित्रकला का ज्ञान प्राप्त करके वह १९३४ ई० में भारत आयी और शिमला में रहने लगीं। जब वह १३ वर्ष की थी तभी इटली और फ्लोरेंस की चित्रशालाओं का अभ्यास कर चुकी थी। सुप्रसिद्ध कलाकार लूसिया सीमां और गोम्बो उनके गुरु थे। उन्होंने भारत के प्रमुख स्थानों का भ्रमण करके अपने कलाकार जीवन के लिए अनेक अनुभव समेटे।

१९३८ में अमृता बूदापेस्त गयी और विवाह करने के उपरान्त अपने पति के साथ १९३९ में भारत लौट आयी। किन्तु दुर्भाग्यवश अपने वैवाहिक जीवन का आंशिक सुख प्राप्त किये बिना ही दिसम्बर १९४१ ई० में उसका निधन हो गया।

यद्यपि उसकी समस्त शिक्षा-दीक्षा विदेशी ढंग पर साध हुई थी; फिर भी वह भारतीय सस्कृति में इतनी घुल-मिल गयी थी कि उनको विदेशी कहना ही नहीं था। उसका कारण यह था कि भारत के प्रति उनके मन में स्वाभाविक प्रेम था। भारत के प्रति उसने जो भाव प्रकट किये हैं वे हमके प्रमाण हैं। उसने अपनी पेरिस यात्रा के समय लिखा है "जाड़े के दिनों में भारत में जो मौसम रहता है, वैसा ही यहाँ भी है; धूप बँसी ही लिली है; पर यहाँ के पीले, भूरे मैदान, लोगों के उतावले चेहरे, गुमसुम बाल और उदास वातावरण, सभी भारत से अलग हैं। वहाँ के हरे-अरे मैदान, लिले चेहरे, रंगीन वातावरण... ओह, वह रुमानियत से भरा भारत, मेरे सपनों का साकार रूप!"

अजन्ता की चित्रकारी को देखकर (१९३७ ई०) अमृत शेरगिल अत्यधिक प्रभावित हुई और तभी से उनके चित्रों में प्रितिचित्रों के नये गुण व्यक्त हुए; मूष-मुद्राओं में जीवन की मुखरता झलकी। उन्होंने सामाजिक डग के यथार्थवादी चित्र भी दिये। घुषाण कालीन यक्ष-मूर्तियों से प्रभावित होकर उन्होंने लोककला के पक्ष में तीन आयामों वाले शिल्प का प्रयोग किया। आधुनिक भारतीय चित्रकला में अमृता की कृतियों ने युग-परिवर्तन का कार्य किया। उनके चित्रों में विषय की नवीनता, टेकनीक की ताज़गी, रंगों की स्वच्छता और रेषाओं का प्रवाह है। हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में जो काम प्रेमचंद जी ने किया, चित्रकला के क्षेत्र में वही देन अमृत शेरगिल की है। प्रेमचंद जी की ही भाँति अमृता ने भी अपने युग की विपरीत परिस्थितियों का सामना कर भारतीय चित्रकला को ऐसे नये तत्त्व दिये, जिनसे आधुनिक चित्रकला के क्षेत्र में उनका विशिष्ट स्थान बन गया। उनकी आरंभिक कृतियों में भारत का दुःख-दैन्य, वरिष्ठता और पीड़ा की आवाज है। उन्होंने सामाजिक यथार्थ के ऐसे चित्र दिये, जिनमें भारत का आत्मा बोल रहा है। उन्होंने उत्सव, पर्व, त्योहार और जीवन की विविधताओं को प्रकट करने वाले लोक जीवन की परम्पराओं की भी अपनी कृतियों में सफलता से उनागा। उनके चित्रों में युवतियाँ, कुछ भारतीय लड़कियाँ, बर-बच्चे का शूंगार, गणेशपूजा, हनुमारी, नीलवस्त्रा, धार्मिक, पहाड़ी-स्त्रियाँ, मिश्रभंगे और पिला का चित्र आदि बड़े ही लोकप्रिय हुए। अमृत शेरगिल की कला-कृतियों पर काले छाईलेवाल ने एक बहुत ही सुन्दर पुस्तक लिखी है। आधुनिक भारतीय चित्रकला के लिए अपने सतत प्रेरणादायी अमर कृतित्व का छोड़कर २८ वर्ष की अल्पायु में ही अमृत शेरगिल स्वर्गवासी हुई।

देवीप्रसाद राय चौधरी

राय चौधरी, आचार्य अनवीन्द्रनाथ ठाकुर के योग्य शिष्यों में गिने जाते हैं। चित्रकला और मूर्तिकला, दोनों विषयों पर उनका समान अधिकार है। वे मद्रास स्कूल के प्रमुख कलाकारों में हैं। आजकल के मद्रास क गवर्नमेंट स्कूल ऑफ आर्ट्स में प्रिंसिपल हैं। उनकी कला पाश्चात्य शैली से प्रभावित है; फिर भी उनके कबल, सालाब, शीपंक चित्रों में प्राचीन भारतीय शिल्प-शैली की प्रधानता है। उनके कुछ चित्रों में पूरब और पश्चिम की मिश्रित विधियाँ भी दृश्य हैं—जैसे विषय भारतीय और रंग-विधान पाश्चात्य। उनके ये नये प्रयोग हैं। बम्बई स्कूल के कुछ चित्रकारों पर भी इस मिश्रित शैली का प्रभाव है।

अनेक सुन्दर प्रकृतिचित्रों के अतिरिक्त उन्होंने बगजांगे, मछुआं तथा पहाड़ी जीवन से सबद्ध बड़े ही हृदयशाही चित्र बनाये हैं। श्रमिक और सच्चे जीवन की क्षाकियाँ उन्होंने अपनी कला के लिए बहुधा अपनायी हैं।

आरंभ में उन्होंने अपने चित्रों के लिए ज़कीय माध्यम स्वीकार किया, किन्तु इधर उन्होंने सुन्दर तैलचित्र भी बनाये हैं। उन्होंने अपने कलाग्रह के अनुकरण पर भारतीय तथा यूरोपीय शैलियों के ममिश्रण में एक नयी शैली का जन्म दिया, देश के कलाकारों ने जिसका बड़े पैमाने पर स्वागत किया। कला-जगत् में उनकी महत्वपूर्ण सेवाओं के कलम्बरूप सरकार ने १९५८ ई० में उनकी 'पद्मभूषण' की राष्ट्रीय उपाधि से सम्मानित किया।

असित कुमार हाल्दार

श्री असित कुमार हाल्दार का नाम बंगाल स्कूल के उन यशस्वी आचार्यों एवं कलाकारों में है, जिन्होंने निरन्तर कई वर्षों तक भारतीय कला की सेवा की और जिनके कारण देश के विभिन्न भागों में अनेक कलाकारों द्वारा कला का सुजन हो रहा है।

श्री हाल्दार, आचार्य अनवीन्द्रनाथ ठाकुर के मुख्य शिष्यों में से हैं। कला की गिना समाप्त करने के बाद पहले तो वे शांतिनिकेतन के कला-विभाग के अध्यक्ष नियुक्त हुए और बाद में उन्होंने जयपुर स्कूल ऑफ आर्ट्स तथा गवर्नमेंट कालेज ऑफ आर्ट्स एंड क्रैफ्ट्स (लखनऊ) में प्रध्यापक के पदों पर कार्य किया। इस प्रकार घटपटि आरंभ में ही उनकी दायित्वपूर्ण पदों को संभालना पड़ा तब भी अपनी वैयक्तिक साधना में उन्होंने कोई शिथिलता न आने दी। उनकी कलाकृतियों में पुनर्स्थापन, मधुप और परम्परा का समन्वय है। आरम्भ से ही वे बड़े-बड़े कला-समीक्षकों के प्रशंसापत्र रहे हैं। आचार्य ई० बी० हैवेल और डॉ० आनन्दकुमार स्वामी प्रभृति विद्वानों ने उनके कृतित्व की सराहना की है।

अनेक उच्च कोटि के चित्रों का निर्माण करने के अतिरिक्त उन्होंने अजन्ता, बाघ तथा जोगीमारा (१९१०-१४ ई० के बीच) आदि के गुफाचित्रों की प्रतिकृतियाँ उतारी। उन्होंने लकड़ी, रेगम तथा अन्य माध्यमों पर भी सफल प्रयोग किये हैं। उनके प्रकृति चित्र

बड़े ही आकर्षक हैं। उनका रंग-विधान प्राचीन भारतीय शैली का, विशेषतः राजपूत और मुगल शैली का है। अन्य सहयोगियों की भाँति उनके अनेक चित्रों में राष्ट्रप्रेम की भावना निहित है।

उनके चित्रों का विषय प्रायः पौराणिक हुआ करता है। किन्तु लोहे का ब्यापारी जैसे चित्रों का निर्माण कर उन्होंने पौराणिक परिवेश में आधुनिक जीवन की यथार्थता को भी उतने ही कौशल से व्यक्त किया है। प्राणीय वातावरण, प्रकृति और प्रलय आदि विषयों के चित्रण में भी उनकी समान दृष्टि रही है। उनके चित्रों में प्रकाश और लय, रास और गुरु, बन्धु, विकासोन्मुख जीवन, वेद का अध्ययन, और ऐतिहासिक महत्व के व्यक्तिचित्रों में कुशल, निर्माता अकबर, उल्लेखनीय है।

हालदार बाबू कलाकार होने के साथ ही अच्छे अध्येता और लेखक भी हैं। उन्होंने कालिदास के 'मेघदूत' का सुन्दर बंगला अनुवाद किया है और तत्संबंधी दृष्टान्तचित्र भी बनाये हैं। उनके बनाये हुए उमर खैयाम से संबंधित चित्र भी आकर्षक हैं। उनके चित्र आज स्वदेश-विदेश के अनेक कला-निकेतनों एवं व्यक्तितगत सभ्रहों में सुसज्जित हैं।

क्षितीन्द्रनाथ मजूमदार

आधुनिक चित्रशैली की पुरानी पीढ़ी के कलाकारों में श्री मजूमदार का नाम उल्लेखनीय है। उनकी कला में धार्मिक विचारों की प्रमुखता है; विशेषतः बंगाल के वैष्णव मंत चैतन्य महाप्रभु की भावमयी लीलाओं का प्रदर्शन। उनके चित्रों की आकृतियों और अंगमाओं में ध्वजानुवृत्ति की नवीन प्रभावोत्पादकता है। उनके चित्रों में रगों की सूक्ष्मता और रागात्मकता है। शैतन्य का गृहस्थांग शीर्षक चित्र रचनात्मक दृष्टि से अपनी परम्परा का श्रेष्ठ चित्र है। उसकी रंग-योजना और मुखमूद्रा द्वारा उदास, मोहक और वैराग्य के गभीर वातावरण का समुचित भाव दर्शाया गया है।

उन्होंने कुछ आलंकारिक ङंग के चित्र भी बनाये हैं। धम्मना और शाकुन्तला शीर्षक चित्र इसी कोटि के हैं। इस प्रकार के चित्रों में आलंकारिक सरसता के साथ-साथ गीतात्मक दर्शन भी है। पौराणिक प्रतिमानों को लेकर बनाये गये, श्री मजूमदार के चित्रों में भावोपपन्नता और मर्यादा का समन्वय दर्शनीय होता है।

कलाचार्य मजूमदार की शैली के सुनिश्चित आधार हैं, जिनमें परम्परा का पालन और शास्त्रीय दृष्टि का निर्वाह देखने को मिलता है। उनकी कला के उन्मेष और उसकी प्रौढ़ावस्था में निरन्तर गतिशीलता है। उनकी कला-साधना की यह एक विशेषता ही कही जायगी।

आचार्य मजूमदार एक युगविशेष के कलाकार रहे हैं। बंगाल में कला के पुनर्जागरण में जिन कलाकारों या कलाचार्यों का विशेष योग रहा है उनमें मजूमदार जी का नाम मुख्य है। वे धीमी गति से, किन्तु गभीर विवक्षेण के बाद आगे बढ़े। रचना-प्रक्रिया एवं टेकनीक की दृष्टि से उनके चित्रों में विविधता है।

निष्कर्ष

इस प्रकार २०वीं शताब्दी के आरम्भ से लेकर अब तक चित्रकला की जिस परम्परा का विकास हुआ उसको दो भागों में विभाजित किया जा सकता है। श्री अलाप्री तायडू से श्री मजूमदार तक जिन कलाकारों का उल्लेख किया गया उनके द्वारा चित्रकला के आधुनिक युग का प्रवर्तन हुआ। इस दृष्टि से उनको कलाचार्य के रूप में स्मरण किया जाता है। उनके सामने जो परिस्थितियाँ और दायित्व थे उनका उन्होंने सफलतापूर्वक निर्वाह किया। तत्कालीन चित्रकला में जो धार्मिक ब्याप्त होता जा रहा था और 'भारतीयता' के नाम पर जिन कला-कृतियों का निर्माण हो रहा था उन्होंने उचित ममाधान किया; किन्तु इससे भी महत्वपूर्ण कार्य किया उन्होंने सैकड़ों नये कलाकारों को तैयार करके। ये नवीन कलाकार ही समसामयिक चित्रशैली के मूजक एवं प्रवर्तक हैं।

इन नये कलाकारों द्वारा भारतीय चित्रकला का जिस रूप में विकास हो रहा है उसका अपना भिन्न एवं मौलिक महत्व है। इस दूसरी शाखा के समसामयिक कलाकारों में पुरातन के प्रति आस्था और भविष्य के लिए उत्कण्ठा है। उनकी कृतियों में आज की परिवर्तित एवं ब्यापक परिस्थितियों का समन्वय एवं सामंजस्य दर्शित है। वे न तो न्यायिक-न्यायिक हैं और न एकदेशीय ही। कला के क्षेत्र में जो नये अनुसंधान और नयी गवेषणाएँ हो रही हैं, आज का भारतीय कलाकार उनकी ओर उन्मुख है।

समसामयिक चित्रकारों की संक्षिप्त परिचयी

समसामयिक साहित्य की विभिन्न विचार कीर्षियों के सबध में कोई अकाट्य मत प्रस्तुत करना जैसे कठिन और असंभव है, वही स्थिति आधुनिक चित्रकला की भी है। बल्कि साहित्य की अपेक्षा हमारे देश में चित्रकला के अभ्येताओं की न्यूनता होने के कारण, साहित्य से चित्रकला की स्थिति कठिनतर एक कुछ भिन्न है। विदेशों में साहित्य और कला के अध्ययन तथा सर्जन के लिए एक जैसी स्थिति है। हमारे देश के समसामयिक कलाकार यद्यपि कला-जगत् की सद्यः मूजनशील परिस्थितियों से अनभिन्न नहीं हैं, तथापि पूरे वातावरण को वैसा बनाने में अभी समय की अपेक्षा है।

आधुनिक शैली के जिन चित्रकारों का परिचय प्रस्तुत किया जा चुका है, वे एक विशिष्ट पीढ़ी का प्रतिनिधित्व करते हैं। यह पीढ़ी परम्परा का पोषण करती हुई सविष्य के लिए नयी राह दिखाती है। ऐसे कलाकारों में जिनके नाम छूट गये हैं वे हैं : श्री अब्दुर्रहमान चगतरई (पाकिस्तान में), श्री अमीना अहमद, श्री एजिला त्रिनिदाद, श्री कुमारिल स्वामी, श्री नित्यानन्द महापात्र, श्री पुलिन बिहारी पत्त, श्री शारदाचरण उकील, श्री सुकुमार देउम्कर समरेन्द्रनाथ गुप्त, अनामिक गोविन्द और हकीम मुहम्मद आदि।

समसामयिक चित्रकारों की आसन्न पीढ़ी के मुख्य चित्रकारों का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उन्हीं पर भारतीय चित्रकला की वर्तमान और भावी संभावनाएँ निर्भर है। इस पीढ़ी के कलाकारों में निष्ठा और शक्ति है। उनमें कुछ तो प्रगतिशील रूप के हैं। सामान्यतः जिन चित्रकारों का नाम लिया जाना चाहिए उनमें श्री गादे, श्री गायतोटे, श्री चावदा, श्री भावेश साम्याल, श्री द्विजेंद्र सेन, श्री सूजा, श्री भाऊ समर्थ, श्री पतिवकर, श्री रवीन्द्र मिश्र, श्री वीरेन्द्र दे, श्री हरकिशन लाल, श्री अनादि अधिकारी, श्री कृष्णचन्द्र आर्य, श्री एस० कृष्ण, श्री श्रीकृष्ण कृष्ण, श्री प्रफुल्ल जोगी, श्री उराम्भी, श्री दिनेश शाह, श्री रणवीर मन्सेना, श्री किरन सिन्हा और श्री पी० टी० रेड्डी का नाम उल्लेखनीय है।

समसामयिक पीढ़ी का प्रतिनिधित्व करने वाले भारतीय चित्रकारों का नाम गिना देना ही पर्याप्त नहीं है। आवश्यकता यह भी है कि उनकी दृष्टि और सृष्टि का परिचय प्राप्त किया जा सके। अर्थात् चित्रकारों की नामानुक्रमेण संक्षिप्त परिचयी में यह स्पष्ट हो जाता है कि आधुनिक कला-जगत् में भारतीय चित्रकारों का क्या स्थान है। ये चित्रकार विभिन्न वर्गों में सर्वाधिक हैं, जैसा कि सकेन भी किया जा चुका है। अतः उनके रचना-विधान और शैलीगत रचियों में अलग-अलग होना स्वाभाविक है। किन्तु एक अर्थ में वे एकीभूत भी हैं। उन सब में जिस एक ही अन्त प्रेरणा के दर्शन होते हैं, वह है अपने देश की सम्झति, सम्प्रदाय और मर्यादा का संरक्षण-पोषण। किसी साहित्यकार और कलाकार की यही अन्त प्रेरणा, अपनी ओर अपने राष्ट्रीय मान-मूल्यों को कुञ्जी है। उनसे ही निरमिता और उसके जन-सासन की वास्तविकता एवं मौलिकता का परिचय मिलता है।

अधिकारी अनादि

श्री अनादि अधिकारी बम्बई क्षेत्र के यशस्वी कलाकार हैं। वे जीवन की तरह कला में भी मर्यादा के पक्षपाती हैं। यद्यपि उन्होंने कम चित्र बनाये हैं, फिर भी उनके चित्रों में कला की अंभी परत्न है। वे कला को दैवी विधान और कलाकार को परमेश्वर के तुल्य मानते हैं। उनका विश्वास है कि कोई भी कृति, किसी भी विषय की, ऐसी होनी चाहिए, जो अपने आदर्शों एवं उद्देश्यों को स्वयं ही व्यक्त कर सके। ऐसा तभी संभव है, जब उसमें जीवन होगा। कलाकृति में जीवन भरने के लिए साधना की आवश्यकता है।

अलमेलकर अब्दुलरहीम अफ्गाभाई

श्री अलमेलकर बम्बई क्षेत्र के प्रतिष्ठित कलाकार हैं। बगल स्कूल की पद्धति का अध्यापन करने वाले तथा परम्परा की महानताओं पर विश्वास करने वाले यामिनी राय तथा अमृत शेरगिल जैसे कलाकारों में अलमेलकर का स्थान है। मृगल, राजपूत, कण्ठड़ा तथा दक्षिण की शैलियों से रस, भाव तथा ओज ग्रहणकर उन्होंने लोककला के सद्धान को अपनी कृतियों में उतारा है। उनकी निजी शैली नये प्रयोगों से पूरित है। कला के अर्थिकर पक्ष को वे कोमलता से ढाँप लेते हैं। उनमें परम्परा की प्रेरणा और वर्तमान का समर्थन है। उनके पाशों का व्यक्तित्व बड़ा ही सजीव तथा स्वाभाविक होता है। उनकी कृतियों में लोककला तथा मंडन शैली का अचिर सम्न्वय है।

उत्कृष्ट कही जाने वाली उनकी अद्यतन कृतियाँ सर्वथा भारतीय भाव-परिचयाँ तथा रंग-रेखाओं से युक्त हैं। उनके इकरनें और बहुरंग चित्रों में समान रक्षान हैं। मानवाकृतियों के चित्रण में वे दक्ष हैं। वे जीवन में और कला में सहनशील, सतपो, उदारता और प्रफुल्लता के पक्षपाती हैं।

उनके चित्र अनेक दर्शनीयों में मुक्तकण्ठ से सराहे गये हैं। १९५४ ई० में बम्बई आर्ट सोसाइटी ने उनके चित्र प्रणिया पर सर्वोच्च पुरस्कार प्रदान किया। उनका एक चित्र राक्ष से पुनर्जन्म शीर्षक से है। इसको उन्होंने तब बनाया था, जब एक बार उनके घर में आग लग जाने से उनकी समस्त कृतियाँ जल गयी थी। उनके चित्रों में पशु-पक्षी-चित्रण और प्राकृतिक सौरभ दर्शनीय होता है। उनका रेखा-विधान सधा हुआ है।

आरा के ० पञ्च

आरा के चित्रों में भिन्न-भिन्न रंगों की सुयोजना दर्शनीय होती है। गहरे और गंभीर रंगों के प्रति उनकी विशेष रुचि है। प्राकृतिक विषयों में संबद्ध उनके चित्र विशेष आकर्षक हैं, उनमें भी विशेषतः फूल-पत्तियों का चित्रण दृश्याध्य है। मानव-आकृति के चित्रण में भी उनका उद्योग प्रगल्भनीय है। उन्होंने जलीय, तैल और टेम्परा, सभी प्रकार के चित्र बनाये हैं।

आरा के चित्रों की कई प्रदर्शनियाँ आयोजित हो चुकी हैं और उन पर कला-समीक्षकों के विचार भी देखने का मिले है। 'आरा के चित्र' इस शीर्षक से 'कल्पना' (जन० ५५) में श्री एस्पर महोदय की एक टिप्पणी प्रकाशित हुई थी। इसमें लेखक का दृष्टिकोण यद्यपि पर्याप्त तीक्ष्ण नहीं है; फिर भी उसके विचारों की उपेक्षा नहीं की जा सकती। लेखक का कथन है कि कलाकार आरा के चित्रों में रंगों और फूलों की सजावट तों है; किन्तु एक आलोचक का दृष्टि से वे कुछ भिन्न प्रतीत होते हैं। प्रतीत यह होना है कि वे फूल केवल फूल हैं, तथा रहेंगे; उनमें गंध की अनुभूति नहीं। उनसे परिचयन शैली के एक नौसिखिये का बोध अवश्य होता है। आरा के द्वारा निर्मित १४४ चित्रों (१९५४ ई० तक) में कुछ थोड़े-से चित्र ऐसे हैं, जिनमें गहरे और गंभीर रंगों का एविर प्रयोग हुआ है; किन्तु यह नयी बात नहीं है। प्राकृतिक दृश्यों के काले और मूल रंग दिखाने का प्रयत्न भी उनका चामत्कारिक ही कहा जायगा। यदि आलांचक के शब्दों में कहा जाय तों 'आरा एक समर्थ कार्यकर्ता तथा कुशल और मेहनती कलाकार है, जो पुरानी लीक से अलग जाना चाहते हैं। किन्तु जब तक वे अपनी सीमा से बाहर नहीं आते, तब तक आगे नहीं बढ़ सकते। हमें आरा के अपने 'स्वयं' से ऊपर उठने की प्रतीक्षा करनी चाहिए।'

एस्पर माहब के इस मतव्य के साथ आरा के सबंध में यदि दूसरे विदेशी कला-समीक्षक के इन विचारों की तुलना की जाय तों निष्कर्ष कुछ दूसरा ही निकलता है। समीक्षकार का कहना है कि 'आरा अपनी जन्मभूमि की विशेषताओं को ममता है। गाड़ी छाया के प्रति वह बहुरंग मवेदनशील है; किन्तु रेखाओं की गंभीरता के आसपास सदा ही प्रकाश की मलक नाचती रहती है, जिससे रेखाओं की गुरुता हल्की हो जाती है। उनका बौ क्वि टेकनीक की दृष्टि से पिकासों से पर्याप्त प्रभावित होने के बावजूद विदेशी नहीं कहा जा सकता। उनके रंगों के छंद में एक प्रकार का कंपन है, जो अनुभूति की गहराइयों से उद्भूत है।'

इस प्रकार आरा के संबध में दो आलोचकों के दो भिन्न मतव्य हैं। जहाँ तक आज का संबध है, आरा परस्पर से हेटकर स्वतंत्र चिन्तन की कुछ मौलिक कृतियाँ देने की ओर उत्साह से अग्रसर हैं।

आरा के चित्रों की अब तक जितनी प्रदर्शनियाँ आयोजित हो चुकी हैं उनमें जहांगीर आर्ट गैलरी, बम्बई की प्रदर्शनी उल्लेखनीय है। यह प्रदर्शनी १८ से २५ जनवरी (१९६१) तक रही। इसमें आरा ने ५० नममचित्र प्रदर्शित किये थे। गैलरी में प्रदर्शित इन चित्रों को देखने के बाद बम्बई के नागरिकों में विचित्र प्रतिक्रिया हुई। विरोधी पक्ष के लोगों ने यहाँ तक चेष्टा की कि प्रदर्शनी को ही बंद कर दिया जाय। किन्तु आरा ने अपने चित्रों के बारे में जो अभिमत प्रदर्शित किया उससे उनके चित्रों की वास्तविकता स्पष्ट हो गयी। उन्होंने अपने इन चित्रों को सात्विकता का परिचायक और अपनी आन्तरिक मिष्टा का द्योतक बनाया। इस कारण यह प्रदर्शनी इतनी सफल रही कि लोगों का कहना है कि यहाँ बाद आर्ट गैलरी में इतनी भीड़ दिखायी दी। इसी गैलरी में लगभग १० वर्ष पूर्व न्यूटन के नग्नचित्रों की एक प्रदर्शनी हुई थी, जिसको बम्बई के शासन ने बंद कर दिया। किन्तु आरा के संबध में यह बात न हुई। उनके चित्रों का बड़े पैमाने पर सराहा गया।

कृष्णचन्द्र आर्यन

श्री कृष्णचन्द्र आर्यन को कला की विरासत अपने पूर्वजों से उपलब्ध हुई। उनके पिता भारत के विख्यात स्वर्णकार माने जाते हैं।
मा. चि.-३४

अनुत्तर के प्रसिद्ध स्वर्ण मन्दिर के कपाटों की मजजा को उन्होंने ही अंकित किया था। इसलिए कला की शिक्षा के लिए आर्यन ने किसी कला विद्यालय की शरणा लेने की अपेक्षा अपने ही ढंग में अपनी कलात्मक अभिरुचियों का विकास किया।

उनका जन्म १९१९ ई० को अमृतसर में हुआ। देग के स्वतंत्र हो जाने के बाद राजधानी को उन्होंने अपना कार्य-अंत्र बनाया। आरम्भ में उन्होंने व्यावसायिक ढंग की कृतियों का निर्माण किया; किन्तु बाद में उन्होंने अपनी कृतियों के लिए लोकशैली के शिल्प को ग्रहण कर उसमें नाम कमाया। इसके बाद उन्होंने भारत के विभिन्न अंचलों की विचरशीलियों से प्रेरणा प्राप्त की और उनका सम्बन्ध अपने चित्रों में किया।

वे विदेशों का भी भ्रमण कर चुके हैं और अनेक कलाकारों तथा कलाकृतियों का दर्शन कर चुके हैं। योएर और एशिया के विभिन्न देशों की कला-प्रवृत्तियों से प्रेरणा प्राप्तकर उन्होंने इधर जो कृतियाँ दी हैं उनसे जान पड़ता है कि वे सूक्ष्मता की ओर उन्मुख हैं। आरम्भ में उनका श्रुतवाच यथार्थवाद की ओर था, उसके बाद वे लोककला की ओर उन्मुख हुए और आज वे लोहे के पत्तों तथा छड़ी से विभिन्न आकृतियाँ बनाने में लगे हैं। यह शैली प्रतीकात्मक और प्रयोगवादी है।

कैवलकृष्ण

श्री कैवलकृष्ण का जन्म पञ्जाब में हुआ और कलकत्ता आर्ट्स स्कूल में उन्होंने शिक्षा पायी। सप्रति वे माडर्न स्कूल के कला-विभाग में अध्यक्ष के पद पर कार्य कर रहे हैं। योरोप और स्कैंडिनेविया के अनेक देशों का वे भ्रमण कर चुके हैं।

उनके आरम्भिक चित्रों में आध्यात्मिक विचारधारा की प्रधानता है। उनकी वाटर कलर कृतियाँ उनके दम्हों कलाध्येयों को अभिव्यक्त करती हैं। आज वे तैल-चित्रों के निर्माण की ओर उन्मुख हैं। श्रीमती लोला ब्याल उनका ऐसा ही चित्र है। उनका श्रुतवाच अमर्न शैली की ओर है। इस दिशा में संभवतः वे अच्छी कृतियाँ दे सकेंगे। दृश्यचित्रण की सुन्दरता और रेखाओं द्वारा मार्मिक अर्थबोध की अभिव्यक्ति भी उनके चित्रों में देखने को मिलती है। ग्रामीणचित्रां, प्राकृतिक दृश्यों और विशेषतया नगाधिराज हिमालय की दिव्य छटा का चित्रण करने में उन्होंने पर्याप्त ध्यान अर्जित कर ली है। यौकिक कला की ओर उनकी विशेष प्रवृत्ति दिखायी देती है। बैथामों का घर, गुफास्थित मठ, रचना और एक तिब्बती मठ उनके अवलोकनीय चित्र हैं।

कुलकर्णी के० एस०

श्री के० एस० कुलकर्णी का जन्म पूना के नमोप बेलगाव में १९१८ ई० को हुआ और १९४० ई० में वे बम्बई के जे० जे० स्कूल ऑफ आर्ट्स में प्रविष्ट हुए। वहाँ का स्नातक हो जाने के बाद बम्बई सरकार ने उन्हें स्नातकोत्तर शिक्षा प्राप्त करने के लिए दो वर्ष की छात्रवृत्ति दी। योएर, अमेरिका और एशिया के अनेक देशों का भ्रमण करके वे वहाँ के प्रमुख कलातीर्थों और कलाकारों का साक्षात्कार कर चुके हैं। १९५०-५१ की अमेरिका में आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय कला-सम्मेलन में उन्होंने भारत का प्रतिनिधित्व किया। १९४७ को लंदन में आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय कला-प्रदर्शनी में वे काव्य पदक और १९५५ को ललित कला आकादमी की ओर से दिल्ली में आयोजित प्रदर्शनी में भी पुरस्कार प्राप्त कर चुके हैं। इसके अतिरिक्त मेरठ (१९४७) और दिल्ली (१९५१) के कौशेय अधिवेशनों का पंढाल सुसज्जित करने और १९५३ की प्रसिद्ध रेलेवे प्रदर्शनी को परिष्कृत करने में वे पर्याप्त ध्यान अर्जित कर चुके हैं।

कुलकर्णी की दृष्टि में कलाकृति वह सार्वभौमिक अभिव्यक्ति है, जिसके द्वारा कलाकार समस्त समाज और समाज के सभी वर्गों के साथ संबंध स्थापित कर सकने में समर्थ होता है। कुलकर्णी का अभिमत है कि यद्यपि कलात्मक अभिव्यक्ति के विकासार्थ शिल्प, रूप, रंग आदि सभी कुछ के मुष्ट्य प्रयोग की आवश्यकता है; फिर भी महज रूप, रंग और शैलिक शिल्प ही कला नहीं है। उसमें यद्यपि वृद्धि का सहयोग अपेक्ष्य है; किन्तु किसी कलाकृति के द्वारा दर्शकों की अन्तःप्रेरणा को उद्बुद्ध करने के लिए उसमें माचानाओं का निहित होना भी आवश्यक है।

प्र.येक प्रबुद्ध कलाकार के समक्ष आज दो प्रश्न हैं : एक ओर नौ परम्परा के निर्वहण की समस्या और दूसरी ओर तेजी से बदलते हुए समाज की नौनों का दृष्टिकोण। कुलकर्णी भी इनका महसूस करते हैं और उनका कितना अपनी शाय के साथ एक ऐसा ही चित्र है, जिसमें इन दोनों प्रश्नों को सुलझाने का प्रयास किया गया है।

कुलकर्णी के चित्रों का समीक्षण करने पर विदित होता है कि उनकी विषयवस्तु ग्रामीण अंचल रहा है। उनके द्वारा बना गया

यह क्षेत्र घटपि नया नहीं है; फिर भी हमें ऐसा लगता है कि उन्होंने अपने इस वस्तुओं का बड़ी बारीकी से अध्ययन किया है और इसीलिए उनको प्राचीन जीवन का अन्तर्दृष्टा कहा जा सकता है। उन्होंने ग्राम्य जीवन के बड़े ही मनोहर चित्र दिये हैं। भूंगा, साषी (टैम्पेरा), इन्कार हल चलते हुए और कथाबाचक (सैल) आदि चित्रों में उनके नये-नये ध्वजों को देखा जा सकता है। सप्रति वे अभिव्यक्तिवादी शैली की ओर उन्मुख हैं।

कौशिक दिनकर

श्री दिनकर कौशिक का जन्म २५ जून, १९१८ को धारवार (सैसूर राज्य) में हुआ। उनका यह कौशिक परिवार विद्वान् सारस्वतजन से संबद्ध है। पहले उन्होंने बम्बई विश्वविद्यालय और उसके बाद शांतिनिकेतन में शिक्षा पायी। १९८६ में यहाँ ही वे कलास्नातक होंकर निकले, उन्हें कला-भवन का फेलो चुना गया। ललितकला अकादेमी द्वारा १९५७ को उनका सम्मानित कलाकारों में उल्लेख किया गया।

अनेक देशों का परिभ्रमण करने श्री कौशिक ने कला-जगत की समसामयिक परिस्थितियों के बारे में मौलिक अध्ययन किया है। वे १९५५ में इटली सरकार की छात्रवृत्ति पर रोम गये। इसके अतिरिक्त वे वेनिस, मिलान, ज्यूरिख, जगरेब, फैंकफर्ट, पेरिस, मैड्रिड, लन्दन और टोबबो तथा पवित्रमी योरप के अन्य अनेक देशों का परिभ्रमण कर चुके हैं।

देग और विदेग में उनके चित्रों की कई प्रदर्शनियाँ आयोजित हो चुकी हैं और प्रसिद्ध कला-समीक्षकों द्वारा उनके चित्रों के प्रगतिशील पक्ष को सराहा गया है। उनके चित्रों की प्रसिद्ध प्रदर्शनों सर्वप्रथम दिल्ली गिल्पी बरु की ओर से १९५२ में आयोजित हुई। इसी प्रकार १९५७ में उन्होंने अपने चित्रों को स्प्रिख, जगरेब, फैंकफर्ट, मिलान तथा रोम आदि देशों में प्रदर्शित किया। बियन्वे तथा बेनिम में १९५४ और १९५६ में आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय प्रदर्शनी तथा १९५७ एवं १९५९ में आयोजित टोकियो की प्रदर्शनियों में भी वे भाग ले चुके हैं।

कला के प्रति उनके दृष्टिकोण संव्या मिजो हैं। उनकी दृष्टि में कला का उद्देश्य, कलाकार के बुद्धि एकाकीपन को मिटा देना है। स्वयं कलाकार का भी प्रयत्न होता है इस नग्न नियति को कोमल तन्तुओं से बाँध देना। कला, जीवन की वह साधना है, जो कलाकार को अन्तर्मूर्खीन दृष्टि प्रदान करती है और जिसके फलस्वरूप वह सही मोन्दय तथा वाग्मनिक आनन्द के दर्शन कर पाता है। सहज मोन्दय और आनन्द से 'अनुपमता' को जोड़ना अतिरिक्त के अतिरिक्त कुछ नहीं है।

उनके कला-सम्बन्धी मौलिक विचारों और उनकी कला-कृतियों में निहित उनकी सहज दृष्टि की चर्चा 'भाइंग इंडियन पेंटिंग' (पी० आर० रामचन्द्र राव द्वारा लिखित), 'इलस्ट्रूटेड बीकली', 'इंडिया' (रोम स्थित भारतीय दूतावास द्वारा प्रकाशित पत्रिका) और 'हिन्दुस्तान = इंडिया' (रविबारीय) आदि पुस्तकों तथा पत्र-पत्रिकाओं में होती रहती है।

श्री दिनकर कौशिक एक दिशाविशेष के कलाकार हैं। एक कला-समीक्षक के नाते आधुनिक कला-जगत् में उनको अच्छी ख्याति प्राप्त है। 'कल्पना', 'भाषाँ ओं इंडिया' और 'इलस्ट्रूटेड बीकली' आदि प्रतिष्ठित पत्रिकाओं के कला-स्तंभ के वे नियमित लेखक हैं। उनकी समीक्षाएँ संतुलित और स्थायी महत्त्व की होती हैं।

१८५२ से, श्री दिनकर कौशिक दिल्ली के बहुधंधी विद्यालय में ललित तथा तत्संबंधी कला के प्राध्यापन का कार्य कर रहे हैं।

कृष्ण पस०

श्री एस० कृष्ण प्रबुद्ध एवं उदीयमान कलाकार हैं। महाराजा स्कूल ऑफ आर्ट से उन्होंने चित्रकला की शिक्षा प्राप्त की और श्री अमृत शेरगिल, श्री शैलीज मुखर्जी तथा श्री रामगोपाल विजयवर्गीय के उद्देश्यों पर चलकर वे अपनी कला का विकास कर रहे हैं।

उनके चित्रों में भावात्मकता की प्रधानता है। उन्होंने बंगाल, बिहार और राजस्थान का भ्रमण कर के अपने देश की ग्रामज सत्कृति का अध्ययन किया और उसको अपने चित्रों में स्थापित किया। आजकल उन्होंने दिल्ली को अपना कार्य-क्षेत्र बनाया है।

श्री एस० कृष्ण ने अनेक प्रकार के प्रयोग किये। उन्होंने मिट्टी के रंगों से चित्र बनाये, जो अधिक टिकाऊ हैं। उनका मुम्बईवासी

चित्र इसी प्रकार का है। लाल को पिघलाकर उसकी छींटों से भी उन्होंने हौकी जैसे चित्र बनाये, दूध के वास से बनाया गया उनके अभिसारिका शीर्षक चित्र की बड़ी प्रशंसा हुई। उन्होंने 'मेघदूत' की पृष्ठभूमि पर आधारित कुछ आदमकव चित्र भी तैयार किये हैं। उनके अन्य चित्रों के नाम हैं: सञ्जयवृत्ता, विछोह, केश-सञ्जय, लुकप्रिया, भुंगार और जीवन्त चक्र।

उनकी शैली पर राजपूत शैली का रिकव है और उन्होंने अपने चित्रों के लिए जिन विषयों को चुना है वे एक क्षेत्रविशेष का प्रतिनिधित्व करते हैं।

खास्तगीर सुधीर रंजन

श्री सुधीर रंजन खास्तगीर का जन्म १९०७ ई० को कलकत्ता में हुआ। शांतिनिकेतन में उन्होंने शिक्षा पायी। संप्रति वे राजकीय कला-विद्यालय, लखनऊ में प्रिंसिपल हैं।

श्री खास्तगीर अपने को एक श्रमिक कलाकार मानते हैं और अपनी कलाकृतियों (चित्रों तथा मूर्तियों) में वे अपने इसी दृष्टिकोण को रूपायित करने का प्रयत्न करते हैं। उनका अभिमत है कि 'एक कलाकार मूर्ति, चित्र, संगीत और कविता के द्वारा व्यक्तियुक्त रूप में अपनी अनुभूति को अभिव्यक्त करने का यत्न करता है। जब कोई कलाकार सत्य के साथ पूर्णरूप से एकत्र स्थापित कर लेता है तभी वह दुर्लभ एवं मौलिक कृतियों का सृजन कर सकता है।' सत्य के अतिरिक्त प्रेम को अपनी कला-साधना के लिए सर्वोच्च गुण समझ करके खास्तगीर ने एक स्थान पर लिखा है—'प्रेम, मनुष्य पर मृष्टिकता का सबसे बड़ा आशीर्ष है। यह निबिड़ प्रेम मनुष्य की हृदयबीणा को बार-बार छेड़कर नित्य नव रूप में दिव्यता है। इसी कल्पना को बार-बार रूप मिलता है। हर एक मनुष्य की उस अपार प्रेम को अनुभव करने की क्षमता में अन्तर है। तभी तो उसके प्रकाश में भी विभिन्नता है। इन अपूर्व प्रेमधारा में ही प्रेरित होकर, हम अपनी उन्नतता में डूबकर नवीन रूप में विकसित हो उठते हैं, बार-बार। यह केवल अन्तर् की अभिव्यक्ति नहीं है, यह तो कल्पना देवी की उपासना में मनुष्यहृदय का आत्ममगर्षण है। तभी तो हम देवों प्रकृति में नवीन रूप की कल्पना को। विश्वसृष्टा की असीम, अपूर्व रचना को देखकर, उन अनन्त आनन्द की अनुभूति से मनुष्य उठता है, अमीम को अपनी समझ के अनुरा माननिक रूप देना चाहता है। यही है महान् के साथ चित्रपरिवर्तनीय को जोड़ने की चिर गुरातन चेष्टा।'

खास्तगीर के आरम्भिक चित्रों में कुछ अतमनापन है; किन्तु उपर उनकी कृतियां नये रूप में सामने आ रही हैं। उनके व्यञ्जित चित्र बड़े ही प्रभावोत्पादक हैं। गुज-मुद्राओं में वातिमय वातावरण की मृष्टि करने में भी वे कुशल हैं। वे भारतीयता के पक्षपाती हैं। उनकी जिन कला-कृतियों का पश्चिम में सम्बन्ध है वहाँ भी उन्होंने ऐसे तत्वों को छोड़ दिया है, जो भारतीय परम्परा के अनुरूप नहीं हैं। वे पुरातन परम्परा और आधुनिक नये वाद, दोनों के विरुद्ध हैं। किन्तु इन दोनों में जो उपादेय है, जीवनदायी है और प्रगतिशील है उनका उन्होंने ग्रहण किया है। खास्तगीर ने अपनी एक निजी शैली की प्रतिष्ठा की है, जिसके दृष्टिकोण तो भारतीय है और नविधान पाश्चात्य।

उन्होंने अनेक प्रकार के चित्र बनाये हैं। उनके स्केच बड़े सुन्दर होते हैं। बाउलो इसका उदाहरण है। फेनबस पर भी उनका अच्छा अभ्यास है। नौकाएँ उनका इसी प्रकार का तैलचित्र है। १९४४ में निर्मित विश्वास शीर्षक चित्र उनकी उत्कृष्ट कृतियों में से है। बख्ता में कूची का शीशक, सुन्दर मुखमुद्रा और कलात्मकता दक्षिण है। भगवान बुद्ध भी अच्छा चित्र है। प्रकृतिमिलन शीर्षक चित्र में वायु की तरंगों से आरंभित-नय प्रकृति का सुन्दर चित्रण हुआ है। उनके ईंट तोड़ने वाले, मंजर नृत्य और 'छि' आदि चित्रों में रत्नाओं तथा रंगों का सौष्ठव और आचलिक जीवन की प्यारी अभिव्यक्ति है।

खास्तगीर नाट्यशास्त्र में भी रुचि रखते हैं और इनका प्रभाव उनके चित्रों में स्पष्ट है। अपने चित्रों में उन्होंने नृत्य की सुन्दर भावपूर्ण मुद्राएँ अंकित की हैं। उनकी कला में लोकजीवन की अनुभूति भी देवने को मिलती है। ममाज के सामान्य जीवन की झांकी भी उनके चित्रों में दक्षिण है। उन्होंने कुछ प्रकृतिचित्र भी बनाये हैं। उनके इन चित्रों में केवल प्राकृतिक सुषमा को दक्षिण करने का ही उद्देश्य नहीं है, अपितु उनके अन्तःकाल में गूढ अभिप्राय भी मन्निहित है। खास्तगीर एक मफल मृष्टिकार भी हैं।

गुजराल सतीश

श्री सतीश गुजराल का जन्म १९२५ ई० में हुआ। जी० डी० आर्ट्स कालेज, काहीर और जे० जे० स्कूल ऑफ आर्ट्स, बम्बई में

उन्होंने शिक्षा प्राप्त की। इसके अतिरिक्त ऐडवान्स पेंटिंग और म्यूरल टेकनिकस में उन्होंने मेक्सिको से डिप्लोमा भी प्राप्त किया है। मेक्सिको, न्यूयार्क, लंदन, बम्बई और दिल्ली आदि विभिन्न स्थानों में उनके चित्रों की प्रदर्शनी हो चुकी है; और सभी जगह उनकी कृतियों की भूरि-भूरि प्रशंसा की गयी है।

कला की अभिव्यक्ति के लिए श्री सतीश गुजराल सघर्ष को अनिवार्य रूप में स्वीकार करते हैं, चाहे वह अपने से ही क्यों न हो। उनकी दृष्टि से सघर्षरहित कला स्वतंत्र अभिव्यक्ति न होकर एक अलङ्कृति मात्र है। किन्तु यह सघर्ष आन्तरिक होना चाहिए, बाह्य नहीं। आन्तरिक सघर्ष आत्मप्रेरणा से जाता है, जो कलाकार की शक्ति और उसका साहस है।

कला को मनोरंजन का साधन मानने वाले कलाकारों में गुजराल नहीं हैं। वे कला में बाटुकारिता को भी पसन्द नहीं करते। कला, क्योंकि कलाकार की शक्ति है, अतः उनकी अभिव्यक्ति का कार्य प्रेरित करना, प्रभावित करना, उत्तेजित करना और उत्साहित करना है। अपने प्रति आलोचकों द्वारा लगाये गये 'एकांगिता और निराशावादिता' के आरोपों के समाधान में उनका कहना है कि 'मूत्र पर कुछ चीजें हावी भी हो सकती हैं; लेकिन मेरे पास कोई रूढ़ सिद्धान्त नहीं है। मेरा विषय मनुष्य है। मैं उसकी महानता, उसके दुःख, प्रगति के लिए उसके अनवरत सघर्ष और उसकी कमजोरियों की कहानी कहना हूँ। मैं नहीं जानता अजब-अजब परिस्थितियों में सघर्ष करने के अतिरिक्त मनुष्य और किस रूप में और अधिक महान् नजर आ सकता है? यह कहना, मेरी रचना में आशा के दर्शन नहीं होते, मानव मनोविज्ञान के प्रति अपनी अज्ञानता प्रदर्शित करना है। सघर्ष का अस्तित्व, आशा के बिना ही हो नहीं सकता है।'

गुजराल आज जो कृतिया दे रहे हैं उन पर अभिव्यक्तिवादी और प्रतीकवादी विचारधारा का स्पष्ट प्रभाव है। यूरोप के प्रभाव में उनकी कुछ कृतियों में यथार्थ और अभिव्यजना की आतिवादिता है। इसी प्रकार उनकी कुछ कृतियाँ ऐसी भी हैं, जिनमें जैसे भारत का कथकली नृत्य मुखरित हो गया है। ऐसी कृतियाँ बड़ी ही हृदयग्राही हैं। इसके विपरीत उनकी कुछ कृतियों में ऐसे विकराल भाव दर्शित हैं, जिनकी आकृति बड़ी भयावही है। उनके इस कोटि के चित्र प्रतीकात्मक हैं।

गुजराल की कुछ कृतियाँ सामाजिक जीवन को, वस्तुतः आर्थिक वैषम्य को, दृष्टि में रखकर बनायीं गयीं हैं। ऐसी कृतियों में शोषण को और शोषितों का बड़ा भुंन्दर चित्रण किया गया है। गभीरता और दैन्य का चित्रण इनकी विशेषता है। उनका मेक्सिकन महिला शीर्षक चित्र दुःख, दैन्य, निराशा और विषाद का जीवित स्वरूप है। अपने चित्रों के लिए उन्हें गहरे काल रंग में हल्के श्वेत और पीत रंग पसन्द हैं। उनके अराधवल चित्र को इसीलिए इतनी अधिक मराहता की गयी है।

अपने मीलोंगत स्वरूप के सम्बन्ध में उनका कथन है कि 'मूत्रे मेक्सिकन प्रभाव के लिए दोषी ठहराया जाता है। मैं मेक्सिकनों में अपना नैकट्य स्वीकार करता हूँ। मैं उनकी ही भाँति उत्पीड़ितों के प्रति अपना प्रेम स्वीकार करता हूँ। अगर इस एप्रोच में नैकट्य एक अपराध है तो निश्चय ही मैं अपराधी हूँ।'

सतीश गुजराल के चित्रों की एक प्रदर्शनी हाल ही में न्यूयार्क में (१९६१) हुई। इससे पूर्व १९५४ ई० को इटाली हाउस में भी एक प्रदर्शनी हो चुकी है। न्यूयार्क जैसी विशाल एवं विषय के श्रेष्ठतम कलाकारों की नगरी में गुजराल के चित्रों का प्रदर्शन निश्चिन्त ही बड़े माहौल का कार्य था। उसके संवध में पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा जो अभिमान प्रकाशित हुए उनसे स्पष्ट था कि गुजराल के चित्रों को व्यापक रूप में मराहता एवं पसंद किया गया। उनके चित्रों में भारतीय शैश-विन्यास और रंगों की योजना को विशेष रूप से मराहता गया। उनके चित्रों के गहरी नीली, काली, भूरी और लाल जमीन पर आसमानी, श्वेत और पीत बर्णों की योजना ने दर्शकों को मुग्ध कर दिया। उनके चित्रों में स्वतंत्र चिन्तन की नयी अनुभूतियाँ थी।

चक्रवर्ती अजित

अपने देश के वर्तमान कलाकारों में श्री अजित चक्रवर्ती का संमानित स्थान है। मूर्तिकला और चित्रकला, दोनों में उनकी समान गति है। चित्रकला के क्षेत्र में उनके रेखा-चित्रों, काष्ठ-चित्रों और तैल-चित्रों में एक जैसी निपुणता एवं भावात्मकता है। वे कलकत्ता के कलाविद्यालय में आजकल मूर्तिकला के अध्यापक हैं।

मूर्तिकला तथा चित्रकला के विशेष अध्ययन के लिए हाल ही में वे प्रायः के प्रसिद्ध कलाकार एवं कलाशायी जान कावाँ के संसर्ग में रह चुके हैं। कुछ दिन प्रायः में उनकी कलाकृतियों की प्रदर्शनी आयोजित हुई, जिनकी बर्णों के पत्रों ने बड़ी प्रशंसा की, और लिखा कि श्री चक्रवर्ती की कृतियाँ कला के पुनरुत्थान की श्रेष्ठ परम्परा को अभिव्यक्त करती हैं। उनके द्वारा भारत की महान् संस्कृति की एक झलक मिलती है। ममता, कोमलता और माधुर्य की रसवाहिनी उनकी प्रदर्शित मूर्तियाँ बंगीबाला और वास्तव्य की बड़ी प्रशंसा की गयी।

उनकी कृतियों को इसलिए अधिक सराहा गया कि उनमें भारतीय परम्पराओं और विषय की समुद्रत आधुनिक प्रवृत्तियों का रुचिर समन्वय दक्षित है।

जायसवाल सीताराम माधव

श्री सीताराम माधव जायसवाल बम्बई शाखा के उदीयमान कलाकार हैं। आदि से ही वे बंगाल स्कूल की शैली से प्रभावित रहे हैं। बाद में उन्होंने अपनी कला के लिए पहाड़ी कलम और विशेषरूप से काँगड़ा कलम का मृगिधकारी रूप ग्रहण किया है। इन दोनों शैलियों के सामंजस्य से उन्होंने कुछ अच्छे चित्र बनाये हैं। स्क्वेयर बौद्ध की दिशा में उनकी अधिक रूपाति है। 'एलस्टुटेड बौद्ध' में उनके इस प्रकार के चित्र प्रायः देखने को मिलते हैं। धार्मिक विषयों पर भी उनकी आस्था है। आज पश्चिम के प्रभाव से कला के क्षेत्र में जो नये रूप प्रकट हो रहे हैं उनको ग्रहण करने की दिशा में भी वे अग्रसर हैं।

जार्ज कीट

श्री जार्ज कीट के माता-पिता यूरेशियन हैं; किन्तु उनका कार्यक्षेत्र अधिकतर श्रीलंका में रहा और समसामयिक भारतीय चित्रकारों में उन्हें संमानित स्थान प्राप्त है। श्रीलंका के साथ भारत के साहित्यिक एवं सांस्कृतिक संबंध आज की अपेक्षा, अतीत में अधिक व्यापक रहे हैं। इन्हीं पुरातन संबंधों का ही प्रभाव है कि कीट भारतीय संस्कृति की ओर आकर्षित हुए। उनकी कला-साधना स्वतंत्र चिन्तन एवं स्वाध्याय पर आधारित है। वे एक सफल मूर्तिकार भी हैं और उनका यह मूर्ति-विधान अनन्ता, भुवनेश्वर तथा मयूरा के मूर्ति-शिल्प से प्रभावित है। हाल ही में फर्टाडो द्वारा जिन तीन सर्वश्रेष्ठ भारतीय कलाकारों के चित्रों का मकलन प्रकाशित हुआ है उनमें दो नाम तो अमृत शेरगिल तथा हुसैन के हैं और तीसरा नाम जार्ज कीट का। इससे उनकी लोकप्रियता का पता चलता है।

१९५२ ई० में उनकी कलाकृतियों की सराहना और उनके नये प्रयोगों का स्वागत करते हुए श्री दिनकर कौशिक ने अपनी एक टिप्पणी (कल्पना अक्टूबर ५२) में कहा था 'जार्ज कीट के, रंग और रेखा से उत्पन्न, भावप्रबल कुछ उत्कृष्ट चित्रों के द्वारा चित्रकार-जीवन के इतिहास में एक अभिनव तथा महत्वपूर्ण अध्याय जुड़ा है।' जार्ज कीट की कला का उत्तरोत्तर इसी रूप में विकास होता गया।

जार्ज कीट भारतीय साहित्य के भी गहरे अध्ययन एवं प्रेमी हैं। उन्होंने संस्कृत-साहित्य का विशेष रूप से अध्ययन किया है। इसीलिए उनकी कुछ कला-कृतियों पर परम्पराओं तथा पौराणिक संस्कारों का प्रभाव है। श्रीलंका और भागत जैसे देशों से संबंध होने के कारण बौद्ध धर्म के प्रति उनमें स्वाभाविक निष्ठा है। जातकों से संबंधित उनके चित्र उनकी इस रुचि के परिचायक हैं। संस्कृत के मध्ययुगीन कवि-समाज की शृंगार तथा प्रेम की भावना से अभिविकृत जयदेव के 'गीतगोविन्द' का भी कीट के चित्रों पर प्रभाव है। 'गीतगोविन्द' के आधार पर कृष्णलीलाओं से संबंधित उनके शृंगार प्रधान चित्रों में भी मर्यादा है। यह मर्यादा ही भारतीय जीवन का संबन्ध है। और इस दृष्टि से कीट को भारतीय संस्कृति एवं आचारों में पूर्णतः अभिन्न कहा जा सकता है।

उनकी आरम्भिक कृतियों का विषय पौराणिक है; किन्तु उसको दधानि का ढग उनका अपना है। इधर उन्होंने जो नयी कृतियाँ दी हैं उन पर उनकी स्वतंत्र चिन्तन की छाप अंकित है और साथ ही विषय की समसामयिक समृद्ध शैलियों का प्रभाव भी।

जहाँ तक पिकासो और कीट की शैलियों के तुलनात्मक संबंध का प्रश्न है, बहुधा यह कहा जाता है कि कीट के रेखांकन और रूप-विधान पर पिकासो का प्रभाव है। इसलिए उनके अधिकतर चित्रों पर मौलिकता का अभाव आरोपित किया जाता है। किन्तु प्रभाव और अनुकरण की इस लचीली दलील का कोई अन्त नहीं है। कीट के चित्रों में जो विगेपतायें देखने को मिलती हैं और जिनसे अधिकतर कला-न्यायोक्षक एकमत हैं, उनमें मुख्य बात यह है कि वे भारतीय प्रतीकों और पौराणिक आख्यानों को पाश्चात्य शैलियों के सन्मिश्रण में नयी मज्जाओं में प्रस्तुत किये गये हैं।

कीट के चित्रों में समन्वय और समष्टिगत चेतना का समावेश है। पिकासो ही बयो, वे तो पूर्व से लेकर पश्चिम तक जितना भी उपयोगी एवं ब्राह्म है, उस सबको निःसंकोच अपनाते पर विश्वास रखते हैं। उनकी जो आस्था सिजेन, गोगा में है वही अजन्ता, यामिनी राय और अमृता शेरगिल में भी।

आकृतियों को ज्यामितिक ढंग से प्रस्तुत करने में भी वे पटु हैं। समय के साथ बढ़ते रहने की उनकी चाह ने ही उनके चित्रों में उस सहज सौन्दर्य का चित्रण किया है, जो किसी भी कलाप्रेमी को अपनी ओर खींच लेने की क्षमता रखता है। उनकी कृतियों का यह

विशेष गूण है कि वे अपनी प्रभावशाली रंग-योजना द्वारा भावात्मक विशेषताओं को उभारते हैं। रंगयोजना के संबंध में उनकी विशेष टेकनीक है। इसलिए इस शक्ति के कलाप्रेमियों को कीट के चित्र बड़े ही भले लगते हैं।

उनमें जीवन की विभिन्नताएँ हैं। विषयों की दृष्टि से वे पुरातन के प्रति अधिक आस्थावान् हैं। यह इसलिए कि उनमें धार्मिक निष्ठा और परम्परा के प्रति विश्वास है। कृष्णजन्म, कर्णजन्म, धर्म-सार्कण्डेय और निराभरण गोपिकायें आदि शीर्षक चित्र इसके दृष्टान्त हैं। उनके चित्रों में दर्शन और कविता का समन्वय है। इसलिए उनकी सीमायें हैं।

मुख्यमूद्राओं के चित्रण, रंगों की सुवीजना और रेखाओं के गठन से कीट के चित्र विशेष रूप से दर्शनीय होते हैं। उनकी चित्रों का भावात्मक आरोह उनको एक विशेष शिक्षा की ओर ले जा रहा है। उनमें वातावरण की मौलिकता है, विषयों की नवीनता है, और रंगों की गभीर गति।

जोशी प्रफुल्ल चन्द्र

आधुनिक महिला चित्रकारों में श्रीमती प्रफुल्लचन्द्र जोशी का नाम उल्लेखनीय है। वे बम्बई क्षेत्र की कलाकार हैं। यद्यपि उन्होंने अपने लिए रीतिकालीन राग-रागिनियों का विषय चुना है; फिर भी उनके चित्रों में नया परिभाजित दृष्टिकोण दर्शित है। रामकली, ललित, बिलावल, जयजयवंती, वसन्त, दरबारी कानडा, मेघ मल्लार, भीमपलासी, सारंग, बहार, पूर्वी टोड़ी और इन्द्रकौस आदि रागों को उन्होंने बड़ी ही कुशलता से आधुनिक ढंग से चित्रित किया है।

उनके चित्रों में भारतीय और शास्त्राध्य सचित्रता का समन्वय है। अपने चित्रों के लिए उन्होंने राजपूत शैली से प्रेरणा प्राप्त की और उनको नेत्रित के संविधानों से मडित किया। इन नवीनता के कारण उनके चित्रों में मौलिकता के दर्शन होते हैं। उन्होंने जलीय रंगों (वटर कलर) के भी कुछ चित्र बनाये हैं और इधर वे हैंडलूम तथा टेक्सटाइल डिजाइनिंग का भी अभ्यास कर रही हैं।

उनको अब तक समान भी प्राप्त हो चुके हैं। उनके चित्र बरबादी कामडा पर बम्बई के जे० जे० स्कूल ने स्वर्णपदक प्रदान किया है। इसी प्रकार उनके चित्र रागिणी टोड़ी पर बम्बई आर्ट सोसाइटी ने १९५४ ई० में उनको कांगा पुरस्कार देकर संमानित किया है।

दवे शान्ति

श्री शान्ति दवे का जन्म १९३१ ई० में हुआ और बड़ोदा विश्व-विद्यालय से उन्होंने ललितकला की शिक्षा पायी। देश-विदेश की अनेक प्रदर्शनियों में उनके चित्र प्रदर्शित हो चुके हैं और वे अपनी कृतियों पर कई बार पुरस्कार भी प्राप्त कर चुके हैं। वे बड़ोदा क्षेत्र के आधुनिक कलाकारों के प्रवर्तक माने जाते हैं।

कला के क्षेत्र में वे, अध्ययन ममाप्त करके १९५५ ई० के बाद प्रविष्ट हुए। आरंभ से ही उनकी शक्ति भारतीय चित्रकला के रेखा-मौल्य का बारीकी से परिचय प्राप्त करने की ओर रहा है। उन्होंने इस परम्परागत धाती को समकालीन चित्रशैली में उतारकर उसकी रक्षा की। रेखांकन के लिए अपनी गहरी अभिरुचि के कारण उन्होंने चमकदार रंगों का प्रयोग और बाद में कसीदागिरी शैली को अपनाया। इस दृष्टि से अपनी कृतियों पर उन्होंने राजपूत और पहाड़ी शैलियों के रिक्त को स्वीकार किया।

१९५९ ई० से वे अल्पता की ओर उन्मुख हैं। इन संबंध में उनका कहना है कि 'जब मुझे यह अनुभव हुआ कि तीव्र रंग-बिम्बान के स्थूल पैटर्न, बूग की स्वतंत्र गति में बाधा डालते हैं और विषयवस्तु, कलाकृति की रक्षा, रंग और बिनवट की व्यवस्था का आनंद उठाने में बाधा होती है, तो मैं अल्पता (एस्ट्रेन्जेशन) की ओर बढ़ा।'

उनकी आरंभिक कृतियों में उनकी आस-पास की परिस्थितियों का प्रभाव है; किन्तु बाद में उनकी कलाप्रक्रिया का दृष्टिकोण बदल गया। उनकी अद्यतन कृतियों में नये अनुभव, नयी समस्याएँ और नये तत्त्व हैं। एक सच्ची कलाकृति के लिए वे बिम्ब की आवश्यकता नहीं समझते। दिल्ली में आयोजित उनके चित्रों की प्रदर्शनी (१९६१ ई०) से ये सभी बातें स्पष्ट हो गयी हैं। उनकी रंग-योजना को अब विशेष रूप से सराहा गया।

दे बीरेन

श्री बीरेन दे ने आरंभ में जो चित्र बनाये उनमें युवा पुरुषों, हृष्यकाय स्त्रियों, तांत्रिकों और उत्सव-स्योहारों के दृश्यों की अधिकता

रही है। इस प्रकार के चित्रों में शिल्प की भरपूर है। इनके विपरीत आज वे जो चित्र देख रहे हैं उनमें मज्जा, अलंकरण, आडम्बर का अभाव है और प्रौढ़ता तथा वास्तविकता का समावेश। पहले की अपेक्षा आज उनकी तुलिका में स्थिरता और रेखाओं में स्पष्टता है। सप्रति वे अनूत शैली की ओर उन्मुख हैं।

देसाई कनु

श्री कनु देसाई का जन्म १२ मार्च, १९०७ ई० को गुजरात में हुआ था। कला की विरासत उन्हें अपनी माँ से प्राप्ति हुई। उनकी माता का चित्रकला के प्रति बड़ा अनुराग था। इसी कारण कनु देसाई भी बाल्यकाल से रंगों और रेखाओं के प्रति आकर्षित हुये। गुजरात विद्यापीठ में अध्ययन करने के बाद वे छात्रनिकेतन गये और वहाँ से विधिवत् कला का अध्ययन करके पुनः गुजरात विद्यापीठ में कला-विभाग के प्राध्यापक और बाद में अध्यक्ष नियुक्त हुए।

एक अच्छे कलाकार होने के साथ-साथ उनके हृदय में राष्ट्र के प्रति अपरिमित प्रेम था। स्वाधीनता प्राप्ति के पूर्व ही वे महात्मा गांधी और नेहरू जी के सम्पर्क में आ चुके थे, और इस कारण उन्होंने अपनी कलाकृतियों में राष्ट्रीय जागरण का नया स्वर भरने के अतिरिक्त राष्ट्रीय आन्दोलनों में भी सक्रिय भाग लिया।

अपनी कला के माध्यम से वे जन-सामान्य तक पहुँचे और उस पर जन-सामान्य की सुख-असुख जानने की दिशा में भी जागरूक रहे। इसी उद्देश्य से उन्होंने फिल्मों का भी आश्रय लिया। पूर्णिमा, रामराज्य, राधिका, विक्रमादित्य, भीतगोविन्द, मीराबाई और बंजु बाबरा जैसी धार्मिक, ऐतिहासिक और काव्यात्मक विषयों पर आधारित प्रसिद्ध फिल्मों में कनु देसाई ने कला-निर्देशन का कार्य किया। बी० शान्ताराम द्वारा निर्देशित फिल्म 'जनक-सनक पायल बाजे' में कलात्मक सज्जा, छवि-अंकन और रंगयोजना के लिए कनु देसाई को फिल्म फेयर पुरस्कार प्राप्त हुआ।

कनु देसाई बस्तुतः जन-साधारण के कलाकार हैं। पराधीनता के दिनों में उन्होंने ऐसी कृतियों का निर्माण किया, जिनमें समाज में राष्ट्रीय चेतना को बल मिला और स्वतंत्रता प्राप्ति के बाद भी उनकी कृतियों में राष्ट्रप्रेम का स्वर मुखरित है।

उन्होंने धार्मिक, सामाजिक और भावात्मक आदि अनेक विषयों के चित्रों को बनाया। नर्मो में उनके कोसल की छाप अंकित हैं। उनके राष्ट्राक्षर, मछुआ लड़की, रंगोत्सव, सुमंगलम्, जङ्गल और प्रतिध्वनि आदि इसी प्रकार के चित्र हैं। उनके प्रतिध्वनि शीर्षक चित्र में एक नर्सकी की विराट भावना को चित्रित किया गया है। मेरे तो गिरिधर गोपाल तानपुरा लिये मीरा का यह पीतवर्ण चित्र अपनी सुखि, रेखाओं और मात्स्यिक अनुभूति के कारण सुन्दर है। भारतमाता जैसे उनके राष्ट्रीय चित्रों की व्यापक पैमाने पर प्रशंसा हुई।

कनु देसाई की कृतियों में कला के कोमल पक्ष को लिया गया है। उनकी कृतियों में आधुनिक कलाकारों को नयी प्रेरणा प्राप्त हुई।

पदमसी शकबर

श्री अकबर पदमसी का जन्म १९२९ ई० में हुआ। बम्बई स्कूल ऑफ आर्ट्स में उन्होंने शिक्षा प्राप्त की। १९५० ई० में वे रजा के साथ पेरिस गये और वहाँ रहकर उन्होंने बड़ी तन्मयता से विषय की कला-शैलियों का, स्वतंत्र रहकर, तुलनात्मक अध्ययन किया। वे अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति के कलाकार हैं और देश-विदेश में कई बार उनके चित्रों की प्रदर्शनी आयोजित हो चुकी है।

चित्र-प्रक्रिया के मवध में पदमसी का अपना स्वतंत्र दृष्टिकोण है। किसी चित्र का ममझने के लिए वे उसका उद्देश्य और उसमें निहित विचारों का जान लेना आवश्यक नहीं समझते, क्योंकि उनका कहना है 'चित्र देखने के लिए है। उसका देखा जाना ही उसकी सार्थकता है।' अर्थ और अभिव्यक्ति, दोनों ही चित्र से बाहर की वस्तु है। यदि चित्र के प्रति दर्शक का दृष्टिकोण शिक्षित एवं अभिन्न नहीं है तो उसको अस्पष्टता की आवश्यकता और सोच-व्योच की अपनी रुचि को परिष्कृत करना पड़ेगा। तभी वह रूप और रंग की भाषा को ममझ सकता है। उनकी दृष्टि से 'एक चित्रकृति को उनकी शिल्पभाषा के साथ, उसके चित्रात्मक सदसर्ग में समझा जाना चाहिये। यदि वह कलाकृति है तो उसकी तर्क-पद्धति होगी, चाहे वह प्रातिनिधिक हो, चाहे जवस्तुपरक या अरूप, रूप, रंग, स्वर, रेखाएँ चित्र-भूय में बैसी ही संपूर्णता के साथ घुमेंगी, जैसे विराट् शूय में ग्रह-उपग्रह।'

पदमसी के कलाकार जीवन का धीरे-धीरे विकास होता गया। विदेश से लौटने पर लगभग १९५४ ई० के बाद पदमसी की

कलाकृतियों की ओर कला-जगत् का विशेष रूप से ध्यान आकषित हुआ। लगभग १९५४ या ५५ को जहाँगीर आर्ट गैलरी, बम्बई में पदमसी के चित्रों की एक प्रदर्शनी आयोजित हुई थी। इस प्रदर्शनी का ऐतिहासिक महत्व है। ऐतिहासिक इसलिए कि उस प्रदर्शनी में प्रदर्शित चित्रों पर, बम्बई के तत्कालीन सत्ताधारियों ने कुछ लोगों के फुसलाने पर अस्वीकृता एवं अनैतिकता का दावा रोपण करके, प्रदर्शनी के साथ ही पदमसी को भी बंद कर दिया था।

इसका परिणाम पदमसी के पक्ष में और सरकार के विपक्ष में हुआ। कोर्ट में अपील-पर-अपील करने के बाद भी सरकार पदमसी को मनचाहा दण्ड न दिला सकी। विषय के चित्रकारों ने सरकार के इस कार्य की बड़ी आलोचना की। पदमसी का कुछ न हुआ। इस काण्ड से पदमसी की ख्याति ही हुई।

क्योंकि पदमसी में सच्चे कलाकार की आस्था थी, इसलिए अवसर मे लाभ न उठाकर अपनी कला के गहनतम परिणतियों को सोजाने के उद्देश्य से पदमसी ने विदेशों की ओर प्रस्थान किया। वहाँ उन्होंने कला की नयी ध्वनियों को पहचाना। वह जब स्वदेश आये तो उनकी कला में नयी अनुभूतियाँ मुखरित थीं। वह निरन्तर ही अपने अनुभवों तथा अपनी साधना का कलाकृतियों में उतारते गये। इस बीच वह मौन रूप से साधना करते रहे। यहाँ तक कि किसी भी प्रदर्शनी में उन्होंने चित्र नहीं भेजे। उनके इस मौन से यह संभावना की जाने लगी कि उन्होंने इस क्षेत्र से विरति ले ली है।

किन्तु एकाएक दो वर्ष पहिले, अप्रैल १९६० को श्री बाल चावदा गैलरी नं० ५९ में १२ तैलचित्रों की प्रदर्शनी की घोषणा की गयी। वे सभी चित्र पदमसी के थे और लोगों ने उन्हें बड़ी उत्सुकता से देखा। उनके सब में उल्लेखनीय यह था कि वे ऐसे रंगों में निर्मित थे, जिनको पहले-पहल उन्हीं मे देखा गया। उनमें कुछ चित्रों का आकार १२×४" और कुछ का १८×६" था। उन सब की पृष्ठ-भूमि और ब्राँसिंग आकर्षक थी। उनकी समतल भूमिका दर्शनीय थी। उनमें काले, भूरे और सुफेद रंगों का समन्वय प्रशंसनीय था। उनके केनवस भी सुन्दर थे।

आज के कलाकारों को पदमसी निरन्तर प्रेरणाप्रद कलाकृतियाँ दे रहे है।

पाल पूर्णेन्दु

श्री पूर्णेन्दु पाल शान्तिनिकेतन के स्नानक है। वे आचार्य बॉम के शिष्यों में से है और आजकल अहमदाबाद के 'श्रेयस' नामक कला विद्यालय में अध्यापक है। उनका जन्म पंजाब में हुआ, बंगाल में उन्होंने शिक्षा पायी और गुजरात उनका कार्यक्षेत्र रहा है। इसलिए उनके समीक्षाकारों के कथनानुसार उनकी कृतियों में पंजाब का शीर्ष, बंगाल का आवाभिनिवेश और गुजरात का मौकुमार्य एक साथ निखर उठा।

वे राष्ट्रीय कलाकार है। उनकी कृतियों में लोकजीवन की अनुभूतियाँ निहित हैं। उन्होंने विशेष रूप से अपने देश की लोककला का अध्ययन किया। उनमें अनुभूति और सूत्र है।

म्यदेश में उनकी कृतियाँ लोकप्रियता प्राप्त कर चुकी हैं। इसी प्रकार वे यूनेस्को द्वारा विदेशों के अनेक हिस्सों में प्रदर्शित की गयी है। सुरीली चन्द्रियाँ, ताल और गति, बस दो भँसे एक—उनके अच्छे चित्र है।

बिष्ट रणवीरसिंह

श्री रणवीरसिंह बिष्ट उन नवोदित कलाकारों में अग्रणी हैं, जो नयी आन्ध्या और नये प्रयोगों का निरन्तर अभ्यास और अनुसंधान करने में व्यस्त है। वे उत्तर प्रदेश के निवासी हैं और आजकल ललनऊ कला महाविद्यालय में अध्यापन का कार्य कर रहे हैं। वे परम्परा की रूढ़ियों से मुक्त कला में सौन्दर्यबोध की नयी दृष्टि को नये मनोवैज्ञानिक मन्धनों में देखने की उत्सुक है। कला के क्षेत्र में जो नये आन्दोलन हुये और जिनके कारण कलाकार की अन्तःचेतना में रचनाविधान तथा रग-विन्यास के लिए नयी स्फूर्ति का उन्मेष हुआ, बिष्ट की शैली पर उसका गहरा प्रभाव है। वे फॉबिज्म की ओर अप्रसर है।

बिष्ट के चित्रों में नयी टेकनीक और नयी भावांकन पद्धति के साथ-साथ विषयों के चुनाव में भी नवीनीकरण है। रंगों की ताजगी और आकृति की स्वप्निल सरगें उनके चित्रों में गति तथा जीवन भर देती है। एक ओर उन्होंने शूरियों से भरे हुए दृष्टावस्था के ऐसे प्रिय चित्र दिये हैं, जिनसे जीवन की गहन अनुभूतियों के स्वर मुखरित हैं और दूसरी ओर उदास जीवन के उल्लास से भरी हुई दीपशिखा

सी सुन्दर मुद्राकृतियाँ हैं, जिनमें तीव्र भावावेष्टा की अभिव्यक्ति है। श्रम, अभाव, उत्पीड़न और विषाद के समन्वय से उन्होंने ऐसे चित्रों का भी निर्माण किया है, जिनमें जीवन की यथार्थताओं के दर्शन होते हैं।

इस र उन्होंने ऐसी कृतियों का निर्माण किया है, जो नये प्रयोगों की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। उनमें रंगों की तीव्रता और भावाबोध की बुरुहता के साथ-साथ शिल्प का भी नवीनीकरण है। मनीताल, दिल्ली और इलाहाबाद आदि नगरों में आयोजित प्रदर्शनियों में चिप्ट के नये रूपशिल्प तथा प्रयोगों की बड़ी सराहना की गयी है।

भट्टाचार्य ज्योतिष

नवी कीम के गवेषी श्री ज्योतिष भट्टाचार्य आज के उदीयमान कलाकारों में हैं। कलकत्ता गवर्नमेंट स्कूल ऑफ आर्ट्स में शिक्षा प्राप्त करने के कुछ दिन बाद वे इटली सरकार की छात्रवृत्ति पर विशेष अध्ययन के लिए रोम गये। वहाँ के विख्यात कलाचार्य प्रो० माली के शिष्यत्व में रहकर उन्होंने वहाँ के प्रसिद्ध कलातीर्थों, कलाकारों और कलासमूहों से साक्षात् परिचय किया। वहाँ की लोकप्रिय शैलियों का उन्होंने तुलनात्मक दृष्टि से अध्ययन किया।

इटली के यथास्थी कलाकार रेनेसाँ के प्रभाव से भट्टाचार्य ऐसी नित नवीनता के पसाती हैं, जो स्वस्थ एव सुन्दर होने के साथ सर्वभाषी भी हो। इस श्रम में कुछ लोगों ने उनको 'नवीनता का चमत्कारवादी' भी कहा है। वे खुले तौर पर एम्स्ट्रटवादी हैं, क्योंकि उनकी दृष्टि में यह सत्कारिष्ठ शैली उनकी के शब्दों में यों कही गयी है—'स्वयं मेरी कृतियों में विभिन्न शैलियाँ दिखायी देगी। आरम्भिक कृतियों में आपको यथार्थ चित्रण अथवा आभिजात्य शैली मिलेगी और उसके बाद प्रभाववादी शैली दीखेगी। फिर आप एम्स्ट्रटवट शैली की ओर मेरा अधिकाधिक झुकाव पायेंगे। वास्तव में यह एक स्वाभाविक विकास है; कलाकार की सत्य की खोज का चरमोत्कर्ष है।'

अपनी विमुक्त कलासाधना के फलस्वरूप उन्हें अब तक अनेक उच्च समान प्राप्त हो चुके हैं, जिनमें राट्टपति द्वारा प्रदत्त १९५९ में रजत पदक और १९६१ स्वर्णपदक का नाम लिया जा सकता है। उनमें साधना और निष्ठा है। वे मुलेखक और मनीषक भी हैं।

मंजी उषा

श्री उषा मंत्री बम्बई क्षेत्र की कलाकार हैं। लोकशैली की पद्धति पर चित्ररचना करने वाले आधुनिक कलाकारों में उनका नाम आता है। इस परम्परा की प्रथम कलाकार अमृत शेरगिल थीं। उसी परम्परा में उषा मंत्री को रखा जा सकता है। अमृता की ही भाँति उषा की कला में भी विषाद के स्वर सुन्नरित हैं; किन्तु अमृता में वे स्वर सामाजिक अभिषेचना को लेकर उदित हुए थे, जब कि उषा ने उनकी सृष्टि कल्पना के आधार पर की है। उनके चित्रों में नारी की विभिन्न विषादमयी स्थितियाँ बड़ी ही तीव्रता से उभरी हैं। बर्द की अंगड़ाइयाँ और अंधकार इसी प्रकार के चित्र हैं।

मंसाराम

श्री मंसाराम बम्बई क्षेत्र के लोकप्रिय कलाकार हैं। उनके चित्रों का विषय सर्व सामान्य से संबद्ध होता है; किन्तु उसको प्रस्तुत करने का कौशल उनका अपना होता है। उनकी कलाकृतियाँ पश्चिम की अतिभाववादिता से अछूती, मध्यप्रधान चीनी-जापानी शैलियों से संपृक्त हैं। नेपाल के जन-जीवन से संबद्ध उनकी एक कृति जैसे रोज बीसे आख पर बम्बई सरकार की चौथी प्रदर्शनी में २,५०० रु० का सर्वोच्च पुस्तकार दिया गया। उनके चित्रों की रणयोजना और पृष्ठभूमि बड़ी ही आकर्षक होती है।

मागो प्राणनाथ

श्री प्राणनाथ मागो पंजाब के निवासी हैं। बम्बई के जे० जे० स्कूल में उन्होंने कला की शिक्षा पायी। १९४८-५६ तक वे दिल्ली पॉलिटेक्निक और सिमला स्कूल ऑफ आर्ट्स में अध्ययन का कार्य करते रहे। आजकल वे ऑल इंडिया हीरोकेपट बोर्ड, (दिल्ली में) डिजाइनर केन्द्र के निदेशक हैं।

भागों के चित्रों में पंजाब के सामान्य जीवन को बड़े प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्त किया गया है। उनके इस ढंग के तैलचित्र बड़े ही उत्कृष्ट हैं। उनकी सुन्दर रंगयोजना दर्शनीय होती है। उनका रंगीन चित्र 'बरबाहे' इसी ढंग का है, जिसमें दो बिल, एक गाय और चार बच्चे दिखाये गये हैं। स्थान नदी तट का कोई वनप्रान्त है। चित्र की पृष्ठिका में दक्षिण पेंकों, पीकों से मण्डित घरती की सुन्दरता एलाप्य है।

सामान्य जन-जीवन की अवस्था को व्यक्त करने वाले उनके बेकार शीर्षक चित्र में दो बेकार व्यक्तियों की दशा को दिखाया गया है; जिसकी पृष्ठभूमि में दर्शाये गये हाथबालित रिक्शे वातावरण की वास्तविकता को बड़ी तीव्रता से व्यक्त कर रहे हैं। इसी प्रकार के शिकारे, नहर का पुल श्रीनगर की सुन्दर क्षणियाँ प्रस्तुत करने वाले चित्र हैं।

मितल जगदीश

साधुनिक कला-जगत् के लिए श्री जगदीश मितल का नाम नया नहीं है। उनका जन्म १९२५ में हुआ और १९४९ में उन्होंने शांतिनिकेतन से फाइन आर्ट का डिप्लोमा प्राप्त किया। कला में उनकी रचि आरंभ से ही रही है। अपने बाल्यकाल में ही वे एक होनहार कलाकार के रूप में प्रसिद्धि अर्जित कर चुके थे। जब वे कलास्नातक होकर निकले, तब तक उनकी प्रतिभा के बहुत-कुछ प्रमाण प्रकाश में आ चुके थे।

भारत में उन्होंने टेम्पेरा टेकनीक को अपनाया; किन्तु बाद में तैल-चित्रों के सर्जन में अपने विशेष अनुभव का परिचय दिया। पेंटर और ग्रेफिक आर्टिस्ट के रूप में वे अधिक सफल रहे हैं। फ्लेको और म्यूरल टेकनीक का उन्हें विशेष कदा जा सकता है। उबकट और लीनोकट उनके प्रिय विषय रहे हैं। ट्रेडिशनल आर्ट में उन्होंने पुनर्जागरण स्थापित किया और इस दिशा में वे सफल भी रहे।

राष्ट्रीय स्तर पर आयोजित प्रायः सभी प्रदर्शनियों में मितल की कला-कृतियों को प्रदर्शित किया जा चुका है और टेकनीक तथा रंगों के समन्वय की दृष्टि से उनके चित्रों की भूरि-भूरि प्रशंसा की गयी है। अपने रेखाचित्रों द्वारा उन्होंने कलाकार की कोमल एवं प्रेरक भावनाओं का सफल चित्रण किया है। उनकी कृतियों देश के विभिन्न कला-संस्थानों की शोभा बढ़ा रही हैं। इस प्रकार के कला-संस्थानों में राष्ट्रीय कला बोधी (नई दिल्ली), भारत कला भवन (बाराणसी), राज्य सग्रहालय (लखनऊ), बड़ौदा सग्रहालय, राजकीय सग्रहालय (मद्रास), राजकीय संग्रहालय (हैदराबाद), चित्रालय (त्रिवेन्द्रम), पंजाब सग्रहालय (पटियाला), ललित कला अकादेमी (नई दिल्ली), और कला भवन (शांतिनिकेतन) का नाम उल्लेखनीय है।

श्री मितल आल इंडिया हैवी क्राफ्ट बोर्ड, बिजानल सेंटर हैदराबाद के भूतपूर्व रीजिनल डायरेक्टर रह चुके हैं। कलाकार होने के साथ ही वे सफल एक समानित कला-शिक्षक के रूप में भी प्रसिद्धि पा चुके हैं। गवर्नमेंट कालेज आफ फाइन आर्ट हैदराबाद में कला-विषयक प्राचीन इतिहास के सन् १९५३ से वे लेक्चरर हैं। हैदराबाद आर्ट सोसाइटी की ओर से १९५८ में जो चित्र तथा पुस्तक-प्रदर्शनी हुई थी उसके वे सयोजक थे।

कलाकार और कला-शिक्षक के साथ-साथ वे कला-समीक्षक के रूप में ख्याति अर्जित कर चुके हैं। भारतीय चित्रकला और हस्त-शिल्प के अध्ययन-अनुसंधान की विधा में उनकी विशेष रचि है। हिन्दी की प्रतिष्ठित पत्रिका 'कल्पना' के वे १९५१ से कला-संपादक हैं। 'भारतीय कलाशा' नाम से उनकी पुस्तक प्रकाशित है। हिन्दी में और संपूर्ण भारतीय भाषाओं में यह अपने ढंग की अकेली पुस्तक है। इसके अतिरिक्त 'वर्षव्यय', 'कल्पना', 'आत्मकल', 'इलस्ट्रेटेड बीकली', 'जर्नल ऑफ इंडियन सोसाइटी आफ ओरिएण्टल आर्ट', 'कलागिर्षि', 'आर्ग', 'रूपलेखा' आदि प्रसिद्ध कला-पत्रिकाओं में समय-समय पर उनके अध्ययनशील लेख प्रकाशित होते रहते हैं। वे प्राचीन और साधुनिक कलाकृतियों के संघाहक और संगीर अध्येता हैं। 'उबकट' का एक संग्रह उनका १९५४ में प्रकाशित हो चुका है। इसके अतिरिक्त हिन्दी विश्वकोश, तेलगु विश्वकोश, सोवियत एन्साइक्लोपीडिया आदि के लिए उनसे कला-विषयक विशिष्ट लेख प्रकाशयें तैयार कराये गये हैं। संग्रति वे भारतीय चित्रकला, कलमकारी और दक्षिणी चित्रकला पर पुस्तकें लिख रहे हैं।

संदीप से उनकी बर्सेपली श्रीमती कमला मितल भी शांतिनिकेतन की कला-स्नातिका (१९५०) हैं। अनेक प्रदर्शनियों के द्वारा उनके चित्रों की टेकनीक भी दर्शकों तक पहुँच चुकी है। उनका रंग-संयोजन बड़ा सजा हुआ और प्राकृतिक दृश्यों का चित्रण प्रभावशाली है। कलाकार की ओर उनकी विशेष रचि है।

मुकर्जी विनोद बिहारी

श्री विनोद बिहारी मुकर्जी का व्यक्तित्व समीक्षक, लेखक, कलाकार और कलाकार्य के रूप में विदित है। वे बंगाल स्कूल के उन पुराने कलाकारों में प्रमुख हैं, जिन्होंने पश्चात्तरहित होकर शास्त्रीय परम्पराओं को ग्रहणकर ऐसी कलाकृतियाँ कलाजगत् को दीं, जो स्वस्थ और सजीव थीं। उन्होंने अजन्ता के रूप ईश्वर को अपनी वैयक्तिक दृष्टि में सजीया। परम्परा का समाप्त और वैयक्तिक प्रयोगों की कुदालता, उनकी कृतियों में इस दोहरी दुस्र का समावेश है। वे किमी वाद वा वर्ग एवं देश एव काल की परिधि को किसी भी सच्चे कलाकार की अनुभूति का क्षेत्र स्वीकार नहीं करते।

विश्वकाव्य रवीन्द्रनाथ ठाकुर और आचार्य नन्दलाल बसु की शास्त्रीय, मानवीय और राष्ट्रीय दृष्टि की समदृशिता को श्री विनोद बिहारी मुकर्जी ने अपने कलाजीवन का सबल स्वीकार किया। उनके भीतर स्वभावतः व्यापक दृष्टि थी, अतः जब वे चीन तथा जापान का भ्रमण करके लौटे तो उनके कला-मन्य एव वैभववाली मभ्यता से प्रभावित थे। वे कोरे प्रभावत्वकत न होकर बुद्धि द्वारा विद्वेषित थे, जो कि उनकी कृतियों के सविधान में मुखरित हुए।

अपनी व्यापक दृष्टि से उन्होंने कला-जगत् की समसामयिक परिस्थितियों को परखा और तदनन्तर अपने आम-वास के वातावरण में उसको केन्द्रित किया। उन्होंने अपनी कला के लिए व्यावहारिक जीवन की सर्वसामान्य छोटी-छोटी वस्तुओं का अपनाया भी अपनी कृतियों में उनको इस प्रकार बँटाया, जिनका अर्थ के सभी वर्गों ने स्वागत किया।

चित्रों में उनकी अलङ्कृति पसंद है; किन्तु उसमें भी उनकी विरोध मूल है। उनके मध्य में कहा गया है कि 'अन्धकारमुक्त अभिव्यक्ति की खोज में उन्हें कालीघाट की लोककला के पटचित्रों और ग्रामीण खिलोनों ने अधिक मदायता पहुँचायी है।'

घातितनिकेतन में उन्होंने कुल ऐसे भित्तिचित्र भी तैयार किये, जिनको उनकी कला का सर्वोत्कृष्ट रूप कहा गया है। उनके इन भित्तिचित्रों में उनके दीर्घकालीन अध्ययन, मनन और अनुभव की प्रवृत्ति स्पष्ट झलकती है। 'उनकी वीणी कलात्मक व्यक्तिमत्त्व की भांति है। वे अपने चित्रों को लिखते हैं, जैसे कवि अपने शब्दों को पिराता है।' श्री दिनकर कौशिक के ये शब्द मुकर्जी बाबू के मध्य में सर्वथा उचित हैं।

श्री विनोद बिहारी मुकर्जी १९४९-५० ई० में नेपाल सग्रहालय के अध्यक्ष रह चुके हैं। अपने इन कार्यकाल में उन्होंने नेपाल में उपलब्ध भारतीय कलाकृतियों एव कलाग्रंथों के संबंध में महत्वपूर्ण कार्य किया।

मुकर्जी, शैलोज

शैलोज मुकर्जी बम्बई स्कूल के अन्ताराष्ट्रीय स्थापितारण कलाकार हुए हैं। उनका जन्म १९१० ई० में हुआ और पिछले दिनों ५ अक्टूबर ६० को इस यशस्वी कलाकार का देहावसान हुआ। इस दुःखद घटना से कला-जगत् की बड़ी क्षति हुई।

कला के प्रति शैलोज मुकर्जी का बचपन से ही अनुराग रहा। जब कभी एफान्म में वे प्रकृति का रूप निहारने में उनके शिष्यम में 'उस अदृश्य महान् चित्तों की तस्वीर उभर आती, जो अपनी दक्ष तुलिका से क्षण-क्षण परिवर्तित, महिमा-मण्डित दृश्यचित्र चित्राकार कैनवस पर अंकित कर रहा है।' उनके मन की इसी उत्कण्ठा एव जिज्ञासा ने उन्हें चित्रकार बनाने के लिए प्रेरित किया; और यद्यपि आज वे हमारे बीच नहीं रहे; फिर भी अपनी कृतियों में उन्होंने जो अनुभूतियाँ व्यक्त की उसमें वे अग्र हो चुके हैं। उनकी कृतियों में सामान्य जन-जीवन की झांकियाँ बड़ी ही सजीव उभरी हैं। उनकी कला-कृतियों में दृशिक भी दृश्य ही सजीवता है कि उनके हृदय कविता का भी रसास्वादन मिलता है।

अपने सम्बन्ध में उन्होंने कहा है 'अपने चित्र प्रौढ का बुद्धि तथा अपनी अन्य रचनाओं में मैं बहुत कुछ मूलक और राजपूत चित्रों से प्रभावित हुआ हूँ; किन्तु शैलोज के माध्यम से मैं पूर्वी और पश्चिमी कलाओं का समन्वय करता हूँ; हालांकि मैं रा विस्वास है कि कला में जाति का मौलिक राष्ट्रीय चरित्र प्रतिबिम्बित होना चाहिए।'

कला में वे राष्ट्रीयता और सार्वभौमिकता के पक्षपाती थे और आधुनिक कला के इसी पक्ष को वे मनुष्य की घांति, एकता तथा घनित का सूक्ष्म स्वीकार करते थे। उनका दृष्टिकोण था कि कला में तथ्य तथा सायायिक तथ्य होने चाहिए और लोगों में कला के प्रति शक्ति जगानी चाहिए। पणचद उनका ऐसा ही सामाजिक चित्र है, जिसमें पानी भरती हुई तीन तिनयो, एक बरखहीन बालक और

उसके पीछे दो टोंगों से विधायन करता हुआ कुत्ता—सभी कुछ मिलकर उसमें गाँव के एक मोहक वातावरण का दृश्य अंकित हुआ है। यह चित्र आर्ल इविन्स फाइन आर्ट्स ऐंड क्राफ्ट्स सोसाइटी, नई दिल्ली के सप्ताहालय में सुरक्षित है।

पिकासो तथा रूसो आदि विषयविषयात चित्रकारों की कृतियों के साथ वीलोज मुकर्जी के चित्रों की पेरिस में १९४७ तथा १९५२ ई० में प्रदर्शनी हो चुकी है।

कलाकार होने के साथ-साथ वे सफल कला-सिखक भी थे। उन्होंने शारदा उकील स्कूल ऑफ आर्ट्स और दिल्ली के पोली टेकनीक में कई वर्षों तक अध्यापन का कार्य भी किया। दिल्ली के पोलीटेकनीक की ओर से हाल ही में उनके चित्रों की एक प्रदर्शनी भी आयोजित हुई।

रजा के० एस०

आधुनिक शैली के भारतीय चित्रकारों में श्री के० एस० रजा का नाम उल्लेखनीय है। रजा ने चित्रकला का ज्ञान पेरिस में रहकर अर्जित किया। इधर लगभग आधी शताब्दी से पेरिस को वर्तमान चित्रकारों का प्रेरणा-केन्द्र माना जाता है। रजा को चित्रकला पर पेरिस के नयी पीढ़ी के उदयोनमुख कलाकार द-स्ताल की शैली का प्रभाव है। अपनी प्रभावशाली शैली के कारण पेरिस के आधुनिक कला-जगत पर द-स्ताल की कला की अत्यन्त गहरी छाप है। रजा ने निरन्तर १० वर्षों तक पेरिस में रहकर अपने कला-ज्ञान को समृद्ध किया।

इतने वर्षों तक पेरिस में रहने के कारण स्वभावतः रजा के चित्र आधुनिक भारतीय चित्रकारों की कृतियों की अपेक्षा भिन्न है। सिद्धान्तन, वे कला में एष्टेटिकवाद (आंगिक अभिव्यक्तिक) के पक्ष में नहीं है, फिर भी अपने चित्रों में उन्होंने उसको यथाचित रूप में स्थान दिया है। रजा का रम-संयोजन बहुत ही उच्च-कोटि का है और इन्हींलिए उनके चित्रों में ताजगी, गहराई, प्रवाह और भावाभि-व्यञ्जन का अनांशपूर्ण दिखायी देना है। 'वे एक चित्र को कई महीनों में आकार पूरा कर पाते हैं। इगका कारण यह है कि चित्र तैयार हो जाने के बाद भी लम्बे समय तक सामने रखकर वे उसकी समीक्षा करते रहते हैं; अथवा कभी-कभी बीच ही में छोड़कर आगे के सम्बन्ध में विचार करते रहते हैं।' वे व्यवस्थित ढंग से निश्चित कार्य-क्रम के साथ कार्य करने वाले कलाकारों में हैं।

आधुनिक चित्रकला में रूप की समस्या को बड़ा महत्त्व दिया गया है और इसीलिए उनको सुलझाने के लिए अनेक मार्ग अपनाये गये हैं। रजा के सम्बन्ध में एक बड़ी विशेषता यह भी है कि रूप की समस्या को वे अलग से न समझकर अपने अनुभवों एवं अपनी अनुभूतियों में मिलाकर देखते हैं। इसीलिए उनकी कलाकृतियों में जीवन है।

पेरिस में कई बार उनके चित्रों की प्रदर्शनी आयोजित हो चुकी है। रजा ही एक विदेशी कलाकार हैं, जिन्हें १९५६ ई० में कला के क्षेत्र का प्रसिद्ध पुरस्कार 'श्री वे क्लिस्तक' (क्रिटिक एवार्ड) प्राप्त हो चुका है। इधर १९६० के मई मास में दिल्ली में उनके चित्रों की त्रय प्रदर्शनी का आयोजन किया गया था।

रजा के चित्रों में यद्यपि समय भावुकता है; फिर भी उनमें कहीं-कहीं पुनरावृत्ति है। उन्होंने प्रायः प्राकृतिक दृश्यों का चित्रण किया है। लम्बे अर्ध तक पेरिस में निवास के कारण समस्त विश्वजनीय शैलियों से उनका संपर्क बना हुआ है। इसलिए उनमें गत्यचरोच नहीं है।

रामकुमार

रामकुमार का जन्म १९२४ ई० में हुआ। उन्होंने स्वतंत्र रूप से अतैलियर आन्डे लॉत और फर्नेण्ड लेजर पेरिस आदि अनेक देशों की चित्रकला का शारीकी से अध्ययन किया और यॉरप, अमेरिका तथा भारत में आयोजित अनेक चित्र-प्रदर्शनों में समानित होकर अन्तर्राष्ट्रीय ख्यातिप्राप्त कलाकारों की कोंटि में अपने को बैठा दिया है।

भारत में आकार अमृत शेरगिल ने इस देश की आधुनिक चित्रकला को जो नये मोड़ दिये थे उनकी विषयवस्तु तो भारतीय थी और उपासना पेरिस के। अमृता द्वारा प्रवर्तित इस नयी शैली को अपनाते वाले आधुनिक कलाकारों में रामकुमार और रजा का नाम प्रमुख है। रामकुमार वर्तमान पीढ़ी के कलाकार होने के साथ-साथ समीक्षक और कथाकार भी हैं। चित्रकला पर उनके गंभीर अध्ययन और विशेष प्रमण के कारण ही उनकी कृतियों में सृजन तथा विकास के ऐसे तन्त्र प्रयुक्त हैं, जिनसे नयी प्रेरणा प्राप्त होने की आशा की जा सकती है।

परम्परा की शीक से हटकर नयी दृष्टि और नयी विषयवस्तु के साथ-साथ नये संविधानों की योजना द्वारा रुचिकर प्रयोग प्रस्तुत

करने वाले कुछ इने-गिने चित्रकारों में रामकुमार का नाम लिया जा सकता है। रामकुमार के चित्रों में परम्परा के प्रति तिरस्कार की भावना का सम्बन्ध न होकर नये प्रयोगों की गवेषणा के लिए उत्सुकता है। वस्तु की यथार्थता को उल्था कर देने की अपेक्षा उन्होंने अपनी प्रतिभा से उसको मौलिक रूप देने की चेष्टा की है। यह मौलिकता उनकी अपनी है, कल्पित है; किन्तु इसीलिए वह उपेक्षणीय नहीं है।

उनका अपना दृष्टिकोण है कि किसी भी कलाकार की कृति में उसके अन्तस् की छाप होती है। उसके इस अन्तस् में जो भी महत्त्वपूर्ण है उसकी उपलब्धि उसके आस-पास के वातावरण तथा परिस्थितियों से हुई है। वे परिस्थितियाँ जीवन की हो सकती हैं, राजनीति की हो सकती हैं, अथवा कला की हो सकती हैं। इनकी जो अनुभव कहा जाता है। किसी भी कलाकार अथवा लेखक के साथ ये अनुभव बने रहते हैं। रामकुमार ने इसीलिए कहा है, 'मैं अपने चित्रों में, अपने चित्रों के जरिये अपने अनुभवों को स्वीकृत (किस्टलाइज्ड) करने की कोशिश करता हूँ।'

रामकुमार ने अनेक प्रकार के चित्र बनाये हैं। उनके कुछ ऐसे चित्र हैं, जो अतीन्द्रिय हैं और जिनका सम्बन्ध भावलोक से है। उनके इन चित्रों में रेखाओं द्वारा अपने देव की कथाओं और अनुश्रुतियों को साकार कर दिया गया है। इस प्रकार के चित्रों को समझने के लिए भारतीय साहित्य की कथाओं और अनुश्रुतियों के स्वरूप को समझना आवश्यक है। परिवर्धता बमयन्ती, सावित्री सत्यवान, आदि पौराणिक प्रतिमाओं के चित्रों में रंगयोजना और भाव-योजना का समन्वय है। उसके चित्रों में रंगयोजना और रूप-सज्जा का बिधेय महत्व है। रंगों के माध्यम से विषयवस्तु को समुचित भावमूिमि पर लब्धा करने में उसकी तुलिका की अपनी मूर्त्ती है। उसके इन प्रतीकात्मक रंगों का प्रयोग भावपूर्ण होने के साथ-साथ शास्त्रीय भी है। होली आई रे, बिराम और समर्थ आदि चित्रों में हल्के रंगों का अच्छा प्रयोग हुआ है।

उनमें भावाभिन्नचित्त की भी पूरी योग्यता है। भयानक भावों को दर्शित करने वाले तथा गिल्प की अतिशयता की दृष्टि से महाकाली जैसे चित्र भी उन्होंने बनाये हैं। मधुरस्मृति एक भ्रूंगारप्रधान और याचना एक प्रणयप्रधान चित्र है। उनके प्रथम चित्र में संगीत-नृत्य की प्रेमिका किसी सुसज्जित युवती को नृत्य की मुद्रा में अंकित किया गया है। वह अपने किन्हीं मधुर सधों को याद करती हुई बड़ी मली लग रही है।

हाल ही में उन्होंने बाराणसी के जीवन से संबंधित चित्र बनाये हैं, जिनमें अवसादग्रस्त एव उजाड़ खंडहरों की निर्जीव परम्परा का अच्छा चित्रण किया गया है।

इनके अतिरिक्त श्रीसयाना के दौरान में बनाये गये उनके स्केच उनकी नयी रचना-प्रक्रिया के सूचक हैं।

रावल रबिश्कर

श्री रविशकर रावल यशस्वी कलाकार एव कलाचार्य हैं। उन्होंने गुजरात में, चित्रकला के क्षेत्र में बड़ी कार्य किया, जो बंगाल स्कूल में स्व० अनीन्द्रनाथ ठाकुर के शिष्य नन्दलाल बसु और समरेन्द्रनाथ गुप्त आदि ने किया। उन्होंने बंगाल स्कूल के मूल विचारों को ग्रहण कर गुजरात में कलाकारों की एक प्रगतिशील शाला को जन्म दिया।

श्री रावल आधुनिक शैली के प्रयोगवादी चित्रकारों के रूप में अपना प्रतिष्ठित स्थान बना चुके हैं। उनकी कलासाधना का माध्यम प्रकृत है। प्रकृत, अर्थात् आदिम जन-जीवन तथा संस्कृति को लेकर रचे गये मीन्द्रयमण्डित चित्र। उन्होंने मनुष्य, पशु, पक्षी, प्रकृति आदि सभी के चित्र आँके हैं। उन सब में एक अदृष्ट युग की संस्कृति और कला की लोच मुखरित है। उनके चित्रों के घोड़ा, टोकरीवाली स्त्री, पत्नी और प्यार का बोझ, हाद की ओर आदि जैसे नाम है जैसे ही उनमें कार्यपरता भी है। उनकी दृष्टि से 'कलाकृति का प्रधान अंग उनकी संपूर्णता है। अर्थात् एक अलक्ष्य पात्र के रूप में उसे हमारे मन पर अंकित करने के लिए संपूर्णता एक आवश्यक तत्त्व है। यह यदि न हो तो भावना भी अलक्ष्य रूप में प्रकट नहीं हो सकती।'

उनके द्वारा निमित्त बुद्ध का गृहाभिगमन चित्र बड़ा ही मार्मिक है। चित्र में बुद्धदेव भिक्षा के लिए पात्र आगे बढ़ाये हुये हैं और यशोधरा राहुल को भिक्षा के रूप में आगे किये है। बालक राहुल इस मुद्रा में बुद्ध की ओर देख रहा है कि वे उसको धारण में ले सें। बुद्ध की दृष्टि पृथिवी पर है और वे मुच भूल गये हैं। यशोधरा के ओंठों पर नारी का गंभीर भाव और आँकों में ममता है। इन आँकों से वह बुद्ध की ओर निहार रही है। चित्र बड़ा ही काश्मिक है।

उनके नवीन शैली के चित्रों में प्यार की व्यास शीघ्र चित्र, सावी, सुन्दर और उपयुक्त भावाभिन्नचित्त से आपूरित है। इन

गंली के चित्रों में राह की यहूषान का प्रमुख स्थान है। अमृत शेरगिल ने भी ऐसे चित्र बनाये हैं। रावल के चित्रों में पृष्ठभूमिका का निर्माण किये बिना भी भावार्थमयजन का पूर्ण कोशल दक्षित है। भरती की बेटी इसी प्रकार का चित्र है। उनके चित्र स्पष्ट, सुगम, सुन्दर और प्राविधिक दृष्टि से उत्तम है।

रेड्डी पी० टी०

श्री रेड्डी जे० जे० स्कूल (बम्बई) के स्नातक हैं। वे भ्रमजीवी कलाकार हैं और विगत २५ वर्षों से वे कलासाधना कर रहे हैं। वेग की प्रमुख प्रदर्शनियों में उनके चित्र मुक्तकंठ से सराहे गये हैं और कई बार उन्हें उच्च पुरस्कार भी प्राप्त हो चुके हैं।

कलाकारों के बीच सहयोग और एकता स्थापित करने के उद्देश्य से उन्होंने एक संस्था का आयोजन किया था, जो कि कई वर्षों तक अपने उद्देश्यों का सफल निर्वाह करती रही और जिसको वेग के सभी मूर्धन्य कलाकारों का सहयोग प्राप्त था। उनका यह कार्य नितान्त प्रशंसनीय है।

उनके चित्रों को देखकर उनकी बहुमूर्ती प्रतिभा का सहज ही अनुमान हो जाता है। उन्होंने अलंकरण और तैलरंग, दोनों का उपयोग किया है। उनके रेखाचित्र और लकड़ी पर किये गये कलात्मक चित्रांकन भी सराहनीय हैं। इसी प्रकार पोर्ट्रेट चित्रों में भी वे सिद्धहस्त हैं।

उनके चित्रों में पृष्ठ भाग, तीन लकी, संगीत, विचारमग्न, नृत्य करती हुई मुवतती, दुग्ध दोहन, विधास, दो मुवतती आदि का नाम उल्लेखनीय है।

रेड्डी श्रीमती जेनब

श्रीमती रेड्डी का जन्म पूना में हुआ और कला की शिक्षा उन्होंने बम्बई के जे० जे० स्कूल से प्राप्त की। १९५५ ई० में वह अपने पति श्री ए० बी० रेड्डी के साथ (जो दक्षिण अफ्रीका के निवासी हैं) दक्षिण अफ्रीका गयीं। वहाँ पहले दो वे डरबन नगर के टेम्पुस गर्ल्स स्कूल में कला की अध्यापिका नियुक्त हुईं और बाद में (१९५७ ई०) एम० एस० एल० मुलतान टैबिन्कल कालेज (डरबन) में उन्हें कला की प्रथम शिक्षिका के रूप में आमन्त्रित किया गया।

१९५८ ई० में वे भारत आयीं और यहाँ पर उन्होंने उक्त स्कूल की हस्तकलाओं का विशेष अध्ययन किया। १९५८ ई० को डरबन में उनके सपुत्र चित्रों की प्रदर्शनी हो चुकी है, जिसकी बड़ी प्रशंसा की गयी। इतनी पर लक्ष्मी महिला, बिस्केने परबरोरों पर निर्मित बेहरे (टाइल्स) अफ्रीकावासी, माँ और बच्चे आदि उनके प्रमुख चित्र हैं। उनकी कृतियों पर पारचात्य प्रभाव है।

रोरिक स्वेतोस्लाव

श्री स्वेतोस्लाव रोरिक का नाम आज विश्व के श्रेष्ठतम कलाकारों में गिना जाता है। विगत २५ वर्षों से वे इस क्षेत्र में कार्य करते आ रहे हैं। यद्यपि आरंभ में ही उनके कलाकार जीवन की महानता का आभास कला-जगत् को मिल चुका था; फिर भी इस प्रकार की विश्वकीर्ति उनको बाद में प्राप्त हुई।

रोरिक का जन्म १९०४ ई० को रूस के सेंट पीटर्सबर्ग नामक नगर में हुआ था। ब्रिटेन और स्वीडन में आरंभिक शिक्षा प्राप्त करने के बाद वे शिल्पकला और चित्रकला का विशेष अध्ययन करने के लिए अमेरिका गये। इस अवस्था में उनके पिता श्री निकोलस रोरिक की प्रेरणा थी। श्री निकोलस रोरिक को अन्तर्राष्ट्रीय चित्रकारों में गिना जाता था।

चित्रकला के प्रति रोरिक का स्वाभाविक आकर्षण था। जब वे १९ वर्ष के थे, तभी उन्होंने अपने चित्रों की एक श्रेष्ठ प्रदर्शनी का आयोजन कर लिया था। उसके दो वर्ष बाद एक चित्र पर उन्हें 'स्वामी सेंटिनेल मेडल' प्राप्त हुआ, जो उच्च संमान था। १९१० को वेनिस में आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय चित्र-प्रदर्शनी में उन्होंने अपने पिता का एक पोर्ट्रेट चित्र शामिल किया, जिसको देखकर लोग दंग रह गये। तब वे २५ वर्ष के युवक थे। १९३७ में वेरिस की विख्यात लक्सेम्बर्ग आर्ट गैलरी में रलने के लिए रोरिक का एक चित्र चुना गया। इस गैलरी में उन चित्रकारों के चित्र लगाये जाने की परम्परा है, जिनका स्थान विश्व के श्रेष्ठतम चित्रकारों में निश्चित हो चुका है। इस सर्वोच्च संमान ने रोरिक की ख्याति में बार-बार बर्दास लगा दिये।

रोरिक का जन्म यद्यपि रूस में हुआ और उन्हें आज विश्व के कलामंच पर स्थान प्राप्त है, तथापि हमें आज यह सौभाग्य प्राप्त है कि वे हमारे बीच हमारे ही देशवासी होकर रह रहे हैं। रोरिक जब १९२३ में पहले-पहल अपने माता, पिता तथा आई के साथ भारत आये थे, तो यहाँ के प्राकृतिक, भौतिक एवं धार्मिक जीवन की सहजताओं से वे गभीर रूप से प्रभावित हुए। हिमालय के सौम्य आकर्षण ने उनके मन को विशेष रूप से मोह लिया। फलतः वे बार-बार भारत आते गये और अन्त में स्थायी रूप से यहाँ बस गये। यहाँ की सार्विक प्रकृति, उच्च आध्यात्मिक ध्येय और पवित्र धार्मिक निष्ठाओं ने रोरिक को इस देश का स्थायी नागरिक बनन के लिए बाध्य किया। इस देश के साथ स्थायी आरम्भियता बनाये रखने के लिए उन्होंने १९४५ में देविका रानी के साथ विवाह कर लिया। आज वे पूर्णरूप से भारत को अपना देश और यहाँ की संस्कृति को अपनी संस्कृति कहकर गौरव का अनुभव करते हैं। अपने पिता की स्मृति में वे कुन्द घाटी में एक कलासंरक्षणालय स्थापित करने का निश्चय कर चुके हैं।

अधिकतर भारतवासियों को रोरिक के कला-जीवन का परिचय बाद में मिला। १९४० में जब बड़ोदा की चित्र-प्रदर्शनी में रोरिक के चित्रों को भी प्रदर्शित किया गया था तब तक यहाँ के लोग उनको एक सामान्य चित्रकार के रूप में जानते थे। जनवरी १९६० को दिल्ली में रोरिक के चित्रों की विशाल प्रदर्शनी आयोजित हुई। इस प्रदर्शनी के लिए दिल्ली की फाइन आर्ट सोसाइटी की चारों गैलरियों को सुरक्षित कर दिया गया था। यह प्रदर्शनी एक मास तक चली। उसका उद्घाटन २० जनवरी को प्रधानमंत्री श्री नेहरू ने किया।

उनकी कला में परम्परा का आग्रह एवं आधुनिकता का अनुकरण न होकर स्वतंत्र चिन्तन की मौलिकता है। कला के सूत्रों में उनके विचार परिपक्व और प्रगतिशील हैं। वे यह नहीं मानते कि आज की कला में आध्यात्मिक दृष्टि नहीं है और उन्में चरित्र को कोई स्थान नहीं दिया गया है। उसमें भले ही प्राचीन कथ्य न हो, किन्तु प्राचीनता का संबंध तिरस्कार भी नहीं है। वह आज की देन है, जो बदलती हुई दुनिया का प्रतिनिधित्व कर रही है।

वे कला में व्यष्टि की अपेक्षा समष्टि-दर्शन के पक्षपाती हैं। उनका विचार है कि इसी दृष्टि से कला को जन-सामान्य तक पहुँचाया जा सकता है। कला का संबंध कलाकार के जीवन से जुड़ा होता है। इसी में कलाकार आरामदायक का अनुभव करता है। कला में वे प्रदर्शकों और गीतकों के समर्थक न होकर स्वल्प, सुन्दर और सत्य के आराधक हैं। वे व्यक्तिगत प्रशंसा को कला की वास्तविक उपज नहीं मानते। उनकी दृष्टि से कलाकार का सफलता इसी में है कि वह सृजन के ऐसे साधनों को अपनाये, जिनको अधिक लोग समझ सकें।

रंजयोजना, सफाई और नाटकीय दृश्यों को दर्शाने में रोरिक की अपनी मौलिक दृष्टि है।

विजयवर्गीय रामगोपाल

श्री रामगोपाल विजयवर्गीय फसकड़ स्वभाव के अध्ययनशील कलाकारों में हैं। अपनी कलासाधना में एक साधक की समस्त कठिनाइयों को उन्होंने देखा है; और क्योंकि आज भी उनका जीवन एक सच्चे कलाकार की अनेक विसर्गियों में घोंट रहा है, अतः बाधाओं से सदा वे घिरे रहते हैं। फिर भी उनका कला-जीवन प्रशस्त है।

कलाकारों का प्रसव करने वाली राजस्थान की धरती में विजयवर्गीय जी जैसे कलाकारों का पैदा होना स्वाभाविक ही है; और इसीलिए उन्होंने परम्परा से प्राप्त विरासत को बड़ी सच्चाई से निभाया है। अपने अचलविशेषों के वे अथंगी कलाकार और कलाचार्य भी हैं। वे अच्छे स्रष्टा हैं। उनको पुरानी पोंधियों और कलाकृतियों का मग्न करने का चस्का है। उनके पास कुछ दुर्लभ वस्तुएँ भी हैं।

श्री विजयवर्गीय ने भिन्न-भिन्न शैलियों के चित्र बनाये हैं। उनके कुछ चित्र बड़े ही प्रभावात्पादक हैं; और इसीलिए यह कहने में संकोच नहीं होता कि ऐसे स्थलों पर उनको कोई छु नहीं सकता। उनके चित्र आज देश के प्रायः समस्त मुख्य-मुख्य चित्र-बीधियों तथा प्रदर्शनों में सज्जित तथा प्रदर्शित हैं। हमें वे बड़ा देवने की मिल सकते हैं।

उनके कुछ चित्रों पर उनके आलोचकों ने भी धुंधली होने का आरोप लगाया है। विजयवर्गीय जी की दृष्टि से यह आरोप उनकी कृतियों पर कहीं तक चारितार्थ हीता है, इसका समाधान करने में सक्षम हैं, क्योंकि उनकी लेखनी में भी बल है।

वेन्ने नारायण श्रीधर

श्री नारायण श्रीधर वेन्ने का जन्म २१ अगस्त, १९१० ई० को मध्य प्रदेश के इन्दौर नगर में हुआ और स्टेट स्कूल ऑफ आर्ट्स से उन्होंने कला की शिक्षा प्राप्त की।

उनके आरंभिक चित्र प्राकृतिक दृश्यों पर आधारित हैं, जिनको उन्होंने काश्मीर में रहकर बनाया। चार वर्ष तक वे इसी प्रकार लैंडस्केप बनाते रहे। उनके ये चित्र उस समय बड़े लोकप्रिय हुए। इसी लोकप्रियता के कारण बम्बई आर्ट सोसाइटी, गेटल ट्राफी ऑफ दि आर्ट, सोसाइटी ऑफ इंडिया (बम्बई) आदि प्रतिष्ठित कला-संस्थानों से उन्हें लगभग तीस उच्च पुरस्कार प्राप्त हो चुके हैं। देश-विदेश के कई भागों में उनके चित्र अनेक बार प्रदर्शित हो चुके हैं।

क्रियात्मक कलाज्ञान प्राप्त करने के लिए उन्होंने अपनी कलायात्रा अपने देश के अनेक भागों का भ्रमणकर और अपने अनेक चित्रकार साथियों के बीच बैठकर आरंभ की। इस बीच वे नयी-नयी शैलियों की विधाओं को सीख गये थे। मिट्टी के रंग बनाने की विधियाँ, जिन्हें वे भित्तिचित्रों के अंकन के लिए उत्कृष्ट बताते हैं, उन्होंने शांतिनिकेतन के कलाकारों के बीच बैठकर सीखीं। विदेशों का भी वे अनेक बार भ्रमण कर चुके हैं। अमेरिका, हाल्लण्ड, फ्रांस और बेल्जियम आदि कलासेवी देशों में जाकर उन्होंने कला की आधुनिक प्रवृत्तियों का अध्ययन किया; और अपने अनुसार उनको भारतीय रंग-रूपों में ढाला। उन्होंने न्यूयार्क में रहकर ग्रेफिक कला का विशेष अध्ययन किया, जिनका आधुनिक कला-जगत पर एकाधिकार है। १९५२ ई० में वे भारत सरकार की ओर से भारतीय सांस्कृतिक मण्डल के सदस्य की हैसियत से चीन गये।

आवश्यकता से मुक्ति, पटना जाबास, बार्जालिंग के प्रायवधान में युवती, शास्त्रीजीवन आदि के अतिरिक्त काश्मीर की घाटी, मनीलाला की झील, ऊटकमंड, अमरनाथ, हिमालय आदि चित्र उनकी सर्वांगीण अनुभूति के परिचायक हैं। प्रारंभ सत्रा में गाँधी जी, बुद्धयुवा, स्टेशन पर दो यात्री, बसन्त, उमर खय्याम की खयादगी आदि चित्र उनके उत्कृष्टतम चित्रों में से हैं। लघुचित्रों का तथा तैलचित्रों को उन्होंने अधिक सख्या में बनाया है। भारतीय और पारश्चात्य शैलियों के समन्वय से वे इधर मुन्दर कृतियों का निर्माण कर रहे हैं। उनका रंग-मयोजन और रेखा-विधान उच्चकांठि का है।

शाहू दिनेरा

श्री दिनेश शाहू बम्बई स्कूल ऑफ आर्ट्स के स्नातक हैं। इससे पूर्व वे राष्ट्रीय आन्दोलनों में सक्रिय भाग ले चुके थे। इसलिए जब उन्होंने अपने कलाकार जीवन में प्रवेश किया तो महात्मा गाँधी के विचारों से प्रभावित उनकी कृतियों में अहिंसा, राष्ट्रप्रेम और धार्मिकता की सुन्दर अभिव्यक्ति देखने को मिली। इधर विनोबा जी के विचारों से उनकी कला में गरीबी, प्रेम और समानता के भाव उभरे। इसी रुचि के कारण उन्होंने ग्राम्य दृश्यों के अनेक मनोरम चित्र उतारे, जिनमें राजस्थान के जीवन के संबद्ध चित्र बड़े आकर्षक हैं। भित्तिचित्रों से उन्होंने कलात्मक भाव लिये। उनके जैन धर्म-विषयक चित्रों में रेखाओं की सुवराई, काव्यारमक आकृति, भावप्रवणता और गाढ़े रंगों का प्रयोग उनकी कला के स्वस्थ स्वरूप को प्रकट करते हैं।

अपने चित्रों के संबंध में उनका कथन है कि—'मेरे चित्रों में रेखाओं की प्रधानता है, जिनमें घेस और बोलचनेम दोनों ही अच्छी तरह बूँधे हुये हैं। मुझे वास्तविकता से अधिक आत्मा की पकड़ अच्छी लगती है और जिसमें आनन्द मिलता है उसी रीति से काम करता हूँ। मेरा विचार है कि कला किसी शैली की दासी नहीं है। वह किसी भी शैली में कभी भी प्रकट हो सकती है। इसीलिए चेतनाशील कलाकार को प्रगतिमय होना चाहिए और किसी भी प्रकार के बंधन अथवा भय से मुक्त रहना चाहिए; समय-समय पर उसे प्रयोग भी करते रहना चाहिए। भय से सुजित हुई बस्तु स्वयं तथा समाज के लिए भी भयपक ही होगी, क्योंकि उसका केन्द्रस्थान भय है।'

शुक्ल यशोवन्धर कल्याणजी

श्री यशोवन्धर कल्याणजी शुक्ल का जन्म १९०७ ई० में हुआ। जे० जे० स्कूल से उन्होंने १९३५ में प्रथम स्थान प्राप्त किया, जिसके फलस्वरूप उन्हें मेयो पदक प्राप्त हुआ। उसी वर्ष उनके चित्रों पर आर्ट्स सोसाइटी पुना से स्वर्णपदक प्राप्त हुआ। १९३५ तथा १९३६ में एक सदस्य की हैसियत से उन्होंने आधुनिक भारतीय चित्रकार के रूप में ब्रिटिश कला-प्रदर्शनी (अंदन) में भाग लिया। १९३८ में चित्रकला की उच्च शिक्षा के लिए वे रायल अकादेमी ऑफ फाइन आर्ट्स, रोम गये। १९५७ ई० को पेरिस तथा यूनेस्को में भा. वि.—३६

आयोजित कला-प्रदर्शनी में उन्हें भारत की ओर से भाग लेने की भेजा गया। उनी वर्ष वे सरकार की ओर से विशेष अध्ययन के लिए चीन गये। वहाँ गानाकाम में उनके चित्रों की मध्य प्रदर्शनी हुई।

बड़ोदा म्यूजियम में (१९५९) और भारत सरकार के शिक्षा मंत्रालय द्वारा आयोजित बम्बई में (१९५०) उनके चित्रों की प्रदर्शनी हो चुकी है। १९५७ ई० को टोकियो की अन्तर्राष्ट्रीय प्रदर्शनी में प्रकृत कला से संबंधित उनकी पाँच कृतियाँ आमंत्रित हुईं और उनको प्रदर्शित किया गया। १९५८ ई० में फाइन आर्ट्स ऐंड क्राफ्ट्स सोसाइटी, दिल्ली की ओर से आयोजित राष्ट्रीय प्रदर्शनी में उनको प्रथम पुरस्कार प्राप्त हुआ।

आजकल शुबल जी बम्बई के जे० जे० स्कूल ऑफ आर्ट्स ऐंड क्राफ्ट्स विभाग के अध्यक्ष हैं। देग-विदेश के अनेक व्यक्तिगत संग्रहों के अतिरिक्त नेशनल गैलरी दिल्ली, प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम बम्बई और म्यूजियम ऑफ बड़ोदा आदि प्रसिद्ध कला केन्द्रों में उनके चित्र सुसज्जित हैं। इंचिन की कला का आपने विशेष अध्ययन किया है और इस दिशा में भारतीय चित्रकारों में उन्हें पहला स्थान प्राप्त है।

इस प्रकार श्री यशेधर कल्याणजी शुबल आज अन्तर्राष्ट्रीय स्थायिक कलाकारों में हैं।

सक्सेना रणवीर

इटावा के निवासी श्री रणवीर सक्सेना को कला-प्रेरणा अपने कलाप्रेमी पितामह से प्राप्त हुई। लखनऊ आर्ट स्कूल में डिप्लोमा प्राप्त करने के बाद पाँच वर्ष तक वे जे० जे० स्कूल ऑफ आर्ट्स (बम्बई) में अध्ययन करते रहे। तदनन्तर शांतिनिकेतन में रहकर उन्होंने अपनी अध्ययननिष्ठा को पूरा किया। संग्रति वे डी० ए० बी० कालेज, देहरादून में कला-विभाग के अध्यक्ष हैं।

कला के क्षेत्र में वे समन्वय के पक्षपाती हैं। किसी वर्ष या बार में उनकी निष्ठा नहीं; बल्कि कला के क्षेत्र में वे उन सभी अभिव्यक्तियों का स्वागत करते हैं, जो जीवनोपयोगी हैं और जीवनका समाज से सभ्य है।

टेम्परा, वाटरकलर, पेन्सिलकलर, आयलकलर और पेसिल-पैन आदि सभी तरह के चित्र उन्होंने बनाये हैं। अपने चित्रों के लिए उन्हें, प्रकृति, गाँवों का स्वच्छ वातावरण, नगरों की भीड़ भरी गलियाँ, निर्जन वन प्राणर आदि सभी समान रूप में प्रेरणा देते रहे हैं। उनके प्रिय चित्रों में प्रतीक्षा, बुद्ध का गृहस्थापन, झूला आदि उल्लेखनीय हैं। कई प्रदर्शनियों में उनके चित्र दक्षित हो चुके हैं।

उनके चित्रों में ध्यम और ग्राम्य जीवन की यथार्थता है। भरती के बेटे नामक उनका चित्र हमें यह बताता है कि उन्होंने उसमें अपनी अनुभूति के स्वर दिये हैं। कर्मठ जीवन की अभिव्यक्ति करने वाले उनके चित्रों में स्फूर्ति, उत्साह और नवजागरण की भावना है। उनके चित्रों का रसास्वादन करने के लिए कला की विशिष्ट आँखों की आवश्यकता नहीं है।

सामन्त मोहन

श्री मोहन सामन्त को कुलकर्णी, रजा तथा हुसैन, जैसे अथवा कलाकारों की श्रेणी में स्थान प्राप्त है; किन्तु उनका विकास कुछ नये ढंग से हुआ है। उनमें परम्परा के प्रति निष्ठा और वर्तमान के प्रति उत्सुकता है। उन्होंने जैन शैली के लघुचित्रों से प्रेरणा प्राप्त की। उन्होंने योरोप की वर्तमान उन्नत पद्धतियों की अभीर्भाति परख है। उनकी कला के क्रमिक विकास को, श्री रामकुमार के शब्दों (आजकल, जून १९५९) में, इस प्रकार देखा जा सकता है। 'पिछले सात-आठ वर्षों के भीतर उनकी कला में जो नये मोड़ आये, उन्हें उनमें सफलता मिली है और लोकप्रियता का मोह त्यागकर वे सदा परिवर्तन की ओर उन्मुख रहे, जिससे उनकी उन्नति और उनका विकास तीव्र गति से हुआ। पौराणिक सकेतों और आधुनिक योरोपीय टेकनीक की सौज से फायदा उठाकर जब वे उसके माध्यम से अपनी भारतीयता का प्रदर्शन करते हैं तो उनकी कला में एक अद्भुत दक्षिण और आकर्षण जा जाता है। हाल ही में लंदन और अमेरिका में उनके चित्रों की विशेष प्रशंसा मिली है।'

आरंभ में उन्होंने अपनी कलाकृतियों के लिए रहस्यात्मकता को अपनाया है, जो कि उन्हें परम्परा से प्राप्त हुई थी। इधर उनकी शैली और उनके वर्णविधान में अबधय ही कुछ परिवर्तन हुआ है। पहले उनके चित्रों में नीले तथा चमकदार रंगों का प्रयोग होता था; किन्तु अब वे योरोप के प्रभाव से अमूर्त शैली को अपनाने लगे हैं।

उनकी शैली में इधर पर्याप्त प्रौढ़ता, निश्चित सकेत और अपेक्षित व्यक्तिस्वातन्त्र्य के संचन होते हैं। इस प्रकार सामन्त आधुनिक कलाकारों में अपना प्रतिष्ठित स्थान बना चुके हैं।

सिन्हा किरण

श्री किरण सिन्हा का जन्म पूर्वी बंगाल में हुआ। १९३७ में, जब कि उनकी आयु २१ वर्ष की थी, शांतिनिकेतन में अपना कला-शिक्षण पूरा करके वे छात्रवृत्ति पर चीन गये। चीन से लौट आने पर वे आइयार (मद्रास) के वेमेट गियासाफीकल स्कूल में कला के शिक्षक नियुक्त हुए। वहाँ उनकी शादी विपना की एक ऐसी महिला से हुई, जो कला को उच्च उपाधियाँ प्राप्त कर चुकी थीं। इस प्रकार अनुकूल वातावरण पाकर दोनों पति-पत्नी ने अपनी कलानिष्ठा को विकसित किया।

सिन्हा जी की कलाकृतियों में भारत की प्राकृतिक और भौतिक जीवन की विभिन्न प्रेरणायें अंकित हैं। संघर्षों ने उनके कलाकार को आस-पास के जीवन की वास्तविकताओं पर केन्द्रित किया है। उनका श्रम पर विश्वास रहा है, इसलिए श्रमिक जीवन के प्रति उनकी कृतियों में निष्ठा है। उनकी कृतियों में एक ओर तो सामाजिक स्वीकृति है और दूसरी ओर शास्त्रीय मान्यताएँ। उनमें बहुधा कोमल, कान्त और कृपा भाव अंकित है। तीसरे वर्ध में धापा, बर्षा ऋतु में संचालित, नहर खोजने वालों का परिवार, दो फलवती स्त्रियाँ, बूढ़ा मासी आदि उनकी श्रेष्ठ कृतियों में हैं।

उनके द्वारा पेंटिल में अंकित रेखाचित्र, ब्रश से बनाये गये चित्रों के समान सुन्दर हैं। उनकी कृतियों में मूर्तिकला, काष्ठकला और लोककला का संविधान समन्वित है। देग-विदेश में उनके चित्रों का सफल प्रदर्शनियाँ आयोजित हो चुकी हैं।

सूरज सदन

नवीनित कलाकारों में श्री सूरज सदन का भी नाम लिया जाना चाहिए। श्री सूरज सदन यद्यपि अभी दिल्ली विश्वविद्यालय के छात्र हैं; फिर भी उनमें जिन प्रतिभा का उन्मेष दिनायी देता है, निश्चित ही उससे उनके अच्छे भविष्य का अनुमान होता है। उनके चित्र कई प्रदर्शनियों में दर्शन हा चुके हैं। 'शंकर शैक्लो' द्वारा आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय कला-प्रदर्शनी, चित्रकला संगम की ओर से दिल्ली विश्वविद्यालय द्वारा आयोजित अन्तर्विद्यालय कला-प्रदर्शनी और दिल्ली पॉलीटेक्निक द्वारा आयोजित प्रदर्शनी में उनकी श्रेष्ठ पुरस्कार मिल चुके हैं। इन्हीं प्रकार पंजाब में आयोजित उत्तर भारत कला-प्रदर्शनी में उन्हें प्रथम पुरस्कार प्राप्त हो चुका है।

श्री सूरज सदन आरम्भ में व्यक्तिचित्रों की ओर उन्मुख रहे। दम दिशा में उनके महात्मा गाँधी, प्रेमचंद, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, सरदार पटेल, राधाकृष्णन् और प्रधानमंत्री जवाहरलाल नेहरू के चित्र उल्लेखनीय हैं। संप्रति उनका झुकाव भूमिचित्रों की ओर है। अजीब रंगों में निर्मित उनके प्रकृतिचित्र भी उनकी नवीन प्रवृत्ति के सूचक हैं।

सेन द्विजेन

श्री द्विजेन सेन शांतिनिकेतन के स्नातक हैं। वे आचार्य नन्दलाल बसु की शिष्य-परम्परा में हुये। जैसे कि आचार्य बसु ने भारतीय संस्कृति और परम्पराओं को नयी मौलिक दृष्टि से अपनाया, उसी प्रकार उनके बाद उनके सुयोग्य शिष्य-प्रशिक्ष्यों ने अपने स्वतन्त्र चिन्तन से कला के क्षेत्र में नयी उपलब्धियों को रूपायित किया। द्विजेन सेन उन्हीं प्रशिक्ष्यों में से हैं। वे चित्रकार होने के साथ-साथ मूर्तिकार और लेखक भी हैं।

उनके चित्रों का बन्धुविन्यास और रंग-विधान बड़ा रोचक होता है। उनकी एक-एक रेखा के अन्तराल में वृहद भाव छिपे होते हैं। वे कला के लिए बौद्धिकता और यथार्थता का होना अनिवार्य नहीं समझते। वे पश्चिमी कला-धरातल से भी अलग नहीं हैं। फिर भी उनका ध्यान कला की उच्चकांक्षाओं की अभिव्यक्ति और जनसामान्य की जीवन-घटनाओं को व्यक्त करने की ओर अधिक है। उन्हींने बसन्त, शीघ्र और बर्षा आदि के सुन्दर चित्र दिये हैं।

स्वामी कुमारिल

श्री कुमारिल स्वामी का जन्म तैलगना के एक कृषक परिवार में हुआ। वे बंगाल स्कूल के पुराने एवं प्रमुख कलाकारों एवं आचार्यों में हैं। एक अच्छे कलामौलिक के रूप में उनकी ख्याति उनकी लेखनी द्वारा प्रकट है।

उनके जीवन का आरंभ कुछ विचित्र ढंग से हुआ। उन्होंने आरंभ में हरिजन उत्थान जैसे सामाजिक कार्यों को अपनाया और बाद में स्नेही ठेकेदार बापा ने उनको धारवा उकील स्कूल में भर्ती कर दिया। वहीं से उनका व्यक्तित्व बड़ी तीव्र गति से प्रकाश में आया। उन्होंने शांतिनिकेतन जाकर आचार्य नन्दलाल बसु के सरक्षण में शिक्षा प्राप्त की। इसी अवधि में उन्होंने आचार्य अवनीन्द्रनाथ ठाकुर का भी आशीर्ष प्राप्त किया। कला के जित्त शास्त्रीय शिक्षण को श्री कुमारिल स्वामी ने इन दोनों कलाचार्यों के पादमूल में बैठकर प्राप्त किया था, उससे वे भी उनकी तत्पश्चाद्गी प्रतिभा पर मुग्ध थे। शांतिनिकेतन के अपने इन पुरस्कार संस्मरणों को श्री कुमारिल स्वामी ने चित्रों में दर्शाया है।

शांतिनिकेतन के सहवास के कारण युव्य बापु के सपर्क में आने का उन्हें बार-बार सोभाग्य मिलता गया। उसका परिचाम यह हुआ कि ज्यों-ज्यों उनकी कला में प्रीकृता जाती गयी त्यों-त्यों वे समाजसेवा के क्षेत्र को अपनी कला के लिए अधिकाधिक अपनाते गये।

उनके श्रेष्ठचित्रों को इस प्रकार गिनाया गया है : नेपालयात्रा, हिमालययात्रा, राजबुद्ध, शांतिनिकेतन, ज्ञातककथायें, बुद्ध की विभिन्न मुद्रायें, चरवाहे, मधुरी के कुछ दृश्य, और अजन्ता की गुफाओं की आकृतियाँ तथा स्केच आदि। उत्तराचल की यात्रा, सुनार समुद्र नेपाल, बसन्ताभरण, राधा प्रसाप उनके सर्वोत्तम चित्र हैं।

उनके चित्रों में कला की अगीर आराधना और भारतीय संस्कृति का विशुद्ध स्वर मुखरित है। उन्होंने एक ओर तो विराट् पर्वत शिखरों, देवदास तथा शीव आदि के सचन बनों, नदियों, गुफाओं, पुष्प परिमण्डित उपवनों और आश्रमों के जैसे प्राकृतिक सुभमारुर्ण चित्रों को उतारा है, वहाँ दूसरी ओर भारत के विभिन्न अञ्चलों से दूर-दूर तक फैले गाँवों, लोंतों, क्षोपणियों, चरवाहों जैसे ग्राम्य वातावरण की शार्श्रियों और शोभुक्ति, तथा प्रसिद्धा आदि भावार्थमय चित्रों को भी प्रस्तुत किया है। उनके चित्रों में विराट् प्रकृति के सानिध्य का दर्शन होता है। इसी लालसा से अब वे उत्तराखण्ड के मुख्य शीलसङ्घों के बीच रहकर निरन्तर माधना करते रहने के लिए उत्कट रूप से उत्सुक हैं।

आचार्य कुमारिल स्वामी की कृतियों में रेखाओं का सौष्ठव बड़ा आकर्षक है। उनके अधिकांश चित्र टेम्प्रा में हैं। उन्होंने भगवान् बुद्ध से संबंधित कुछ चित्र वाशा के भी उतारे हैं, जो रंगों की दृष्टि से अत्यन्त सुन्दर हैं। उन्हें कपोताय, धूमच्छाय, नील, पीत, अरुण और मटमैले रंग अधिक पसंद हैं; किन्तु सरल और सादे।

अपने युग के यशस्वी कलाकारों में उनका नाम है।

हुसैन मकमूल फिदा

श्री मकमूल फिदा हुसैन का जन्म १९१६ ई० में हुआ। ममसामयिक कलाकारों में उनका महत्वपूर्ण स्थान है। वे कई बार विदेशों का भ्रमणकर कला के क्षेत्र में हुए अद्यतन परिवर्तनों का गभीरतापूर्वक अध्ययन कर चुके हैं। यूरोप, अमेरिका, मिगापुर, चीन और जापान आदि देशों में उनके चित्रों की प्रदर्शनी हो चुकी है। भारत में उनके चित्रों की मफल एव अन्व्य प्रदर्शनी 'कल्पना सभा' की ओर से पहले तो हैदराबाद (फ० ५३) में और उसके बाद जहाँगीर आर्ट गैलरी बरबई (मई ५३) में हुई।

जापान में उन्हें कला का अन्तर्राष्ट्रीय पुरस्कार प्राप्त हो चुका है। इतालियन फिल्म निर्देशक श्री राबर्टो रोमिन्ली, हुसैन के चित्रों की एक सपूर्ण फिल्म बना चुके हैं। इस प्रकार हुसैन का नाम आज अन्तर्राष्ट्रीय कलाकारों में गिना जाने लगा है।

हुसैन की रेखाओं में लोककला की परम्परा का मोहक स्वाद है। उन्होंने ऐन्द्रिकता को उभारने वाले नारी के कुछ सुन्दर मासल चित्र भी दिये हैं। उनके कुछ चित्रों में प्राकृतिक सुभमा एव ग्राम्यजीवन की अच्छी शार्श्रियाँ दायित हैं। इधर वे प्रतीकारमय शैली की ओर मुड़े हैं। उनकी यह शैली इतनी वैयक्तिक है कि ऐसे चित्रों को न तो केवल भारतीय ही कहा जा सकता है और न यूरोपीय ही; बल्कि उन्हें भारतीय संस्कृति की यूरोपीय ढंग में प्रस्तुत करने का साहजिक यत्न कहा जा सकता है।

उनके आरंभिक चित्रों से ही यद्यपि उनकी वैयक्तिक रचना-श्रिया का सुन्दर परिचय मिल जाता है; फिर भी आकृति और रंगों की दृष्टि से उनमें पुनरावृत्ति के दर्शन होते हैं। इस अवधि में उन्होंने मनुष्य के दुःख-दर्दों एव उसकी समस्याओं का काले और भूरे रंगों में जो चित्रण किया है वह सर्वथा उपयुक्त एव प्रभावकारी है। जब वे चीन से लौटे तो उनके चित्रों की विषयवस्तु और रचना-श्रिया में पर्याप्त परिवर्तन हो चुका था। पहले उनके चित्रों में मनुष्याकृति की प्रधानता थी; किन्तु अब चीन की कला के प्रभाव से उन्होंने पशु-पक्षियों का भी चित्रण किया। उनके ये चित्र रेखाप्रधान थे और उनमें स्पेशियन भी पर्याप्त था। इसके साथ ही इन चित्रों में पुनरावृत्ति नहीं थी; उनके तैलचित्रों का स्थान अब अलीय चित्रों ने ले लिया था।

हुसैन ने रागमाला से संबंधित चित्रों को बनाना भी आरंभ किया है। भारतीय चित्रकला में राग-रागिनियों के चित्रण का विषय नया नहीं है; किन्तु हुसैन ने इन चित्रों में जो नये संकेत दिये हैं उनमें आज की अनुभूति है। उनमें संगीत की अमूर्त ध्वनियों के सहज विम्ब प्रतिबिम्बित हैं।

इधर उनमें काउन्टेन पेन द्वारा रेखाचित्र या स्केच बनाने की ओर अधिक रुचि दिखायी दे रही है। उनके इस प्रकार के अनेक चित्र देखने को मिले हैं। बैलमाडो शीर्षक उनके वाटरकलर चित्र में उनकी अभिधुनिक लकड़ी के बिलों की सीढ़ी की ओर उन्मुख है। उसमें रूप-रंग की सादगी, पर्याप्त स्पेसिंग और पृष्ठभूमि में गैरिक तथा काले रंगों के प्रयोग से ग्रामीण वातावरण का स्वाभाविक चित्रण किया गया है। हुसैन की डोलकिया उनके अलीय चित्रों का अच्छा नमूना है। उनकी इन कृतियों में मानवाकृतियों का सुन्दर रक्षान है। 'कल्पना' द्वारा हुसैन के चित्रों की नयी अनुभूतियाँ प्रकाश में आती रहती हैं।

श्री फर्टाडो ने हाल ही में सर्वश्रेष्ठ सामायिक भारतीय चित्रकारों की कलाकृतियों का जो संकलन प्रकाशित किया है उसमें अमृत खोरगिल, जार्ज कीट और हुसैन को लिया गया है। इस संकलन में हुसैन की कृतियों को अधिक सराहा गया है।

हुसैन की कृतियों में स्वतंत्र चिंतन और यंत्रीक अनुभूति है। उनमें बौद्धिक पयोपेस की अपेक्षा भावुकता का प्राधान्य है। वे किसी वाद या वर्णविरोध के समर्थक-पीयक न होकर कला की उन संपूर्ण मान्यताओं को स्वीकार करते हैं, जो आज विषय का प्रतिनिधित्व कर रही हैं।

हेड्वर के० क०

श्री के० के० हेड्वर का स्थान मूर्धन्य चित्रकारों में है। उनके कलाकार जीवन की सार्थकता यह है कि वे अपनी कलाकृतियों के बल पर आरम्भ-निर्भर रहने वाले कलाकारों में हैं। उनकी कृतियों को पर्याप्त लोकप्रियता और ख्याति प्राप्त हो चुकी है। उनकी इस लोकप्रियता का कारण उनकी शैलीगत नवीनताएँ और उनके विभिन्न कलाप्रयोग हैं।

आरम्भ में उन्होंने शेरिंगल की कलादृष्टि को अपनाया; किन्तु बाद में वे जार्ज कीट से प्रभावित हुए और आज के पेरिस तथा फ्रांस के कलाधारातलों से उगने वाली नवीनतम शैलियों का प्रयोग करने में म्यस्त हैं। फ्रांसयात्रा के प्रभाव से उनकी बहुमुखी दृष्टि का विकास हुआ है। उनकी अद्यतन कृतियों में भारतीय आचार-विचारों का भी समावेश है।

जहाँ तक रेखाओं, रंगों और विषय के अनुरूप भावानिव्यंजन का प्रश्न है, हेड्वर की कृतियों में संतुष्टता है। वे अलंकृत को पसंद करते हैं और उसके लिए गहरे तथा गभीर रंगों का प्रयोग। जिस प्रकार वे विचारपूर्वक आगे बढ़ने वाले कलाकार हैं, वैसे ही उनकी कृतियों में स्वाधित्व, गाम्भीर्य और साहसिकता है।

हेड्वर को सुन्दर रगयोजना का बड़ा शौक है। अपने चित्रों के लिए उन्होंने गुजराती लघुचित्रों और राजपूती कलम का वर्णसौन्दर्य ग्रहण किया है। उनके चित्रों की एक विशेषता यह भी है कि उनमें काट-छाट की गुंजाइश नहीं होती। अभी हाल ही में (मार्च १९६०) दिल्ली की आल इंडिया फाइन आर्ट्स सोसाइटी में उनके चित्रों की जो प्रदर्शनी हुई उससे उनके नये-दृष्टिकोण भी प्रकाश में आये। उनके इन प्रदर्शित चित्रों की प्रायः सभी वर्ण के कलाकारों ने प्रशंसा की।

इस प्रदर्शनी में उनके कुछ नये चित्र भी थे, जिनमें रेखाओं की भारीकी विशेष रूप से आकर्षक थी। इन चित्रों से यह भी ज्ञात हुआ कि हेड्वर में मनुष्याकृति को अंकित करने की अद्भुत क्षमता है। ब्रज, भीमवर आदि उनके चित्रों में नयी थीम थी। उनके तैलचित्र भी सराहनीय थे। कला में नयी उपलब्धियों की ओर उनका अधिक ध्यान है।

इस परम्परा के कुछ अन्य कलाकार

समसामयिक प्रगतिशील वर्ग के कलाकारों में बाबे का नाम मुख्य है। उनकी कृतियों में स्वतंत्र भावाभिव्यक्ति देखने को मिलती है। यद्यपि उनमें कुछ विदेशीयन का आग्रह है, तथापि अपनी सच्चाई और सादगी के लिए उनके चित्रों का स्वतंत्र स्थान है। श्री रबीन्द्र मिश्र का स्थान अन्तर्राष्ट्रीय ख्यातिप्राप्त कलाकारों में है। अमेरिका, जर्मनी, इंग्लैंड और भारत में कई बार उनके चित्रों की प्रदर्शनी आयोजित हो चुकी है और उनके कुछ चित्रों को मुक्तकण्ठ से सराहा गया है। अपने चित्रों के लिए उन्हें लाल, पीले, नीले और रक्तारंग रंग पसंद हैं। उनकी कृतियों का तात्त्विक अर्थबोध उनकी गहन अनुभूति का परिचायक है। श्री अनीबी बे का नाम प्रतिष्ठित एवं ख्यातिप्राप्त कलाकारों में है। उनके चित्रों का रेखा-विधान और रंगयोजना अपने ढंग की अनुपम होती है। उनका संघातक बाबू नामक

नवीन शैली का व्यक्तिचित्र सादगी, सुन्दरता और समुचित भावाभिव्यक्ति की दृष्टि से उल्लेखनीय है। उनके रेखा-चित्रों के प्रसाधक प्लगवट और बिबार्ड आदि में उनकी वैयक्तिक दृष्टि बड़ी प्रभावोत्पादक है। उनके बीचबेला शीर्षक जैसे चित्र उनकी रग्योजना का मौलिक दृष्टिकोण प्रस्तुत करते हैं। गहरे और हल्के कथई रंग के बीच से उभरी दीपदान करती हुई रमणी का यह चित्र बड़ा ही रस-भाव-परक है।

रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से भी आर्य सभ्यता का अपना स्वतंत्र चिंतन रहा है। वे परम्परा को लेकर आगे बढ़े हैं और उन्होंने वर्तमान में उसका सामंजस्य स्थापित करके अपने रचना-कौशल का अच्छा परिचय दिया है। उनका बेबुली चित्र किसी मुगलकालीन शक्ति की याद दिलाता है। इसी प्रकार कौल से बायली शीर्षक चित्र में तीन ग्रामीण महिलाओं का जैसा सुन्दर चित्रण किया गया है वैसे ही उसमें रंगों का सौष्ठव भी अवलोकनीय है। उनके चित्रों में शृंगार और सज्जा पर विशेष ध्यान दिया गया है।

श्री श्रीकृष्ण शक्ति की कृतियों में स्वदेश और विदेश की कला-शैलियों का सामंजस्य देखने को मिलता है। उनकी कृतियों में अमूर्तवाद का अस्पष्टता का विशेष आग्रह देखने को मिलता है, जो कि यूरोप के आधुनिक कला-जगत् की देन है। उनके रेखा-चित्रण और उनकी रग-योजना पर दक्षिण भारत की शैली का प्रभाव है। चाहे उन्होंने सामान्य जन-जीवन की आकृतियाँ आकी हों अथवा उनका विषय कोई दूसरा ही रहा हो—सर्वत्र ही दक्षिण की शैली का प्रभाव है।

श्री गायतोंडे आरंभ से अब तक एक ही विषय दृष्टि से अपनी कला-साधना में जमे हुए हैं। आरंभ में उन्होंने जो आध्यात्मिक इम की कुछ कृतियाँ दी हैं उनमें भी उनका निजी दृष्टिकोण है। वह दृष्टिकोण है अमूर्तवाद का। उनके कुछ प्रतीकात्मक शैली के चित्र भी उनकी अमूर्तवादी दृष्टिकोण की ही व्याख्या करते हैं।

श्री अक्षय साधुवाल के चित्र वस्तु, भाव और सज्जा-सौन्दर्य की दृष्टि में सर्वत्र सुलभ होते हैं। उनमें स्वाभाविक और सहज दृष्टि होती है। उन्होंने प्रकृतिचित्रों और पर्वतीय वातावरण को बड़े प्रभावोत्पादक ढंग से प्रस्तुत किया है। उनके प्रकृतिचित्र मौलिक और मनोरम होते हैं। कागमीर और कांगडा के दृश्यों को अंकित करने में उनकी विशेष रुचि रही है। उनके इन चित्रों को पर्याप्त स्याति मिली है।

श्री प्रबोध वास्तुपुत्रा कलकत्ता युग के समानित एव सुपरिचित कलाकार हैं। उनके चित्रों को देश-विदेश की प्रदर्शनियों में अनेक बार प्रदर्शित किया जा चुका है। उनके चित्रों की विशेष विधा दर्शनीय होती है। वे एक सफल कलाकार होने के साथ-साथ उनमें ही समर्थ कला-समीक्षक और कलापारखी भी है। शो के ० राबेया में प्रायः पौराणिक एव धार्मिक विषयों के चित्र बनाये हैं। उनके इन प्रकार के चित्रों में राधाकृष्ण और लोकमंगला बीपावली अच्छे चित्र हैं। उनका पहला चित्र नाथद्वारा शैली से प्रभावित है और दूसरे चित्र में प्राचीन जैन शैली का रिक्त है। उनकी रग्योजना और पृष्ठभूमि की सज्जा दर्शनीय होती है। श्री चेतन ने लोककला, ग्राम्य जीवन और पर्व-त्योहारों पर अच्छे चित्र बनाये हैं। उनके चित्रों में रंगों और रेखाओं की सुश्रुति पर विशेष ध्यान दिया गया है। वास्तवी आलोक जैसे प्रकृतिचित्रों के अंकन में चेतन की कला का सुन्दर रूप देखने को मिलता है। उनका बली हाट की ओर शीर्षक चित्र भी इसी प्रकार का है। उसमें दक्षिण की शैली का प्रभाव भी सहज गति दर्शनीय है।

श्री राधकृष्ण सुबक नितान्त वैयक्तिक नयी निष्पत्तियों के माध्यम से आधुनिक कलाकारों में अपना निश्चित स्थान बना चुके हैं। वे एक सफल कलाकार और उतने ही समर्थ कला-समीक्षक भी हैं। अपनी रचना-प्रक्रिया के संबंध में उनका कथन है कि 'मैं अधिकतर सूक्ष्म (एन्ट्रिस्ट) चित्र बनाता हूँ और इसे ही युग की चित्रकला-प्रगति का सर्वश्रेष्ठ मील का पत्थर मानता हूँ।'

श्री भूरिखिह खोसावत राजस्थान के जन-जीवन और विशेष रूप से वहाँ के कर्मकर वर्ग का सुन्दर चित्रण कर रहे हैं। राजस्थान के समृद्ध भविष्य की क्षांतियों प्रस्तुत करने वाले उनके चित्रों हृषकरघा, बड़ईसिरी और सुहारगिरी में लघु उद्योगों का सुन्दर चित्रण देखने को मिलता है। वे यथार्थवादी कलाकार हैं और जलीय तथा तैल, दोनों प्रकार की चित्र-रचना में उनका समान अधिकार है।

आधुनिक शैली के युवक चित्रकारों में श्री स्वप्नकाल नामर का नाम उल्लेखनीय है। उनके चित्रों का विषय प्रकृतिचित्रण और ग्राम जीवन है। जिनमें सरलता के साथ-साथ स्वाभाविकता भी होती है। रूपको, गाँवों, क्षेत्रों, और व्यक्तिगतों आदि उनके धार्य-विषयों के चित्र विशेष रूप से आकर्षक हैं। कला में यथार्थवाद पर उनका विश्वास है। पौराणिक प्रतिमानों के आधार पर श्री अलमेलकर ने बहुधा पर्व, त्योहार और उल्लसों के चित्र बनाये हैं। किन्तु उनका भीरा शीर्षक चित्र अपनी विषा का एक नया दृष्टिकोण प्रस्तुत करता है। इसी प्रकार भारत्समाता धाम्भासिनी शीर्षक उनके चित्र में एक और तो राष्ट्रभ्रम का भाव जगता है और दूसरी ओर वह भारत के ग्राम्य जीवन का समुन्नत भविष्य प्रस्तुत करता है।

श्री ओ० पी० सिविल ने भी लगभग अलेक्जेंडर की परम्परा के चित्र बनाये हैं। उनके चित्रों के रंग, रेखा, वातावरण और पृष्ठभूमि सभी में सज्जा एव अलंकरण पर विशेष ध्यान दिया गया है। कड़ी-कड़ों तो यह सज्जा इतनी उभर आयी है कि चित्र की शेष बातें दब जाती हैं, जैसे पनिहारिन दीर्घक चित्र में। उनका प्रणयशिक्षा चित्र अच्छा है। श्री मुल्लवैक्कर के चित्र में नितान्त व्यावसायिक दृष्टिकोण है। उन्होंने माखनचोर और बीणाबाणेशी जैसे धार्मिक एव पौराणिक विषयों के चित्रों को भी ऐसे सस्ते ढंग से प्रस्तुत किया है मानों वह कोई ब्रजवाला या बीणाधारिणी न होकर कोई सिने नाटिका हो। उनका जन्मयात्रा चित्र अच्छा है, जिसमें बाबा वसुदेव बालक कृष्ण को टोकरी में रखकर धुमना पार ले जा रहे हैं।

श्री माधव सालवैक्कर ने पौराणिक, ऐतिहासिक और धार्मिक चित्रों की ओर विशेष उत्सुकता दिखायी है; किन्तु उनका रेखा शीघ्र, वर्णविधान और साज-सज्जा सर्वथा सयत एव विषयानुरूप है। बुद्ध की शिक्षा, ज्ञानप्राप्ति और महानिर्वाण आदि विषयों को लेकर बनाये गये चित्र अच्छे हैं। भ्रम की प्रखर पुण्यहरी उनका नयी शैली का चित्र है। उन्होंने कुछ व्यक्तिचित्र भी बनाये हैं जो सुन्दर हैं।

आज कला का स्वरूप क्या हो ?

हमारे देश की अभिनव कला-प्रवृत्तियों में आज दो प्रकार की असमानताएँ एकसाथ देखने को मिल रही हैं। एक ओर तो यहाँ का वर्तमान कलाकार परम्परा के मांह में बँधकर अजन्ता तथा पहाड़ी शैलियों का अनुकरण करने तथा उनसे प्रेरणा प्राप्त करने के लिए उद्यत है और दूसरी ओर वह कला-निर्माण के प्राथमिक सिद्धान्तों का लिए पश्चिम का अनुयायी बना हुआ है। ये दोनों ध्येय भारतीय चित्रकला के अच्छे भविष्य के सूचक नहीं हैं। हमारे लिए आवश्यकता आज इस बात की है कि हम वर्तमान के साथ चले। प्राचीन की अनुकृति और अनागत की अपेक्षा करना असामयिकता है : इस असामयिकता से बचकर वास्तविकता को अथवा युग की आवश्यकताओं का पकड़ना आज पहुनी बात है।

कुछ लोगों के मूल से आज यह बात सुनने को मिलती है कि पुरातन का संबंध बहिष्कार होना चाहिए। पुरातन की अनुकृति के बहिष्कार की बात तो समझ में आती है; किन्तु पुरातन के बहिष्कार की बात कुछ अलग ही अर्थ रखती है। इस प्रकार की बातें कहने वाले लोगों का चाहे जो भी उद्देश्य रहा हो; किन्तु इस सम्बन्ध में इतना जान लेना आवश्यक है कि कला अतीत की उपलब्धियों की पुनरावृत्ति मात्र या अनुकरण मात्र नहीं होती। वह तो अतीत के गौरव को सहेजकर उसके मौलिक तत्त्वों को लेकर उसको युग के अगले चरणों में जोड़ती है। युग-परिवर्तन के अनुसार पुराने छन्द, पुराने भाव-विधान और पुरानी भाषा-शैली को वह संबंध उतार नहीं फेंकती; बल्कि उसमें नयी गति, नयी विधि और नया सगीत भरकर उसे युग के अनुसार ढालती है। क्या साहित्य और क्या संस्कृति, कला, नभो के मूल में यही एक तथ्य देखने को मिलता है। प्राचीन को पूर्वाग्रह या अतिबाधिता समझकर यदि हम उसका संबंध बहिष्कार कर देने हैं तो हमारे पास फिर बचा ही क्या रह जाता है ? ऐसा करने से तो प्रत्येक पीढ़ी को अपना नया इतिहास बनाना पड़ेगा और वस्तुतः जिससे कि कभी भी इतिहास का निर्माण न हो सकेगा।

परम्परा के प्रति अश्वि की भावना का उद्बोध पश्चिम के प्रभाववादी कलाकारों की ओर से हुआ; किन्तु विचारों की दृष्टि से और निर्माण की दृष्टि से भारत और पश्चिम का एक ही दृष्टिकोण नहीं रहा है। कला में परम्परा की उपादेयता के विरोध में पश्चिमीय प्रभाव से जो आबाज उठी है उसका अच्छा उत्तर श्री कुलकर्णी ने श्री पी० एस० नारायणन के एक प्रश्न में दिया है। उन्होंने कहा :

'आधुनिक कला प्रयोगवादी और व्यक्तिपरक है। यह कहना सही नहीं है कि इसका परम्परा से कोई सम्बन्ध नहीं है और यह कि इसका कोई राष्ट्रीय चरित्र नहीं है। कलाकार का व्यक्तित्व उसकी कला में प्रकट होता है और व्यक्तित्व का परम्परा, परिस्थितियों, अनुभवों और आशयों से इतना घनिष्ठ संबंध है कि किसी भी व्यक्ति के लिए इन चीजों से अपने-आप को पूर्णरूप से अलग कर सकना कठिन है। पूर्वीय दृष्टि से व्यक्तिवाद, पश्चिमीय व्यक्तिवाद से भिन्न है। भारतीय मान्यता के अनुसार व्यक्तिवाद तटस्थता या अलगाव नहीं है; बल्कि यह जीवन और समाज के अनुभव की स्वतंत्र अभिव्यक्ति है; अर्थात् उच्चतम सांस्कृतिक और आध्यात्मिक उपलब्धियों की मूर्त अभिव्यक्ति है। प्राचीन भारत के कलाकार अपनी वैयक्तिक स्थिति या कीर्ति की परवाह नहीं करते थे; किन्तु वे अपनी रचनात्मक भावनाओं और आकांक्षाओं को स्वतंत्र रूप से अभिव्यक्त करते थे; तथा उनका उद्देश्य केवल स्वान्तःसुखाय कला की आराधना करना था। आधुनिक भारतीय कलाकार भी ऐसा ही करने का प्रयत्न कर रहे हैं; किन्तु उन्हें अनेक सीमाओं के अधीन कार्य करना पड़ना है। सब प्रकार की महान् कला स्वतः प्रस्फुटित हुई है और उसकी प्रेरणा अन्तर से प्राप्त होती है। केवल ऐसी ही कला अशुष्ण रहेगी, जिसमें कुछ स्वाभाविक होगा।'

इसलिए वास्तविक अर्थ में कलाकार नहीं है, जो प्राचीन उपलब्धियों को नयी वाणी दे अथवा उनसे प्रेरणा प्राप्त करके सृजन की नयी विशाओं को आलोकित करे। ये प्राचीन उपलब्धियाँ नये कलाकार को प्रेरणा तथा भाव ही नहीं देतीं; बल्कि नवीन अभिव्यक्ति के लिए उसे उपकरण, मार्ग और साधन भी सुझाती हैं। किसी बीते युग की सम्यता एक कलाकार के लिए अपना सम्पूर्ण बैम्ब, अपने सारे कौशल, अपनी तत्कालीन राजनीतिक समस्याएँ, तत्कालीन समाज की रचि और तत्कालीन शिल्पों का विकास आदि अनेक बातें उपलब्ध कराती हैं।

इसीलिए पुरातन का बहिष्कार करने के अद्यतन बनने की जो भावना कुछ इने-गिने लोगों के मन में धर कर गयी है वह शीघ्र ही दूर हो जानी चाहिए; क्योंकि उसका कोई कारण नहीं दिखायी दे रहा है। कला की निष्पत्तियाँ वर्तमान युग के अनुरूप हों, इसके सभी पक्षपाती हैं; किन्तु पुरातन का बहिष्कार किया जाय, इस बात का आधार कुछ दूरमा ही है।

इस प्रसंग में प्रसिद्ध पत्रकार श्री पी. ० स्मार्ट के उन शब्दों पर ध्यान देना आवश्यक है, जो उन्होंने एक संयोजित के लिए किये थे। उनका कथन है कि 'हाल की ज्यादातर चित्रकला अपार्यवादी शैलियों में ही है, जैसे कि यॉरोप में पिछले माठ वर्षों से पनपी है। ये शैलियाँ योरोप की कला के इतिहास से पनपी, खामकर उसके राजनीतिक और विचारधाराओं के इतिहास से। वे एक ऐसी सम्यता के तनाओं को अभिव्यक्त करती हैं, जिसने परमात्मा को खो दिया है, और जिसे पता चल गया है कि राष्ट्र, कामकरबर्ग, वैज्ञानिक, प्रयोगशाळा या कोई और सुझायी गयी एवजी की बस्तु उसका स्थान नहीं ले सकती। भारत को ऐसा कोई अनुभव नहीं हुआ है। इसलिए ये शैलियाँ सीलिपरक ही रह गयी हैं—अजन्ता की नकल जैसी निष्फल। वे लोग इस युग में खुश हो सकते हैं कि वे अद्यतन हैं; किन्तु वे जीवन की कोई नयी शक्ति देखे हों, ऐसी बात नहीं है।'

समाज या जीवन से सम्बद्ध संस्कृति, कला, साहित्य और राजनीति आदि अनेक विषयों की मांथकता इसी बात में है कि वे अपने युगों का प्रतिनिधित्व करते हुए जनरचि के अनुरूप सिद्ध हों। बौद्धयुग की जनरचि यदि तत्कालीन मस्कृति या तत्कालीन कला आदि में सूक्षरित न हुई होती तो उसको न बौद्ध संस्कृति कहा जा सकता और न बौद्ध कला ही। यही बात यदि व्यापकता से प्रहण की जाय तो संसार के प्रत्येक देशों पर चरितार्थ होती है। जिस पीढ़ी में हम रह रहे हैं, यदि उस पीढ़ी के कलाकार या गाहित्यकार अपनी पीढ़ी की कला या साहित्य का प्रतिनिधित्व नहीं करते, तो उन्हें अभिनव कहना भूल ही जाय। आज भी यदि हम मूलक या राजपूत के दरबारी स्वरूप को अपनी कृतियों में रूपान्तरित करते हैं और तब स्वयं को भारतीय चित्रकला की वर्तमान पीढ़ी का प्रतिनिधि कहते हैं तो वह अज्ञानता के अतिरिक्त कुछ भी न कहा जायगा।

इस संबंध में प्रसिद्ध कला-मनीषक श्री बापों लोम्पू (संस्कृति, अक १, भाग १) के ये शब्द ध्यान देने योग्य हैं। उनका कथन है कि 'पुराने जमाने की चित्रकारी के विषय दरबारी या प्रकृति-चित्रों तक ही सीमित थे। वह राजा-महाराजाओं और दरबारियों के मनोरंजन के लिये होती थी; लेकिन आज की चित्रकला धार्मिक और प्रेमपूर्ण कल्पनाओं के प्रतीक रूप और अनेक देवताओं, राज्यों, दरबारियों, नर्तकियों, भीरवीं महलों, दूत्यों, जंगल की परियों और गाना गाते हुए स्त्रियों का चित्रित करने की हिदायती राहों हैं; क्योंकि अब स्थिति बदल चुकी है। अब यथायं चित्रित करने की जरूरत है। इसलिये आज के चित्रों में बीमा एजेंट, डाकिया, सामाजिक नारी, बुधशटधारी बाबू और मधोनों आदि की ही भरमार है। जब हमारा सारा सभार आधुनिकता की ओर तेजी से बढ़ रहा है, तब भारतीय चित्रकार से भी पुरातनता का दामन पकड़े रहने की आशा नहीं की जा सकती।'

यह विज्ञान का युग है और इस युग की प्रत्येक बातें वैज्ञानिक ढंग से सोची जा रही है। विज्ञान दूसरी चीज है और वैज्ञानिक ढंग से सोचना दूसरी बात है। इस युग में कला का ही अकेला प्रयत्न नहीं है। आज का मनुष्य जीवन के प्रायः सभी स्तरों, वास्तविक के प्रत्येक पहलुओं और संस्कृति, कला-कौशल आदि रहन-सहन की सभी बातों पर वैज्ञानिक ढंग से विचार करने के पक्ष में है।

भारतीय चित्रकारों ने अभी तक रोमांटिसिज्म की पूरी तरह से नहीं छोड़ा है। उनकी शैली यद्यपि आज की है, किन्तु भाव बड़ी पुराने हैं; यद्यपि इस दिशा में इतना परिवर्तन अवश्य हो गया है कि 'पुराने घरों, छज्जों, जंगलों तथा मंदिरों की जगह अब बड़ी-बड़ी इमारतों, पार्कों और बगीचों ने ले ली है।'

इन सभी बातों के बावजूद आधुनिक शैली का भारतीय चित्रकार आज अमूर्तवादी शैली की ओर उन्मुख है। बुनियात के चित्रकारों के साथ क्रमबद्ध मिलाकर चलने के लिये आज वह मत्तशील है। फ्रांस के प्रतीकवाद से प्रभावित भारतीय चित्रकारों ने अब लक्षुषियों का निर्माण छोड़कर विशाल चित्रों और उत्तरों की अपेक्षा तैलरंगों को अपनाया है। इसी प्रकार विशाल चित्रों द्वारा पोस्ट-ट्रैडी की प्रचार भी बढ़ रहा है। इस वेष्टा के फलस्वरूप अधिकांश भारतीय चित्रकार आज नयी प्रतिभा को लेकर सामने आ रहे हैं—यह बात समय-समय

पर विभिन्न नगरो मे आयोजित होने वाली चित्रकला-प्रदर्शनियों से सिद्ध हो रही है। ये अधिकंग चित्रकार यद्यपि अन्तर्राष्ट्रीय स्थाति को नहीं प्राप्त कर पाये हैं; और उनमे से बहुरों को तो यह भी सुयोग नहीं मिला है कि अपनी सरकार द्वारा आयोजित प्रदर्शनियों में उनकी कृतियों को भी आमंत्रित किया गया हो; किन्तु इनमे उनकी प्रतिभा से इन्कार नहीं किया जा सकता। इतना तो निश्चित-सा है कि न केवल भारत मे, अपितु एशिया और योरोप के विभिन्न देशों की प्रदर्शनियों में जब भी भारतीय कलाकारों की कृतियाँ आमंत्रित की गयीं तब-तब उन्हें यथेष्ट सम्मान मिला। हाल ही मे रजा की कृतियों पर प्रांत पेरिस का सर्वोच्च कलाकार पुरस्कार 'क्रिटिक एवार्ड' इसका छोटक है।

आज का भारतीय चित्रकार नये कथ्यों, नये परिवेशों, नयी कल्पनाओं और नये प्रतिमानों के अनुसंधान में व्यस्त है। कला के क्षेत्र में इधर के दशकों में जो विषयव्यापी परिवर्तन हुए हैं उनके प्रभाव से भारतीय कलाकार भी प्रभावित हैं। आज कला का उद्देश्य शास्त्रीय सविधानों का करतब दिखाना नहीं रह गया है। उसका उद्देश्य आदर्श, अध्यात्म या नैतिकता का अभिव्यञ्जन करना भी नहीं है। जिस प्रकार आज का साहित्यकार साहित्य के लिए जीवनदायी और समाज के लिए उपयोगी वस्तु देने की दिशा में व्यस्त है, ठीक उसी प्रकार आज का भारतीय कलाकार पश्चिम के उन्नत कला-धारातल की परिष्कार करने यह चाहता है कि वह जो कुछ दे वह नवीन तो हो ही, साथ ही उसमे कुछ स्वायत्त भी हो, जिससे भावी कलाकारों के लिए एक मंच का निर्माण हो सके।

आज की कलाकृतियों मे वस्तुनिर्पेक्षा बढ रही है। उनमें शून्यता या अरूपता की बात-नी आ गयी है। इसका आरंभ योरोप से हुआ और वहाँ आज इसका स्वयंप्रयोग है। भारत मे इस शैली के जन्मदाता रवीन्द्रनाथ ठाकुर थे। उनके चित्रों को भारत में पहले-बहुल जो अमकलना मिली उसका कारण यह था कि योरोप में ही रहे इस प्रयोग एवं प्रयत्न मे तब ह्रा अपरिचित थे। फिर भी वस्तुनिर्पेक्षा के उपानक आज के अधिकतर चित्रकारों की कृतियों मे यह आशा करना व्यर्थ है, क्योंकि वे अपने-आप में इतनी स्पष्ट हैं कि उनकी सफलता एवं उपयोगिता की आशा बहिष्प्य पर निर्भर करना समझ ही नहीं है।

जिन आलोचकों का यह कहना है कि आधुनिक कलाकार जन-अभिष्टि तथा जनता की भाँगों से अलग जा रहा है या वह पश्चिम का अधुनकरण कर रहा है, उनकी ये दोनों बातें आंगिक रूप से ही सत्य ही सकती हैं। वस्तुन. देखा जाय तो प्रभाव या अनुकरण का यह आक्षेप ही निराधार है। उदाहरण के लिए प्राचीन या मध्ययुगीन भारतीय कलाकृतियों का जो मंथान और मूल्यांकन विदेशी कलाकारों ने किया, क्या उसका यह अर्थ लगाना उचित होगा कि पश्चिम के कलाकार भारतीय कलाभिष्टियों का अनुकरण कर रहे हैं? अजनता, मूल. गजपून और पहाड़ी शैलियों के वे कलाकार देवा-काल की सीमाओं से उसी प्रकार परे थे, जैसे आज मातीन ब्रॉक्स, क्ली और पिकामों सारं विषय के कलाकार हैं।

किन्तु नवीनता, मौलिकता और उपयोगिता के नाम पर आज ऐसी कला-कृतियों की बाढ़-नी आ गयी है, जिनको देखकर यह सोचने के लिए विवश होना पड़ता है कि उनका कलात्मक अभिप्राय क्या है! आज के बौकों देने वाले 'बाद' इस प्रवृत्ति के उदाहरण है। सामाजिक अभिप्रायों के कुछ आधुनिकतावादी कलाकारों ने बादों के मांहे में आकर या प्रतीकों के पीछे पड़कर अपनी कृतियों में मौलिकता या नवीनता लाने की अपेक्षा उनको ह्रिम बना दिया है। रूपविषय, रूपचरित्र और ऐक्रेपतानिम्य आदि ऐंमे आधिष्कार हैं, जिनको शेष समाज के लिए समझना अनभव है। ऐसा प्रतीत होता है कि कला की आराधना आज 'बादों' की खानापुति के लिए हो रही है। 'कला' का अर्थ आज या तो विचित्रता की प्रकट करना हो रहा है या उसको आज नितान्त व्यस्तगत बना दिया गया है, इसलिए अधिकांश लोगों का आज के कलाकार के प्रति सन्देह बढ़ता जा रहा है। इन नयी प्रयोग-विधियों और शिल्प के नये परिधानों का भावी स्वरूप क्या होगा, इसको समझना कठिन तो रहा है।

राजकीय सहायता का प्रश्न

कलाकारों की व्यावहारिक कठिनाइयों से सम्बद्ध एक प्रश्न आज व्यापक रूप से हमारे सम्मुख यह उपस्थित है कि क्या कलाकारों के लिए राजकीय सहायता अपेक्षित है? यही प्रश्न साहित्यकारों के बीच भी खलजली मचाये हुये है। यह प्रश्न न तो केवल कलाकारों का ही है और न साहित्यकारों का। इसकिये इसका एक निश्चित हल तभी मिल सकता है, जब, वर्ग-भावना के ऊपर उठकर सामूहिक रूप से इस पर विचार किया जायगा।

आज देश के विभिन्न भागों में चित्रकला की प्रदर्शनियाँ हो रही हैं और निरन्तर ही उनकी माँग बढ़ रही है। यह स्थिति हमें बताती है कि समाज में कलाकारों की लोकप्रियता बढ रही है। विदेशों में आयोजित होनेवाली प्रदर्शनियों में भी भारतीय कलाकारों की

कृतियाँ सराही जा रही हैं। उन्हें पुरस्कार भी मिल रहे हैं। इधर अपनी सरकार भी इस दिशा में उद्यत है और फलस्वरूप सरकार की ओर से भी पुरस्कार देकर या कलाकृतियों का श्रय करके कलाकारों को प्रोत्साहित किया जा रहा है।

पिछले १२ वर्षों के अन्दर भारतीय चित्रकारों ने बुद्धिजीवियों, संस्कृतिप्रेमियों, कलापारक्षियों, आलोचकों और देश की सामान्य जनता का ध्यान अपनी ओर विशेष रूप से आकर्षित किया है। विदेशों में भी भारतीय कलाकारों की कृतियाँ सम्मानित हो रही हैं। जो सम्मान अब तक विदेशों में अजन्ता तथा सुगल, राजपूत और पहाड़ी ढीली की कृतियों को प्राप्त था, उमका स्वान आज आधुनिक कलाकारों की कृतियों ने ले लिया है। विदेशों में भारत के आधुनिक चित्रकारों की लोकप्रियता का अन्दाजा हमी मे लगाया जा सकता है कि पिछले कुछ वर्षों के ही भीतर लन्दन (जुलाई-५८), म्यून्खार्क (फरवरी-५९) और जर्मनी (मई-५९) में भारतीय चित्रकारों के चित्र प्रदर्शित किये गये और वहाँ के पत्रों में उनकी बड़ी प्रशंसा की गयी। जून, ५९ में जापान में जो अन्तर्राष्ट्रीय प्रदर्शनी आयोजित की गयी थी, उसमें १५ चित्र भारत के भी थे। इसके अतिरिक्त हर्षन और सामन्त को अमेरिका जाने का निमन्त्रण भी मिला था।

किन्तु दूसका एक दूसरा पक्ष भी है। क्या ऐसे कलाकार जिनकी कलाकृतियों को न तो किन्हीं प्रदर्शनी में सम्मिलित होने का सुयोग मिला है; अथवा ऐसे कलाकार, जिनको न तो सरकार की ओर से आमंत्रित किया गया है, या बिन्हें कोई पुरस्कार आदि नहीं दिया गया है—ये क्या इस योग्य नहीं थे कि उनका भी सम्मान-सत्कार किया जाता ? किन्तु वास्तविकता यह नहीं है। किन्हीं कलाकृतियों की कसौटी और किसी कलाकार के मूल्यांकन का तरीका यह ही नहीं सकता। सरकार की ओर में या किसी दूसरे माध्यम से किन्हीं कलाकार का पुरस्कृत होना इस बात का प्रमाण नहीं है कि दूसरे अपुरस्कृत कलाकारों में प्रतिभा की कमी है। वस्तुतः देखा जाय तो प्रदर्शनी या पुरस्कार किसी कलाकार की प्रतिभा को आँकने की कसौटी है ही नहीं। प्रदर्शनीयों या पुरस्कार का एकमात्र महत्व इसी में है कि कलाकार का सम्मान हो और जनता में कला के प्रति अनुशास्य की भावना का उदय हो। कला की वास्तविक कसौटी कलाकार का अन्तःकरण है, और कला की प्रगति का इससे बढकर दूसरा मानदण्ड है ही नहीं।

कुछ असम्भव नहीं है कि राजकीय सहायता, कलाकार के स्वतंत्र चिन्तन में बाधास्वरूप सिद्ध हों। उनमें पक्षपात या प्रयत्न की भावना का उदय हो जाय और उससे उसकी समीक्षात्मक प्रतिभा तथा उसके सघर्षशील तत्त्व ढक जाय। इस सङ्घर्ष में 'संस्कृति' (सर्ष १, अंक १) में प्रकाशित 'संस्कृति के लिए सहायता : एक सगांठी' इस विषय के अलगमें श्री लक्ष्मी मेनन के ये शब्द ध्यान देने योग्य हैं—'भूँकि राज्य भी जनता के द्वारा बनायी हुई चीज ही है इसलिए वह संस्कृति के विकास में एक हिम्मा ले सकता है, पर इमके लिए राज्य की सहायता, भले ही वह कुछ मदद दे सकती हो, मेरी राय में जरूरी नहीं है। इमसे संस्कृति की उपयोगिता बढ जायगी, पर इमसे उसकी निष्कर्षता, उमका तेज और सघर्ष—मिट्टी में मिल जायगा। बाँध बन जाने पर नदी ज्यादा उपयोगी हो सकती है; पर वह एक पमा हुआ जलाशय बन जाती है। सहायता मिलने पर सांस्कृतिक विकास बामी बन जाता है; और अपनी नाजनी, तेज और जिन्दगी देने वाले तल्ल खो देता है।'

इन सैद्धान्तिक बातों के बावजूद भी कुछ बातें ऐसी हैं, जिनको सामने रखकर विचार किया जाना चाहिए। सिद्धान्त और व्यवहार में बडा अन्तर है। व्यावहारिक दृष्टि में यदि आज कलाकार की स्थिति इतनी चिन्तनीय है कि उमको दो जून उदरपूर्ति के लिए जी तोड़कर शारीरिक तथा बौद्धिक श्रम करना पडता है तो कला के सृजन के लिए उमके पास समय है ही कहा ? यदि उमका व्यावहारिक जीवन स्थिर एवं व्यवस्थित नहीं है तो उस पर सिद्धान्तों का, उपदेशों का भार लादना उम पर एक अनावश्यक बोझा लादना है। समस्या के समाधान का यह सुविचारित ढंग नहीं है।

कलाकार और जनता के बीच संपर्क अपेक्षित

भारतीय चित्रकला के स्तर को उन्नत बनाने के लिए आज बड़ी आवश्यकता इस बात की है कि स्कूलों, कॉलेजों तथा विश्वविद्यालयों में चित्रकला की शिक्षा के लिए जो पिछी-पिछापी परिपाटी चली आ रही है उसमें परिवर्तन हों। राष्ट्रीय आधुनिक कला बोधी (नेशनल गैलरी ऑफ माडर्न आर्ट) के स्यूटेबल श्री प्रदीप शासमुत्त ने अपने एक लेख में (संस्कृति, अंक १, सर्ष १) इसी ओर संकेत करते हुए बताया है कि 'यह हमेशा जरूरी है कि कला के विकास और कला-सम्बन्धी शिक्षा इन दोनों के बीच एक उचित संतुलन रखा जाय। आज की स्थिति से लगता है कि यह संतुलन बिस्कुल गड़बड़ हो गया है, जिसका कारण है, एक ओर तो कला का बहुत ज्यादा बौद्धिक विकास और दूसरी ओर जनता का कलाकारों को मायता न देना, क्योंकि उनकी कला का स्वरूप न समझ में आने योग्य है। कला का समाज में एक निश्चित काम है, और अगर वह उस काम को पूरा नहीं कर पाती, तो वह एक गलत रस्ता और एक झुठी भूख जैसी कुछ चीज रह जाती है।'

कला के विकास और कला-सम्बन्धी शिक्षा के बीच संतुलन लाने के लिए पहली आवश्यकता इस बात की है कि जनता उसको अपनाये; और जनता तभी उसको अपना सकती है, जब कि हमारे कलाकार जनता की रुचियों को पहचानने की कोशिश करें। इस कार्य को बहुत-बहुत हद तक सरकार की कला-अकादमियाँ भी सफल कर सकती हैं। चित्रकारों को प्रोत्साहन देने और उनकी कलाकृतियों के प्रचार-प्रसार के लिए यह आवश्यक है कि उनके चित्रों की प्रदर्शनियाँ बड़े-बड़े नगरों के अतिरिक्त छोटे-छोटे शहरों तथा ग्रामों एव कस्बों में भी आयोजित की जायें। कलाकार और समाज के बीच समुचित संपर्क एव सम्बन्ध स्थापित करने के लिए सरकार का माध्यम बड़ा उपयोगी सिद्ध हो सकता है।

कलासंस्थानों और कलाकार संगठनों की आवश्यकता

कला की उन्नति के लिए अधिकाधिक कलाकार-संगठनों की आवश्यकता है। इस दिशा में आज से दस वर्ष पूर्व जो कार्य हुआ उसकी अपेक्षा आज की स्थिति पर्याप्त सतोषजनक है। आज ऐसे अनेक सव, संगठन तथा संस्थान स्थापित हो चुके हैं, जिनके द्वारा कलाकारों को आगे बढ़ने तथा प्रकाश में आने के लिए अच्छी भूमिका तैयार हुई है। इन संगठनों से पहला लाभ तो यह हुआ कि भिन्न-भिन्न स्थानों पर बिखरे हुए कलाकारों को एकत्र होकर एक-दूसरे के विचार जानने-मुनने का गुणोपग मिले। दूसरे में इन संगठनों के द्वारा कलाकारों तथा जनता के बीच संपर्क स्थापित हुआ।

इसी उद्देश्य से नयी दिल्ली में अक्टूबर १९५४ ई० को 'ललितकला अकादेमी' की स्थापना हुई। उसके द्वारा देश के सभी छोटे-बड़े कलाकारों में सामंजस्य स्थापित होकर कला के प्रचार-प्रसार एवं कला के नये आन्दोलनों को संचालित करने की दिशा में अच्छा कार्य हो रहा है। आधुनिक कला की स्वस्थ प्रवृत्तियों को प्रकाश में लाना, कलाकारों को हर समय सहयोग प्रदान करना और कला के अध्ययन-अन्वेषण के लिए भूमिका तैयार करना भी अकादमी की स्थापना का एक लक्ष्य है।

कलाकारों की लोकप्रियता के उद्देश्य से अकादेमी के द्वारा प्रति वर्ष विभिन्न नगरों में राष्ट्रीय कला-प्रदर्शनियाँ आयोजित होती रहीं हैं। इसके अतिरिक्त, विद्य के विभिन्न देशों में आधुनिक कला पर जो नये शोध हुए हैं, अपने देश के कलाकारों को, उनकी जानकारी के लिए सरकार के द्वारा अब तक पाँच अन्तर्राष्ट्रीय प्रदर्शनियों का आयोजन हो चुका है।

ललितकला अकादेमी के अतिरिक्त आधुनिक कलाकारों को प्रोत्साहित करने और उनकी कलाकृतियों का प्रचार-प्रसार करने वाली संस्थाओं में आर्ल इन्डिया फाइन आर्ट्स एंड क्राफ्ट्स सोसाइटी, गिल्पी कलाचक्र, नेशनल गैलरी आफ माडर्न आर्ट आदि का नाम मुख्य है। इसके अतिरिक्त बम्बई, दिल्ली, मद्रास और लखनऊ आदि विभिन्न नगरों में स्थानीय आर्ट स्कूलों और कला-संस्थानों के द्वारा स्थानीय चित्रकारों के बीच पारस्परिक मेल-जोल के लिए अच्छा कार्य हुआ है।

सरकार ने बम्बई और नयी दिल्ली में एक-एक आर्ट गैलरी स्थापित की है। वहाँ विशेष रूप से आधुनिक कलाकारों की कृतियाँ कम के अनुसार रखी जायँगी। देश के युवक चित्रकारों को प्रोत्साहित करने और उनकी आधिकारिक स्थिति में आंशिक सुधार के उद्देश्य से इस प्रकार के यत्न पर्याप्त रूप में होने आवश्यक है।

ऐसी आशा की जाती है कि असम, राजस्थान, मध्य प्रदेश, आंध्र प्रदेश, जम्मू-काश्मीर और उत्तर प्रदेश में स्थापित ललितकला अकादेमी की गालाएँ कला की उन्नति और कलाकारों को प्रोत्साहित करने की दिशा में अच्छा कार्य करेगी। दिल्ली के रवीन्द्र भवन में अकादेमी का केन्द्रीय कार्यालय लगभग तैयार हो गया है। चित्र-प्रदर्शनों के लिए वहाँ आधुनिक ढंग का एक सुन्दर प्रदर्शनी-गृह बनाया गया है, जहाँ देश के श्रेष्ठतम कलाकारों की समय-समय पर चित्र-प्रदर्शनी हुआ करेगी।

केन्द्रीय सरकार की इस घोषणा का सर्वत्र स्वागत किया गया, जिनके अनुसार देश के कलाकारों को चित्रकला-संबंधी सुविधा प्रदान करने के लिए ललितकला अकादेमी द्वारा एक कलागृह का निर्माण किया जाने वाला है। यह कलागृह नयी दिल्ली में, बुढ़ जयन्ती पार्क के समीप, 'ब्रिस्टलदारी मालखा' नामक एक ऐतिहासिक स्मारक में स्थापित किया जायगा। इसमें चार-पाँच कलाकार एक साथ बैठकर चित्रकारी कर सकेंगे। यह योजना इस दिशा में अपने ढंग की पहली सिद्ध होगी।

इसके अतिरिक्त देश में कला की लोकप्रियता बढ़ाने के लिए नगरपालिका, नगर निगम तथा अन्य स्थानीय निकायों से यह आग्रह किया जायगा कि वे उच्चानों तथा अन्य सार्वजनिक स्थानों पर कलात्मक मूर्तियों की स्थापना करें। इस योजना को कार्यान्वित करने के लिए देश में सस्ते दामों पर चित्रकला के लिए आवश्यक रंग, ब्रश और कैनवस आदि के निर्माण के लिए भी व्यवस्था की जायगी।

यद्यपि इस प्रकरण में समसामयिक चित्रशैली के संस्थापक एवं प्रवर्तक अधिकतर कलाकारों का परिचय प्रस्तुत करने का यत्न किया गया है; किन्तु, जैसा कि पहले भी संकेत किया जा चुका है, इस क्षेत्र में आज जो मयी प्रतिभाएँ प्रकाश में आ रही हैं और जिनकी कलात्मक उपलब्धियाँ तथा जिनके कलामान सृजन की सर्वथा नयी विधाओं की ओर संकेत करते हैं, वे कलाकार विशेष रूप से अभिषर्चनीय एवं उल्लेखनीय होने पर भी उनके संबंध में यहाँ प्रायः संकेत मात्र किया गया है। किन्तु यह स्वेच्छा से नहीं, विवशता से हुआ। इस विवशता का कारण है देश के कलाकारों एवं साहित्यकारों में पारस्परिक संपर्क स्थापित कराने वाले साधनों का अभाव। ऐसी स्थिति में, जब कि हमारे देश में कलाकारों और साहित्यकारों की वर्तमान पीढ़ी को प्रकाश में लाने वाले माध्यमों की अत्यन्त कमी है, यह समस्या और भी खटिल हो जाती है। समसामयिक साहित्य और कला की स्थिति एवं प्रगति का परिचय प्रस्तुत करने का मुख्य साधन है पत्र-पत्रिकाएँ। कला-विषयक पत्रिकाओं की स्थिति तो और भी शोचनीय है। हिन्दी में तो इसका सर्वथा अभाव ही समझना चाहिए।

परिस्थितियों और वातावरण से प्रभावित कला तथा साहित्य की अभिनव भावधारणें परिवर्तित एवं पुनः पुनः संस्कृत होती हुई आगे बढ़ती रहीं हैं। उनके संबंध में तात्कालिक निर्णय करना संभव भी नहीं है। इस दृष्टि से समसामयिक प्रवृत्तियों एवं अभिरुचियों का एक सर्वांग संपूर्ण, सर्व समन्वित और संतोषजनक उत्तर देना भी कठिन है।

इस प्रकार समसामयिक भारतीय कलाकार जिन उल्साह और शक्ति से आगे बढ़ रहे हैं उनसे भारतीय चित्रकला के उन्नत वर्तमान और शुभ भविष्य की सहज ही आशा की जा सकती है। इसके साथ ही देश का वास्तविक धर्म और जन-सामान्य कला के प्रति जिस हार्दिक प्रेरणा से आकर्षित तथा उसकी उन्नति के लिए उत्सुक है कि भारतीय चित्रकला का अधिकाधिक विकास-विस्तार संभव हो सकेगा।



परिशिष्ट

संग्रहालयों में सुरक्षित कलानिधि
आधुनिक एवं समसामयिक चित्रकारों की नामानुक्रमी

प्रमुख कला संस्थान

भारतीय चित्रकला के इतिहास का अध्ययन करने के बाद ज्ञात होता है कि देश में पिछले कई सौ वर्षों तक साहित्य, समाज और सम्राटो-शाहशाहों ने कला की उन्नति में समान रूप से योग दिया और उसका समान किया। आज के जीवन की सर्वथा परिवर्तित परिस्थितियों में बैठकर अपने उस अतीत कालीन कला-वैभव का सही स्वरूप अंक मकना हमारे लिए निश्चय ही दुष्कर है। इसका एक कारण यह हो सकता है कि परम्परा से हमें जो कला-धारी मिली है वह पर्याप्त नहीं थी। किन्तु जो उपलब्ध है उसको हम कदाचित् इमलिए महत्व नहीं दे रहे हैं कि उसमें कला की स्वतंत्र चेतना की अपेक्षा सामंती विचारों की प्रमुखता है। अतीतकालीन कला पर यह दोषारोपण वस्तुतः उन लोगों की ओर से किया गया, जो कला की गहराई में जाने से हिचकिचाते थे तथा अतीत के नाम को अपनी आधुनिकता के लिए एक खतरा समझते थे।

एक कला-साधक के लिए अतीत की कला-साधना का उतना ही मूल्य और महत्व है, जितना वर्तमान का। अतीत भारत में कला का जिस निष्ठा से सृजन एवं समान होता रहा है उसका अपना स्थान है। देग-विदेद के आधुनिक कला-संस्थानों में सुरक्षित सहस्रों चित्रों को देखकर इस तथ्य को सहज ही स्वीकार करना पड़ता है कि प्राचीन भारत में कला का कितना व्यापक प्रचार-प्रसार था। यदि हम उन बहुमूल्य कला-कृतियों का छोड़ भी दें, जो धार्मिक द्रोहों और गुरला-व्यवस्था के अभाव में विनष्ट हो चुकी हैं; और इसी प्रकार देश-विदेश के विभिन्न हस्तलेख-ग्रंथों, पोथीखानों, सरस्वती अंधारों और व्यक्तिगत घरों में सुरक्षित जिस कला-निधि के संबंध में अब तक कुछ लिखा ही नहीं गया उसकी गणना न भी करें—तब भी आज इतनी कला-सामग्री प्रकाश में आ चुकी है, जिस पर नये सिरे से कार्य करके भारतीय कला का बृहद् इतिहास लिखा जा सकता है।

इस प्रसंग में कुछ प्रमुख कला-संग्रहों में सुरक्षित चित्रकला-विषयक सामग्रियों का यहाँ परिचय मात्र प्रस्तुत किया गया है। इनके अतिरिक्त भी देश के अनेक कला-संस्थानों में उल्लेख चित्रों के संग्रह सुरक्षित हैं। इन प्रकार के कुछ कला-संस्थानों की सूची मात्र प्रस्तुत की गयी है। कलासंस्थानों का यह मजिप्त परिचय ऐतिहासिक महत्ता या किसी अन्य दृष्टि से न होकर नामानुक्रम की दृष्टि से प्रस्तुत किया जा रहा है।

अजमेर संग्रहालय

अजमेर के ऐतिहासिक मुगल दुर्ग का निर्माण शाहजाह अकबर ने १५७२ ई० में कराया था। इसी दुर्ग के एक प्रमुख कक्ष में १९०८ ई० को अजमेर संग्रहालय को स्थापित किया गया। यह मुगल दुर्ग अजमेर के रेलवे स्टेशन से कुछ ही निकट तथा बाजार बस्ती में स्थित है। इस संग्रहालय की स्थापना का यह उद्देश्य रहा है कि वहाँ राजस्थान भर की समग्र महत्वपूर्ण कला तथा इतिहास की वस्तुओं को सुरक्षित रखा जा सके और सामान्यतः सभी लोग उससे लाभान्वित हो सकें। संग्रहालय के विभिन्न कक्षों में अजमेर से लेकर बंसवाड़ी तक और धौलपुर से लेकर जैसलमेर तक के विस्तृत प्रदेश राजस्थान से उपलब्ध प्राचीन वस्तुओं को सुरक्षित तथा प्रदर्शित किया गया है।

संग्रहालय की मंगुर्ण सामग्री पाँच प्रमुख भागों में विभक्त है। यह सामग्री प्रागैतिहासिक, मूर्तिकला, अभिलेख, प्राचीन सिक्के और चित्र—इन विषयों में वर्गीकृत है। इसके अतिरिक्त तीन पृथक् कक्षों में, राजस्थान के विभिन्न स्थानों से प्राप्त शास्त्रात्मक संग्रहीत हैं।

चित्र-कक्ष में लगभग सौ से अधिक चित्र संग्रहीत हैं। इन चित्रों में राजस्थान की विभिन्न शैलियों से संबद्ध एक बहुमूल्य चित्र भी सम्मिलित है। ये चित्र अपनी शैलियों का सफल प्रतिनिधित्व करते हैं। इसी कक्ष में प्राचीन समय की सुरक्षित इमारतों के फोटोग्राफ भी दर्शनीय हैं।

अलवर संग्रहालय

स्थानीय पुस्तकाला, चित्रशाला और सिलहवाना को मिलाकर १९४० ई० में अलवर संग्रहालय की स्थापना हुई थी।

इस संग्रहालय में अलवर के पुराने शामको की पोशाके और बीदरी लाल तथा हाथोदीन की बहुमूल्य वस्तुएँ सुरक्षित है। हरितमणि, स्फटिक तथा सुलेमानी पत्थरों की आकर्षक वस्तुओं के साथ-साथ मँगूर और नगीना के काटघण्टिये की सुन्दर वस्तुएँ भी सम्मिलित हैं। बंदन और चाँदी की कलापूर्ण वस्तुओं का भी यहाँ अच्छा संग्रह है।

यहाँ की मूल्यवान् सामग्री तीन भागों में बर्गीकृत है, जिनके नाम हैं : सत्सात्म्य, पाण्डुलिपियाँ और चित्रकला। सत्सात्म्य-विभाग में अकबर, जहाँगीर, शाहजहाँ, दाराशिकोह, नादिरशाह और आलमगीर की तलवारें विशेष रूप से दर्शनीय हैं। कुछ तलवारों पर ईरान के बादशाहों की मुहरें अंकित हैं। यहाँ की लाली तलवार (एक लाख रुपये की तलवार) विश्व-प्रसिद्ध है। मारे भारत में इस विषय की इतनी अच्छी सामग्री एकमात्र अलवर संग्रहालय में ही देखने का मिल सकती है।

दूसरे पाण्डुलिपि-विभाग में संस्कृत, फारसी और हिन्दी की ७००० पोथियाँ सुरक्षित हैं। इन पोथियों में १८ फुट का कुष्मलीनुमा सचित्र 'भागवत'; अलवर चित्रशैली की प्रतिनिधि पोथी 'सीतमोचिन्ध', हुमायूँ के शासनकाल में तुर्कों में फारसी में अनूदित 'बाक्याल-यु-बाबरी', जिस पर हुमायूँ से लेकर शाहजहाँ तक के मुगल बादशाहों की मुहरें अंकित हैं और जिनके चित्रों में भारतीय-ईरानी शैली का संमिश्रण दृश्य है; अरबी-फारसी में लिखित 'कुरान', उत्तर-मुगलकाल की चित्रशैली की प्रतिनिधि पोथी 'शाहनामा', 'गुलिस्त' की वह पाण्डुलिपि जिसको महाराज विनयासहने ने पोने-दो-लाल रूप में तैयार करवाया था और जिनको तैयार करने में १५ वर्ष का समय लगा था; अकबर के समय फारसी में अनूदित 'नलदहन' आदि का नाम उल्लेखनीय है। हाथोदीन पर लिखित 'हृषिक बह काशी' पुस्तक विशेष रूप से दर्शनीय है।

अलवर संग्रहालय मुगल और राजस्थानी शैलियों के चित्रों के लिए अति प्रसिद्ध है। ये चित्र संग्रहालय में ऐतिहासिक दृग्ग से व्यञ्जित हैं। इन चित्रों में, जयपुर, जोधपुर, उदयपुर, कोटा, बंदी और किशनगढ़ आदि अनेक शैलियों के चित्र यहाँ देखने को मिल सकते हैं। बूँदी-शाखा के राग-रागिनियों के दुर्लभ चित्र इस संग्रहालय की विशेष निधि है। कुछ ऐसे भी चित्र हैं, जिन पर मुगल बादशाहों की मुहर और उसके निमाता कलाकार का नाम भी अंकित है, और इसलिये इतिहास की दृष्टि में जिनका बड़ा महत्त्व है।

मुगल शैली के लम्बे चित्रों में अली अहमद देहलवी द्वारा चित्रित पाहागाह जहाँगीर का चित्र, अबुलहसन द्वारा चित्रित पाहाजहाँ का चित्र, सैयद हुसेन अली खाँ तथा तरविया-न-खाँ के चित्र, जिन्हें जहाँगीर के समय में क्रमशः होनहार और दाल्बन्द में बनाया था, और हाथ पर बाज पक्षी को लिए हुए हुमायूँ का प्रसिद्ध चित्र, इन सामग्री की विमिष्ट निधि है। बादशहाना के चित्रों का भी इस संग्रहालय में अच्छा संग्रह है।

कलकत्ता आशुतोष कला संग्रहालय

आशुतोष कला-संग्रहालय की स्थापना, प्रसिद्ध विद्याविद् सर आशुतोष मुखर्जी के नाम से, १९३७ ई० में हुई। इस संग्रहालय की स्थापना का उद्देश्य बंगाल की कला-वस्तुओं का संग्रह करना रहा है। यह संग्रहालय कलकत्ता विश्वविद्यालय की व्यवस्था में है। इसकी कला-निधि में पत्थर की मूर्तियाँ, चित्र, मूर्ध्नियाँ, घातु तथा हाथोदीन की वस्तुएँ, लकड़ी पर नक्काशी के नमूने, पुस्तकों की मन्त्रिचित्र, मोजपत्र तथा देशी कागद की पाण्डुलिपियाँ, सोने के गरने, सूनी कपड़े, सिक्के और लोक-कला की वस्तुएँ सम्मिलित हैं। बौद्धा, बानगड़ और तामलक आदि स्थानों में बंगाल की प्राचीन सभ्यता के द्योतक जो पाषाणकालीन कुम्हारियाँ मिली हैं, वे भी इस संग्रहालय में रखी हुई हैं। बद्रकेतुगढ़ की खूबसूरत उपलब्ध चाँदी के लगभग भी सिक्के, मोयं, शृंग तथा कुषाणकाल की अपूर्व मूर्ध्नियाँ, प्राचीन ब्राह्मी तथा यूनानी लिपि के अभिलेख, रोमन दग की मिट्टी के बर्तन, छोटी-छोटी यूनानी शैली की मूर्तियाँ और चद्रगुप्त के दुर्लभ स्वर्णनिर्मित सिक्के विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

संग्रहालय में ३०० ई० पूर्व से लेकर अब तक के बंगाल की कला एवं संस्कृति के नमूने संग्रहीत हैं। संग्रहालय की इस समृद्धि और अनूयता में यहाँ के दानदाता सज्जनों का सहयोग उल्लेखनीय है। यहाँ पर राजपूत और पहाड़ी शैलियों के कुछ मूल्यवान् चित्र भी सुरक्षित हैं। इसके अतिरिक्त नेपाल से प्राप्त बौद्धधर्म के महायान संप्रदाय की एक हस्तलिखित पोथी है, जिनमें बौद्ध वेदार्थों के आठ सुन्दर चित्र हैं और जिसका लिपिकाल ११०५ ई० है। यह ग्रन्थ आज तक के उपलब्ध कागद के सबसे पुराने ग्रंथों में से है।

कोटा संग्रहालय

कोटा का यह संग्रहालय पहले ब्रज विलास बाग में स्थित था। उपयुक्त स्थान के अभाव में १९५१ ई० में यह संग्रहालय हवा महल की इमारत में स्थानान्तरित किया गया था। इस संग्रहालय में सुरक्षित विभिन्न महत्व की सामग्री में पाण्डुलिपियाँ, पुराने हथियार, पोशाके और चित्र उल्लेखनीय हैं। यह सामग्री विभिन्न रूप से राजस्थान की हाइड्रो-संस्कृति का दिग्दर्शन कराती है।

संग्रहालय की सामग्री विषय की दृष्टि से कई भागों में वर्गीकृत है। मूर्तियाँ, सिक्के, गिलालेख, और मुहरें आदि पुरातत्व की सामग्री भी दर्शनीय है। इन सामग्री के द्वारा प्राचीन महत्व की अनेक ऐतिहासिक बातों का पता चलता है। राजस्थान के विभिन्न अंचलों की पुरातन संस्कृति का परिचय प्राप्त करने के लिए इन सामग्री का विशेष महत्व है।

संग्रहालय में कोटा, उदयपुर और जयपुर शैली के बहुत-से चित्र सुरक्षित हैं। हाइड्रो-संस्कृति के चित्र, मूर्तियाँ और तत्कालीन पाण्डुलिपियाँ इन संग्रहालय की विशेषता हैं। जहाँगीरकालीन 'भागवत' की कथा से संबंधित चित्र भी यहाँ संग्रहीत हैं। हिन्दी, संस्कृत की पाण्डुलिपियों में कुछ छोटी बहुत ही सुन्दर ढंग से चित्रित तथा कुछ बहुत छोटे कलात्मक अक्षरों में लिखी हुई हैं। इनमें 'श्रीमद्भागवत' की दो पुरानी और दुर्लभ प्रतियाँ भी हैं। एक का प्रत्येक पृष्ठ रंगीन चित्रों में सुमज्जित और दूसरी बहुत छोटे अक्षरों में उल्लिखित तथा सुनहरे काम से युक्त है।

जयपुर संग्रहालय

जयपुर संग्रहालय का गिलान्याम ६ फरवरी, १८७९ ई० को प्रिंस ऑफ वेल्स अन्वर्ट एडवर्ड द्वारा संपन्न हुआ था। उन्हीं की स्मृति में इस भवन का नाम 'अल्बर्ट हाल' पड़ा। इन भवन का निर्माण महाराज सवाई रायसिंह द्वितीय के राज्यकाल (१८३५-१८८० ई०) में आरम्भ हुआ और उसका निर्माण-कार्य, सवाई साधवसिंह द्वितीय (१८८०-१९२२ ई०) के समय पूरा हुआ। यह संग्रहालय भवन भारतीय शिल्पकला का उत्कृष्ट नमूना है। २१ फरवरी, १८७९ ई० को इसका औपचारिक उद्घाटन हुआ।

हाल के अन्दर का भाग स्थानीय चित्रकारों द्वारा निर्मित १५०३ ई० के बाद में जयपुर तथा आमेर के विभिन्न राजाओं के आदमकद चित्रों और गाय ही 'रामायण', 'महाभारत' एवं बौद्ध-कथाओं पर आधारित भित्तिचित्रों में सुमज्जित है। शीवांगे पर गिख, असीरिया, चीन, जापान आदि की चित्रकला के नमूने भी अंकित हैं। बाहर की शीवांगे पर 'कुराराम', 'शैल', 'रामायण', 'महाभारत', 'बाहचिल', 'हितोपदेश', 'शाङ्गधर संहिता', 'किराताशैली' आदि की नीति विषयक मूर्तियाँ एवं शिल्पकला उल्लेखनीय हैं।

संग्रहालय की सामग्री अनेक वर्गों में विभाजित है। आंगन के चारों ओर के बरामदों में देवयानी, मांभर, पेशावर तथा वाराणसी आदि स्थानों में प्राप्त मूर्तियाँ रखी हुई हैं। वाराणसी से प्राप्त यक्षिणी की मूर्ति नववीं शताब्दी की है। मगधमरम की मूर्तियों में बुद्ध, पार्वती, दुर्गा, शिव, महावीर, पार्वत्याय, गणेश, काली, ब्रह्मा, इन्द्रमान और इन्द्र प्रमुख हैं। यहाँ पर जैन-मूर्तिकला के भी उत्कृष्ट नमूने हैं।

जयपुर संग्रहालय में सिक्कों का अद्भुत संग्रह देखने को मिलता है। नक, पल्लव, सोम्य, गुप्त, चालुक्य, मुगल आदि राजवंशों के महत्वपूर्ण एवं दुर्लभ सिक्के यहाँ संग्रहीत हैं। बर्तन और वास्तव्य विभाग में भी आकर्षक वस्तुओं का संग्रह है। हंसी, जापान, डेनमार्क, इंग्लैंड, बर्मा, लका, फारस आदि विदेशों के बर्तन वहाँ की भाष्ट-निर्माण-कला का परिचय देते हैं। बंगाल, मराठावाड़, मूलान, दिल्ली और म्वालयर के बर्तनों के उत्कृष्ट नमूने भी यहाँ सुरक्षित हैं। संग्रहालय के इतिहास-विभाग में विभिन्न कण्ठ, टाल, तलवार, छुरा आदि के अतिरिक्त भारत और जापान के खंजर भी हैं, जिन पर अति सुन्दर चित्र बने हुए हैं।

संग्रहालय में सुरक्षित हाथीदाँत की वस्तुएँ भी दर्शनीय हैं, जिनमें देवी अम्बिका की मूर्ति अति सुन्दर है। यह जयपुर की कृति है। जयपुर, कश्मीर, बर्मा, सूरात आदि की चदन, पेपियर आदि की वस्तुएँ भी अमूल्य हैं।

मुख्य हाल के पीछे गलियारे की दीवारों पर 'रञ्जनाम्ना' के छः ऐमे चित्रों की प्रतिलिपियाँ अंकित हैं, जो अकबर के युग में सर्वोत्तम कलाकारों द्वारा बनायी गयी थीं। मध्य के तीन कक्षों में राजस्थान और उसके बाहर के विभिन्न सज्जित हैं। पहले हाल में राजस्थान के कुछ उच्चकोटि के कलाकारों की अपूर्ण कृतियाँ हैं। दूसरे हाल में राजपूत, कांगड़ा, बडोली, तजोर, चिचमापल्ली और चीन के चित्र लगे हैं। तीसरे कक्ष में जयपुर शैली के राग-रागिणियों के चित्र, जोधपुर शैली के बाह्यमासा के चित्र और उदयपुर नाथद्वारा, किसानगढ़ तथा बीकानेर शैलियों के उत्कृष्ट चित्र सज्जित हैं।

तिरुवनन्तपुरम् संग्रहालय

तिरुवनन्तपुरम् के राजकीय संग्रहालय में कला-कृतियों का अच्छा संग्रह विद्यमान है। यह संग्रहालय लकड़ी पर खुदाई की हुई वस्तुओं के लिए देश भर का अनुपम संग्रहालय माना जाता है। संग्रहालय के प्रवेश-द्वार के समीप लकड़ी का मण्डप केरल के कलाकारों की बेजोड़ खुदाई का उत्कृष्ट नमूना है। मण्डप के ऊपर ताण्डव नृत्य की मुद्रा में नटराज संकर की कांस्य प्रतिमा बहुत ही भव्य है। संग्रहालय में ९ फुट ऊँचा और १३ फुट लम्बा लकड़ी का एक रूप है, जो कि ३०० वर्ष पुराना बताया जाता है। लकड़ी की इस बेजोड़ कलाकृति पर देवी-देवताओं की आकृतियाँ, जानवर और फूल-पत्तियों के दृश्य खुदे हुए हैं। केरल की वास्तविक कला की झाँकी पुष्पक-विमान में देखने को मिलती है। संग्रहालय की एक अनोखी दर्शनीय वस्तु लकड़ी की नृत्यशाला (कृपापलम्) है। यह नृत्यशाला बड़े ही वैज्ञानिक ढंग से बनायी गयी है।

संग्रहालय की कांस्ययुगी कला-कृतियों का भी प्रमुख स्थान है। उत्तर तिपवाङ्कुर की खुदाई में प्राप्त भगवान् विष्णु की एक १००० वर्ष प्राचीन मूर्ति अलंकरण-सज्जा और कारीगरी के लिए प्रसिद्ध है। इसी प्रकार शिव और सती की मूर्ति तथा तिरुवनन्तपुरम् के समीप उपलब्ध नृत्य करती हुई तीन नर्तकियों की मूर्तियाँ विशेषरूप से उल्लेखनीय हैं। केरल की विख्यात कल्पकली नाट्यकला की छः छोटी मूर्तियाँ भी अपनी भाव-भंगिमा, चित्रण और आकर्षक मुद्राओं की दृष्टि से दर्शनीय हैं।

नागपुर संग्रहालय

नागपुर के संग्रहालय की स्थापना १८६३ ई० में हुई थी। इन संग्रहालय की वस्तुएँ चार मुख्य भागों में वर्गीकृत हैं, जिनके नाम हैं पुरातत्व, प्राकृतिक, मानवशास्त्र और कला।

पुरातत्व-विभाग की प्रागैतिहासिक वस्तुओं में प्राचीन शिल्पकला के नमूने, शिलालेख, ताम्रपत्र और मिर्चके उल्लेखनीय हैं। इस विभाग की महत्वपूर्ण वस्तु बेबीलोन की एक मुद्रा है, जो लगभग चार हजार वर्ष पुरानी है। इसके अतिरिक्त काल्चुगी राजवश के मिर्चके, दिल्ली, गुजरात, मालवा के सुलतानों, मुगलों और बहमनी राजाओं के सिक्के भी सम्मिलित हैं। प्राकृतिक विभाग में मध्य प्रदेश में पाये जाने वाले पत्थी, कीड़े-मकोड़े तथा अन्य जानवर सम्मिलित हैं। मानवशास्त्र-विभाग में मध्य प्रदेश की गोंड, कोंकर जैसी आदिवासी जातियों की विविध वस्तुएँ रखी हुई हैं।

संग्रहालय का कला-कला, शिल्प और चित्रों की अद्वितीय कृतियों से संपन्न है। शिल्प-बीथी में शिव, विष्णु, बौधिसत्व और जैन तीर्थंकरों की सम्ययुगीन मूर्तियाँ दर्शनीय हैं। चित्र-बीथी में कुछ पुगने और नये चित्र संगृहीत हैं। इस विभाग की मुख्य मामूनी नागपुर के बोसले राजवंश की पाण्डुलिपियाँ हैं, जिन्हें कुशल कलाकारों ने लिखा एवं चित्रित किया है।

कला-विभाग में सुरक्षित मिट्टी तथा धातु के बर्तन, पत्थर और लकड़ी की खुदाई की वस्तु है। मीनाकारी की वस्तुएँ और सुसज्जित सूती कपड़े भी दर्शनीय हैं।

प्रयाग संग्रहालय

प्रयाग संग्रहालय जिस वर्तमान भवन में स्थापित है उसका शिलालेख १९४७ ई० में प्रधानमंत्री श्री जवाहरलाल नेहरू द्वारा संपन्न हुआ। तब से निरन्तर उसका विकास होता रहा है और आज वह देश के मुख्य संग्रहालयों में से एक है।

प्रयाग संग्रहालय की कला-सामग्री विभिन्न विषयों से संबद्ध है। नेहरू जी को मॉन्टेस्वूप्रा प्राप्त सामग्री बड़े महत्व की है। जहाँ तक चित्रों का संबंध है, राजपूत और मुगल, दोनों शैलियों के सुन्दर चित्र संग्रहालय में सुरक्षित हैं। पहाड़ी शैली में कांगडा और गढ़वाल शाखाओं के चित्रों की अधिकता है। संग्रहालय का विशाल कक्ष महत्वपूर्ण एवं दुर्लभ चित्रों से सुसज्जित है।

आधुनिक चित्रकारों में सुधीर खास्तगीर, स्वैतोस्लाव रोरिक, रामगोपाल विजयवर्गीय और के० सिंह के चित्र विशेष रूप से आकर्षक हैं। अनागारिक गोविन्द के चित्रों का विशेष महत्व है। 'शिवताण्डव', 'परमालास', 'निम्बनी मठ', 'दुल्हन', 'राजस्थान का सचित्र पाण्डुलिपियाँ प्रयाग संग्रहालय की महत्वपूर्ण कला-सामग्री है। फिर भी आधुनिक चित्रकारों के चित्रों का जितना संग्रह अपेक्षित है उसकी ओर संग्रहालय के प्रबंधकों का ध्यान आकर्षित होना आवश्यक है।

बड़ौदा संग्रहालय

१९१४ ई० में बड़ौदा संग्रहालय की चित्र-नीलरी का निर्माण हुआ। १९२१ ई० में उसे जनता के लिए खोल दिया गया। इस गैलरी में इस प्रकार के उत्तम चित्र संग्रह करके रखे गये हैं, जिनकी तुलना समस्त एशिया के किसी भी संग्रहालय के चित्रों से नहीं की जा सकती। भारतीय चित्रों के अतिरिक्त, इस गैलरी में योरोप के अनेक तैलचित्र भी सुरक्षित हैं, जिनका निर्माण सेबेन्स, टिटिअन, वैण्डिक, मिलेट और रेनाइसंस सोलोमैन आदि उच्च कलाकारों ने किया है।

यह संग्रहालय दो भागों में विभक्त है, जिनमें एक विभाग तो कला तथा इतिहास विषयक वस्तुओं के लिए और एक विभाग विज्ञान तथा बंधासात्र की सामग्री का है। भारतीय सम्यता और संस्कृति विषयक उच्चकोटि की प्रामाणिक सामग्री इस संग्रहालय में सुव्यवस्थित है। राजस्थान शैली के सूक्ष्म पटचित्र, संभवतया जिन्हें किशनगढ़ से प्राप्त किया गया है, दर्शनीय हैं। पहाड़ी शैली के सूक्ष्म चित्रों का संग्रह इस संग्रहालय की सर्वाधिक महत्वपूर्ण निधि है। इतिहास तथा पुरातत्व-विषयक सामग्री में सीथियन, गुप्त आदि युगों की मूर्तियाँ, ताम्रि की जैन मूर्तियाँ विचित्र महत्व की हैं, जो कि ५वीं से ११वीं शताब्दी तक की हैं।

संग्रहालय का एक कक्ष 'बड़ौदा' का है, जिसमें गुजरात और महाराष्ट्र की कला-कृतियाँ रक्षित हैं। इसी प्रकार बरमा, स्याम तथा मलयी की कला कृतियों को 'विशाल भारत' नामक कक्ष में प्रदर्शित किया गया है। बरमा से उपलब्ध मन्दिर का एक षट्पा इस संग्रहालय की विशिष्ट वस्तुओं में से है। संग्रहालय में एक 'इस्लामी कक्ष' है, जिसमें ताम्रि की मूर्तियाँ, मिट्टी के बर्तन और अनेक चित्र रखे हुए हैं। इसी प्रकार चीन, तिब्बत, नेपाल और योरोप की मूल्यवान् कला-सामग्री भी विभिन्न कक्षों में व्यवस्थित है।

बीकानेर गंगा स्वर्णजयन्ती संग्रहालय

मध्ययुगीन राजस्थान का प्रमुख नगर होने के कारण शिल्प और कला के क्षेत्र में बीकानेर का मौलिक महत्व रहा है। लकड़ी, घातु, शीशा, पत्थर, चमड़ा और शतुरमर्ग के अंशों पर लाख का काम करने में बीकानेर के शिल्पियों का नाम भारत तथा विदेशों तक विख्यात है। अंत के चमड़े की लाख से मड़ी कुम्भियाँ बीकानेर की कला के सर्वोच्च नमूने हैं। लकड़ी और पत्थर पर नक्काशी करने में भी वहाँ के कलाकारों की कुछ कम ख्याति नहीं है। इस प्रकार की अनेक कला-वस्तुएँ बीकानेर के संग्रहालय में देखी जा सकती हैं।

बीकानेर का यह संग्रहालय १९३७ ई० में महाराज गंगासिंह की स्वर्ण-जयन्ती के अवसर पर स्थापित हुआ था। ऐसा अनुमान किया गया है कि मूषमयी मूर्तियों का जितना सुंदर संग्रह इस संग्रहालय में सुरक्षित है वैसे भारत के किसी दूसरे संग्रहालय में नहीं है। ये मूर्तियाँ पूर्व-गुप्तकाल की हैं और इन्हें डॉ० एल० पी० टेसीटरी ने बीकानेर द्विबीजन में सूरतगढ़-हनुमानगढ़ के बीच में स्थित रंगमहल, बड़ौदा तथा पीर सुल्तानरी-बेरी आदि प्राचीन स्थानों से प्राप्त किया है। ये बेरियाँ मोहेन-जो-दारो जितनी प्राचीन बतायी जाती हैं।

बीकानेर के इस संग्रहालय में स्थापित संगमरमर से बनी एक मध्य सरस्वती प्रतिमा, जैन-कला के क्षेत्र में निमित्त, अपने ढग की ११वीं १२वीं शताब्दी की, अनुपम प्रतिमा कही जाती है। अपनी सुंदरता, भाव-अंगिया, मुस्कान, मनोहारिता, स्वप्निल दृष्टि की स्निग्धता के कारण यह प्रतिमा राजस्थानी वास्तुकला की उच्चतम कृति कही जाती है।

संग्रहालय की चित्र-शीर्षा में बीकानेर, बुंदी, उदयपुर, जयपुर और अकबर आदि सभी शैलियों के चित्रों का वृहत् संग्रह सुरक्षित है। इसी से संबद्ध मुगल और ईरानी चित्रकला के संग्रह भी अपना महत्व रखते हैं। कुछ सचित्र पाण्डुलिपियाँ और पाण्डुलिपिकों के स्फुट पृष्ठ भी इस सामग्री की उल्लेखनीय निधि हैं।

मद्रास संग्रहालय

ऐतिहासिक और सांस्कृतिक महत्व के प्राचीन संग्रहालयों में मद्रास संग्रहालय की बहुत ख्याति है। आरंभ में इस संग्रहालय की स्थापना का उद्देश्य दूसरा ही था; किन्तु आज वहाँ बनस्पतिशास्त्र, अर्थशास्त्र, भू-गर्भशास्त्र, प्राणिशास्त्र, पुरातत्व, कला और प्रागैतिहासिक वस्तुओं का वृहत् संग्रह सुरक्षित है। इसकी स्थापना १८५१ ई० में हुई।

इस संग्रहालय की पुरातत्व-बीथी श्रेय की सर्वोत्तम पुरातत्व-बीथियों में से एक है। उसमें पत्थर, चोल, पाण्ड्य, विजयनगर,

चालुक्य, चोलम्बा, होयसाल, गांधार, गुप्त, पाल और मेग आदि विभिन्न राजवंशों के मंदिर, मूर्तिकला एवं तक्षण के नमूने कालक्रम से रखे गये हैं। अमरावती (गुंटूर जिला) की कृष्णा घाटी से प्राप्त आरंभिक बौद्ध मूर्तियों में मगधमंडर की पट्टियों पर अंकित जातक-कथाओं के दृश्य, स्फटिक की अत्युत्तम अस्थिमज्जूपा, स्वर्णमूषण और वास्यमूर्तियां दर्शनीय हैं।

संग्रहालय में मौर्ययुग से लेकर ईस्ट इंडिया कंपनी तक देश भर में प्रचलित सभी गिनके सुरक्षित हैं। यहाँ की खुदाई से प्राप्त कुछ ऐसे सिक्के भी संग्रहालय में हैं, जिनसे दक्षिण भारत और भू-मध्य सागर के देशों के प्राचीन व्यापारिक संबन्ध का पता चलता है। संग्रहालय की दर्शनीय सामग्री में ४०० ताम्रपत्र भारतीय इतिहास की बहुमूल्य निधि हैं।

मध्य एशियाई संग्रहालय

भारत सरकार के सूचना कार्यालय में प्रकाशित एक परिपत्र (८ मार्च, १९५८) के अनुसार मध्य एशियाई संग्रहालय की ताम्रपत्रों का विवरण इस प्रकार है।

मध्य एशियाई प्राचीन वस्तु संग्रहालय (सेंट्रल एशियन एटिक्विटीज म्यूजियम) १९२९ ई० को नयी दिल्ली में स्थापित हुआ था। इसमें रबी वस्तुओं की एकत्र करने का कार्य सुप्रसिद्ध पुरातत्त्ववेत्ता मर आरेल स्टोन को प्राप्त है। उन्हें भारत सरकार ने, इस दत्तायुद्धी के आरंभ में, तीन बार चीनी-सुकिस्तान भेजा था, जहाँ में वे बहुत-सी अनोकी एवं प्राचीन वस्तुएँ माय लाये हैं।

चीनी-सुकिस्तान एशिया का केन्द्र-प्रदेश है। चीन से ईरान को और भारत से दुनिया के अन्य देशों को जाने वाला पुराना स्थल मार्ग इसी क्षेत्र में होकर जाता था। उत्तरी मार्ग कूचा, कारागुटर और मुरफान होकर तथा दक्षिण मार्ग यारकन्द, खोतान, निया और मोरान होकर जाता था।

चीनी-सुकिस्तान में चार महान् मर्यादाओं - भारतीय, चीनी, ईरानी और यूनानी का मगम हुआ था। इनके फलस्वरूप यहाँ कला का नया एवं मिश्रित रूप विकसित होकर प्रकाश में आया, जिसमें उक्त चारों मर्यादाओं की छाप है। यहाँ में जो पलम्बर के खिलौने या मूर्तियाँ, मिट्टी के बर्तन, रेगमी कपड़ा और चीनी पर बने चित्र मिले हैं उनमें इन चारों देशों की कलाओं का मेल हुआ है। उन सब कृतियों पर बौद्धधर्म की छाप होती है, जो उनके मिल्प में चारों महान् मर्यादाओं का प्रभाव स्पष्ट स्थित होता है।

तानहुआग में सहलबुद्ध गुफा

सर आरेल स्टोन १९०१ में ततलामकान रंगिस्तान के दक्षिण-पश्चिम भाग खोतान में खुदाई कर रहे थे। १९०६ में वे रंगिस्तान में पूरब की ओर आगे बढ़े और उन्ने पार करके बौद्ध तीर्थस्थान तान-हुआग पहुँचे और यहाँ उन्होंने महान् बुद्धों की प्रसिद्ध गुफा का पता लगाया। इस गुफा के निकट ही एक कैम्प के अन्दर मुरजिन अनगिनत पाइलिया और हजारों रेगमी निचपट पाये गये। ये नयी दिल्ली के इस संग्रहालय की मरमे मर्यादाय चोडे हैं।

आरेल स्टोन ने दूमरी यात्रा में खोतान, दान्तोको और निया में खुदाई की। यहाँ में उन्हें मरुस्तन की पुनः पाइलिया और खरोटी लिपि के बहुत-सी लकड़ी पर खुदे लेख मिले। ये भी इन संग्रहालय में हैं।

सर आरेल स्टोन १९१३ में तीसरी बार फिर यहाँ गये और इस बार उन्होंने सीमान्त तक खोज की, जहाँ उन्हें अनेक कलावस्तुओं के अलावा, एक विनाल विहार के लक्षणर में मुरव भित्तिचित्र भी मिले। ये चित्र संग्रहालय के केन्द्रीय कक्ष और उनके बगल के दो कमरों में रगने हुए हैं।

ये भित्तिचित्र, कारागुटर और मुरफान के पुराने बौद्ध मन्दिरों में खुदे हुए थे। उनमें से एक चित्र बहुत बड़ा है, जो केन्द्रीय कक्ष की एक दीवाल के आधे भाग को घेरे हुए है। उनमें बुद्ध भगवान् के पांच के चारों ओर दुःखित लोकपाल और राजागण चित्रित हैं।

रेगमी कपड़े पर चित्र

संग्रहालय में रेगमी कपड़ों पर अनेक चित्रों का भी अच्छा संग्रह है। चित्रों का रंग पृथला पड़ गया है, परन्तु सब बड़े सुन्दर हैं। उनमें भगवान् बुद्ध को प्रायः अवलोकितेश्वर के रूप में अंकित किया गया है। एक रेगमी पट पर भगवान् बुद्ध के जीवन के विभिन्न दृश्य अंकित हैं। प्रायः सभी रेगमी पटों पर तिलवत और चीन की पौराणिक कथाओं पर आधारित प्रतीक तथा चित्र हैं।

केन्द्रीय कक्ष के एक पाखंड में कागज पर अंकित चित्रों और प्राचीन पाण्डुलिपियों का संग्रह है। इनमें लकड़ी पर खरोटी लिपि में अंकित प्राकृत भाषा के पहली और दूसरी शताब्दी के लेख भी हैं। पहली और दूसरी शताब्दी में दक्षिण-पूर्व तुर्किस्तान की राजभाषा प्राकृत थी। कागज पर अंकित चित्रों में से एक चित्र जल्दी ही दशकों का ध्यान आकर्षित कर गया है। उनमें कुछ घांटे सरपट भागते हुए दिखाए गये हैं। वह चित्र खारो खोतो मे मिला था। उतमें दोड़ने हुए घांड़ो का वेग ब्रह्म अर्द्धी तरह चित्रित हुआ है, जो चीनी कला की विशेषता है। एक चित्र में ग्यारह सिर वाले अबलोकितेश्वर लाल कमल पर जामोनि दिखाये गये हैं।

लकड़ी की मूर्तियाँ

भारतीय शैली का प्रभाव सबसे अधिक लकड़ी और पत्थर की मूर्तियों पर दिखायी देता है। इस पर मुनहरा काम है और वे चमकदार नीले और हरे रंग में रंगी हैं। पत्थर की मूर्तियाँ मुख्यतः खोतान और दोमोको में पायी गयीं। उनमें सिरों की गढ़न भारतीय शैली में है और बोड़ी-सी झलक यूनानी शैली की भी है।

अभय मुद्रा में खड़ी या बैठी भगवान् बुद्ध की मूर्तियाँ मयुग की गुप्तकालीन कला की परम्परा की हैं। मयुग की बनी मूर्तियाँ और गिलगित के रास्ते तुरफान और बलवस्ते में जाती थीं, जहाँ के नमूने पर बाद में वहाँ के मूर्तिकारों ने मूर्तियाँ गयीं होगी।

लकड़ी के बहुत सुन्दर उत्कीर्णित स्तम्भ, घुड़ियाँ, दरवाजे आदि भी मिले हैं। इनमें उपदेश देते हुए भगवान् बुद्ध के चित्र उत्कीर्ण हैं। पहली या दूसरी शताब्दी का कुर्मी का एक पाया निया से प्राप्त हुआ है, इसके ऊपरी भाग को स्त्री के सिर और निचले भाग को घोड़े के रूप में गढ़ा गया है। लकड़ी के एक पाट पर गांधार शैली में धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रा में भगवान् बुद्ध का चित्र खोदा गया है।

खोतान में मिट्टी के आँ बिलोने मिले हैं, उनमें भारतीय, सांस्तानी और चीनी स्त्री-पुरुष दिखायी देते हैं। इसके अलावा, दो कूबड़ वाले ऊँट, घोड़े, भेड़ें, अजगर, नीले और ईरानी शैली के गिद्ध की भी मूर्तियाँ हैं। तरह-तरह की चेष्टा करते हुए बन्दरों की भी मजेदार मूर्तियाँ हैं।

संग्रहालय में भारतीय शैली का एक पट है, जिस पर अलङ्कृत चार स्तूपों के बीच बैठे हुए भगवान् बुद्ध की मूर्ति है। यह एनमिगोल के मुहाने में मिली थी। विदेवी बोद्ध यात्री, भारत में तीर्थयात्रा से लौटते समय एम पट अपने साथ ले जाते थे।

राष्ट्रीय संग्रहालय

राजधानी का राष्ट्रीय संग्रहालय वैज्ञानिक दृष्टि से स्थापित किया जाने वाला आधुनिक ढंग का प्रथम संग्रहालय है। वहाँ दुर्लभ वस्तुओं का संग्रह नाँ है ही, साथ ही उन वस्तुओं का सुरक्षितपूर्ण एवं आकर्षक ढंग में व्यवस्थित भी किया गया है। वह सांस्कृतिक और ऐतिहासिक संगम है। वहाँ पुरातत्व, इतिहास और कला की महत्वपूर्ण सामग्री सुरक्षित है।

संग्रहालय की कला-शैली में राजपूत, मुगल, कांगड़ा आदि प्राचीन शैलियों के चित्रों में केन्द्र आधुनिक, दम्पनी शैली के चित्रों का महत्वपूर्ण संग्रह है। प्रायः श्रेष्ठ चित्र राजपूत शैली के हैं। अन्य शैलियों के कुछ चित्र ऐसे हैं, जो कला और इतिहास, दोनों दृष्टियों से उपयोगी हैं।

इन चित्रों के अतिरिक्त सचित्र हस्तलिखित पोथियों का भी राष्ट्रीय संग्रहालय में बहुमूल्य संग्रह है। इस प्रकार के कुछ दृष्टान्त चित्रों को देखने से यह ज्ञात होता है कि राजपूत शैली के लघुचित्रों में प्राचीन भित्तिचित्रों की रुढ़ियाँ विद्यमान हैं, जो गुजराती कलम के प्रभाव से राजपूत शैली में आयीं। जैन धर्म की पुरतकों में जैन तथा अपभ्रंश शैली के अनेक चित्र संकलित हैं।

फिर भी राष्ट्रीय संग्रहालय एक सांस्कृतिक केन्द्र है, जिनका पुरातत्व तथा इतिहास की दृष्टि से ही नहीं, दुर्लभ कलाकृतियों के संरक्षण की दृष्टि से भी, विकास होना चाहिए। आधुनिक शैली के मुख्य चित्रकारों की कृतियों भी वहाँ होनी चाहिए।

लखनऊ संग्रहालय

लखनऊ संग्रहालय की स्थापना १८६३ ई० में वहाँ की नगरपालिका द्वारा हुई थी। वह देग के पुराने संग्रहालयों में से है और

सारे उत्तर प्रदेश में प्राचीनता की दृष्टि से उसका पहला स्थान है। १९११ ई० में उसका पुनर्गठन हुआ और उसकी सामग्री कुछ प्रधान वर्गों में छांट कर व्यवस्थित की गयी।

इस संग्रहालय का मुद्रा-विभाग बड़ा ही संपन्न है। अब तक उपलब्ध सर्वाधिक प्राचीन मुद्राओं में अधिक मुद्राएँ इसी संग्रहालय में सुरक्षित हैं। इनके अतिरिक्त यवन, शक, पञ्चव, कुषाण, गुप्त, उत्तर भारत के मध्यकालीन हिन्दू राजाओं, दिल्ली के सुलतानों, मुगलों, अवध के नवाबों और ब्रिटिश शासकों तक के, लगभग २०० ई० पूर्व से लेकर २०वीं शताब्दी तक के, महत्वपूर्ण सिक्के सुरक्षित हैं।

प्रागैतिहासिक वस्तुओं में आदि-पाषाण युग तथा नव-पाषाण युग के हथियार एवं औजार सुरक्षित हैं। मोहेन-जो-दारो सभ्यता की कुछ चीजें भी यहाँ देखने को मिलती हैं। यहाँ ३०० ऐसे ताम्रपत्र हैं, जिन पर राजकीय आदेश अंकित हैं और जो ५वीं शताब्दी से लेकर १५वीं शताब्दी तक के हैं। इनमें बामखेडा का वह ताम्रपत्र अत्यन्त ही महत्वपूर्ण है, जिसमें इतिहास-प्रसिद्ध कर्नाज के सम्राट् श्रीहर्ष के हस्ताक्षर अंकित हैं।

प्राचीन बस्त्र-विभाग में रत्ने हुए राजस्थान, कामीर, मुसिदाबाद, बनारस और लखनऊ के कामदार कपड़े दर्शनीय हैं। प्राकृतिक विभाग और जातिवृक्ष-विभाग में सुरक्षित सामग्री भी बड़ी ही आकर्षक और ऐतिहासिक मूल्य की है।

इस संग्रहालय का मूर्ति-विभाग भी दर्शनीय है। ३०० ई० पूर्व से लेकर १५वीं शताब्दी तक की हिन्दू, जैन और बौद्ध मूर्तियाँ संग्रहालय की मूल्यवान् निर्धि हैं। हाल ही में संग्रहालय को कुछ अच्छी मूर्तियाँ उपलब्ध हुई हैं।

लखनऊ संग्रहालय के चित्र-विभाग में बहुत ही अच्छी सामग्री सुरक्षित है। इसमें फारसी, मुगल, राजपूत, पहाड़ी और अवध आदि अनेक शैलियों के चित्र हैं, जो १५वीं शताब्दी से लेकर १९वीं शताब्दी तक के हैं। इनमें पुरानी राजपूत शैली के दो चित्र हैं, जिनमें 'भागवत' के दृश्यों का बड़ा ही आयपूर्ण चित्रण प्रस्तुत किया गया है। नौ चित्र मेवाड़ शैली के हैं, जिनमें आचार्य केजवदास की 'रत्निकप्रिया' में वणिज नी रत्नों का मनोहर चित्रण किया गया है।

दो सचित्र पाण्डुलिपियों में एक तो फ़िरदीसी का प्रसिद्ध 'शाहनामा' है। उसमें हिन्दू-तुर्की-शैली के २३ चित्र हैं, जो १५४७ ई० में चित्रित किये गये थे। दूसरी पोथी 'हुरिबंश' पुराण के कुछ अंशों का फारसी अनुवाद है। उसके छः चित्र हैं, जिनका निर्माण अकबर के समय हुआ था। सुन्दर अक्षरों में लिखा हुआ एक कुम्हलीनुमा 'भागवत' है। उसमें कामीर-शैली के १२ चित्र हैं, जो १७वीं शताब्दी के हैं। इसी समय के ३३ चित्र और हैं, जो राजपूत शैली के हैं और जिनका विषय राग-रागिनियाँ हैं।

इनके अतिरिक्त 'रामायण', 'महाभारत', 'भागवत' और दूसरे पुराण-ग्रंथों पर आधारित बहुत से चित्र भी हैं। ये कुछ वर्ष पूर्व ही उपलब्ध हुए हैं और उनमें राजपूत एवं काँगड़ा शैली के चित्रों की अधिकता है। इस संग्रह में तिब्बत की कुछ देवामी पताकारें भी हैं, जिन पर देवी-देवताओं के चित्र बने हुए हैं।

संग्रहालय के एक कमरे में सहायत अली खाँ से लेकर बाजिद अली शाह तक के अवध नवाबों के आदमकद चित्र नमूने व्यवस्थित किये गये हैं। इस कमरे में कुछ चित्र दरवारियों तथा बेगमों के भी हैं।

वाराणसी भारत कला भवन

विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर की आजीवन अध्यक्षता में भारत कला-भवन की स्थापना १९२० ई० में हुई थी। यह कला-भवन १९२९ से १९५० ई० तक नागरी प्रचारिणी सभा के अधीन रहा और १९५० में इसकी वाराणसीय हिन्दू विश्वविद्यालय ने अपने हाथ में ले लिया। विश्वविद्यालय क्षेत्र में इसके लिए जो नया भवन बनाया गया है वह प्राचीन वास्तुकला का एक भव्य नमूना है।

कला-भवन की गणना आज भारत के प्रमुख संग्रहालयों में की जाती है। विषय की दृष्टि से इसकी सामग्री कई भागों में विभक्त है। कला-भवन का एक अंग साहित्य-विभाग है, जहाँ हिन्दी और उर्दू के साहित्यकारों के हस्ताक्षर सहित चित्र तथा अन्य वस्तुएँ और हिन्दी की पुस्तकों तथा पत्र-पत्रिकाओं के प्रथम संस्करण एवं प्रथम अंक संग्रहीत हैं।

यहाँ अनेक उच्च कोटि की मूर्तियाँ और सुवर्ण सिक्कों तथा दिल्ली के सुलतानों के सिक्कों का अच्छा संग्रह है। चरेलू उद्योग तथा हस्तकारी विभाग में मीने की वस्तुओं, आभूषणों तथा रत्नजडित मूल्यवान् वस्तुओं का भी दर्शनीय संग्रह है। इसी प्रकार भारतीय बस्त्र-निर्माण कला के अच्छे नमूने भी यहाँ संग्रहीत हैं।

प्राचीन वस्तु-विभाग में तांबे की तस्करियाँ, लेख, लूटे हुए पत्थर, राजघाट (बाराणसी) की मिट्टी की अनेक मुहरें, सनवे और मुगल शाहंशाहों के ऐतिहासिक स्मृति-चिन्ह सुरक्षित हैं। मोहेन-जो-दारो की कुछ प्रागैतिहासिक कला-वस्तुएँ भी यहाँ सुरक्षित हैं।

कला-भवन का सर्वाधिक प्रशंसनीय अंग चित्रकला-विभाग है। इस विभाग को बीरे-बीरे इस प्रकार समृद्ध एवं व्यवस्थित किया गया है कि भारतीय इतिहास के प्रत्येक युग के प्रतिनिधि चित्र इसमें आ जायें। ऐसी आशा की जाती है कि यथासंभव शीघ्र ही कला-भवन इस स्थिति को पहुँच आया कि जहाँ की सामग्री से भारतीय चित्रकला के समस्त पहलुओं का एक साथ एक स्थान पर बैठ करके अध्ययन किया जा सकेगा।

शिमला संग्रहालय

देश-विभाजन के बाद लाहौर के केन्द्रीय संग्रहालय की संपत्ति का जब बँटवारा हुआ तो गांधार शैली की लगभग एक हजार मूर्तियाँ भारत (पंजाब) के हिस्से में आयीं। ये मूर्तियाँ आजकल अस्थायी रूप से शिमला के पंजाब राज्य संग्रहालय में रखी हुई हैं।

ऐसा अनुमान किया जाता है कि अपने समृद्ध-युग में अफगानिस्तान, चित्राल और काश्मीर, गांधार से सम्मिलित थे। इसकी दक्षिण सीमा पर सतलज नदी बहती थी। सम्राट् कनिष्क, ह्विष्क और बासुदेव के शासनकाल में गांधार बहुत ही समृद्ध था। गांधार कला के अधिकारी विद्वान् फोचर ने उसका उद्भव ग्रीस और बौद्ध संस्कृतियों के सम्मिश्रण से सिद्ध किया है। इस शैली के जो चित्र और मूर्तियाँ उपलब्ध हैं वे बुद्ध की जीवन घटनाओं तथा तत्सम्बन्धी वस्तुकार्यों पर आधारित हैं।

गांधार की इन मूर्तियों में उस युग के सभी लोगों के वस्त्र, घरेलू सामान, हथियार, कवच, प्रसाधन सामग्री, बोली, हौबा, गाड़ियाँ, घोड़े, खेती के औजार आदि दर्शाये गये हैं। इन मूर्तियों को देखकर अवगत होता है कि उस समय नर्तक-गायक, दार्त्री, साधु, पहलवान और डाकू आदि सभी तरह के लोग समाज में होते थे।

गांधार शैली की मूर्तियों में सबसे बड़ी और अनूठी बात यह देखने को मिलती है कि उन कलाकारों ने बुद्ध को मनुष्य के रूप में अंकित किया है। ये मूर्तियाँ चीन कलाकारों ने बनायीं और उनमें भारतीय वस्त्रों का समन्वय है।

गांधार शैली के कलाकारों ने जिस रूप में बुद्ध को अंकित किया है उसी रूप की मूर्तियाँ अफगानिस्तान, मध्य एशिया, चीन और जावा आदि देशों में भी विखायी देती हैं।

बँटवारा होने से पूर्व लाहौर संग्रहालय में पिछले ५० वर्षों से चित्रों का विशेष संग्रह किया जाता रहा। जब बँटवारा हुआ तो भारत के हिस्से ७०० चित्र आये। इसके अनन्तर पंजाब राज्य के शिमला संग्रहालय के लिए पिछले ४ वर्षों से लगभग १,२०० पहाड़ी शैलियों के चित्र क्रय किये गये और उन पर एक लाख से अधिक खपया व्यय हुआ। इस पुनर्मठन के कारण राज्य संग्रहालय में संग्रहित २००० से अधिक पहाड़ी शैलियों के चित्र सगृहीत हैं। इस दृष्टि से यह संग्रहालय सारे देश का समृद्ध संग्रहालय बन गया है।

सारनाथ पुरातत्व संग्रहालय

सारनाथ का पुरातत्व संग्रहालय भारत के प्रमुख और प्राचीन संग्रहालयों में से है। इतिहासकारों के लिए इस संग्रहालय की सामग्री का बड़ा महत्व रहा है। भारत की राजमुद्रा का प्रतीक सिंह-स्तम्भ इसी संग्रहालय की अभिस्मरणीय कृति है। इस संग्रहालय में पुरातत्व विषयक दस-हजार वस्तुएँ सुरक्षित हैं, जो ई० पूर्व तीसरी शताब्दी से लेकर सोलहवीं शताब्दी ई० तक की हैं।

इस संग्रहालय की अधिकांश महत्वपूर्ण सामग्री बौद्धधर्म से सम्बन्धित है। जब बौद्धधर्म भारत में अपने चरमोत्कर्ष पर था, उस युग की सुन्दर प्रस्तर-प्रतिमाएँ इस संग्रहालय में देखने को मिलती हैं। बोधितत्व की वृद्धाकार मूर्ति और कुषाण युग की निमित्त एक बुद्ध-प्रतिमा के अतिरिक्त इस विद्या में सर्वाधिक महत्वपूर्ण एवं दर्शनीय मूर्ति वह है, जिसमें भगवान् बुद्ध मृगदाव में धर्मचक्र-प्रवर्तन कर रहे हैं। यह गुप्त युग की है। गुप्त युग की मूर्तिकला के नमूने मैत्रेय अवलोकितेश्वर, बज्रसत्व और मञ्जुषी आदि की मूर्तियों में भी देखने को मिलते हैं। एक बीषी बनारस जिले में प्राप्त उन मूर्तियों की है, जो ऐतिहासिक दृष्टि से बहुत ही महत्वपूर्ण हैं और जिनसे बौद्ध युगीन संस्कृति का अध्ययन किया जा सकता है।

एक बीषी में बौद्धयुग के महत्वपूर्ण अभिलेख सुरक्षित हैं। बीषियों और गल्पियारों में सन्धिस्त से सभी अभिलेख और मूर्तियाँ

लिपिबद्ध से व्यवस्थित है। बौद्धधर्म का आरम्भ, विकास और भाग्यनीय जीवन तथा कला पर उनके प्रभाव का शष्पयन करने वाले विद्वानों के लिए भारतनाथ का संग्रहालय बहुत ही उपयोगी है।

सूरत विचेस्टर संग्रहालय

सूरत का यह संग्रहालय देश के प्रमुख संग्रहालयों में गिना जाता है, और इसके सम्बन्ध में उल्लेखनीय बात यह है कि उसका निर्माण बर्मा के नागरिकों के उदार सहयोग के कारण हुआ। इसमें लगभग ९,००० वस्तुएँ संगृहीत हैं, जिनमें से लगभग ६,००० वस्तुएँ सूरत के नागरिकों की ओर से भेंट-स्वरूप प्रदत्त हैं। इस संग्रहालय की स्थापना १८९० ई० में हुई थी।

विषय की दृष्टि से इसकी सामग्री कई भागों में विभाजित है। यहाँ का वस्त्र-विभाग गुजरात की वस्त्रकला का सर्वोच्च संग्रह है। इसमें खादी, डाके की मलमल, किमखाब, तनछोई, मशू, बांधनी, पटोला, वगल, पाटली और हाथ के कपड़े आदि नाना प्रकार के नमूने हैं। इन वस्त्रों पर सोराट्ट, कच्छ और सिन्ध के कर्मादा, जरी के विविध नमूने तथा उनकी सुन्दर पौराणिक चित्रों से स्रिष्ट विद्याचित्रों दर्शनीय हैं।

इस संग्रहालय के धातु-शिल्प-विभाग में बर्तन-याँत्रे, फूलदान, दीबट, थाली, तदतरी, गल, मणि, मीनाकारी की वस्तुएँ, रथ, हिडोले और सिंहासन आदि सामग्री दर्शनीय है। चावल के दाने पर की गयी चित्रकारी और हाथी दाँत तथा लाख पर की गई कारीगरी बड़ी उच्चकोटि की है। इसके अतिरिक्त यहाँ का गुजराती पण्डितों तथा पोशाकों का विभाग भी अपना अलग महत्व रखता है।

संग्रहालय का चित्र-विभाग भी बड़ा संपन्न है। उसमें राजपूत, मुगल, काँगड़ा और गुजरात कलम के चित्र तथा हाथीदाँत पर अंकित मुगल शैली के लघुचित्र उल्लेखनीय हैं। जैनधर्म के कल्पभूषणों की सचित्र प्रतियाँ, मूर्धवीमूर्तियाँ, सगममंर की वस्तुएँ, पुरानी प्रस्तर प्रतिभाएँ, मुलेमानी पत्थर और स्फटिक की सुन्दर वस्तुएँ बड़ी मूल्यवान् हैं। यह मुलेमानी पत्थर अपने ढंग की अद्भुत वस्तु है। यह पत्थर पानी के ऊपर तैरता है। मुलेमानी पत्थर की एक कलाकृति यहाँ ऐसी भी है जिन पर चद्रमा की विभिन्न कलाएँ दर्शित हैं।

इनके अतिरिक्त ताडरलेख, ताडपत्रिय पोषियाँ और चित्रित जन्म-मंत्रियाँ आदि अनेकविध सामग्री इस संग्रहालय में सुरक्षित है।

हैदराबाद सालारजंग संग्रहालय

हैदराबाद का मालारजंग संग्रहालय, भारत के उन संग्रहालयों में गे है जिनमें देश-विदेश की सत्त्वपूर्ण सांस्कृतिक एवं कलात्मक धरोहर सुरक्षित है। इस संग्रहालय की स्थापना करने का प्रथम नवाब मालारजंग तृतीय को है, जिनकी मृत्यु १९०० ई० में हुई। इस महान् कलाप्रेमी नवाब की यह देन आज राष्ट्रीय संपत्ति के रूप में तात्कालिक उपयोग के लिए धारित कर दी गयी है। यह संग्रहालय मादरे देन में अपने ढंग का अकेला संग्रहालय है।

इसकी मूल्यवान सामग्री कई भागों में विभक्त है; यथा बालकध, चीनी-जापानी-कध, मुगलकालीन कध, पाण्डुलिपि कध, कला-कृतियों का कध, राग-रागिनियों का कध, रामनाट्यों का कध और विद्योप कल आदि। इस संग्रहालय की गामयी को ७६ कक्षाओं में विषयक्रम से विभाजितकर सुसज्जित किया गया है।

बाल-कध में नवाब मालारजंग के बचपन में बृद्धावस्था तक के चित्र लगे हुए हैं। इन कध में बालकों की रुचि के उपयुक्त संगमरमर, ताँबा तथा दूसरी धातुओं की कलापूर्ण मूर्तियाँ सज्जित हैं। माता के अंक में खेले हुए बच्चे का चित्र और बच्चे को दूध पिलती हुई माता का चित्र बहुत ही आकर्षक हैं।

प्रथम मात कक्षा में चीन की उच्चतम कला-कृतियों के दर्शन होते हैं। लगभग ६०० वर्ष प्राचीन कर्त्रों की अप्रतिहत चमक-दमक को देखकर चकित रह जाना पड़ता है। चीन में निर्मित एक-से-एक सुन्दर पात्र इस कध में देखने को मिलते हैं। इस प्रकार के पात्र भी यहाँ सुरक्षित हैं, जिनमें यदि कोई विष-मिश्रित प्यास-पदार्थ रखा जाय तो उसका नुरन्न पता लग जाता है। चीनी-जापानी कध में सुरक्षित सूत से बनाये गये चित्र विशेष महत्व के हैं। चीनी-मिट्टी के बर्तनों पर किया गया सोने का काम भी दर्शनीय है। इसी प्रकार लकड़ी तथा हाथीदाँत पर अमिश्रित चित्र भी अपने ढंग के अतुलनीय हैं। इनके अतिरिक्त प्राचीन जापानी तलवारें, फ्राँकलेन पर सोप का काम, कलापूर्ण सोफे, शृगारदान और कालीन भी इस कध की आकर्षक सामग्री हैं।

मिस्र, बर्मा और भारतीय-ईरानी कला की सामग्री को देखकर उन देशों के साथ भारत के निकटतम सांस्कृतिक सम्बन्धों का पता चलता है। भारतीय-ईरानी कला में सुरक्षित लैला का चित्र बड़ा ही भावपूर्ण है। दक्षिण भारत की कला-कृतियों के कला में हाथीदात से बना मस्बिर का एक नमूना बड़ा ही सुन्दर है। हनुमान तथा कृष्ण-राधा आदि की जो हाथीदात की मूर्तियाँ हैं उनका विशेषता यह है कि उनमें कहीं भी कोई जोड़ नहीं है।

मुगलकालीन कला में कला-कृतियों का दुर्लभ संग्रह विद्यमान है। इस कला में सँकड़ों बहुमूल्य चित्र सज्जित हैं। इस कला में सभी मुगल शाहशाहों के लघुचित्र (मिनिएचर) क्रमबद्ध रूप में टँके हुए हैं।

इस संग्रहालय के अठारहवें कला में दुर्लभ पाष्चलियों का बहुल संग्रह सुरक्षित है। लिपि की दृष्टि से भी इन पोथियों का बड़ा महत्त्व है। कुछ पोथियाँ सचिन हैं, जिनमें अधिकतर मुगल शैली का प्रभाव विद्यमान है। इन चित्रों पर सोने का काम है। कुछ पृष्ठों के चारों ओर सुनहरी कलम के भव्य एवं कलापूर्ण बार्डर बने हुए हैं। 'भीरस नामा' एक पोथी नागरी और फारसी दोनों लिपियों में लिखी हुई है। 'मुकुबे बहामिरी' इस संग्रह की सर्वाधिक महत्त्व की सचिन पोथी है। कुछ पोथियाँ तो एक इंच परिमाण की हैं, जिनको देखकर उनके कुशल लिपिकारों की साधना एवं निष्ठा के प्रति बड़ी ख्याती होती है। इस प्रकार की पोथियों को बिना यंत्रों की सहायता के नहीं पढ़ा जा सकता। लिखावट इतनी सुन्दर और स्पष्ट है कि आज की मुद्रण-कला भी उनके समक्ष फीकी पड़ जाती है।

इसी प्रकार की अन्य आश्चर्यजनक एवं सर्वथा दुर्लभ सामग्री से अनेक कला भरे हुए हैं।

स्वर्गीय नवाब सालारजंग के वर्तमान उत्तराधिकारियों ने सालारजंग संग्रहालय और पुस्तकालय को राष्ट्रीय संस्था और संपत्ति के रूप में भारत सरकार को दे दिया है। यह संग्रहालय सारे देश में अपने ढंग का मत्त्वपूर्ण संग्रहालय है, जिनमें ऐतिहासिक महत्त्व की बहुमूल्य कला-सामग्री तथा अन्य दुर्लभ वस्तुएँ सुरक्षित हैं। भारत सरकार इस संग्रहालय को भारत के दक्षिणी भाग के लिए एक राष्ट्रीय संग्रहालय के रूप में विकसित करना चाहती है। अपने १९५८-५९ के बजट में सरकार ने इसकी मुरसा-व्यवस्था के लिए २ लाख रुपये की निधि स्वीकार की थी।

अन्य संग्रहालय

इन संग्रहालयों के अतिरिक्त देश में अनेक संग्रहालय हैं, जिनमें महत्त्वपूर्ण कला-कृतियाँ सुरक्षित हैं। इस प्रकार के संग्रहालयों की नामावली यहाँ दी जा रही है :

दक्षिण म्यूजियम, कलकत्ता (१८६६); नालन्दा संग्रहालय, नालन्दा, नागार्जुनी काण्डा संग्रहालय, जिला: गुंटूर, आंध्र; राजमहल संग्रहालय, आगरा; ललितकला संग्रहालय, नई दिल्ली (१९०९); नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली; प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम, बम्बई (१९२१); पटना म्यूजियम, पटना (१९१७); लुदाबक्शा पुस्तकालय, पटना; पुरातत्व संग्रहालय मथुरा (१८७४); प्रोविंसियल म्यूजियम, भुवनेश्वर, उड़ीसा; पुरातत्व म्यूजियम, ग्वालियर (१९२२); राजपूताना म्यूजियम, अजमेर (१९०८); पुरातत्व म्यूजियम, जयपुर (१९४२); भूरिसिंह म्यूजियम, चम्बा, हिमाचलप्रदेश; मैसूर गवर्नमेंट म्यूजियम, बंगलौर (१८६५); पुरातत्व म्यूजियम, सची; एथियाटिक सोसाइटी, बंगाल (१८१४); पुरातत्व संग्रहालय, उदयपुर; पुरातत्व संग्रहालय, कैलाशबाद; पुरातत्व संग्रहालय, भावनगर; पुरातत्व संग्रहालय, त्रिपुर; पुरातत्व संग्रहालय, त्रिवेन्द्रम; पुरातत्व संग्रहालय, बीजापुर; पुरातत्व संग्रहालय, पूना, राजकीय संग्रहालय, औष, और स्टेट म्यूजियम ऐंड पिक्चर गैलरी, बड़ौदा (१८९४)।

केन्द्रीय सरकार और राज्य सरकारें, उक्त संग्रहालयों में सुरक्षित राष्ट्रीय महत्त्व की इन कला-कृतियों एवं इतिहास तथा पुरातत्व की अन्य वस्तुओं की सुरक्षा-व्यवस्था के लिए यत्नशील हैं। संग्रहालयों के पुनर्गठन की यह योजना १९५५-५६ से क्रियान्वित है। इसके अतिरिक्त सभी राज्यों में कला-पारखी विद्यालयों की ऐसी समितियाँ आयोजित की गयी हैं, जिनके परामर्श से प्रति वर्ष राज्य संग्रहालयों के लिए दुर्लभ कलाकृतियों को क्रय किया जाता है। इस प्रकार की योजना से संग्रहालयों की अभिवृद्धि में बड़ा योग मिला है।

संग्रहालयों का पुनः संगठन और कला कृतियों का संग्रह

केन्द्रीय सरकार के वैज्ञानिक अनुसंधान और सांस्कृतिक कार्य मंत्रालय की वार्षिक रिपोर्ट १९५८-५९ में संग्रहालयों के पुनः संगठन की ओर विशेष ध्यान दिया गया है। रिपोर्ट में कहा गया है कि देश के संग्रहालयों के पुनः संगठन और विकास से सम्बन्धित मामलों और विभिन्न संग्रहालयों के बीच परस्पर और ज्यदा-सम्पर्क बढ़ाने में सलाह देने के लिए संग्रहालयों के लिए एक केन्द्रीय सलाहकार बोर्ड स्थापित

किया गया था। उसकी पहली बैठक सितम्बर १९५६ ई० में हुई। इस बोर्ड में संग्रहालय-संरक्षण की विशेषज्ञ समिति की रिपोर्ट कुछ संशोधन के साथ स्वीकार कर की। बोर्ड की दूसरी बैठक दिसम्बर १९५७ ई० में हुई थी। संग्रहालयों के पुनः संगठन और विकास के लिए १९५८-५९ के बजट में अनुमानतः १.४ लाख रुपये की व्यवस्था की गयी थी, जिसकी जगह १९५९-६० में १५ लाख रुपये की व्यवस्था की गयी। राष्ट्रीय संग्रहालय, नई दिल्ली की ओर से १९५८-५९ ई० में काँगड़ा झीली के चित्रों की एक जिवन्ध प्रकाशित होने का आयोजन था, जिसके लिए २१,००० रुपये के व्यय की स्वीकृति दे दी गयी थी।

केन्द्रीय सरकार का आधुनिक कलावीथी (नेशनल गैलरी आफ मॉडर्न आर्ट) स्थापित करने का भी विचार है। उसके लिए आरम्भ में जो १,८५,००० रुपये की व्यवस्था की गयी थी उसके स्थान पर १९५९-६० के बजट में २,४९,००० रुपये की निधि बढ़ा दी गयी। इस निधि में राष्ट्रीय बीथी के लिए कला-सामग्री प्राप्त करने के लिए भी व्यवस्था की गयी है, जिसके लिए अब तक अलग से व्यवस्था की जाती थी।

इसी प्रकार दुर्लभ कला-कृतियों को क्रय करने के लिए भी क्रय-समिति का पुनर्गठन किया गया है। अब इस कार्य के लिए दो समितियाँ होंगी, एक तो राष्ट्रीय संग्रहालय के लिए और दूसरी राष्ट्रीय आधुनिक कला-बीथी के लिए। राष्ट्रीय संग्रहालय समिति की दो बार बैठकें हो चुकी हैं और दूसरी समिति की एक बार। १९५८-५९ में राष्ट्रीय संग्रहालय और राष्ट्रीय आधुनिक कला-बीथी के लिए कलासामग्री क्रय करने के लिए ४ लाख रुपये की व्यवस्था की गयी। १९५९-६० में केवल राष्ट्रीय संग्रहालय का लिए ३ लाख रुपये की व्यवस्था थी। ३१-१२-५८ तक जिस सामग्री को राष्ट्रीय संग्रहालय में व्यवस्थित किया गया था उसका मूल्य १५३८.५९ रुपये और जिस कला-सामग्री को राष्ट्रीय आधुनिक कला-बीथी में रखा गया उसकी लागत लगभग ३०,००० रुपये थे।

रासायनिक परिरक्षण (प्रिजर्वेशन)

सरकार के द्वारा अनेक प्राचीन स्मारकों और प्राचीन वस्तुओं का रासायनिक उपचार किया जा रहा है। अजन्ता की गुफा नं० १६ तथा १७ के रंग-चित्रों की सफाई का कार्य आरम्भ है। दीवारों पर डोले पड़ गये रंग-चित्रों को भी भली-भाँति जमाया जा रहा है। इसी भाँति एलोरा की चित्रों को भी व्यवस्था की जा रही थी। दरिया दौलत की दीवारों के रंग-चित्रों और त्रिप्रयार, पंचवनम, पल्लिमाना, श्रावणबेलगोला तथा चेम्बन्नसरा के मंदिरों में बने रंग-चित्रों की सफाई एवं परिरक्षण का कार्य समाप्त हो चुका है।

सभी ऐतिहासिक महत्व के कला-शीथों के चित्रमय पोस्टकार्ड तथा मसदंकों (गाइड) प्रकाशित किये गये हैं, कुछ का कार्य आरम्भ है। अजन्ता, एलोरा, हलेबिड, बालूर, सोमनाथपुर, सांची, चित्तौड़गढ़, एनीफेण्डा, ऐहोल, बादामी, पत्तावकाल, मांडू, खजुराहो, मुजनेदवर और दिल्ली आदि स्थानों में सुरक्षित रंग-चित्रों के चित्रमय पोस्टकार्ड प्रकाशित हों चुके हैं।

भारत के इन कला-स्मारकों को सुरक्षा, मुख्यवस्था के लिए योजनाबद्ध कार्य हो रहा है, और ऐसी आशा की जाती है कि यथा-संभव शीघ्र ही सरकार इस कार्य को पूरा करायेंगी। वस्तुतः सदियों से उपेक्षित इन कला-स्मारकों की सामग्री की जो दुर्दशा देखने को मिल रही है उससे यह बात स्पष्ट हो जाती है कि यदि द्रुतगति से इन दिशा में यत्नशील न हुआ गया तो यह अवशिष्ट कला-निधि भी सदा के लिए समाप्त हो जायगी।

प्राचीन स्मारकों का अन्वेषण-संरक्षण

पुरातत्व-विभाग की १९५८-५९ की गति-विधियों में प्राचीन स्मारकों का संरक्षण, अन्वेषण, खुदाई, उत्कीर्ण लेखों का परीक्षण, विभिन्न संग्रहालयों में सांस्कृतिक सभ्यों को प्राप्त करना और उनका प्रकाशन करना—प्रमुख रहा है। इस बीच पूर्वी मण्डल, मध्य-पूर्वी मण्डल, उत्तरी मण्डल, उत्तर-पश्चिमी मण्डल, पश्चिमी मण्डल, दक्षिण-पश्चिम मण्डल और दक्षिण मण्डल आदि अनेक पुरातत्व-महत्व के स्थानों पर योजनाबद्ध कार्य हुआ, जिसके फलस्वरूप इतिहास, कला और संस्कृति से सम्बद्ध संबंधी बातें प्रकाश में आयीं।

कटक (उड़ीसा) जिले के रत्नगिरि नामक स्थान की खुदाई में एक सुन्दर न्यूप, कुछ उत्कीर्ण लेख और मूर्तियाँ मिलीं हैं। उदयपुर (गुजरात) के चतुर्दश देवता के मंदिर की, कटारा (मुंशिदाबाद) की मन्दिज की, वृन्दावनचन्द्र ठाकुर (हुगली) के मठ के का मकबरा (बुनार), लाल खाँ का मकबरा, सारनाथ के स्तूप और जौनपुर के किले आदि का संरक्षण हुआ। प्रसिद्ध ऐतिहासिक स्मारक साजमहल और खजुराहो के मन्दिरों की भी मरम्मत हो रही है।

इसके अतिरिक्त अमरुंदहीम खानखाना का मकबरा, कुतुबमीनार, सफदरजंग का मकबरा, जहाजमहल, जामा मस्जिद, मेहरोली का हौज शमशी, ईशा खाँ का मकबरा, लाल किला, कोटला फीरोज शाह, हुनुमानगढ़, भागनेर किला, पुष्कर (अजमेर) का बादशाही महल और माहिम की शाहजहाँ-बावली आदि स्मारकों पर भी कार्य आरंभ किया गया है।

यमुना की सहायक नदी हिंडन के पूर्वी तट के निकट और मेरठ से लगभग १९ मील दूर उल्लोना नामक स्थान में हड़प्पा-संस्कृति के अवशेषों का पता लगाया गया है।

बिस्तीरगढ़ के सती बाड़े में सुदाई का कार्य चालू है। जूनागढ़ की सायदा कोबिया की युवाओं में पकाई हुई मिट्टी की एक प्रतिमा प्राप्त हुई है, जो मयूरा की कनिष्क-मूर्ति से मिलती-जुलती है। अजन्ता, एलोरा, औरंगबाद, अज और कान्हेरी की युवाओं का पुनरुद्धार कार्य बड़ी तेजी से हो रहा है। पिटठलकोड़ा के मुख्य शैल्य में स्फटिक के महत्वपूर्ण पुष्प-अवशेष मिले हैं, जिनमें तीन स्तूप प्रमुख हैं। मन्नास स्थित सिधमलय, बेल्लोर, बगलोर का टीपू सुल्तान-महल और मैसूर राज्य के सोमानगपुर में श्री केशव मन्दिर के संरक्षण का कार्य भी आरंभ है। नागार्जुन कोंडा का खुदाई-कार्य भी चल रहा है।

आंध्र, बम्बई, मध्य प्रदेश, मैसूर और उड़ीसा आदि राज्यों में खुदाई के फलस्वरूप अनेक महत्वपूर्ण अभिलेख प्राप्त हुए हैं, जिनमें से कुछ की परीक्षा भी की जा चुकी है। इस प्रकार के पुरातत्व एवं सांस्कृतिक महत्व के स्थानों की सुरक्षा, व्यवस्था, उत्खनन एवं पुनरुद्धार के लिए मन्त्रालय की ओर से अभिव्यक्ति में भी अच्छी योजनाएँ निश्चित की गयी हैं।

प्रमुख कलाकेन्द्रों की सूची

अमृतसर

इंडियन अकादेमी आफ फाइन आर्ट्स, कूपर रोड।

कलकत्ता

अकादेमी आफ फाइन आर्ट्स, इंडियन म्यूजियम हाउस, २७ चौकी रोड।

इंडियन कालेज आफ आर्ट्स एंड ड्राफ्ट्समैनशिप, १३९ चर्मतला स्ट्रीट।

दि कलकत्ता आर्ट सोसाइटी, ७ क्लिन्ते स्ट्रीट।

कोलहापुर

कला-निकेतन, ११७—बी०, महाद्वार।

माडल आर्ट इन्स्टिट्यूट।

गडग

विजय आर्ट इन्स्टिट्यूट, गडग (मैसूर)।

गौहाटी

आसाम कलित कला अकादेमी, पान बाजार गौहाटी, (आसाम)।

व्यालियर

मध्य भारत कला परिषद्।

देहरादून

कला केन्द्र, १ पटेल रोड, (उ० प्र०)।

जयपुर

राजस्थान कलितकला अकादेमी, कृष्ण निवास, महावीर रोड।

गयी बिल्डी

आल इंडिया फाइन आर्ट्स एंड क्राफ्ट्स सोसाइटी, ओल्ड बिल्डिंग रोड।

बिल्डी बिल्डी चक, शंकर मंडान, कनाट सर्कस।

हारदा उकील स्कूल आफ आर्ट, ६६ कबीरघरे।

पटना

शिल्पकला परिषद् गवर्नमेंट स्कूल आफ आर्ट्स (बिहार)।

पुना

भारतीय कला प्रसारिणी सभा, ९४७ ए०, सदाशिव पेठ, लक्ष्मी रोड।

बम्बई

इंडियन इन्स्टिट्यूट आफ आर्टिफैक्चर्स, प्रोस्पेक्ट्स बेम्बर्ट, एनेक्से, महात्मा गांधी रोड, फोर्ट।

इंडियन स्कल्सर्स असोसिएशन, जूला भाई देसाई रोड

दि आर्ट सोसाइटी आफ इंडिया, सैंडहर्स्ट हाउस, सैंडहर्स्ट रोड।

दि नूतन कला-मन्दिर, ब्लाबस्की लाज बिल्डिंग, मॅज विंग।

बम्बई आर्ट सोसाइटी, जहाँगीर आर्ट गैलरी, महात्मा गांधी रोड, फोर्ट।

मार्बेन आर्ट इन्स्टिट्यूट, नून बिल्डिंग, दादर।

बोलपुर

शांति निकेतन (५० बंगाल)।

भागलपुर

कलाकेन्द्र, भागलपुर, (बिहार)।

मधुराई

आर्ट स्कूल, नाथ अरानिमूला स्ट्रीट, मधुराई (मद्रास)।

मन्नास

नेशनल आर्ट गैलरी, गवर्नमेंट म्यूजियम

प्रोपेसिव पेंटर्स असोसिएशन, २ कसा मेजर रोड।

साउथ इंडियन सोसाइटी आफ पेंटर्स, म्यूजियम हाउस, दयपोर।

राजकोट

सौराष्ट्र कला मण्डल, राजकोट।

राज महेंद्री

दामेरला राव मेमोरियल आर्ट गैलरी ऐंड स्कूल,
(अंध)।

लखनऊ

यू० पी० आर्टिस्ट असोसिएशन, ३७ हजरतगंज।
ललितकला अकादेमी, उत्तर प्रदेश।

शिमला

पांचाल ललित कला अकादेमी, द्वारा गवर्नमेंट स्कूल आफ
आर्ट्स, मोरवेन।

बीलगर

जम्मू ऐंड काश्मीर अकादेमी आफ आर्ट ऐंड कल्चर।

हैदराबाद

हैदराबाद आर्ट सोसाइटी, द्वारा गवर्नमेंट स्कूल आफ आर्ट्स,
हैदराबाद।

आधुनिक और समसामयिक चित्रकारों की नामानुक्रमी

आधुनिक और समसामयिक चित्रशैली के निर्माण में जिन चित्रकारों का योग रहा है उनमें से कुछ चित्रकारों का संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत किया जा चुका है। उनके अतिरिक्त भी बहुत-से चित्रकार हैं, जिनका उल्लेख यहाँ नहीं हो पाया है; किन्तु जिनकी प्रभावशाली शूलिका का महत्व किसी भी प्रकार कम नहीं है। उनकी रचना-प्रक्रिया में सर्वथा नयी परिस्थितियाँ मुखरित हैं और कला-सर्जना के मबब में उनके मान-मूल्य सर्वथा निजी हैं। कलाकारों की जो सूची यहाँ प्रस्तुत की जा रही है उसको भी परिपूर्ण नहीं कहा जा सकता, क्योंकि आज के कला-स्कूलों से नित्य ही जो नयी प्रतिभाएँ प्रकाश में आ रही हैं, उन सब का समावेश कर पाना मभव नहीं है। किन्तु जो नाम इस सूची में आ गये हैं उनको देखकर सहज ही यह अनुमान लगाया जा सकता है कि कलाकारों की वर्तमान पीढ़ी बड़ी तेजी से इन क्षेत्र में आगे बढ़ रही है। इस दृष्टि में कलाकारों और कला-प्रेमी अध्येताओं के लिए आज एक ऐसी पुस्तक की आवश्यकता है, जिसमें स्वतंत्र रूप से आधुनिक पीढ़ी के कलाकारों का परिचय, उनकी दृष्टि और सृष्टि के रूप में ही प्रस्तुत किया जाय। हिन्दी के लिए यह कार्य और भी आवश्यक है, क्योंकि हिन्दी के पाठकों के लिए यह विषय अभी सर्वथा नया है। आधुनिक और समसामयिक चित्रकारों की नामावली इस प्रकार है:

१—अकबर पदमसी

२—अशित चक्रवर्ती

३—अबुल बोल

४—अनागारिक गोविंद

५—अरुण बोल

६—अनादि अधिकारी

७—अनिल मजूमदार

८—अनिल राय चौधरी

९—अम्बुरेहमान चगतई

१०—अमय षटाक्ष

११—अमीना अहमद

१२—अमृत शेरगिल

१३—अकबरकर

१४—अलमेलकर, एम० ए०

१५—अलाषी नायडू

१६—अरुण मुकर्जी

१७—अरुणपाठ

१८—अवतारसिंह पवार

१९—अवधि सेन

२०—अवनींद्रनाथ ठाकुर

२१—अशिताथ

२२—अवान सेन

२३—असितकुमार हात्वा

२४—आनदमोहन दास्त्री, के०

२५—आरा, के० एच०

२६—आर्य

२७—इन्द्रलाल मोदी

२८—ईश्वरदास

२९—उमिल जैन

३०—उषा पदारिका

३१—उषा मनी

३२—एजिला विनिनाद

३३—एकबाल हुसेन

३४—ओषकाथ

३५—कैवल कृष्ण

३६—कनाडीबाला

३७—कमल जैन

३८—कमला दासगुप्ता

३९—कमला मितल

४०—कमला राय चौधरी

४१—करुणाकर

४२—कल्याण सेन

४३—कविल गोपाल

४४—कस्तूरिषा

४५—काजी, एस० ए० एम०

४६—कार्ल फ्रेडरिक

४७—किरण सिंह

४८—कुसालम्, एस०

४९—कुमारिल स्वामी

५०—कुलकर्णी, के० एस०

५१—कैवटराम

५२—कृपालसिंह शोखावत

५३—कृष्ण, एस०

५४—कृष्णकुमार

५५—कृष्णचंद्र आर्यन्

५६—कृष्णमूर्ति, एम०

५७—सितिश चक्रवर्ती

- ५८—सिततींद्रनाथ मञ्जुसदार
 ५९—सिततींद्रमोहन मञ्जुसदार
 ६०—सितने दत्त
 ६१—आबेलकर, बी० एम०
 ६२—बोधीदास बी० परमार
 ६३—गगनेंद्रनाथ ठाकुर
 ६४—गांधी, एस० बी०
 ६५—गाधे, एच० ए०
 ६६—गायतोंडे, वी० एस०
 ६७—गुप्ता, जे० एस०
 ६८—गुप्ता, डी० सी०
 ६९—गुर्जर, बी० एस०
 ७०—गुलाम मुहम्मद
 ७१—गोपाल घोष
 ७२—गोरक्षक, एस० एन०
 ७३—गोबर्द्धनलाल जोशी
 ७४—गोबर्द्धन सेन
 ७५—गोविंद स्वामी, सी० आर०
 ७६—गोविंद डी० बघेला
 ७७—गोरगचरण मान
 ७८—ग्रध घोष, यू० गी०
 ७९—चद्रमोहन
 ८०—चद्रन योगेश
 ८१—चंद्रेश तप्तसेना
 ८२—चार्मन् दास, ए० पी०
 ८३—चिचलकर, बी० डी०
 ८४—चेतन
 ८५—चोिनकर, जे० बी०
 ८६—छगनलाल यादव
 ८७—जगदीश गुप्त
 ८८—जगदीश भट्टाचार्य
 ८९—जगदीश मित्तल
 ९०—जगू पीठवा
 ९१—जगन्नाथ मुरलीधर अहिवासी
 ९२—जयंत पारीक्ष
 ९३—जयंत सिधपुरा
 ९४—अहूगीर सबागला
 ९५—जान्स, एफ०
 ९६—जार्ज कीट
 ९७—जिज्जा, बी० एम०
 ९८—जितेंद्रकुमार
 ९९—जेनब रेड्डी, श्रीमती
 १००—जोशी, बी० जे०
 १०१—ज्योति वाहू
 १०२—ज्योतिष्मान शंकर भट्ट
 १०३—ज्योतिष भट्टाचार्य
 १०४—ज्योतिषरूप
 १०५—ज्योतींद्रनाथ ठाकुर
 १०६—झाला
 १०७—ठाकुर सिंह
 १०८—तरुणिका मंसाराम
 १०९—तलबलकर
 ११०—नारादास सिन्हा
 १११—तिरुमल राव, के०
 ११२—त्रिलोक कौल
 ११३—यामन, ए० डी०
 ११४—दशमूर्ति, सी०
 ११५—दत्त, एस० बी०
 ११६—दत्तात्रेय देवलानीकर
 ११७—दमयती चावला
 ११८—दर, के० एम०
 ११९—दिनकर कौशिक
 १२०—दिनेश साहू
 १२१—दिलीप कुमार
 १२२—दीनदयालु, के० एस०
 १२३—दीपक बनर्जी
 १२४—दीपन बोस
 १२५—दुबे, ए० पी०
 १२६—देव कुमार राय चौधरी
 १२७—देवकृष्ण, जे० जोशी
 १२८—देवयानी कृष्णा
 १२९—देवललितकर
 १३०—देवी प्रसाद राय चौधरी
 १३१—डिजेन सेन
 १३२—धनराज भगत
 १३३—धनपाल
 १३४—धीरेंद्र कुमार देव बर्मन
 १३५—धीरेंद्रनाथ ब्रह्म
 १३६—धुलिया, डी० पी०
 १३७—नगेन भट्टाचार्य
 १३८—नंदलाल
 १३९—नंदलाल बसु
 १४०—नाथनकर
 १४१—नारायण श्रीधर बैन्डे
 १४२—नालबाला, एन० जे०
 १४३—नियम, एस० बी०
 १४४—नित्यानंद महापात्र
 १४५—निवासुलु
 १४६—निवेदिता परमानंद
 १४७—नीलिमा दे
 १४८—नीहार रंजन चौधरी
 १४९—नृसिंह मूनि, पी० एल०
 १५०—नृसिंकर, के० सी० एस०
 १५१—परितोष सेन
 १५२—पलसीकर, एस० बी०
 १५३—पालराज, जी० डी०
 १५४—पुलिन बिहारी दत्त
 १५५—पुण्डुपाल
 १५६—वीवी राजू
 १५७—प्रद्युम्नतारा
 १५८—प्रफुल्ल जोशी
 १५९—प्राणकृष्ण पाल
 १६०—प्राणनाथ मागो
 १६१—प्रतिभा जैन
 १६२—प्रदीप दासगुप्ता
 १६३—प्रभा रस्तोगी
 १६४—प्रमोद चटर्जी
 १६५—प्रेमजा चौधरी
 १६६—प्रेम भटनगर
 १६७—कातिमा
 १६८—काळ
 १६९—कासिस स्मृटन सूया
 १७०—बद्री, डी०
 १७१—बद्रीनाथ आर्य
 १७२—बद्रीनारायण
 १७३—बलवन्ने, ए० जोशी
 १७४—बाडनगेकर
 १७५—बाधुलकर, एस० बी०
 १७६—बाल चावड़ा
 १७७—बालादत्त पाण्डेय
 १७८—बिहारी बरनैया
 १७९—भगवान कपूर
 १८०—भटनगर, एफ० ए०
 १८१—भगानीकरण
 १८२—भवानी मित्तल
 १८३—भूषेण सांगल

- १८४—भाक समयं
 १८५—भागेश्वर, के० शर्मा
 १८६—भानु
 १८७—भारती, एम० ए०
 १८८—भास्वर
 १८९—भूपेन्द्र
 १९०—भूरिसिंह क्षोणावत
 १९१—भंसाराम
 १९२—भंगलसिंह, के० एस०
 १९३—भदनलाल नागर
 १९४—भर्षाङ्गभूषण गुप्त
 १९५—भनीषी दे
 १९६—महादेव विभवनाथ धुरंधर
 १९७—महेन्द्रनाथ सिंह
 १९८—महेश
 १९९—मालवदत्त गुप्त
 २००—भाषण मेनन, के०
 २०१—माली, बी० ए०
 २०२—मित्रा बंधु
 २०३—मित्रा, बी० एल०
 २०४—मुकुलचंद्र दे
 २०५—मुनीश गुप्त
 २०६—मुलगांवकर
 २०७—मुहम्मद अहमद
 २०८—मैना देसाई
 २०९—मोहन बी० सामंत
 २१०—मोहम्मद उत्तमान
 २११—मेडके, एच० एल०
 २१२—मोहिनी दीवान
 २१३—मुनाल कांतिबर्षन
 २१४—यशपाल
 २१५—यशेश्वरनारायण शुक्ल
 २१६—योगी
 २१७—रंजन सेन
 २१८—राजधु
 २१९—रजा, के० एस०
 २२०—रथदा उकील
 २२१—रघबीर
 २२२—रघबीर सक्सेना
 २२३—रघबीरसिंह बिष्ट
 २२४—रतनम्, टी० बी०
 २२५—रवीन मित्र
- २२६—रमा मुर्जी
 २२७—रमेन चक्रवर्ती
 २२८—रमेश गर्ग
 २२९—रमैन्द्रनाथ चक्रवर्ती
 २३०—रवि बर्मा
 २३१—रामेश्वर बर्मा
 २३२—रविसाकर रावल
 २३३—रवीन्द्रनाथ ठाकुर
 २३४—रवीन्द्रनाथ देव
 २३५—रसिकलाल पारीक्ष
 २३६—रागी शर्मा
 २३७—राजधु
 २३८—राजाराम
 २३९—राजैया, के०
 २४०—राजेश मेहरा
 २४१—राधेश्याम चौधरी
 २४२—रानी चंदा
 २४३—राम अवतार
 २४४—रामकुमार
 २४५—रामकुमार शाह
 २४६—राम किकर बंज
 २४७—रामगोपाल विजयवर्णीय
 २४८—रामचन्द्र शुक्ल
 २४९—रामनाथ
 २५०—राममोहन शास्त्री, के०
 २५१—रामानन्द षटर्जी
 २५२—रामागण
 २५३—रामास्वामी, सी०
 २५४—राय, एस० एन०
 २५५—राय, के० एस०
 २५६—राय, बी० आर०
 २५७—रेडप्पा
 २५८—रेखा
 २५९—रेड्डी, कृष्ण
 २६०—रेड्डी, पी० टी०
 २६१—रेबा, ए० ए०
 २६२—रेबा दासगुप्ता
 २६३—रोरिक, स्वेत्तास्लाव
 २६४—रोबिन राय
 २६५—रुद्रमण्य पार्ई
 २६६—ललितमोहन सेन
 २६७—लाल काका
- २६८—सीलानन्द नीटियाल
 २६९—लोकपाल सिंह
 २७०—हरदाशरण उकील
 २७१—बर्मा, पी०
 २७२—बसन्तराय ब्यास
 २७३—बसरिया गोमुली
 २७४—बापी प्रसन्न
 २७५—विजय लक्ष्मी, पी० डी०
 २७६—विद्याभूषण
 २७७—विनयभूषण दास
 २७८—विनायक मासोजी
 २७९—विनोद बिहारी मुखर्जी
 २८०—विनोद मजूमदार
 २८१—विनोद रे
 २८२—विपिन अग्रवाल
 २८३—विमल दास गुप्ता
 २८४—विभवनाथ मुखर्जी
 २८५—वीर दे
 २८६—वीरेन्द्र राही
 २८७—वीरेश्वर सेन
 २८८—वेङ्कटय्या, के०
 २८९—वेद प्रकाश
 २९०—व्यास, सी० एम०
 २९१—शांतिलाल एस० दवे
 २९२—शांति शाह
 २९३—शारदाचरण उकील
 २९४—शाह, जे० बी०
 २९५—शाह, बी० एल०
 २९६—शिलीन्द्रनाथ मजूमदार
 २९७—शिवबक्शा शाबदा
 २९८—शीला जोड़ेन
 २९९—शुक्ला, बाई० के०
 ३००—शोबगिरि राव
 ३०१—शैलेन मित्रा
 ३०२—शैलेन्द्रनाथ दे
 ३०३—शैलेश देव
 ३०४—शैलोज मुर्जी
 ३०५—शोमा सिंह
 ३०६—श्रीकृष्ण लक्ष्मा
 ३०७—श्रीनिवासुलु, के०
 ३०८—श्रीपतराय
 ३०९—सत्येन्द्र घोषाल

- ३१०—सत्येन्द्रनाथ बनर्जी
 ३११—सतपुत्रे, बी० जी०
 ३१२—सतीश गुजराल
 ३१३—सतीश सिनहा
 ३१४—समरेन्द्रनाथ गुप्त
 ३१५—समी-उज्ज्वला
 ३१६—सरला कपूर
 ३१७—सर्वबीर सिंह
 ३१८—सलीम
 ३१९—सामरा, पी० सी०
 ३२०—सायी, आर० सी०
 ३२१—सांकेना गुहा
 ३२२—सिंह, ए० जे०
 ३२३—सिंहल, जे० पी०
 ३२४—सिंह नेपाली, के० एन०
 ३२५—सीताराम माधव जायसवाल
 ३२६—मुकुमार देउस्कर

- ३२७—मुकुमार बोस
 ३२८—सुकदेव
 ३२९—सुकबीर संघल
 ३३०—सुकभय मिश्र
 ३३१—सुधीर झास्तगीर
 ३३२—सुनील पाल
 ३३३—सुनील माधव सेन
 ३३४—सुरेन्द्रनाथ गांगुली
 ३३५—सुरेश्वर सेन
 ३३६—सुल्तान अली
 ३३७—सुब्बाराव, ए० बी०
 ३३८—सुबह्यम्ब, के० जी०
 ३३९—सुधील कुमार मुखर्जी
 ३४०—सुधील सरकार
 ३४१—सूर्य, बी० तैयबजी
 ३४२—सूरज सदान
 ३४३—सेलवाम

- ३४४—सैयब अहमद
 ३४५—सैयब बिन मोहम्मद
 ३४६—सोमनाथ होर
 ३४७—सोमालाल शाह
 ३४८—स्टेला झाउन
 ३४९—हकीम मोहम्मद
 ३५०—हजानेस, जी० एम०
 ३५१—हरकिशनलाल
 ३५२—हरेनबास
 ३५३—हान्दानकर, एस० एल०
 ३५४—हिम्मत शाह
 ३५५—हुसेन एम० एल०
 ३५६—हेव्वर, के० के०
 ३५७—हेन्सल मिश्र
 ३५८—हेव्वेक, ई० बी०

ग्रन्थानुक्रमी

शिल्प और कलाविषयक ग्रंथों की इस नामानुक्रमी को देखकर भारत की कलाभित्तिका का सहज ही में अनुमान लगाया जा सकता है। इस ग्रंथ सामग्री में कुछ ग्रंथ ऐसे भी हैं, जिनका मुख्य विषय कला तथा शिल्प नहीं हैं; किन्तु उनका महत्त्व इसलिए है कि वे भारत की अतीतकालीन कला परम्परा को और भारत में कला की व्यापक भावना को अभिव्यक्त करते हैं।

विशुद्ध कला-विषय को लेकर जो ग्रंथ लिखे गये उनमें अधिकतर आज विभिन्न हस्तलेख संग्रहों में अप्रकाशित अवस्था में हैं। किन्तु कुछ कला प्रेमी विद्वानों के उद्योग से इस अर्ध शती के भीतर जो ग्रंथ प्रकाश में आये हैं उनके कारण भारतीय कला के निर्धारित मान-मूल्यों में महत्त्वपूर्ण परिवर्तन हुआ है। अतः भारत की कला-समृद्धि के लिए, आज के कलाकारों का देशव्यापी समान होना तथा उनकी कृतियों का अधिकारिक प्रचार होना जितना आवश्यक है, उतनी ही आवश्यकता इस बात की भी है कि कलाविषयक प्राचीन ग्रंथसामग्री को प्रकाश में लाया जाय।

- १—अंकशास्त्र
 २—अंशुमत (काव्यधीय)
 ३—अंशुमानकल्प
 ४—अगस्त्य सत्कलाधिकार
 ५—अग्निपुराण
 ६—अभिसंहिता
 ७—अथर्ववेद
 ८—अपराजितपुष्पा
 ९—अपराजित धातुशास्त्र
 १०—अभिलिखितार्थ चिन्तामणि

- ११—आगारचिनोद
 १२—आर्षयज्ञ
 १३—आनन्दतंत्र
 १४—आयतद्वय
 १५—आधादिलसाय
 १६—आरामाधि प्रतिष्ठा
 १७—आरामाधि प्रतिष्ठा पद्धति
 १८—आरुणतंत्र
 १९—आर्षतंत्र
 २०—आश्वलायन गृहसूत्र

- २१—अष्टवेद
 २२—कपिलक संहिता
 २३—कर्णागम
 २४—कलाविलस
 २५—कल्पसूत्रदीक्षा
 २६—कापिलतंत्र
 २७—कामसूत्र
 २८—कामिरागम
 २९—कालिकापुराण
 ३०—काव्य शिल्प

- ३१—कृपावि जलस्नान लक्षण
 ३२—कौतुकलक्षण
 ३३—क्षीरार्च
 ३४—क्षीरनिर्वाण
 ३५—क्षेमनिर्वाणविधि
 ३६—कियासंग्रह पंचासिका
 ३७—क्रियासंग्रह
 ३८—मरुपुराण
 ३९—गार्ग्यतंत्र
 ४०—गार्ग्य संहिता
 ४१—मालवतंत्र
 ४२—गृहनिष्कल्पसंक्षेप
 ४३—गृहनिर्माणविधि
 ४४—गृहपीठिका
 ४५—गृहवास्तुप्रवीण
 ४६—गोपुरविमानादि लक्षण
 ४७—गोमिलसूत्र
 ४८—ग्रामनिर्णय
 ४९—घटोत्सर्गसूचिका
 ५०—बकशास्त्र
 ५१—चित्रकर्मशिल्प शास्त्र
 ५२—चित्रज्ञान
 ५३—चित्रपट
 ५४—चित्रलक्षण
 ५५—चित्रसार
 ५६—चित्रसूत्र
 ५७—चुल्लवर्ण्य
 ५८—जयनाथच मानसौल्लास
 ५९—जकार्यलक्षण
 ६०—ज्ञानरत्नकोश
 ६१—ज्ञानसागरतंत्र
 ६२—तंत्रसमुच्चय
 ६३—तच्छुशास्त्र
 ६४—तारालक्षण
 ६५—साधर्म्यतंत्र
 ६६—त्रैलोक्य मोहनतंत्र
 ६७—वाताल न्यप्रौष परिमण्डल बुद्ध प्रतिमा
 ६८—वसाप्रकार
 ६९—विष्णुलक्षण
 ७०—वीणतंत्र
 ७१—वीणिसार

- ७२—वीर्य विस्तार प्रकार
 ७३—वैश्याशिल्प
 ७४—वेवालयलक्षण
 ७५—वेधीपुराण
 ७६—द्वारलक्षणपटल
 ७७—नाटयसूत्र
 ७८—नारदपुराण
 ७९—नारदसंहिता
 ८०—नारदीय तंत्र
 ८१—नारदसिंहतंत्र
 ८२—नारायणिक तंत्र
 ८३—नवाशास्त्र
 ८४—नीतिसार
 ८५—पंचरात्रप्रव्रीषिका
 ८६—पक्षिमन्व्यालयलक्षण
 ८७—पारस्कर गृह्यसूत्र
 ८८—पिण्ड प्रकार
 ८९—पीठलक्षण
 ९०—पीठकतंत्र
 ९१—प्रतिमाद्वय्यावि वचन
 ९२—प्रतिमानलक्षण
 ९३—प्रतिमालक्षण
 ९४—प्रतिष्ठातंत्र
 ९५—प्रतिष्ठातत्व
 ९६—प्रबंधकोश
 ९७—प्रकृतिवतंत्र
 ९८—प्रासादकल्प
 ९९—प्रासादवीषिका
 १००—प्रासादमंगल
 १०१—प्रासादमण्डन वास्तुशास्त्र
 (राजबलमण्डनशास्त्र)
 १०२—प्रासादभानलक्षण
 १०३—प्रासादलक्षण
 १०४—प्रासादनुकीर्तन
 १०५—प्रासादादि बंधन
 १०६—प्रासादाकार लक्षण
 १०७—बिम्बमान
 १०८—बुद्धप्रतिमालक्षण
 १०९—बुद्धलक्षण
 ११०—बीचायनतंत्र
 १११—ब्रह्मयानल
 ११२—ब्रह्मवैवर्तपुराण

- ११३—ब्रह्मशिल्प
 ११४—ब्रह्मशुद्धपुराण
 ११५—बृहत्संहिता
 ११६—प्रविष्यपुराण
 ११७—मुष्णप्रवेश
 ११८—मंजूषी मूलकल्प
 ११९—मंत्रवीषिका
 १२०—मठप्रतिष्ठातत्व
 १२१—मत्स्यपुराण
 १२२—मनुव्यालयचण्डिका
 १२३—मयमत
 १२४—मयमत शिल्पशास्त्र
 १२५—महानिर्वाणतंत्र
 १२६—महावर्ण्य
 १२७—मानकथन
 १२८—मानसार
 १२९—मानव वास्तुलक्षण
 १३०—मानसौल्लास
 १३१—मानसौल्लासदुःखान्त प्रकाश
 १३२—मूर्तिध्यान
 १३३—मूर्तिलक्षण
 १३४—मूलस्तम्भनिर्णय
 १३५—मुक्तिकल्पतट
 १३६—रत्नवीषिका
 १३७—रत्नमाला
 १३८—राजगृहनिर्माण
 १३९—राजबलमण्डिका
 १४०—राशिप्रकार
 १४१—कल्पमण्डन
 १४२—लक्षण समुच्चय
 १४३—लघुशिल्प क्योतिष
 १४४—ललितबिस्तर
 १४५—लिगपुराण
 १४६—बलिपीठलक्षण
 १४७—वायुपुराण
 १४८—वालिष्ठतंत्र
 १४९—वास्तुशुक्र
 १५०—वास्तुतत्व
 १५१—वास्तुनिर्णय
 १५२—वास्तुसुख लक्षण
 १५३—वास्तुप्रकाश
 १५४—वास्तुप्रव्रीष

१५५—वास्तुप्रबंध	१७९—विभवकर्मवत	२०३—शिल्पसंवाजय
१५६—वास्तुप्रबंधरी	१८०—विभवकर्मशांभ	२०४—शिल्पसंबन्धसंग्रह
१५७—वास्तुमण्डन	१८१—विभवकर्मपुराण	२०५—शिल्पसार
१५८—वास्तुयोगतत्व	१८२—विभवकर्मासंग्रहाय	२०६—शिल्पार्थशास्त्र
१५९—वास्तुरत्नप्रदीप	१८३—विभवकर्मीय शिल्प	२०७—शेषभाष्य
१६०—वास्तुरत्नावली	१८४—विभवकर्मीय शिल्पशास्त्र	२०८—शेषपंचरात्र
१६१—वास्तुराजवल्लभ	१८५—विभवविद्याभरण	२०९—शेषागम
१६२—वास्तुलक्षण	१८६—विभवसार	२१०—शौनकतंत्र
१६३—वास्तुविचार	१८७—विष्णुधर्मोत्तर पुराण	२११—षड्विधिकसंस्थान
१६४—वास्तुविद्या	१८८—बुलान्तप्रकरण	२१२—संग्रहशिरोमणि
१६५—वास्तुविधि	१८९—वेदान्तसार	२१३—संग्रहतंत्र
१६६—वास्तुशास्त्र	१९०—वैखानसागम	२१४—संबुद्धभाषित प्रतिमालक्षणविवरण
१६७—वास्तुशिरोमणि	१९१—वैश्वकतंत्र	२१५—सकलाधिकार
१६८—वास्तुसंख्या	१९२—शतपथब्राह्मण	२१६—समस्तुभार वास्तुशास्त्र
१६९—वास्तुसंग्रह	१९३—शाण्डिल्यतंत्र	२१७—सर्वविहारीय ग्रंथ
१७०—वास्तुसमृद्धय	१९४—शास्त्रजलधिरत्न	२१८—सधरांगण सूत्राधार
१७१—वास्तुसंबन्ध	१९५—शिल्पकलादीपिका	२१९—साध्यग्रंथ
१७२—वास्तुसार	१९६—शिल्पग्रंथ	२२०—सारस्वतीय समरांगणसूत्रधार
१७३—वास्तुसारसंबन्धसंग्रह	१९७—शिल्पदीपिका	२२१—सारस्वतीय शिल्पशास्त्र
१७४—वास्तुसारिणी	१९८—शिल्पनिघण्टु	२२२—सुप्रभेदागम
१७५—वास्तुसौरभ	१९९—शिल्परत्न	२२३—स्वामिपुराण
१७६—विनयपिटक	२००—शिल्पलेख	२२४—स्वामिभाषाभूषण
१७७—विमानलक्षण	२०१—शिल्पशास्त्र	२२५—स्वार्थभूषण
१७८—विभवकर्मप्रकाश	२०२—शिल्पशास्त्रसारसंग्रह	२२६—हयशायंतंत्र

सन्दर्भ ग्रन्थ

हिन्दी

१. अवध जगाम्नाय
चित्रकला; प्रयाग, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, २००५ वि०।
२. अश्वनीग्रन्थ ठाकुर
भारत शिल्प के पठन; इलाहाबाद, नया साहित्य प्रकाशन, १९५८।
३. अशोक मिश्र
भारतेर चित्रकला; कलकत्ता, बंगाल पब्लिशर्स, १९५६ (बैंगला)।
४. अमरग अली काबरी
चित्रकला का इतिहास; द्वितीय सं, आगरा, रामप्रसाद ऐंड सन्स, १९५७।
५. असिस्तुभार हाल्दार
भारतीय चित्रकला; इलाहाबाद, चन्द्रलोक, १९५९।
ललित कला की धारा; इलाहाबाद, चन्द्रलोक, १९६०।

६. चिरंजीवाल झा

चित्रकला के छ: अंग; गाजियाबाद, लक्ष्मीकला कुटीर, १९५२।
भारतीय चित्रकला का विकास; गाजियाबाद, लक्ष्मीकला कुटीर, १९५७।
विषय की चित्रकला, गाजियाबाद, लक्ष्मीकला कुटीर, १९६१।

७. जगदीश गुप्त

भारतीय कला के पदचिह्न; दिल्ली, मेगनल पब्लिशिंग हाउस, १९६१।

८. नन्धलाल बसु

रूपावली; कलकत्ता, विश्वभारती प्रयालय, १९४९।
शिल्पकथा; द्वितीय संस्करण। इलाहाबाद, साहित्य भवन, १९५२।
बिहार का चित्रित गौरव; पटना, १९६०।
भारतीय कला का सिद्धान्तलोकन, देहली, १९५५।

९. नानालाल खन्नालाल मेहता

भारतीय चित्रकला; इलाहाबाद, हिन्दुस्तानी अकेडेमी, १९३३।

१०. मनोहर लाल

कला एक अध्ययन; चतुर्थ संस्करण, इलाहाबाद, रामनागयण लाल, १९५५।

११. माधवराव खंडेराव बागला

कला आणि कलाचन्त; कोल्हापुर, आर्ट सोसाइटी, १९३६-४४ (मंगठी)।

१२. मोतीलाल

दक्षिणी कलम : बीजापुर; बनारस, भारत कला भवन, (निर्णय रहित)।

१३. राजेश्वरप्रसाद नारायणसिंह

महाराज ससारचन्द; दिल्ली, आत्माराम, १९५९।

१४. रामगोपाल विजयवर्गीय

गजस्थानी चित्रकला; जयपुर, विजयवर्गीय कला मण्डप, १९५३।

१५. रामचन्द्र शुक्ल

कला तथा आधुनिक प्रवृत्तियाँ, लखनऊ, सूचना विभाग, १९५८।
नवीन भारतीय चित्रकला; इलाहाबाद, किताब महल, १८८४ धा०।
शिल्पलोक; पटना, किताब घर, १९५३।

१६. राय आनन्द कृष्ण

अजन्ता के चित्रकूट; देहली, राजकमल प्रकाशन, १९५९।

१७. राय कृष्णदास

भारत की चित्रकला; वाराणसी, नागरी प्रचारिणी मभा, १९३९।

१८. बिद्यावती मालविका

बुद्ध कला रीतियाँ; वाराणसी, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, (तिथि रहित)।

१९. शिवराम कारंत

भारतीय चित्रकले; पुण्य लेखन, १९३० (कन्नड़)।

२०. शैलेन्द्रनाथ वै

भारतीय चित्रकला पद्धति; चतुर्थ संस्करण, इलाहाबाद, इन्डियन प्रेस, १९४०।

२१. शचीरानी मुद्दू

कला दर्शन; दिल्ली, साहनी प्रकाशन, १९५६।

२२. लतीलाचन्द्र काला

भारतीय चित्रकला; इलाहाबाद, बेलवेडियर प्रेस, १९३६।

२३. नीताराम, के० एम०

बृहद् भारतीय चित्रकला मे रामायण; चतुर्थ संस्करण, लाहौर, मोतीलाल बनारसीदास, १९९० वि०।

अंगरेजी

LIST OF ABBREVIATIONS USED IN THE BIBLIOGRAPHY

An. Bhandarkar Inst.	:	Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona.
Art & L.	:	Art & Letters, London.
Art As.	:	Artileus Asiae, Ascona.
Art Bull.	:	Art Bulletin, New York.
Art Q.	:	Art Quarterly, Detroit.
Bhar. Vidya.	:	Bharatiya Vidya Bhawan, Bombay.
Bull. Baroda Mus.	:	Bulletin of the Baroda Museum & Picture Gallery.
Bull. Deccan Col	:	Bulletin of the Deccan College Research Institute, Poona.
Bull. Metr. Mus. Art	:	Bulletin, the Metropolitan Museum of Art, New York.
Bull. PWM.	:	Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India, Bombay.
Bull. Rama Varma Res. Inst.	:	Bulletin of the Sri Rama Varma Research Institute, Trichur.
Burl. Mag.	:	Burlington Magazine, London.
Ind. Art. & L.	:	Indian Art and Letters. (Continued as Art & Letters).
Ind. Hist. Quart.	:	Indian Historical Quarterly, Calcutta.
JACS	:	Journal of the American Oriental Society.
JBSR	:	Journal of the Bihar Research Society, Patna.
J. Gujarat Res. Soc.	:	Journal of the Gujarat Research Society, Bombay.
JISOA	:	Journal of the Indian Society of Oriental Art, Calcutta.
Jup. Hist. S.	:	Journal of the United Provinces Historical Society, Deptt. of History, Lucknow University.
J. Univ. Bombay	:	Journal of the University of Bombay.
Law Vol.	:	B. C. Law Volume. 2 vols. Calcutta-Poona, 1945-46.
Mod. Rev.	:	Modern Review, Calcutta.
NIA	:	New Indian Antiquary, Poona.
PIHC	:	Proceedings of The Indian Historical Congress, Calcutta.
Sc. & Cult.	:	Science & Culture, Calcutta.
VBQ	:	Visva Bharati Quarterly.
Woolner Comm. Vol.	:	Woolner Commemoration Volume, Lahore, 1940.

BIBLIOGRAPHY

Abul Fazl 'Allami'.

Ain-i-Akbari; tr. by H. Blochmann. Calcutta, 1873-94.

Achan, M. A.

A note on the paintings on the walls of the central shrine of the Vadakkurnathan Temple, Trichur; Archaeological Deptt. Cochin State.

Acharekar, M. R.

Rupadarasini, The Indian Approach to Human Form; Bombay, Rekha publications. 1949.

Agrawal, V. S.

Gupta Art; Lucknow, U. P. Historical Society, 1947.

(A) Jaina Cloth Painting or Chitrapata of Taruna Prabha Suri; JUP. Hist. S., xxii, 1949. pp. 214.
The Romance of Himachal Painting; Roop-Lekha, xx, No. 2, 1948-49. pp. 87-93.

Anagarika, B. Govinda.

Art & Meditation : An Introduction to Twelve Abstract Paintings; Allahabad, 1936.

Anand, Mulk Raj.

The Hindu View of Art; London, George Allen & Unwin, 1933.

Apurva Prakasa.

The Foundation of Indian Art & Archaeology; Lucknow, Oriental Art Press, 1942.

Archer, Mildred.

Patna Painting; 2nd ed, London, Royal India Society, 1948.

Archer, Mildred & Archer W. G.

Indian Painting for the British; London, Geoffrey Cumberlege, 1955.

Archer, W. G.

Bazar Paintings of Calcutta, the Style of Kalighat; London, Her Majesty's Stationery Office, 1953.

Central Indian Painting; London, Faber & Faber 1958.

Garhwal Painting; London, Faber & Faber, 1954.

India & Modern Art; London, George Allen & Unwin, 1959.

Indian Paintings from Bikaner; The Listener, Sept. 29th, 1949.

Indian Painting in the Punjab Hills; London, Her Majesty's Stationery Office, 1952.

Kangra Painting; London, Faber & Faber, 1952.

The Loves of Krishna in Indian Painting & Poetry; London, George Allen & Unwin, 1957.

Maithili Painting; Marg III, no. 3, pp. 2, 24-33.

Summary of Lecture on How the English Conception of Indian Paintings Has Changed During the Last Two Hundred Years; Art & L. xxiv, 1950. pp. 63.

Ardasbar, A. C.

Mughal Miniature Painting : Roop-Lekha, I, no. 2, 1940, pp. 1937.

Mughal Miniature Painting : The School of Jehangir; Roop-Lekha, II, no 3, 1940. pp.1 9-43.

Mughal Miniature Painting : The School of Shah Jehan; Roop-Lekha, II, no 4, pp. 23-52.

Arnold, Sir Thomas W.

The Islamic Book, A Contribution to Its Art & History from the 17th-18th century; Paris, Pegarus Press 1929.

Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture; Oxford, Clarendon Press 1928.

Arnold, Sir Thomas W. & Wilkinson, J. V. S.

The Library of A. Chester Beatty—A Catalogue of the Indian Miniatures; Bloomsbury, Emery Walker, 1936.

Auboyer, Jeannine.

Composition & Perspective at Ajanta, Art & L. XXII, 1948, pp. 20-28.

Bagh Caves in the Gwalior State; Pub. by the India Society in Co-operation with the Deptt. of Archaeology, Gwalior, 1927.

Barnett, L. D.

Antiquities of India; London, P. L. Warner. 1913.

Barua, Benimadhab.

Bharhut; Calcutta, Indian Research Institute, 1934.

Bazin, Germain.

Indian Art (in his 'A Concise History of Art), pp. 433-452 London, 1958.

Bengal Painter's Testimony; Calcutta, Bengal Library, 1944.

Bernier, Francois.

Travels in the Mughal Empire; Oxford, 1924.

- Beveridge, A. S.**
The History of Humayun (tr. of the Humayunnamah); London, 1902.
- Bharat Kala Bhawan.**
Bharat Kala-Bhavan Ka Ek Mahattvapurna Chitra-Sangrah (Arambhik Rajasthanhi Chitrom Men Ram-Katha); Kalanidhi I, no. 4, pp. 66-70
- Binyon, Laurence.**
The Court Painters of the Grand Moghuls; London, Humphrey Milford, 1921.
- Blacher J. F.**
The ABC of Indian Art; London, Stanley Paul & Co., 1922.
- Bloch, E.**
Musalman Paintings; London, Methuen & co., 1929.
- Boss, Nandalal.**
The Use of Anatomy in Painting (tr. from Bengali); VBQ, XIV, 1948-49, pp. 33-42.
- Bose, Sudha.**
A Rare Picture of the Universal Form of God According to the Gita; Mod. Rev. LXXXVII, 1950, pp. 386
- Brown, Percy.**
Indian Painting; 5th ed. Calcutta, Y. M. C. A Publishing House, 1947.
Indian Painting Under the Mughals, A. D. 1550 to A. D. 1750; Oxford, Clarendon Press, 1924.
- Brown, W. Norman**
Manuscript Illustrations of the Uttaradhyayana Sutra; New Haven, American Oriental Society, 1941.
Miniature Paintings of the Jaina Kalpasutra, as executed in the early western Indian style; Washington, Smithsonian Institute; 1934.
(A) Painting of a Jain Pilgrimage; Art & Thought, 1947, pp. 69-72.
Saiva Miniature Paintings in the Early Western Style; Woolner Comm. Vol. 1940. pp. 24-28.
Some Early Rajasthanhi Raga Paintings; JISOA, xvi, 1948. pp. 1-10.
- Burgess, James,**
Notes on the Buddha Rock Temples of Ajanta, Their Paintings & Sculptures; and on the Paintings of the Bagh Caves; Bombay, 1879.
- Chaghtai, M. A.**
The Illustrated edition of the Razmnamah (Persian Version of Mahabharata at Akbar's Court); Bul. Deccan Col. V, 1943-44 pp. 281-329.
- Chakravarti, N. P.**
Was Manaku a Pahari Painter? Roop-Lekha, xxii, no. 1, 1951. pp. 17-21
- Chanda, R.**
Note on Prehistoric Antiquities including Antiquities from Mohen—jo-daro; Calcutta 1924.
- Chandra, P.**
Bundi Painting; New Delhi, Lalit Kala Akademi, n. d.
- Clerk, S. I.**
Shri Nathji, Mod. Rev. Lxxxvi, 1949, pp. 20-58. (Nathdwara school).
- Codrington, K. de B.**
The Study of Indian Art; London, 1944.

Coomaraswamy, A. K.

- (The) Aims of Indian Art; Broad-Campden, Essex House Press, 1908.
 Ajanta Fresco Fragment in the Boston Museum; Rupam, no. 12, 1922.
 The Dance of Shiva; rev. ed. New York, Noonday press, 1957.
 History of Indian & Indonesian Art; London, Edward Goldston, 1927.
 Indian Drawings; London, 1910-12.
 Introduction to Indian Art; Madras; Theosophical publishing house, 1923.
 Notes on Jaina Art; Journal of Indian Art, vol. 16. London, 1914.
 Notes on Rajput Painting; Ostasiatische Zeitschrift, N. F. I, heft 1, 1924.
 Rajput Painting; London, Humphrey Milford, 1916. N. P. Selected Examples of Indian Art.
 Broad Compden, Essex House Press, 1910.
 (The) Technique & Theory of Indian Painting; JUP Hist. S, xxiii, 1950, pp. 1-34.

Darret, D.

Paintings of the Deccan; London, Faber & Faber, 1958.

Das, R. S.

Nandlal Bose & Indian Painting; Calcutta, The Author, 1958.

Dasgupta, Surendranath.

Fundamentals of Indian Art; Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1954.

Datta Ajit Kumar.

A Pilgrimage to Darkness—(on paints & their painters); Mod. Rev. XCIII, 1953, pp. 363-386.

Datta Bhupendranath.

Indian Art in Relation to Culture; Calcutta, Nava Bharat Publications, 1956.

Datta, Jatindra Mohan.

Mural Paintings of Kerala; Mod. Rev. lxxxv, 1949. pp. 39-43.

Dey, B.

Jamini Roy; New Delhi, Dhoomimal Dharam Das, n. d.

Dey, Mukul Chandra.

My Pilgrimages to Ajanta & Bagh; 2nd ed. London, Oxford University Press, 1950

Dickinson, Eric.

The Way of Pleasure—the Kishangarh Paintings; Marg III, no. 4, 1949. pp. 2, 29-35.

Dimand, Maurice S.

Mughal Painting under Akbar The Great; Bul. Metr. Mus. Art, xii, no 2, 1953 pp. 46-51.

Eastman, A. C.

An Illustrated Jain Manuscript, Transitional to the Rajput Style; JAOS, 63, 1943. pp. 285-288.
 Iranian Influences in Svetambara Jaina Painting in the Early Western Style; JOAS, 63, 1943, pp. 93-113.

Fathulla Khan, M.

The Ships & the Boats of the Ajanta Frescoes, Secunderabad; New Hyderabad Publishing Co., 1937.

Foucher, A.

Beginnings of Buddhist Art and other essays; Indian & Central Asian Archaeology; London, Humphrey Milford, 1917.

French, J. C.

Art in Chamba; Art & L. xxv, 1951. pp. 45-48.
 Guler Art; Art & L. xxiv, 1950, pp. 32-35.
 Himalayan Art; London, Oxford University Press, 1931.
 Kangra Frescoes; Art & L. xxii, 1948. pp. 57-59.
 Sansarchand of Kangra; Ind. Art & L. xxi, 1947, pp. 89-91.

Furtado, R. de L.

Three Painters; (Amrita Sher Gil, George Keyt & M. F. Husain). New Delhi, Dhoomimal Ramchand, 1960.

Ganguli, O. C.

(A) Group of Vallabhacharya, or Nathdwara Paintings & Their Relatives; Bul. Baroda Mus., I, 1943-44 pt. II, pp 31-39.

Indian Art. & Heritage; Calcutta, Oxford Book & Stationer Co., 1957.

Master-pieces of Rajput Painting; Calcutta, Rupam, 1926.

Nidhamal, The East Representative of the Mughal School of Painting; Bharat Kaumudi, I, 1945, pp. 243-251.

Portrait Painting during Rastra-kuta times; An. Bhandarkar Inst. xxxiii, 1952. pp. 254-256.

Ragas & Raginis; Calcutta, Clives Press, 1934

Ghose, Ajit.

A Lost Ajanta Fresco & the date of the Earliest Paintings; Roop-lekha, II, no. 4, pp. 53-61.

Ghose, Aurobindo.

The Significance of Indian Art; Bombay, Sri Aurobindo Circle, 1947.

Gosh, D. A.

Orissan Paintings; JISOA, ix, 1941, pp. 194-200.

Gode, A. K.

The Role of the Courtesan in the Early History of Indian Painting; An. Bhandarkar Inst. XXII. pt. 1-2, 1941, 24-37.

Goetz, Herman.

Indian Painting in the Muslim Period— A Revised Historical Outline; JISOA, xv, 1947, pp. 19-41,

Life & Art in the Mughal Period : the Mental Background of the Mughal Painting & Its Reflection in Art; J. University, Bombay V. 4

(The) Neglected Aspects of Ajanta Art. Marg II, no. 3, pp. 36-64.

Raja Isvart Sen of Mandi & the History of Kangra Paintings; Bul. Baroda Mus. II, 1944-45, pt. I, pp. 35-37

Gordon, D. H.

The Artistic Sequence of the Rock Painting of Mahadeo Hills; Sc. Cult. V, 1940. pp. 322-327.

Indian Rock Painting; Sc. & Cult. V, 1940. pp. 146-147, 269-270.

Warfare in Indian Cave Art; Sc. & Cult. V, 1940. pp. 578-584.

Gradmann, Erwin.

Indian Miniatures; New York, A. A. Wyn, 1950.

Gray, Basil.

Deccani Paintings : The School of Bijapur; Burl. Mag. Lxxiii pp. 74-6.

(The) Development of Painting in India in the 16th Century; Marg VI, no. 3, 1953. pp. 19-24.

Intermingling of Mogul & Rajput Art; Marg, VI, no. 2, pp. 36-38.

Rajput Painting; London, Faber & Faber, 1938.

Western Indian Painting in the Sixteenth Century; Burl. Marg. XC, 1948. pp. 41-45.

Griffiths, John.

The Paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta; London 1896-97.

Guha, Jibendrakumar.

The Technique of Wall Painting as reflected in the 'Abhilasitartha Cintamani'; VBQ, VIII, 1949-49, pp. 170-174.

Guide to Ajanta Frescoes, Hyderabad Decan; Archaeological Deptt., Hyderabad Govt., 1949.

- Haldar, A. K.**
(The) Buddhist Caves of Bagh; Burlington Magazine, October, 1923.
- Harshe, R. G.**
Two Illustrated Manuscripts on Dreams; Bhar. Vidya, IX, 1948. pp. 246-268.
- Hasrat, Bikramajit.**
Dara Shikuh & Fine Arts; VBQ, IX, 1943-44, pp. 22-31.
- Havell, E. B.**
(A) Handbook of Indian Art; London, John Murray, 1920.
The Himalayas in Indian Art; London, John Murray, 1924.
Indian Sculpture & Painting; London, John Murray, 1908.
- India, Ministry of Information & Broadcasting.**
Indian Art Through the Ages; 2nd ed. New Delhi, 1951.
- India Society, London.**
Ajanta Frescoes; London, 1915.
- Indian Academy of Fine Arts, Amritsar.**
Indian Art Souvenir.... Amritsar, 1955.
- Jacob, S. S.**
Fresco Painting As Practised at Jeypore; Journ Roy. Int. Brit. Arch, VII, pp. 207-209, 1891.
- Jahangir.**
Tuzuk-i-Jehangiri or Memoirs of Jahangir; London, 1909-14.
- Jouveau-Dubreuil, G.**
The Pallava Painting; Indian Antiquary, LII, March, 1923.
- Khandalavala, Karl.**
(An) Akbar Period Mughal Miniature—Illustration of the Gita Govinda; Roop-Lekha. II, serial no. 3, 1940. pp. 49-55
Amrita Sher Gil. Bombay; New Book co., 1944.
Balvant Singh of Jammu—A Patron of Pahari Painting Bul PWM, II, 1951-52, pp 71-81.
Indian Sculpture & Painting; Bombay, Tarap-revala. 1938.
Leaves From Rajasthan : A dated Bhagavata Purana of the Bhandarkar Oriental Institute, Poona & Notes on the Chronology of Early Rajput Painting; Marg, IV, no. 3, 1950 pp. 2-24, 49-56.
Pahari Miniature Painting; Bombay, New Book co., 1958.
- Kuhnel, E. & Goetz, Herman.**
Indian Book Painting. London, Kegan Paul, 1926.
- Kramrisch, Stella.**
(The) Art of India; Tradition of Indian Sculpture, Painting & Architecture; London, Phaidon Press, 1954.
Painting at Badami. JISOA, IV, pp. 57-61.
(A) survey of Painting in the Deccan; London, India Society, 1937.
- Krishnadas, R.**
Mughal Miniatures; New Delhi, Lalit Kala Akademi, n. d.
- Laud, C. E.**
Buddhist Caves of Central India—Bagh, Indian Antiquary, August, 1910.
- Law, B. C.**
The Genesis of Pahari Painting; Bharat Kaumudi, I, 1945. pp. 369-379.

a : a, A. K.

Aims & Methods of Painting in Ancient India; Rupam, nos. 13-14. Calcutta, 1923.

Ajumar M. R.

Earliest Devi Mahatmya Miniatures With Special Reference to Sakti Worship in Gujarat; JISOA, VI, pp. 113-316

Gujarati Secular Paintings of Kakaruta & Citraprasna; Acharya Dhruva Smaraka Grantha. pp. 165-172.

Newly Discovered Durga-path Miniatures of Gujarati School of Painting; NIA, II, 1939-40. pp. 311-316.

Treatment of Goddesses in Jaina & Brahmanical Pictorial Art; JUP, Hist. S. xxiii, 1950. pp. 218-227

P. C.

Indian Painting; JBRS, xxviii, 1942. pp. 8-23.

Marshall, Sir, John H. & Others.

(The) Bagh Caves in the Gwalior State; London, India Society, 1927.

Mohen-jo-Daro & the Indus Civilization; An Official Account of Archaeological Excavations between 1922-27.

Martin, F. R.

(The) Miniature Painting & Painters of Persia, India & Turkey in the 8th to 18th Century; London, Bernard Quaritch, 1912.

Mehta, N. C.

Gujarati Painting in the 15th. Century; London, India Society, 1931.

Manaku, The Pahari Painter; Roop-Lekha, XXI, no. 1, 1949-50. pp. 34-36.

(A) New Document of Gujarati Painting—a Gujarati Version of Gita Govinda; J. Gujarati Res. Soc. VII, Oct., 1945.

Some Remarks on Rajasthan Painting; Roop Lekha, nos. 1 & 2, 1953, pp. 4-6.

Studies in Indian Painting; A survey of some new material ranging from the commencement of the 7th century to circa 1870 A. D. Bombay, Taraporevala, 1926.

Menon, V. K. R.

Kerala Paintings; Bul. Rama Varma Res. Inst. V, p. 123-30.

Mittal, Jagdish.

Pahari Chitron Ka Ankan-Vidhan; Kalanidhi, I, no. 3, pp. 48-62.

Mookerjee, Ajitcoomar.

Kalighat Folk-Painters; Horizon, V, 1942. pp. 417.

Modern Art in India; Calcutta, Oxford Book & Stationery Co., n. d.

Motichandra.

Dakkhini Kalama : Bijapur; Kala-nidhi, I, no. I, 1948. pp. 25-42.

Jain Miniature Paintings from Western India; Ahmedabad, Sarabhai Manilal Nawab, 1949.

(The) Representations of the Musical Ragas in Painting; JUP Hist. xx, 1947. pp. 13-31.

(The) Technique of Mughal Painting; Lucknow, The U. P. Historical Society, 1949.

Mughal Painting; With an Introduction & Notes by J.V.S. Wilkinson. London, Faber & Faber, 1948.

Mukandilal.

Garhwal School of Painting (1658-1858 A. D.); Roop-Lekha, xx, no. 1-2; xxi, No. 1-2; xxiii, nos. 1 & 2; xxiii, no. 1-2. Some Notes on Mola Ram; Rupam, No. 8. Calcutta, Oct., 1921.

Mukherji, Radhakamal.

(The) Culture & Art of India; London, George Allen & Unwin, 1959.

Napier, Francis, Baron.

The Fine Arts in India; Madras, Foster Press, 1871.

Padmanabhan, Tamy K. N.

Lofly Creative Works of Art; Travancore Mural Paintings; Madras, the Hindu, 26 Nov. 1939.

Mural Paintings in Travancore; Roor-Lekha, xx, no. 1, 1948, pp. 28-36.

Paramasivan, C.

Indian Wall Paintings; J. Madras University, XII, 1940 pp. 95, 128.

(An) Investigation Into the Methods of the Mural Paintings; A. In Cochín & Travancore; B.

Lepakshi & Somapalayan; C. Tirumalai. JISOA vii, 1939. pp. 18-38.

Studies in Indian Paintings; J. Madras University, XIII, 1941, pp. 70-83.

Technique of Painting Process in the Cave Temple at Ajanta; Annual report of the Archaeological Deptt. of the Nizam's Dominion, 1936-37. (1939).

Technique of the Painting Process in the Kailasnath & Vaikuntha Perumal Temples at Kanchipuram; Nature, (London) CXLII, p. 757.

Parviz, N. Firoz Shah Dubash.

Hindoo Art in Its Social Setting; Madras, 1936.

Pillay, K. K.

(The) Sucidram Temple: A Monograph; Madras, Kala-Kshetra Publications, 1953.

Plumes, James Marshall.

Suicide & Sacrifice; Art Q. X, 1947, pp 254-261.

Rahim Bux Khan.

Fresco Painting of Ajanta; Journal of the Oil & Colour Chemists' Association, London, 32, 1949. pp. 24-31.

Ram Chandra Rao, P. K.

Modern Indian Painting; Madras, Rachana, 1953.

Randhawa, M. S.

Kangra Paintings of Bhagavata Purana; New Delhi, National Museum of India, 1960.

Kangra Paintings Illustrating the Life of Shiva & Parvati; Roor-Lekha, XXIV, nos. 1 & 2, 1953. pp. 23-29.

Kangra Valley Painting; Delhi, Publications Division, 1954.

(The) Krishna Legend in Pahari Painting; New Delhi, Lalit-Kala Akademi, 1956.

Ravi Varma, the Indian Artist; Allahabad, Indian Press, n. d.

Ray, Sudhansukumar.

Fresco Paintings of the Lepakshi Temple; Mod. Rev. LXXXII, 1947. pp. 124-126.

Rowland, Benjamin.

(The) Wall-Paintings of India, Central Asia & Ceylon; Boston, The Merry Mount Press, 1938.

Saraswati Kumar.

Birds in Moghul Art; Marg, II, no. 2. pp. 28-41.

Sastri, Hiranand.

Gulera Paintings; Law Vol. I, 1945. pp. 642-644.

A Pre-Mughal Citrapat from Gujarat; Ind. Hist. Quart., XIV, pp. 425-31.

Schroeder, Eric

The Troubled Image : An Essay upon Mughal Paintings; Art & Thought, 1947. pp. 73-86.

Shah, Umakant Premanand.

Studies in Jaina Art; Banaras, Jaina Cultural Research Society, 1955.

- Sher-Gil, Amrita.**
The Art of Amrita Sher-Gil; Alhabad, Kitabistan, 1943.
- Simsar, Muhammad A. & Brown, W. Norman.**
Late Mughal Illustrations to the Iqbal-Namah-i-Jahangiri; JAOSA, LVIII, pp. 334-65.
- Singh, M.**
Paintings of Ajanta Caves; Paris, The New York Graphic Society by arrangement with Unesco, 1954.
- Sivaramamurti, S.**
(The) Indian Painter & His Art; The Cultural Heritage of India, V, III. pp. 555-65.
Vijayanagara Paintings from the Temple at Lepakshi; Vijayanagar Sc. & C. Comm. Vol. pp. 75-85.
- Smith, E. W.**
Wall Paintings from Fatehpur Sikri; Journal of Indian Art, Vol. 6, London, 1896.
- Smith, Vincent A.**
(A) History of Fine Arts in India & Ceylon; 2nd ed. Oxford, Clarendon Press, 1930.
- Soloman, W. E. Gladstone.**
Ajanta & the Indian Museum; Times of India, Bombay, 18th Jan., 1938.
Ajanta & the unity of Art; Paper read at the opening of the Exhibition of Ajanta & Ellora Paintings & Drawings at the Bombay University, organised by the Universal Arts Circle.
Essays on Mughal Art; Bombay, Oxford University Press, 1923.
Master Pieces of Mughal Art, Bombay, Oxford University Press, 1920.
(The) Women of Ajanta Caves; Bombay, 1923.
- Soper, Alexander Coburn.**
Early Buddhist Attitude Toward the Art of Painting; Art Bul, XXXII, 1950, pp. 142-151.
- Srinivasan, S. R.**
South Indian Paintings; a note on the Date of Sitanna Vasal Paintings; PHIC VII, 1944.
pp. 168-176.
- Stooke, Herbert J. & Khandalavala, Karl.**
(The) Land Ragamala Miniatures : A Study in Indian Painting & Music; Oxford, Bruno Cassirer, 1953.
- Tagore, Abanindranath.**
Sadanga or the Six Limbs of Paintings; Calcutta, Indian Society of Oriental Art, 1921.
- Thacker, Manu & Venkatachalam, G.**
Present Day Painters India; Bombay, Sudhanshu Publications, 1950.
- Tucci, Guiseppo.**
Indian Paintings in Western Tibetan Temples; Art. As. VII, pp. 191-204.
- Venkatachalam, G.**
Contemporary Indian Painters; Bombay, Nalanda Publications, n. d.
- Vogel, Ph.**
Portrait Painting in Kangra & Chamba; Art As. X, 1947. pp. 200-215.

Vyas, K. B.

Dasavatara Citra, Gujarati Painting in the 17th Century; J. University, Bombay, XVII, 1948.
pp. 1359.

Wauchope, R. S.

Buddhist Cave Temples of India; Calcutta, 1933.

Wellesz, Emmy.

Akbar's Religious Thought as Reflected in Moghul Painting; London, George Allen & Unwin, 1952.

Werner, A.

Indian Miniatures; New York, A. D. Wyn, 1950.

Wilkinson, J. V. S.

Mughal Painting; London, Faber & Faber, 1948.

Yasdani, G.

Ajanta; London, Oxford University Press, 1933-35, 1946.

History of the Deccan; (V. 1, pt. 8; Fine Arts), London, Oxford, University Press, 1952.

Zimmer, H.

(The) Art of Indian Asia; New York, Pantheon Books Inc. 1955.

Myths & Symbols in Indian Art & Civilization, New York, Pantheon Books, Inc. 1947.



शब्द सूची

शब्द सूची

अ

अंकुशाक्ष ४२
अंगसूत्र १३६
अङ्गरसन १६४
अंतगढदसाओ १३
अनंत १०७
अनंत वर्मा १०८
अंबपाकी २३०
अंबिका १४१
अम् ५६
अभ्युद्भूत ३७
अकबर १३५, १४०, १८९, १५५-
५७, १५९, १७२, १७३, १७७,
१७९, ८२, १८४, १८७, १९५, २०६,
२१२, २२८, २३०, २३३,
अकबरनामा १८१
अक्षकीडा ४२
अक्षरमुद्रिकाकथन ४८
अक्षुण्णवेषित्व ४२
अमस्य ३७, ३८
अमस्य सक्लाधिकार ३७
अंगियान (यूनानी शिल्पी) १०२
अग्निर्कर्म ४२
अग्निपुराण ३६, ८८, ९०, ९१, ९४, १०४
अजित ९२
अजन्ता ४८, ६०, ६६, १००, १०१,
१०५, १०७, ११३, ११४, ११५-२०,
१२२, १२५, १२६, १३१, १३५,
१४७, १४८, १५६, २३०, २४०,
२४५, २४६, २५०, २५९, २६२,
२७०, २८७
अजबसिंह २१८
अजलक्षण ४२
अजित चक्रवर्ती २५४
अजित घोष १३२, २०८, २०९
अजीबुलमसजुकात १८१
अट्टकहा १३
अष्टकप्रथमा ४०
आतिथ्य ६१, ६२
आतसीपुष्पाभ ४१

अभि ३५
अदिन शम्भु ३५
अध्यक्षकला ३७
अनवार-इ-मुहैली १७२, १८१, १८२
अनंतराज ९२, १०७
अनागारिक गोविन्द २६४
अनादि अधिकारी २६४
अनिरुद्ध ३५
अनिरुद्धचद २२३
अनिरुद्धसिंह १९३, १९७, १९८
अनुपचस्तर ८४
अनुपसिंह १६१, १६२, १८६
अनोराता १२४
अनुजु ६१, २३६
अश्विति २९
अपराजित ३७
अपराजितबान्गुशास्त्र ३७
अफ्रीकानामी २७९
अबासीद १७१
अबीसिमा, हफ्रीम १७२
अबुलकजल १७९, १८२, ००६
अबुलहसन १८२, १८३, २३६
अब्दु-अब्द-रहीम १८१
अब्दुर रज्जाक २३७
अब्दुरहमान चगतरई २६४
अब्दुल अहमद १८३
अब्दुल मलीक १७२
अब्दुल्ला बिन अलमकफका १७१
अब्दुल बिन हवाजी १७१
अब्दुल्ममद शीराजी १७९, १८० २०६
अब्बास १८४
अमंग ६१, ६२
अभयचद १९२
अभयसिंह १६२
अभिज्ञान शाकुन्तल ९५, १०३
अभिधान-कोष-छन्दोपज्ञान ४८
अभिधान चिन्तामणि १९१
अभिलाषिताथै चिन्तामणि ४०, १०७
अमरचद १६३
अमरसिंह १६८
अमरसिंह द्वितीय १६१

अमरसिंह बापा १९२
अमीना अहमद २६४
अमीरहमजा १७२
अमृत शेरगिल २५३, २६०, २६१-२६२,
२६४, २६७, २७०, २७४, २७७,
२७९, २८५,
अमृता (दे० अमृत शेरगिल)
अयारदानिशा १८१
अरस्तू २८
अराइबल २६९
अर्जुन ५९, २६०
अर्जुनसिंह १६४
अर्धरत्नावली १४०
अर्थविद्या ४२
अर्थशास्त्र ३७, ४३, ८७, ९९, १३४
अर्थचित्र ६१
अर्थजुं ४१
अर्थ विलोचन ६१, ६२, २३६
अर्थाक्षि ४१
अर्थचन्द्रिकार गांगोली १३४, २५५
अल-अथार-अल-बाकिया १७२
अलबकनी १७२
अलनलकर, अब्दुलरहीम अप्पाभाई २६४,
२८६
अलाउद्दीन १७८
अलाउद्दीन खिल्जी १३१
अलादी नायबू २५४-२५५, २६३
अली आदिलशाह १४८
अली आदिलशाह द्वितीय १५०
अली आदिलशाह प्रथम १५०
अल्चिन, एफ० आर० ७१
अल्चिन, श्रीमती ७१
अल्पना २४६, २४७
अश्वति वर्मा १०६
अवध उपाध्याय ६७
अवतीन्द्रनाथ ठाकुर ५१, २५३, २५५
-५७, २५८, २५९, २६२, २७८
२८४
अवधान ४२
अबलोकितेश्वर १०२
अविद्धाचित्र १०८, १०९

आशोक ३६, १९, १००, १०१, १०२,
११४, ११६, ११७, ११८, ११९, १२३,
२३१, २३५
अवधपृष्ठ ४२
अवधलक्षण ४२
अष्टासहस्रिका प्रज्ञापारमिता ११४
अष्टाध्यायी ३७, ८७, १००
असितकुमार हास्करा ७१, २२१, २५७,
२६२-६३
असुर ५९
अहपन २४६, २४८
अहमदशाह बली १४९

आ

आई-ने-अकबरी १७९, १८१, १८२,
२०६
आकृतिचित्र १०८
आकर्षकोडा ४८
आका रिजा १८२
आगमोदय समिति, सूरत १८३
आगरा का चित्रसिंघन १४०
आक्यान ४२
आचारंगसूत्र १४, १४३
आजकल २७५, २८२
आपद जी कल्याण १३६
आत्माराम २२१
आदित्यवर्धन १०५
आदिलशाह १४९
आनन्दकुमार स्वामी ५३, १३३, १५३,
१५७, १५८, २०८, २५५, २६२
आपना २४६, २४८
आप्टे, वी० एन० १२१
आम्भीय ४२
आरा, के० एच० २५४, २६५
आरा के चित्र २६५
आर्चन, डब्ल्यू० जी० १९३, २१६
आर्ट गैज आर्किटेक्चर आफ बीकानेर १५८
आर्ट्स सोसाइटी, हैदराबाद २७५
आर्ट सोसाइटी, हैदराबाद २७५
आर्य मजुबी मूलकल्प ६०
आर्यवर्त्त वीली १४७
आल इंडिया आर्ट सोसाइटी, दिल्ली
२८५
आल इंडिया फाइन आर्ट्स ऐंड क्राफ्ट्स
सोसाइटी २७७, २९१
आल इंडिया हैबीफ्रेट बोर्ड, दिल्ली
२७४
आल इंडिया हैबीफ्रेट बोर्ड, हैदराबाद
२७५

आलमचद १९२
आलेख्य ४७, ४८, १०४, १०८
आलेख्यचित्र १०८
आलेगम २४५
आयुर्ग ४२

इ

इंडियन आर्ट ऐंड लेटर्स १३६, १५४
इंडियन बुक पैटिंग १८४
इंडियन सांसाइटी आफ ओरिएण्टल आर्ट
२५३, २५९
इंडिया २६७
इंडिया आफिस लाइब्रेरी १८२, १८४
इंद्र ३६, ३८, ५९, ९३, १२४, १४२
इंद्रजीवसिंह २२९
इंद्रपाल २०१
इंद्रायु १०५
इतिहास ४२
इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय १५०
इमादगाह १४९
इरविन एबीसन २९
इरगुप्पा १३७, १४९
इन्स्टीट्यूट वीकीली २६७, २७०, २७५
इल्लुमिनिग १७८
इल्बन्स ८०
इस्माहल अली आदिलशाह १४९
इस्माहल अली आदिलशाह १४९

ई

ईट तोड़ने वाले २६८
ईश्वरीनारायण २३१
ईश्वरीप्रसाद २३२
ईश्वरीसिंह १६७, १६८

उ

उज्ज्वलनीलमणि ५२
उत्तररामचरित ८९, ९५, १०६
उत्तराध्ययनसूत्र १३८, १३६, १४०,
१४१, १५५, १६०
उत्तरापथ की यात्रा २८४
उत्पलपत्र ५१
उत्पलपत्रकृति ३९
उत्पलपत्राभ ६५
उत्सादन-सवादन-केगमर्दन-कौशल ४८
उदकापात ४७
उद्दकाबाध ४७
उदयगिरि १००, १२३

उदयन १४, १०८
उदयराजबन्ध १९२
उदयावधि १३६, १५६, २२७
उद्यान ४२
उपयोगी २७, ४४
उपहार वर्मा ८९, १०६
उपेन्द्रशाह २१५
उमम्याद १७१

उमर खय्याम की कवार्था २८१
उमरशेख, तैमूर १७८
उमा ३१
उमा की तपस्या २६०
उममेदसिंह १६४, २११
उर्वशी ९५
उषा ९१, १०५, २०३
उषा मन्त्री २७४

ऊ

ऊखेद ३०, ८१, ८२
ऊजु ४१
ऊज्जवागत ६१, २३६
ऊनुचित्र १०८
ऊपभवाण १३८, १४१
ऊख्यश्रृंगजातक १०२

ए

एजिप्ता विनिनाद २६४
एशिएट विजार्पित पत्राज १४०
एक तिब्बती मठ २६६
एलिसन २९
एलीफैंटा १२२
एलोरा ६०, ६६, १०५, १२२, १२५,
१३४, १३५, १३७, १४५, १४७, १५६
एशियाटिक सोसाइटी, कलकत्ता १३२
एशियाटिक सोसाइटी, बम्बई १३६
एस्पर २६५

ऐ

ऐंद्रजाल ४७
ऐतरेय उपनिषद् ८२

ओ

ओकाकुरा २५९
ओधनिपुत्रि १३६
ओरिएण्टल मैन्युस्क्रिप्ट्स लाइब्रेरी, मद्रास
३५, ३७

ओरिएण्टल स्कूल आफ आर्ट्स २५९
ओसधि ६३, १०१

औ

औरंगजेब १५०, १६१, १६२, १७७,
१८४, १८५, २१६, २२१
औरंगाबाद १४८
औरल स्टीम १२७

क

कैंबलकृष्ण २५४, २६६
कटिसवृथाकृति ३९
कठोपनिषद् ८२
कथासहितसागर ८९, ९०, १०८, १३१,
१३६, १३९, १८१, २६७
कनकपाल २१४
कनिधम १९१
कनिष्क ३९, १०२, १४३
कनु देसाई २५३, २५४
कपिजल संहिता ३८
कपोत ५५
कपोताश्व ४१
कबीर १५३, १८५
कमल ४१, २६२
कमला दासगुप्ता २५८
कमला मिस्तल २७५
कमाल उद्दीन १७९
करमचंद १६२, २९६
कदवाभरण २०१
कर्णजन्म २७१
कर्णपत्रमंग ४७
कर्णसिंह १६१, १८६
कर्णसुन्दरी ९६
कर्जूर ४१
कर्मकार ३६
कलकत्ता आर्ट स्कूल २५५, २५६
कलकत्ता म्युजियम २०१
कलकत्ता स्कूल आफ आर्ट्स, कलकत्ता
२६६
कलामिषि १३७, १४९, १५४, १८२,
२०१, २७५
कलामवन २६७
कलाविलास ३८, ४३, ४४
कलिलह दमनग १७१
कलीलह दमनह १७१
कलीला दमना १७२
कलौटी २४७
कल्पना २६५, २६७, २७५, २८५

भा. वि.-४२

कल्पना समाज २८४
कल्पवल्ली ९०, १०८
कल्पसूत्र १३३, १३६, १३७, १३८,
१३९, १४०, १४३
कल्पसूत्रटीका ४३, ४४, ९२
कल्याणपाल २१०
कल्याणसिंह २२९
कल्हण २०५
कवि २८
कविप्रिया २२९
कवचप ३७
कथाय ५५
कस्तूरभाई लालभाई २२२
काट २७
कांतिसागर, मुनि १३८, १४०
कांसकर (कसेरा) ३६
कातिब मीर अली १८१
कात्यायनी १०७
कादम्बरी ८८ ८९, ९०, १०६, १३२
काहेरी १४८
कामदेव ९६, १०७
कामदेवपट १०८
कामन्दक ४३, १०५
कामसूत्र ४२, ४३, ४७, ४८ ८१, ८८,
९२, १०४, १०८, १३९
काद २७, ३७, ४३, ८७, १००
काक ३७
काहजचित्र १०८
कार्तिकेय २२७
काले लाइलवाल १५८, १६२, १९७
काले १२३, १४८
काल २७
कालकथा १३८
कालकथा १३४, १४३
कालकाचार्यकथा १३४, १३८
कालिकापुराण ४३, ४४
कालिदास ३१, ३२, ८७, ९४, ९५,
१०३, १०८, १०९, १२३, १५७,
२६३
कालियदमन १८१
काली १४१
काव्य २७
काव्यकरण ४२
काव्यक्रिया ४८
काव्यप्रकाश ९०
काव्यमीमासा १३७
काव्यसमस्यापूरण ४८
काव्यालंकारज्ञान ४८
काशीसाद जायसवाल ९१, १५५
कासिम २३६

किमेई (सम्भाट्) १२५
किरण सिन्हा २५४, २६४, २८३
किरपा १९७
किसान अपनी गाय के साथ २६६
किस्ता-जमोर-हम्मा १८१, २०६
कीर्तिसिंह २२९
कीर्ती, श्रीमती २५७
कुतक २९, ६४
कुमकरण ५९
कुमकार ३६
कुछ भारतीय लड़कियाँ २६२
कुजुल कडफिसेस १०२
कुट्टिनीमत ८९, १०७
कुणाल २६३
कुण्डलितपट ४७
कुण्डलीन ऐबक १७८
कुण्डवाहा १४९
कुमार ३५, ५९
कुमारगुप्त द्वितीय १०४
कुमारगुप्त विक्रमादित्य १०४
कुमारदत्त ९०, १०७
कुमारपाल १३४
कुमारलात १०६
कुमारसंभव ३१, ३२, १२३
कुमार स्वामी २५९
कुमारिल स्वामी २५३, २५८, २६४,
२८३-८४
कुमुदिनी ९३
कुगनगरीफ १७३
कुलकर्णी, के० एम० २५४, २६६-६७,
२८२, २८७
कुलमाक ८०
कुविन्दक ३६
कुवा ८८
कुमानलाल १९७
कुशाल १९७
कुशर अन्न १७१
कुंची ४०
कुंसा ६६
कुसाव १३५, १५३, १६६, १७२,
१८२
कुसावदास १५८, १६१, २०७
कुसावलाल हर्षदराय १३६
कुसाव स्वामी ८८
कुसा सज्जा २६७
कुसा १८०
कुंसेयी ८५
कुटिल्य २७, ३७, ४३, ८७, ९९, १३४
कुचमारयोग ४७
कुटुम्बेश्वरलक्षण ४२

कौमिन्धव १२६
 कौतुकलक्षण ३७
 कौमुदी ३८
 कौशल २७
 कौशिक (विनकर कौशिक) २६७
 कौपीतकी ३६
 कौपीतकी ब्राह्मण ८१
 क्रियाकल्प ४२
 क्रूर ५९
 कुपारसकोष १८२
 कुपालपाल १९४
 कृषि ३६
 कृष्ण ५२, ५५, ९०, १८५, १८६,
 १८८, १९८, २१२, २३९
 कृष्णचन्द्र आर्यन २६४, २६५-६६
 कृष्ण, एस० २६४, २६७
 कृष्णचरित १८१
 कृष्णजन्म २७१
 कृष्णजीवन लछीराम २०१
 क्रीचे २८, २९, ३०
 क्ली २८९
 क्षितिन्द्रनाथ मजूमदार २६३
 क्षेमराज २७
 क्षेमेन्द्र ४३, ४४, ८९

ख

खमसा १७२
 खम्सानिजामी १८१, १८२
 खान ३६
 खास्तमीर, सुधीररंजन २६८
 खिमान्त्या २५९
 खाद्यबन्धन लाइब्रेरी, पटना १८१, १८२
 खशाला १९७
 खसरव कुली १८०
 खमकरण १८०, १८२
 खेत से यामती २८६

ख

गगाबन्ध १६७
 गंधयुमित ४२, ४७
 गंधर्वक ८९
 गंधीरचंद १९२
 गगनेन्द्रनाथ ठाकुर २२२, २५३, २५६,
 २५९, २६०
 गजनवी १७८
 गजनवी ५५
 गजसिंह १६१, १६२
 गजबाल की विभवत विभूतियाँ २२०
 गजवास ९४, ९५

गणपति शास्त्री ३७
 गणेश १२२, २२७, २४७, २४८
 गणेश पूजा २६२
 गणनाचार्य ३७
 गणकारी १८१
 गरभू १९७
 गरुड़ १३७
 गरुड़पुराण ८८, ९०, ९१, ९२, १०७
 गर्ग ३५, ३७
 गयासुद्दीन २२७, २२८
 गवर्नमेंट स्कूल आफ आर्ट्स, कलकत्ता
 २७४
 गवर्नमेंट कालेज आफ आर्ट्स एंड
 फाइनेंस, लखनऊ २६२
 गवर्नमेंट स्कूल आफ आर्ट्स मद्रास २६२
 गवर्नमेंट कालेज आफ फाइनेंस आर्ट,
 हैदराबाद २७५
 गांगोली, आं० सी० १५३
 गांधार वीली १०२
 गांधी जी की डाँडी यात्रा २६०
 गाऊगिन २५७
 गादे २५४, २६४, २८५
 गायकवाड़ ऑगिण्टल मीरीज, बहीदा ४०
 गायतोडे २५४, २६४, २८६
 गिरिजाकिशोर जोशी २१५
 गिलहारी २५६
 गीत ४२, ४७
 गीतगोविन्द १३३, १३८, १३५, १३६,
 १५६, १५८, १५९, १७२, १९८,
 २०६, २०८, २०९, २१०, २१८,
 २२२, २२८, २४२, २७०, २७२
 गुजरात, सतीग २६८-६९
 गुणाडध ८९
 गुफारिषत मठ २६६
 गुम्बार्वाला २६७
 गुलाबराम १९७
 गुलाबसिंह २१०
 गुलाबू १९७
 गुल्फ ५८
 गुडैकार, जी० के० ४०
 गुर्गा २७०
 गुर्गुल २८४
 गोपालकृष्ण २०१
 गोपालचंद २३१
 गोपालदास १३२
 गोपीकृष्ण कनोडिया १५९
 गोर्धन, डी० एच० ७१, ७२
 गोलक ४०
 गोलकाथ ४२
 गोवर्द्धन १८०, १८२, १८३

गोवर्द्धनसिंह १९५, १९६, १९९, २१८
 गोवर्द्धन सेन २५८
 गोविन्द १८०
 गोवाम १०२
 गोतमबुद्ध ११७
 गोर ४१, ५५
 गोरीसकर हीराचन्द्र बोसा ३७
 गण ४२
 ग्रामीण २६०
 ग्राम्य जीवन २८१
 श्रीम का धुंवा २७६
 गृहवासुसार ३७
 ग्वेल्स (डा० हरमन ग्वेल्स) १५८

घ

घटोत्कचगुप्त १०४
 घट्टित ८३
 घमडचद १९२, १९४, १९६, २१८
 घांशा २७८
 घोराल ४१

घ

चंगेज खाँ १७३
 चंगेजनामा १८१
 चंपावती १३४
 चन्दन १९७
 चन्द्रगुप्त ३९, ८६, ९६, ९९, १००,
 १०२, १०४, १०५, १२३, २३१
 चन्द्रभान १९२
 चन्द्रवर्मा १०६
 चन्द्रसेन १५७, १६०
 चक्रवर्ती, अजित २६९
 चक्रवास्तव ३७
 चक्रायुद्ध १०५
 चक्रेश्वरी १४१
 चक्रतासिंह २११
 चण्डी ५९
 चण्डीदास २५६
 चमत्कार प्रदर्शन २७
 चरबाहे २७५, २८४
 चली हाट की ओर २८६
 चार्ड सुल्ताना १४९
 चाउ सिआंग कुआंग १२५
 चाणक्य ९६
 चाण्डाल कन्या ८८
 चाणकाकार ५१
 चाह २७, ३७, ८७, १००
 चाणसिंह १०८

बाबदा २५४, २६४
 बिऊने पत्थरी पर मितित केहरे
 २७९
 भित्तकर्म १३
 भिन्न ४२, ११
 भिन्नकर ८९
 भिन्नकर्म ४०, १०८
 भिन्नकर्म शिल्पशास्त्र ३८
 भिन्नकला २७, ६७
 भिन्नकला संगम, दिल्ली २८३
 भिन्न कल्पद्रुम (कल्पसूत्र) १३६
 भिन्नकार २८, ३६
 भिन्नकारस्वरूप ४०
 भिन्नगत बमकार १०८
 भिन्नज्ञान ३८
 भिन्नदीप ८३, ८४, ९५
 भिन्नपट ३७, ८९, १०७, १०८
 भिन्नपुस्तिका १०८
 भिन्नफलक १३, ९४, १०१
 भिन्नभित्ति ४०
 भिन्नमन १८४
 भिन्नलक्षण ३८, ३९, ५४, १०२, १०३,
 १०६, १०७, १२७
 भिन्नलिपि ७६
 भिन्नलेखा ९१, १०५
 भिन्नवर्ण ४०
 भिन्नबल्ली १०७
 भिन्नविद्या ३९
 भिन्नविद्योपाध्याय ८९
 भिन्नशालागृह ८५
 भिन्नसभा ९२
 भिन्नसार ३७
 भिन्नसूत्र ३८, ४०, ५१, ५३, ५६,
 ५८, ६८, ८१, ८५, ८८, १०५,
 २३६
 भिन्नाहार ९३, १०१
 भिन्नाचार्य ८९
 भिन्नाभास ६१
 भिन्नालय, भिन्नेन्द्रम् २७५
 भिन्नायवयोग ४७
 भिन्नोद्देश्य ४०
 बीनी बीड बर्म का इतिहास १२५
 बुध्रीलाल ११७
 चेतन २८६
 चेस्टरलेडी संग्रह, लंदन १५०, १८१
 चैतन्य महाप्रभु २६३
 चीन २१६, २२२-२३
 चीनपुरना २४६, २४८
 चीका २४७
 चीर पंचाशिका १३४

झ

छंद ५४
 छंदजातक १०२
 छंदस्तिथि ४२
 छांदोग्योपनिषद् ८२
 छवनजातक ११९
 छत्रशाल १६१, १६८
 छत्रसिंह १६४
 छलितक योग ४८
 छि २६८
 छेद्य ४२

ञ

जगतसिंह प्रथम १५६, १५८, १५९, १६०
 जगतसिंह द्वितीय १६३
 जगताय, बी० बी० १२१
 जगदीश मित्तल २०९, २५४, २७५
 जगन्नाथ १८०, १८२
 जगन्नाथ मंदिर के गढ़ स्तंभ के पास
 श्री चैतन्य २६०
 जड़बै २७२
 जनक ९६
 जन्ममात्रा २८७
 जमुना २६३
 जयकृतशाह २१५, २१८, २२०
 जयचंद १०५, १९२
 जयदेव ९६, १३५, २७०
 जयमंगला (कामसूत्र की टीका) ४८
 जयरामदास २३२
 जयवर्मन् १२६
 जयसिंह १५३, १६०, १६७
 जयसिंह प्रथम ४८, १६१
 जयसिंह तृतीय १६३
 जयपीड ८९, १०७
 जनेल आफ इंडियन सोसाइटी आफ
 ओरिएण्टल आर्ट २७५
 जल ३६
 जलधर्म ४२
 जलार्णव ३७
 जवाहरलाल नेहरू २८३
 जवित ४२
 जसवत १५९, १८१
 जसवंतसिंह १६१
 जहांगीर १४०, १४९, १५५, १५७,
 १५९, १६१, १६६, १७२, १७७,
 १८२-१८३, १८४, १९१
 जहांगीर आर्ट गैलरी, बम्बई २६५,
 २७३, २८४

जातक ३५
 जातकचार्य २८४
 जातिगि ५६
 जान कावां २६९
 जानम १५०
 जाकरनामा १८१
 जाम-अत-तवारीख १७२
 जान्नी ५६
 जायसवाल (डा० काशीप्रसाद) १५६
 जार्ज कीट १५४, २७०, २७१, १८५
 जिनभद्र मुनि ४३, ९२
 जिनभद्र सूरि १३८
 जिवाजी २३९
 जी० बी० आर्ट्स कालेज, लाहौर २६८
 जीतसिंह २११
 जीमूतवाहन ९६, १०६
 जीवन चक्र २६८
 जूझारासिंह १६१
 जुनैर ७१
 जुट्टसर ६४
 जेनब रेड़ी, श्रीमती २७९
 जे० जे० स्कूल आफ आर्ट्स एम्बई २६५,
 १६८, २७१, २७४, २७९, २८९,
 २८२
 जैन कल्पद्रुम १४१
 जैन कल्पसूत्र १३४
 जैन चित्रकल्पद्रुम १४०
 जैन चित्रकल्पलता १४०
 जैनों द्वारा पत्तलवित चित्रकला १३८
 जैपुर स्कूल आफ आर्ट्स २६२
 जागीमारा ११५, ११७, १४७, २३०,
 २६२
 षोशी, श्रीमती प्रफुल्लचन्द्र २७१
 ज्येठे २९
 ज्येष्ठतिथ्य १०१
 ज्योतिष ४२
 ज्योतिष भट्टाचार्य २५४, २७४
 ज्येष्ठके २९
 ज्वालामालिनी १४३
 ज्वालाराम २२१, २२४

झ

झरोखे पर लड़ी महिला २७९
 झुमकलाल २३२
 झूला २८२

ट

टासस्टाय २८

देकर २३१
टोकरीवाली स्त्री २७८

ठ

ठक्कर बापा २८४
ठापा २४७

ड

डुंगरेन्द्रसिंह २२९
डुगलत बारट १४९
डविडसन, प्रो० २५७

ड

डोलकवाला २६०
डोलकिया २८५

ड

डुबूर ग्रंथमाला (तिष्कत) ३८

दक्षक ३६
दक्षकर्म ४८
दक्षण ४८
दक्षसिला १०२
दरवतसिंह १६२, १६५
दरंग ६४
दरगवती ९३, १०१
दरग ४२
दरगारीस—क्षानदान—ए—सैमूरिया १८१
दरुमास्य १७९
दराल ५८
दरालक्षण ४०
दरारा १८२
दराराचंद १८०
दररनाथ १०६, १०७, ११४, ११७, १३७, २०५
दरारीस—रखीदी—दरारनामा १८१
दराल और गति २७३
दरालाब २६२
दरिष्कका चित्र १०८
दरिष्कक ४१
दरिष्ककमानलक्षण ४०
दरिलक (श्री० बालगंगाधर तिलक) ९१
दरिलकमंजरी ८९, १०७
दरिस्स ९३, १०१
दराल सखी २७९
दरालसे दर्जे में यात्रा २८३
दरालक—ए—जहांगीरी १८३

दुम्बूक १०४
दुमली १८६
दुमथ १३४
दुलिका ४१, २८
दुलीनामा १८१
दुल्लु विभवकोश २७५
दुमूरनामा १८२
दुमूरसाह १७२
दुमूर मेहता २५४
दुमुरंग ६१, ६२
दुमुरीकचंद १९२
दुमुराशा १४१, १४३
दुमुरिष्ठशालाकापुस्तकचरित ९३, १३६
दुमुररेणु ४०
दुमुरपटा ३६
दुमुरीकचमल ९६, १०७

ड

दुपाया २४७
दुपयानसार १२४
दुपयौबेर नेसन २५४
दुपेरगाथा ९३, १०१

ड

दुष्कपाणि (मसोघरा जनक) ४२
दुष्क्री (७०० ई०) ८९, १०६, २०५
दुम्तिवर्मा १०६
दुम्तिवनी कलम : बीजापुर १३७
दुम्तिपावर्त ६४
दुम्ते, शांति २७१
दुम्तयाजिय, मुनि १३६
दुम्तयस ६४
दुम्तीपसिंह १९५
दुम्तलाल २३१
दुम्तनवसनागराग ४७
दुम्तवत १८०, १८२
दुम्तस्ताल २७७
दुम्तकुमारचरित ८९, १०६
दुम्तल न्यग्रोध परिमण्डल बुद्ध प्रतिमा ३८
दुम्तबैकालिक लघुमुद्रित १३६
दुम्तवाजतार १८१, २०७
दुम्तवत १८२
दुम्तमोदरमुद्रत ८९, १०७
दुम्तारा १८४
दुम्तारबनामा १८२
दुम्तारा शिक्षो २२१
दुम्तारिष्किक के पाय बगान में युवती २८१

दालन ४२
दास्तान—ए—मीर—हुम्ना १७९
दासनकर कौशिक २५४, २७०, २७६
दासेना साह २६४, २८१
दासिमिय १०१
दासीपसाह २१५
दास्ली गिल्पी चक्र २६७
दास्यवादान १०२
दास्यकजातक १०२
दास्यवेला २८६
दास्यपितत्र ३८
दास्यपसार ३८
दास्य दोहन २७९
दास्य २२७, २६०
दास्यमाहात्म्य १६०
दास्यसंतघाटी १३३, १३६, १३९, १९८, २०१, २११
दास्योपन ८५, ८६
दास्योचक्रयोग ४८
दास्यप्यन्त ९५, १०८
दास्यसार् २७४
दास्य १५३
दास्य १६६
दास्यनन्दा १४३
दास्यपाल १०७
दास्यप्रभसुरि १३६
दास्य, बीरेन २७१
दास्यताओ का घर २६६
दास्यराज १४९
दास्यराय १३७
दास्य विमलगणि १८१
दास्य सौली ११४, ११५
दास्यिका रानी २८०
दास्यी प्रसाद राय चौधरी २५३, २५७, २६२
दास्यी माहात्म्य १३४, २०८
दास्यभाषाविज्ञान ४८
दास्यसार्, कनु २७२
दास्य कवि २६५
दास्य १९७
दास्य फलवती लिखयी २८३
दास्य युवती २७९
दास्यलत १८२
दास्यविशेष ४८
दास्यविष्णु १४७
दास्यनेन २५४, २६४, २८३
दास्यनेत्रनाथ शुक्ल ३८
दास्य ९१
दास्यी अभिनन्दन ग्रंथ १५५

द्विवेदी (आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी)
१०९

ब

बनपाल ८९, १०७
बनराज भगत २५३
बनुराष्ट्रि ३९
बनुष्कलाप ४२
बन्याशास्त्रिण बौध्द १४०
बम्मपद ९३
भरती की बेटे २७९
भरती के बेटे २८२
भरमबाब १९२
भरा ३६
भर्मबकप्रवर्तन मुद्रा १०५
भर्मपाल १०७
भर्मयुग १९८, २७५
भर्मस्वीय ३७
भवल ८९
भारणमातृका ४८
भारिणी ९४
भीत ४२
भीमान १०७, १३१
भूभच्छाय ४१
भुवन १९७
भुलिचित्र १०८
भौत ८३
भ्यानसिंह १९३

ब

बंद ९६
बंदलाल बसु १२१, २५३, २५४, २५७,
२५९, २६०, २७६, २७८, २८३,
२८४
बंदी ४३, १२४, १३७
बनीस ३५
बगररचना ३६
बगनजित् ३५, ३७, ३८, ३९, १०२,
१०६, १२७
बगब अल जवाहर १७२
बग ५९
बग-नारायण २१९
बगबर्बन १०५
बगबाहनसत ८९, ९०, १०७
बगसिंह बर्मा १२२
बग ९०
बगलक्या ३६
बगबनयन्त्री कथा १८१

बगबनी १७३
बगबल १५०
बगबर्ही १७२
बगबीर इब्न अहमद १७२
बगब खोदने बालों का परिवार २८३
बगबभट्ट १०५
बगब १४७
बगबरम् ६१
बगबरसमुच्चय १६३
बगबरकाचित्र १०८
बगबरीदास १६३
बगबरीणी ११४, ११५
बगबसेन १२६
बगबानन्द ९५, ९६, १०६
बगबार्जुन (३०० ई०) ११५
बगबसिक १४८
बगबटा कला भवन, बीकानेर १३८
बगबटाकाब्यिकावर्धन ४८
बगबट्य ४२
बगबट्यशास्त्र ५५, ८१, ८७, १०३, १२२,
१३९
बगबट्यसूत्र ३५
बगबदिर १८२, १८३
बगबदिर उल-जमा १८२
बगबदिर उल-मुल्क ७७९
बगबदिरसाह १७३
बगबदिरा बंगम १८४
बगबनानक १५३
बगबनानार्णिसंक्षेप ८८
बगबनालाल बगबनलाल मेहता १३३,
१३४, १३७, १३९, १७१, १७३,
२०८, २११
बगबनाया बगबन कथाओं १२, ९३
बगबनारद ३५, ३८, १०४
बगबनारायण ३८
बगबनारायणन, पी० एस्० २८७
बगबनारायण भवन राय पावगीणी ९१
बगबनारायण श्रीधर वेन्ने २५४, २८१
बगबनारीचित्र १०८
बगबनारुन्दा ११४, २३०
बगबनिकोलस रोरिक २७९
बगबनिगम ४२
बगबनिजामशाह १४९
बगबनिजामी १७२
बगबनित्यानन्द महापात्र २६४
बगबनित्युष चित्रकार ८९
बगबनित्युषज्ञान ४८
बगबनित्युष २७
बगबनित्युषराय गोपिकार २७१
बगबनित्युषत ४२

बगबनिर्घण्ट ४२
बगबनिर्मयराज ९६, १०७
बगबनिर्मिता लकबर २६३
बगबनिर्माण ४२
बगबनीलवसना २६२
बगबनिशीबचूर्णी १३४, १३६
बगबनिहालचद १६३
बगबनीतिसार ४३, ८१, १०५
बगबनील ५५, ८९
बगबनीलकमलाभ ४१
बगबनीलमणिदास १३२
बगबनुजूम-अल-उलूम १३७, १३८, १४८,
१४९
बगबनुपुरक ९६
बगबनूरजही १७२, १८३
बगबनेपथ्यप्रयोग ४७
बगबनेपालभाषा २८४
बगबनेपाल संग्रहालय २७६
बगबनेमिनाय १३८, १४१
बगबनेमिनायचरित १३६
बगबनेबीन्सन २५७
बगबनेशनल गैलरी आफ़ माडर्न आर्ट २२२,
२९१, २८२
बगबनेशनल म्युजियम, दिल्ली १५६, १५८
बगबनेहरू (जवाहरलाल नेहरू) २७२,
२८०
बगबनेनसुख १९५, १९६, १९७
बगबनेषबचरित १०, १८०
बगबनेहाल १८०
बगबनेौका ३६
बगबनेौकार २६८
बगबने्यामतनामा २२८
बगबनेयुटन २५४, २६५
बगबनेयुयार्क टाइम्स २६०
बगबनेयुय ४२, ४७
बगबनेयुय करती हुई मुबती २७९
बगबनेयुसिंहगुप्त बालादित्य ४७

ब

बगबपंचतंत्र १६०, १७१, १७२, १८१
बगबपंचदशी २७, ५०, ६०, ८३
बगबपंचरत्ना ११४
बगबपंचानन मित्र ७१
बगबपञ्जाब संग्रहालय, पटियाला २७५
बगबपञ्जाब संस्कृत सीरीज ६९
बगबपश्चिमबंगालयलक्षण ३७
बगबपक्षसूत्र ४१
बगबपक्षसूत्रलक्षण ४०
बगबपत्नी २७८

पत्रच्छेद ४२
 पटचित्र १०८
 पटना आवास २८१
 पटना म्युजियम २३१
 पट्टिकावेषभानविकल्प ४८
 पटल ट्राफी आक वि आर्ट, बम्बई
 १८१
 पठित ४२
 पथिकर २६४
 पदबंध ४२
 पद्मसी, अकबर २५४, २७२,
 २७३
 पद्य ५५
 पद्यकेतु १९१
 पद्यपद्याकृति ३९
 पद्यपत्राम ६५
 पद्यपुराण ८८, ९०, ९१, ९२
 पद्माकर १६६
 पद्मावती ९०, १४१, १४३
 पद्म १९७
 पनघट २७६, २८६
 पणिह्यारिण २८७
 परमाणु ४०
 परवेश १८४
 परसूत्र ४२
 परशुराम शर्मा वैद्य ४२
 परावृत्त २३६
 परावार ३७
 परितोष सेन २५८
 परित्यक्ता दसमन्ती २७८
 परिवृत ६१, ६२, २३६
 परीक्षित २२९
 पर्षभोज १९१
 पर्येक ३६
 पर्री ङाउन ११७, १३९
 पहाड़ी लिपयौ २६२
 पाटल ४१
 पाटिक ८९
 पाणिनि ३७, ८७, १००
 पाण्डवचरित १३६
 पाण्डु ५५
 पानकरसरागासवयोजन ४७
 पाजिटर ९१
 पार्सदी ३१, १२४, १९८
 पार्श्वगत ६१, ६२, २३६
 पार्श्वनाथ १३८, १४१
 पाल डेल्बैकस १९३
 पिकासो २५७, २६२, २७०, २७७,
 २८९

पीत ५५, ८९
 पीपलखोरा १२३
 पुरखु १९७
 पुरखर ३५
 पुरप्रवेश ४०
 पुराण ४२
 पुरावृत्त ६१, ६२
 पुरुमुक्त प्रकाशादित्य १०४
 पुरुषलक्षण ४२
 पुलिनबिहारी दत्त २५७, २६४
 पुष्पशाफटिका ४८
 पुष्पभूति १०५
 पुष्पमित्र १०१
 पुस्तकभाषक ४८
 पुरनचंद १९२
 पूषिमा २६५
 पूर्णन्दुपाल २७३
 पीलस्य ३७
 प्यार का बीसा २७८
 प्यार की प्यास २७८
 प्रकाश जीर लय २६३
 प्रकाशसिंह १९९
 प्रकृतिचित्र ८१, १०८
 प्रकृतिमिलन २६८
 प्रजापति ४३
 प्रज्ञापारमिता १३२
 प्रज्ञापारमिता सूत्र १२२
 प्रतापसिंह १६३, १६७, १६८
 प्रतिकृति ८१
 प्रतिच्छम्बकचित्र ८९, १०८
 प्रतिज्ञायोगधरायण ९४
 प्रतिष्ठानि २७२
 प्रतिष्ठा ८९
 प्रतिष्ठाचित्र १०७, १०८
 प्रतिभाद्रप्यादिवचन ३७
 प्रतिभामानिषा ४०
 प्रतिभाप्रमाण ३७
 प्रतिभामानलक्षण ३८
 प्रतिभालक्षण ३७
 प्रतिभाला ४८
 प्रतीक २५७
 प्रतीक्षा २८२, २८४
 प्रधानचंद १९२
 प्रबीपशाह २१५, २२१
 प्रबीष दासगुप्त २५८, २८६, २९०
 प्रद्युम्नशाह २१५, २१८, २२०
 प्रफुल्ल जोशी २६४
 प्रबधकोश ४३
 प्रबुद्धचंद १९३

प्रभा ५०
 प्रभास ३५
 प्रभाण ४८, ५०, ५४, ५८
 प्रभोदकुमार बटर्जी २५७
 प्रलोकन ९१
 प्रभन्वाकरणसूत्र ९२
 प्रसन्नकुमार भाचार्य ३८
 प्रसन्नरायण ९६
 प्रसाधन २८६
 प्रसेनजित ९३, १०१
 प्रहारिव ४२
 प्रहेलिका ४८
 प्राकार ३६
 प्रावालिपिमुद्रागणनासम्भसालम्भ
 धनुर्वेद ४२
 प्राचीन भारत के कलात्मक चित्रोद्य
 १०८
 प्राणकृष्णपाल २५८
 प्राणनाथ पागो २७४
 प्राथमिका ४०
 प्राथना सभा में गाँधी जी २८१
 प्रासादनवेश ४०
 प्रासादलक्षण ३७
 प्रासादानुकीर्तन ३७
 प्रिटिमि आफ अजन्ता क्वेज ११६
 प्रिन आफ वेल्स म्युजियम बम्बई १२२,
 १५०, १५६, १५८, १५९, २२८
 २२२
 प्रि-हिस्टोरिक इजिया ७१
 प्रि-हिस्टोरिक पैटिंग ७१
 प्रीतमशाह २२२
 प्री-द-क्रिटिक (क्रिटिक एषाई)
 २७७
 पूष्पीचर १९१
 पूष्पीराजरासो १६०
 पूष्पीरूप ९०, १७७
 पूष्पीशाह २२
 पूष्पभाण २७९
 पूष्पात ६, ९, ६२
 २३६
 प्रमचंद २६२, २८३
 प्लवित ४२
 प्लेटो २८
 प्लोटीनस २८

फर्गु १९७
फरोहवाह २१५
फर्टोको २७०, २८५
फरफि बाकार जली २२२
फर्रुख १८०, १८२
फर्रुखबेग १८३
फर्रुखसियार १६१
फर्रुखनिच १०८
फाइन माटर्स ऐंड काफ्ट्स सीसाइटी,
विल्डी २८०, २८२
फियार २५७
फीरोजशाह १७३
फीरोजशाह तुगलक १७८, १९२
फैजी ८१
फायर माटर्स गैलरी, बासिंगटन १३६,
१३९
फेजर २२०
फैक, जे० सी० १९७, २००, २०१

ब

बक़्तावरसिंह १६८
बज ९१
बजलेप ४०, ५७
बज्यायुध १०५
बहोदा म्यूजियम २८२
बहोदा सभहालय २७५
बड़ईपीरी २८६
बदरीशाह १४९
बनबारीदास २२१
बबनसिंह १६२
बम्बई आर्ट सीसाइटी २६५, २७१,
२८१
बम्बई स्कूल आफ आर्ट २७२, २८१
बर्क २९
बलिन म्यूजियम १३३
बलमद्रशाह २१५
बलरामदास १३२
बलवत्सिंह १६५
बल्लम १५३
बल्लमाचार्य १५८
बलसक ९५
बल दों में से एक २७३
बलसान १८०, १८१, १८२
बलिया १९७
बहापुरशाह १५६, १६२
बहाउल्लाह-उ-जामी १८१, १८२
बहुभ्यायाम ४२
बाहविक १७१
बाजली २६८

बाघ ४८, ६६, १००, १०५, ११४,
१२०-२२, १२५, १३५, १४७, १४८,
२२७, २३०, २४५, २५९, २६२
बाज बहापुर २२८
बाघमहू ८८, ८९, १०५, १०९, १३२
बाधामी १२२, १४७
बापू (दे० महात्मा गाँधी)
बाबर १७७, १७८, १८३, १८७
बाबरलामा १८२, २३०
बाभ्रभ्यायांचाल ४३
बाभिया १२७
बारहमासा १८२
बायो लोम्यू २८८
बाल ५९
बालकीबन ४८
बालगंगापालस्तुति १३३, १३४, १३६
बालमहू १३६
बालचव १८४
बाल चावदा आर्ट गैलरी २७३
बालग्र ४०
बाली ५९
बासिल ग्रे १५३
बासिलोरिया ऐंड जलबर्ट म्यूजियम, लंदन
१६४
बासिहाद १७८
बासिमित ४२
बादाई २८६
बादशालभजिका ९६
बासिसार ९३, ९९, १११, ११५, २३०
बाहारी १५३, १६६, १६७, १९७,
२१०
बाहारीमल १५५, १५७
बाहारी मनसई १८६, २०१, २२२,
२२८
बाल्लहण ९६, १३४
बाबानदास १८२, २३६
बुककाराय द्वितीय १३७, १४९
बूद १७१
बूद ६, १६-२०, ९३, १०५, १२४,
१२५, १२७, १२१, २३०, २४६
बूद और मेघ २६०
बूद का गृहभियमन २७८, २८२
बूदगुप्त १०४
बूदवेव ११३
बूदपूजा २८१
बूदविषहू १०२
बूदस्वामी ८९
बूदजोई, हुकीम १७१
बुरहानुद्दीन १५०
बूदा माली २८१

बेकार २७५
बेसुली २८६
बेडन पावेल १९७
बेन २९
बेन्ने २८१
बेनी १९७
बेसर १४७
बैजूबाबरा २७२
बैतुगर मिर्जा १७८
बोडलियन लाइब्रेरी, आक्सफोर्ड १५०,
१८२, २०७
बोसा २९
बोस्टन संग्रहालय, लंदन २०७,
२०८
बौधधर्म और चित्रकला ११४
बहाबारी २६२
बहायामल ३८
बहासिल्य ३८
बहासुव ४१, ८२
बहाग ३५, ३६, ३८, ४३, १२३, १२४,
२२७
बहागपुराण १९१
बासिक ७१
बाहायामातक ११९
बोक्स २८३
बिटिया म्यूजियम, लंदन १३६, १५०,
१८१, १८२, २०७
बूहलका ८९
बूहलकार्याजरी ८९, १०७
बूहलसहिता ३७, ८८, १०५, १०९
बूहदय ६९
बूहदारधयक ८२

भ

भक्तदर्शन २२०, २२२
भक्ततरलाबली १६०
भगत १९७
भगताराम १९७
भगतसिंह १६२
भगतती २३६
भगवानदास १५५, १५७
भगिनी निवेदिता २५९
भज १२३, १४८
भद्र ५८
भद्रा ५८
भगवित् ३८, ३९, १०२
भरत ३५, ८७, १०३, १२२,
१३९
भवनप्रवेश ४०

अथभूति ९५, १०६, २४१
 आन्याल २८६
 भाऊ समर्थ २६४, २८६
 भाऊसिंह २८६
 भाग ४०
 भागवत ३०, १३२, १३४, १५५, १५७,
 १५८, १५९, १६०, १६१, १९८, २०१,
 २०६, २०८, २११, २१२, २४२
 भाष्क, एस० एस० १२१
 भानुमुक्त १०४, १०५
 भारत इतिहास संशोधक मंडल, पुना
 १५०
 भारत कला भवन, वाराणसी १८१,
 १८२, २०१, २७५
 भारतमाता २७२
 भारतीय क्लसीवा २७५
 भारतीय चित्रकला २०७
 भारतीय शिल्प के बर्णन ५१, २५७
 भाव ४८, ५०, ५४
 भावचित्र ८९
 भावेश सान्याल २६४
 भास ९४, १००
 भिक्षुसंगे २६२
 भित्तिक ४१
 भित्तिसिद्धि १०८
 भीम १३५
 भीमचंद १९२
 भीमसिंह १६८
 भुवनप्रवेश ३७
 भूमिकाउल्लेख ३७
 भूमिचंद १९१
 भूमिबंधन ४०
 भूरा ५५
 भूर्तिसिंह खोलावत २८६
 भूषणयोगिन ४७
 भ्रंश ४२
 भ्रंश ५९
 भोसले, ए० बी० १२१
 भोगीलाल १३६
 भोज ३७, ३८, ३९, ४०, ८१, १०७,
 १३१, १३६, १५६
 भृगु ३५, ३८, ८१

म

मंजर नृत्य २६८
 मंजिरक ९६
 मंजीरावाली २६०
 मंजुलाल रणछोड़लाल मजूमदार १३४,
 १३५, १३६

मंजूषी १०२
 मंदारवती ९०
 मंसाराम २७४
 मंसूर १८२, १८३, २३६
 मछुआ की लकड़ी २७२
 मटीसी २५७
 मणिभूमिकार्य ४७
 मणिराम ४२
 मणिरामाकारमान ४८
 मणिराम बैरागी २२२
 मणविलास १०६
 मणिराम १५३, १६६
 मणिसार १४०
 मस्स्यपुराण ३५, ८८, ९०, ९१
 मत्स्योदर ५१, ६५
 मत्स्योदरकवि ३९
 मथुरा १८०
 मदनलाल नागर २८६
 मधुरस्मृति २७८
 मधुच्छिद्यकृत ४२
 मध्यकालीन भारतीय सस्कृति ३७
 मनीषी ३६
 मनु ३६, ३७, ४३
 मनुष्यालयचित्रिका ३७
 मनोरजन घोष ७५
 मनोहर १५८, १८२, १८३
 मन्दारवती १०७
 मन्नालाल १६७
 मन्मथ ४३
 मन्मथनागर २२२
 मन्मथ ९०
 मर्मबंधित्व ४२
 मलयवती ९६
 मलहू १९७
 मल्ल कुवरी ९२
 मल्लधिन ९२
 मय ३५, ३६, ३७, ८५, ८६, ९१,
 २३५
 मयमान ३७, ३८
 मयमत शिल्पशास्त्र ३७
 मयगिल्प ३७
 मसूरी के कुछ दृश्य २८४
 महमूद गजनवी १३८, १७२
 महमूद द्वितीय १७३, २२८
 महाकाली २७८
 महात्मा गांधी २५३, २५४, २५९,
 २७२, २८३
 महादेव साहा ५१, २५७
 महापद्म ९९
 महाप्रभाषिक नवस्मरण १४०

महाभारत ३८, ८१, ८४, ८५, ८६,
 ८७, ९१, १०२, १२६, १३२, १५३,
 १६६, १७२, १८०, १८१, १८६,
 १९२, २०१, २०८, २११, २३५,
 २३६, २३९, २४१, २४४,
 २५६
 महाभाषा २७
 महाभाषी गण्डव्यूह ११४
 महाराज बलरामपुर का संघहाकथ
 १८१
 महाराजा स्कूल आफ आर्ट्स २६७
 महावश ९३, १०१
 महा विषयकर्मा ३६
 महावीर स्वामी ११३, ११७, १४१,
 १४६
 महावशिता ८८
 महोबा १८०
 महोदयर्मा १०६, १२२, १३८, १४३,
 १४८
 महेश १०६, १२३, १८२
 महात्सव १०१
 माडर्ना २४६, २४७
 मां और बच्चे २५९
 माबनचोर २८७
 मागो २५४
 माणकू ९७, २१६, २१८, २२२-२३
 माणिकचंद १९२
 मातीस २८९
 मात्रा ४०
 मातृप्रेरजातक ११९
 माधव ८३, ९५, १३५
 माधव सातवलेकर २८७
 माधव सातवलेकर २८७
 माधो १८०, १८२
 माधोसिंह १६३
 मानडण्डकल्प १४७
 मानमार ३५, ३६, ३७, ३८, ३९,
 १०५
 मानसिंह १५७ १६१, १६२, १६५,
 २२९, २३०
 मानसिंह कछाबहा १५५
 मानसिंह तोमर १५५, १५६
 मानसी ४८
 मानसोल्लास ३८, ४०, ४१, ८१, १०७,
 १३१
 मानी १७१
 मायाकृत ४२
 मार्कण्डेयपुराण १३९
 मार्ग १५८, १५९, १७५
 मार्च आरु इंडिया २६७

माइनर इंडियन पेंटिंग २६७
 मालती १५
 मालतीमाधव १५, १०६
 मालदेव १५७, १६०
 मालविका १४, १५
 मालविकाग्निमित्र ८९, ९४, १०३
 मालव्य ५८
 मालव्या ५८
 मालाकार (माली) ३६
 माली, प्रो० २७४
 माल्यप्रथनविकल्प ४७
 माल्यप्रन्थन ४२
 मानिएर-उल्ल-उमरा १७९
 मानिएरर पेंटिंग वक आफ जैन कल्पसूत्र
 १४०
 मिनॅडर १०१
 मियलप्रदेवी ९६
 मिलिन्दप्रथन ९३
 मिसकीन १८०, १८२
 मिश्र ९२
 मिश्रचित्र १०८
 मिश्रम् ६१
 मिश्रलक्षण ४२
 मिश्रवर्ण ४०
 मीर अली १७८
 मीर हबाद १७२
 मीर हाशिम १५०
 मीराजी १५०
 मीरा १६६, १८६, २७२
 मुकुन्द १८०, १८२
 मुकुन्दीलाल २२०
 मुकुलचंद्र डे २५७
 मुद्राराक्षस १६, १०६, १०८
 मुण्डकोपनिषद् ८२
 मुरली १६७
 मुराद १८२, १८३
 मुल्गांबकर २८७
 मुठिबंब ४२
 मुहम्मद आदिलशाह
 १५०
 मुहम्मद जिलिजी २२७
 मुहम्मद गजनवी १७९, १९१
 मुहम्मद तुगलक १७२, १९१
 मुहम्मद शाह १६३
 मुहम्मद मुल्लान १८४
 मुहम्मद हुकीम २५७
 मुहम्मद हुसैन १८१
 मुरकापट १९६
 मुलराज १३४
 मूर्तिकला २७

मुत्तिलक्षण ३७
 मुंजिन महिला २६९
 मेघ २६०
 मेघकुमार ९२
 मेघचद १९२
 मेघदूत ३१, ८७, १०३, १२३, १६८,
 २५७, २६३, २६८
 मेदिनीकोश ८८
 मेदिनीगय २२८
 मेरे तो गिरिधर गोपाल २७२
 मेवाड़ पेंटिंग १५७, १५८
 मेघ-कुक्कुट-लावक-युद्धविधि
 ४८
 मैजिक १३४
 मैत्रेय १०२
 मैत्रीनी ९६
 मोतीचन्द्र ११४, १३५, १३७, १४९,
 १५७, १५८, १५९
 मोलाराम २१५, २१६, २१७, २२०-
 २२४
 मोहम्मदशाह १६१
 मोहन सामन्त २५४, २८२
 मोहनजीदहो ११७
 मौलवी ५५
 मोक्षल्य ३८
 म्यूजियम आफ बड़ोदा २८२
 म्यूगल २५९
 म्प्लेक्लिन्विकल्प ४८
 मृगयक्षिस्त ४२
 मृगमंज (कुम्भकार) ३६

ब

बय ३६
 बयसाधिका ४८
 बय सघटना ४०
 बय ८७
 बयकल्प ४२
 बयबीली ११४, ११५
 बयिणी ८७
 बयेश्वर कल्याणजी शुक्ल २८१
 बयपट १०६, १०८
 बय-माकंडबय २७१
 बयराज ३९, ९६
 बयमुना २६३
 बय ४०
 बयपाल १०५
 बयघोर ४८, ८७, १०४
 बयगोपरा ४२
 बयगोवर्मेन १०५

बाचना २७८
 बान ३६
 बाग्मिनी राय २५३, २६०, २६१, २७०
 बाहिसाबरम १७२
 बयिस्तकल्पतरु ४०
 बयुक्तिद १०१
 बयुगल २५९
 बयुधिष्ठिर ८६
 बयुधिष्ठिर की स्वर्ग यात्रा २६०
 बयुवियां २६२
 बयुवान-ध्यांग २३०
 बयुका ४०
 बयुयुफ आदिलशाह १४९
 बयुगबरायण ९४
 बयुग ४२
 बयुगवाशिष्ठ १८१

र

रगवल्ली २४७
 रगोत्सव २७२
 रंजित ८३
 रक्तकमल ५
 रघुवंश ८७, १०३, १०८
 रचका ६४
 रचना २६६
 रणजीतसिंह १९१, १९२, १९३, २३९
 रणबीरचंद १९३
 रणबीर सक्सेना २६४, २८२
 रणबीरसिंह बिस्ट २७३
 रजा २५४, २७२, २७७, २८२
 रजमाना १५५, १५७, १६७, १८१,
 १८२, १८७
 रघ ३६, ४२
 रघलक्षण ३७
 रघीन मित्र २५८, २६४, २८५
 रतनसिंह १६२
 रश्मिहल्प १३३, १३४, १३६, १३९
 रत्नावली ९२, ९५, १०६, १०७, १०८
 रवि वर्मा २५४-५५, २५६
 रविशंकर रावल २५३, २७८-७९
 रवीन्द्रनाथ ठाकुर २५४, २५६, २५८,
 २५९, २७६, २८३, २८९
 रवीन्द्रजीन १७२
 रस ५४
 रसचित्र १०८
 रसदृष्टिलक्षण ४०
 रसराज २२८
 रसिकप्रिया १५८, १६१, १७२, १८७,
 २०१, २०७, २०८, २०९, २२९

रस्किन २८
 रहीम १५०
 रांगोली २४६, २४७
 रासल ९६
 रास से पुनर्जन्म २६५
 राय २७
 राममाला १३५, १६१, १८२, २०६,
 २२८
 राजकीय संग्रहालय, मद्रास २७५
 राजकीय संग्रहालय, हैदराबाद २७५
 राजसिंह २८४
 राजतरंगिणी २०५
 राजकीय पोथीखाना, जयपुर १८१,
 १८२
 राजकीय पुस्तकालय, नेपाल १३२
 राजकीय संग्रहालय, रामपुर १८१
 राजकीय संग्रहालय, हैदराबाद १८१
 राजपूत पेंटिंग १५३
 राजराजा प्रथम १४८
 राजशेखर ४३, ९६, १०७, १३७
 राजसिंह १६०, १९९, २११
 राजशेखरलाल मिश्र ४१
 राजशेखरप्रसाद नारायणसिंह २१०,
 २३१, २३२
 राजीया, के० २८६
 राज्यवर्धन १०५
 राज्य संग्रहालय, लखनऊ २७५
 राधा कुमा १५६
 राधा प्रताप १५७, २८४
 राधा १६४, १८६, १९६
 राधा-कृष्ण २७२, २८६
 राधाकृष्णम् २८३
 राबर्टी रोसेलिनी २८४
 राम ५२, ५९, ८५, ९५, ९६, १८२,
 १८०, १८२, २१२
 राम और बृह २६३
 रामकृष्णार २५४, २७७-७८, २८२
 रामकिशोर २५४
 रामकिशोर १९७
 रामगुप्त १०४
 रामगुप्त विजयवर्गीय १६६, १६७,
 २८०-८१
 रामचंद्र १९२
 रामचंद्र १६७
 रामचन्द्र राव, पी० आर० २६७
 रामचन्द्र शुकल २८६
 रामचन्द्रिका १५८
 रामदयाल १९७
 रामसिंह १६३, १६४, १६७, १६८,
 २२९

रामानंद १८५
 रामानन्द बटर्जी २५५
 रामायण ३६, ८१, ८४, ८५, ८७,
 ९०, ९९, १२६, १३२, १५३, १५८,
 १५९, १६६, १७२, १८०, १८१,
 १८६, १९८, २०१, २०६, २०७,
 २०८, २११, २३६, २३९, २५१,
 २५६
 राय कृष्णदास १३१, १३२, १३५,
 १८०, १८२, २०५, २०७
 रायल अकादेमी आफ फ़ाइन आर्ट्स
 (रोम) २८१
 रायल एशियाटिक सोसाइटी, लंदन १८१,
 १८२
 रायसिंह १६०, १६१
 रायच ३५, ५९, ८५
 राष्ट्रीय कलाबीथी, दिल्ली २७५
 राष्ट्रीय संग्रहालय, दिल्ली १८१
 राह की पहचान २७९ न २७९
 रीड २५
 रमनूहीन १६१
 रचक ५८
 रचका ५८
 रघुदामन् १३४
 रूप ४२
 रूपम् १३३, १३४
 रूपक (स्तम्भ भेद) ११
 रूपकर्म ४२
 रूपचंद १९२
 रूपभेद ४८, ४९, ५४
 रूपमती २२८
 रूपलता ९०
 रूपलेखा १०८, २७५
 रूपालेखचित्र १०८
 रूपाली २६०
 रूपालनाचर्यम् १५७
 रुलव् १९७
 रुसा २७७
 रूम् १९७
 रेखाचित्र ८९, १०८
 रेड्डी, ए० बी० २७९
 रेड्डी, पी० टी० २६४, २७९
 रोमसन, बी० वी० १३४
 रोल्देव ९०, १०७
 रोवात-ए-सफ़ा १७२

ख

लंदन टाइम्स २६०
 ल-काँक १७१

लक्ष्मण ९५
 लक्ष्मणदास १९७
 लक्ष्मणसेन १३२
 लक्ष्मी २४८
 लक्ष्मीपट १०८
 लक्ष्मी मेनन २९०
 लक्ष्मणबाग़ आर्ट स्कूल, पेरिस २७९
 लखनऊ आर्ट स्कूल २८२
 लक्ष्मिचित्र १७७
 लक्ष्मणदास १६७
 ललित ४२
 ललित २७
 ललित अम्बु ४४
 ललितकला १०८
 ललितकला अकादेमी, दिल्ली २०६,
 २५९, २६५, २६७, २७५, २९१
 ललितशोथी ९३
 ललितकलाम २०१
 ललितविस्तार ४१-४२, ४३, ४४,
 १०४
 ललितघाह २१५, २१८
 ललिता २७
 ललिताद्विज २०५, २०६
 ललितास्तवराज स्तोत्र २७
 लल-कुटा ८५
 लाहित (पटचित्र) ८३
 लाबी ५६
 लारेंस विनियन १९९, २००
 लाल ५५, १८०, १८२, १८३
 लालचंद १६७, २३१
 लावण्य ५४
 लावण्ययोजन ४८
 लावण्ययोजना ५१
 लाव्य ४२
 लिखा ४०
 लियोनार्डो ब्रदम ७१
 लीला २८
 लुहारगिरी २८६
 लृक्ष संग्रहालय, फ्रांस १८१
 लुसियाँ सीमो २६१
 लुखनीलेसन ४०
 लुथियुत्रिका १०८
 लुथकर्म ९२
 लुथकर्म ४०
 लुथमान, ए० २१३
 लुसिंग २९, ३१
 लुसा मज्जू १८२
 लोकमयला दीपावली २८६
 लोहित ८९
 लोहे का व्यापारी २६३

ब
 बंदना २६८
 बंशीबाला २६९
 बत्सराज १४, १०६
 बधु २६३
 बर-बधु का श्रुंगार २६२
 बराहमिहिर ३७, ८८, १०५
 बरुण १४२
 बर्षाचित्र ८९
 बर्णाट (चित्रकार) ८८
 बर्णिका मंग ४८, ५२, ५४, ५५
 बर्तिका ८८
 बर्षकी ३६
 बर्षर ६४
 बर्षाक्रान्तु मे संघालिनें २८३
 बर्षाष्ट ३५, ३७
 बस्त्रगोपन ४८
 बस्त्रराग ४२
 बत्सराज १५
 बसन्त २८१
 बसन्तविलास १३३, १३४, १३६,
 १३८
 बसन्ताभरण २८४
 बसुदेव २८७
 बसुलक्ष्मी १४
 बसुमती १९१
 बाक्यात-गुणाबरी १८१
 बाह्यार २३६
 बाणासुर ११, १०५
 बासल्य २६९
 बास्व्यायन ४२, ४३, ४४, ४७, ४८,
 ८२, १३९
 बाघ ४२, ४७
 बान गाग २५७
 बाह्यैस्पत्य ४२
 बासती आलोक २८६
 बासवदत्ता १०, १४, १३१
 बासुदेव ३५
 बास्तु ३६
 बास्तुविद्या ३७, ४८
 बास्तुशास्त्र ३७
 बास्तुशिल्प ३७
 विकासोन्मुख मौवन २६३
 विक्रमादित्य २२९
 विक्रमादित्य ४०, १०, १५, १०३, १०७,
 १८०, २२९, २७२
 विक्रमोर्वशीय १५
 विचित्रर १८३

विचित्रशाक्युपमक्यविकारक्रिया ४७
 विचित्रा २५९
 विछोह २६८
 विजय रामचंद्र १९२
 विजयवल्लभ सूरि स्मारक ग्रथ १५७
 विजयपाल १३१
 वितर्कित ४०
 विदलकर्म ४२
 विद्या २७
 विद्यापति २५६
 विद्यारण्य २७, ८२
 विद्यारण्य मुनि ६०
 विधिचंद्र १९२
 विद्वच्चित्र ८९, १०८, १०८
 विद्वद्गालमंजिका १०७
 विनयसिंह १६२
 विनोद बिहारी मुकुर्जी २५४, २७६
 विनोद भज्रमदार २५८
 विनयपिटक ९३, १०८
 विनयादित्य जयापीठ १०६
 विमान ३६
 विमानलक्षण ३७
 विमानविद्या ३७
 विरंग ५६
 विरहिणी उमा २६०
 विराम २७८
 वीरेन दे २६४
 विचित्रता २९
 विशानदास २०१
 विशाल भारत ३७, १३८
 विशालवत्त ८६, १०६
 विशालाल ३५
 विशेषकच्छेय ४७
 विदलकर्म ३५, ३६, ३७, ३८, ३९
 विदलकर्मप्रकाश ३६, ३७, ३८
 विदलकर्म वास्तुशास्त्र ३७
 विदलकर्मोय ३७
 विदलकर्मोय शिल्प ३७
 विदलकर्मोय शिल्पशास्त्र ३५, ३७
 विदलभारती पुस्तकालय ३७
 विदलविद्याभरण ३७
 विदलबसार ३८
 विद्याम २६८, २७९
 विष्णु १२३, १२४, १२६, १३७,
 २२७
 विष्णुगुप्त चन्द्रादित्य १०४
 विष्णु दे २५७
 विष्णुधर्मोत्तरपुराण ३६, ३८, ४०, ५३,
 ५५, ५६, ८१, ८८, ९१, १०५, १०६,
 १०७, १०८

विन्नेट मिथय २०५
 बाणा ४२
 बाणाडमसकवाद्य ४८
 बाणाधारिणी २८७
 बाणाधारिणी २६०
 बायिका ८९
 बारीनह देव १५७, १६१, २०७,
 २२९
 बीरेन दे २५४
 बीरेश्वर सेन २५७
 बुद्धराक २५९
 बंकरुव्या, के० २५७
 वेद ४२
 वेद का अध्ययन २६३
 वेदना २५९
 बेस्सन्तरजातक १०२, १२४
 बैचित्र २७
 बैजयिकी ४८
 बैष्णकचित्र १०८
 बैष्णिकम् ६१
 बै यगुप्त द्वयशादित्य १०४
 बैनयिकी ४८
 बैधम्प्यायन ८९
 बैजिक ४२
 बैजयिकी ४२
 बैष्णयगुप्ता ३६
 व्यनितिवित्र १७७
 व्यनित २५९
 व्याकरण ४२
 व्यावार्थिक विद्या ज्ञान ८८
 वृत्र सुदय्यांग ४८
 वृत्त ९१
 व्यानप्रकरण ३८
 वृत्त्यति ३५ ४३

श

शकर २७, १०, ९२
 शकरबालकृष्ण दांशित ११
 शकस वाक्या २८३
 शालकार ३६
 शाकुनिष्ठ ४२
 शाकुन्ला १५, १०८, १८१, २६३
 शाकुजित २२८, २२९
 शातपथब्राह्मण ३८, १०२
 शाब्दबोधि ४२
 शासनचक्रा ६७
 शासनजातक ११७
 शरीक ना १८३

शायक ५८
 शायका ५८
 शया ५१
 शयाकृति ६५
 खाताराम, बी० १७२
 खातिचंद १८२
 खाति दवे २५४

 खातिनिकेतन २५९, २६७, २६८, २७२,
 २७३, २७५, २७६, २८१, २८०,
 २८३, २८४
 शायक मूर्ति १२५
 श्यामदास २१६, २२१
 शारदाचरण उकील २५७, २६४,
 २७७, २८४
 शाहवाहन २०७
 शाहजहाँ १४९, १६०, १६१, १७७,
 १८३-८४, २००, २२१
 शाहनामा १७८, १८१
 शाहबख्त १७८
 शिक्षा ४२
 शिखाबध ४२
 शिलर २९
 शिलीन्द्रनाथ मजूमदार २५७
 शीलभद्रचरित २०७
 शिल्प २७, ३५, ३६, ५३, ८१, ८४,
 १०८
 शिल्पकथा २६०
 शिल्पकलादीपिका ३८
 शिल्पकार ८४
 शिल्परत्नम् ३७, ३८, ५५, ५७, ८५
 शिल्पाशास्त्र ३७
 शिल्पसंबन्धन ४२
 शिल्पसदाजय ३७
 शिल्पसूत्र २३६
 शिल्पिक ३६
 शिल्पी ४३
 शिल्पी कलाचक्र २११
 शिव २७, १२२, १२३, १२४, १२६,
 १३७, १९८, २२७
 शिव का विष्णुपान २६०
 शिवदयाल लाल २३२
 शिवपुराण १९८
 शिवराम २२१, २२४
 शिवलाल २३२
 शिव-सती २६०
 शिवसिंह १६७
 शिवसूत्रविमर्शिणी २७
 शिवाजी १५३
 शिबिजातक ११९

शुक्रप्रिया २६८
 शुक्रसाहिकप्रलयन ४८
 शुक्र ३५
 शुक्रनीति ४३
 शुक्राचार्य ४३
 शुक्रवर्ण ४०
 शुद्धान, महाराज ४२
 शुद्धरकापीडयोजन ४७
 शुद्ध सलीम चिस्ती १८४
 शेरशाह १७९
 शेरशाह सूरी १९१
 शेषभाष्य ३८
 श्रेणिक (राजा) ९२
 शैलन्द्रनाथ दे २५७
 शैलोज मुसर्जी २५३, २६५, २७६-७७
 शीनक ३५
 श्याम ४१
 श्यामजातक १०२
 श्रम की प्रखर दुपहरी २८७
 श्रावकप्रतिक्रमणपूर्णा १३६
 श्रीकुमार ३८
 श्रीकृष्ण ३०, १४२, १६३, १९६, २०९,
 २३६, २४२
 श्रीकृष्ण सन्ना १५४ २६४, २८६
 श्रीगुप्त १०४
 श्रानगर राज्य का इतिहास २२२
 श्रीनाथजी २५०, १५७
 श्रीहर्ष ९०
 शृंगार १०६, ११६
 शृंगार १६७, २६८
 श्लेथल २९
 श्लोकसंग्रह ८९
 श्वेत ५५
 श्वेतकैतो ४३

 श
 षडदत्तजातक ११७

 स
 संगति २९
 सगरचंद १९२
 सगीतज्ञ २८
 सगीत विचार मय्य २७९
 सङ्गहीय सूत्र १३६
 सद्गामसिंह १५९, १६१, १६८
 सघटन २९
 सधाल बधु २८५
 संधाल-संधालिन २६०
 संध्या ४३, ४४

मवादय ४८
 समुद्रभाषित प्रतिमालक्षण विवरण ३८
 संबाहित ४२
 ससाखचंद १९२, १९६, १९७, १९९,
 २००, २१०, २११, २१७, २२३
 सरकृति २८८, २९०
 मन्सरा खियन गिफ्ट ९३
 सचित ५२
 सच्चरितचित्र १०८
 सती २६०
 सतीश गुजराल २५४
 सत्यम् ६१
 सत्यचित्र १०८
 सद्यस्नाता २६०, २६८
 सान्त्वकार ३७
 सान्त्वकार वास्तुशास्त्र ३७
 समरांगणसुभाषार ३७, ३८, ३९, ४०,
 ८१, १०७, १११
 समयम् दर १४०
 समरेन्द्रनाथ गुप्त २५७, २७८
 समर्पण २७८
 समवसरण स्तवन १४१
 ममानत ६१, ६२, २३६
 समागणपना २९
 समागंघ ६१, ६२
 समुद्रगुण १०४
 सरकार, एस० एन० १२१
 सरदार पटेल २८३
 सरस्वती १४१, १४२, १४३, १५८
 गलितक ९३
 मलाकाधिकार ३७
 महल बिन-नवबकल १७२
 सहस्रमल १६३
 साक्ष्य ४२
 मांवीकृत शरीर ६१
 सांख्यी २४८
 साध्यवेला २५९
 सावलदास १८०
 सांख्य २३६, १८२, १८३
 साउथ केसिटन म्युजियम, लंडन १८४
 साक्षात्कार २५९
 सागरिका १०८
 सांख्यी ४१
 सांख्यीकृत शरीर २३६
 सांख्यी २६७
 सांख्यिया २४६
 सादृश्य ४८, ५२, ५४
 सादृश्यचित्र ८९, १०८
 सामन्त (मोहन सामन्त) २९०
 सामन्तसिंह १६३

सामान्य चित्रप्रक्रिया ४०
 साभी-उज-जयां २५७
 सायणाचार्य ८३
 सारस्वत ३८
 सारस्वतीय समरोगण सूत्राधार ३७
 सारभाई माथिकलाल १३६, १४०
 सालगराम १६७
 सालिवाहन १४०
 सावित्री सत्यवान २७७
 साहिबराम १६७
 सिधल, जे पी० २८७
 सिकन्दर आदिलशाह १५०
 सिजेन २७०
 सित्तनवासल १२२, १४३, १४७,
 १४८
 सिद्धराज जयसिंह १०६, १३४
 सिद्धहेम व्याकरण १३८
 सिद्धार्थ, कुमार ४२, ४४
 सिल्वे लाड, सी० ए० ७१
 सिन्धियातक १०२
 सिंहकेसर ६४
 मीजोनी २५७
 सीता ८५, ९०, ९५, ९६
 सीताभांजी १४८
 सीताराम १६३
 सीताराम माधव जायसवाल २७०
 सीताबंगा ११५
 सुआपबी ५६
 सुकुमार डेउम्कर २६४
 सुजानसिंह १६२
 सुदर्शनसाह १९७, २१५, २१६, २२२,
 २२३
 सुनील माधव सेन २५८
 सुन्दर समुद्र नेपाल २८४
 सुन्दरसेन ९०
 सुबन्धु १२१, १३२
 सुब्रह्मण्य २५४
 सुमगलम् २७२
 सुमेरचंद १९२
 सुरीली बहियां २७३
 सुरेन ठाकुर २५९
 सुरेन्द्रनाथ गांगुली २५७
 सुरेन्द्रनतना ३६
 सुलतान अली १८१
 सुलेमान शिकोह २१६, २२१
 सुख्यवस्था २९
 सुधील कुमार डे ९१
 सुधीर्ष ४२
 सुसंगता १०८, १०६
 सूचिकर्म ४२

सूचीवानकर्म ४७
 सुजा २६४
 सुनकीबा ४८
 सुनग्रह ३६
 सुनघाही ३६
 सुनचार ३६
 सूर १६६, १८६
 सूरजसयन २८३
 सूरतसिंह १६८
 सूरसागर १५९
 सूरसिंह १६१, १६२
 सूर्यवर्मान १२६
 सटल एशिया ऐंटीक्विटीज म्यूजियम,
 विल्की १२८
 सेफ्टसबरी २९
 सेषकराम २३१
 सैय्यद अली १७९, १८०
 मोन रत्नना २४६
 मोमदेव ८९, १०७, १३१, १३२
 सोमेश्वर ४०, ४१, ८१, १०७, १३१
 सोवियत एन्साइक्लोपीडिया २७५
 सोसाइटी आफ इडिया, बर्बई २८१
 सौरि ८६
 सौरिण ४१
 स्फधपुराण ८८, ९०, ९१, ९२, १०७
 स्कूल आफ आर्ट्स, सिमला २७४
 स्टडीज इन इंडियन पेंटिंस आफ गुजरात
 १३३
 स्टीन (औरल स्टीन) १२८
 स्टुअर्ट पिगाट ७१
 स्टेट स्कूल आफ आर्ट्स २८१
 स्ट ला क्रामरिस ५३, १३४
 स्टेशन पर दो यात्री २८१
 स्त्री लक्षण ४२
 स्वपति २८, ३६
 स्वप्नचक्रला २७
 स्वयंस्थान ४२
 स्मार्ट, पी० २८८
 स्पिन गार्न २८
 स्फालन ४२
 स्मिथ (डॉ० विन्सेंट स्मिथ) २०६,
 २०७
 स्वयंभू १४१
 स्वप्न २६०
 स्वप्नवासवदत्ता ९४
 स्वप्नाध्याय ४२
 स्वर्णकार ३६
 स्वर्णकुम्भ २६०
 स्वर्षी सैटीनेल मेडल २७९
 स्वैतोस्लाव रौरिक २७९-८०

इ

हंस प्रकृष ५८, ५९
 हसराज २०५
 हस्ता ५८
 हकीम मुहम्मद २६४
 हजारा ९१
 हजारीप्रसाद द्विवेदी, आचार्य १०८
 हकूमपा ११७
 ह्यकरषा २८६
 हवीस १७३
 हनुमान ८५
 हम्जा चिन्ताली २०७, २१२, २१२
 हम्जानामा १३९, १६०, १७९
 हरकिशनलाल २५४, २६४
 हरदत्त ९४
 हरदास २१६
 हरिदास २२१
 हरमन खैरस १५४
 हरित ४१, ५५, ८९
 हरवश १८०
 हरिवंश ८८, ९०, ९१, १०५, १८१,
 १८२, १९९
 हरिहरनिवास द्विवेदी १२१
 हरीचंद १६२, १९९
 हर्ष्य ३६
 हर्ष ९५, १३८
 हर्षचरित ८९
 हर्षवर्षन १०५, १०६, २२१
 हल चलाते हुए २६७
 हलाकु १७३
 हस्तकौशल २७
 हस्तलाघव ४७
 हस्तिशीवा ४२
 हस्तिदल चौरिया २२०, २२१, २२२
 हस्तिरक्षण ४२
 हाट की ओर २७८
 हास्य ४२
 हिगुल ५६
 हिदिया १४८
 हिन्दी विश्वकोश २७५
 हिन्दुस्तान स्टैंडर्ड
 हिमालयन आर्ट २०१
 हिमालय यात्रा २८४
 हिस्ट्री आफ इंडियन आर्ट २०८
 हीराचंद शारुपी १४०
 हीरविजय १८१
 हीरसौभाग्य १८१
 हुकुमचंद १६७

२५२

भारतीय चित्रकला

हुमायूँ १७८, १७९, १८४

हुलासलाल २३२

हुसेनशाह शर्की १३६

हुसैन (सक्रबूल फ़िदा हुसैन) २५४,
२७०, २८२, २८४, २८५, २९०

हुसैन मिर्जा १७८

हुगल २९

हेतुविद्या ४२

होब्यर, के० के० २५४, २८५

हेम गीराजी ९२

हेमचन्द्र ९३, १३४, १९१

हेमन्त मिश्र २५८

हेबेल, ई० बी० २५५-२५७ २८२

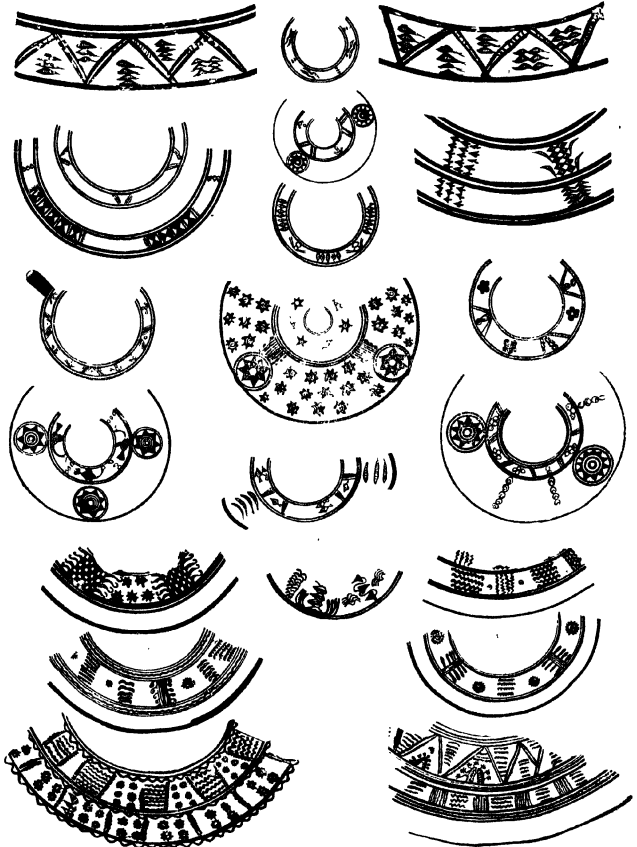
होगहार १८४

होली आई रे २७८

चित्रावली



हड़प्पा के टीलों से प्राप्त चित्रित मिट्टी के बर्तन ।



हड़प्पा की समाधियों से प्राप्त मिट्टी के कलशों पर चित्रित आभूषणों के नमूने ।



गेहूँ रंग से अंकित काल्डे का एक दृश्य
सियनपुर—प्रागैतिहासिक पुरा पाषाण-युग का अमिच भाग



गेहर रंग से अंकित सीमोंवाला महिष
होशंगाबाद—प्रागैतिहासिक पाषाण युग



गेहर रंग से अंकित आहत सुष्कर
बिबानपुर—प्रागैतिहासिक नव पाषाण युग



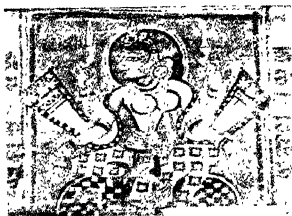
बाप की गुफा में चित्रित नरतकी
बाइंड डीसी, ५वीं शताब्दी



ताड़पत्र की पाण्डुलिपी 'निशोथचुंगिका' पर चित्रित जैन भगवान
जन शली, १९८० वि०



ताड़पत्र की पाण्डुलिपी 'निशोथचुंगिका' पर चित्रित सरम्बती
जन शली, १९८६ वि०



ताड़पत्र की पाण्डुलिपी पर चित्रित प्रजापति षण्णारिवा
जन शली, १९वीं १५वीं श०



नागपुर की पाण्डुलिपि 'उपदेशमाला' पर चित्रित लक्ष्मी का लघुचित्र, जन शब्दी १०वीं श०



नागपुर की पाण्डुलिपि 'उत्तरा'शयनम्' पर चित्रित लघुचित्र, जन शब्दी १०वीं श०



पावनी और गणेश
दर्शन नं. १५३४ ई०



गाल्ला

२०११, दिल्ली, १४वीं भा.



आजमशाह द्वारा गोलकुण्डा स्थित अपनी आनन्द बाटिका में प्रवेश
विजयनगर शैली, १८वीं श०



शत्रु मर्दिनी
राजगुरु माली, माण्डवी, १९६० ई०

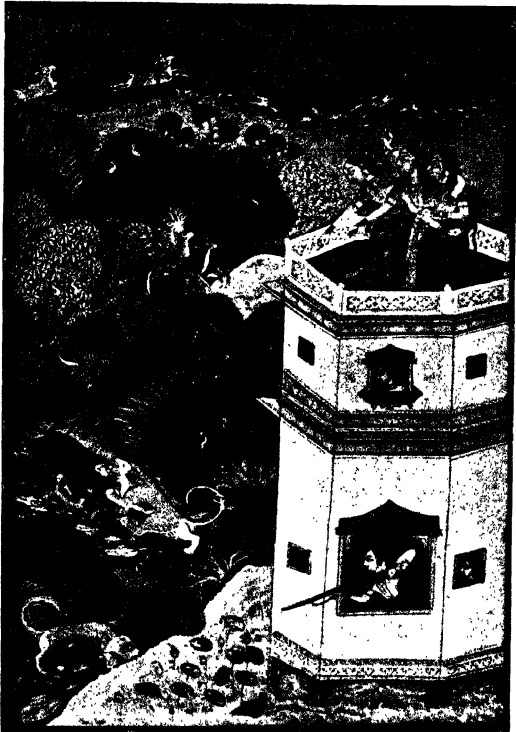
विष्णुसामसर्नसुकेसीवनेरुदंतीपिकनादना॥ बिलोकयंतीककुभेतिमीता
मतिप्रदिशः॥२८॥ ककुभस्यसिया॥



ककुभ रागिनी
राजपूत शैली, मालवा, १६५० ई०



नायक में सखी का वार्तालाप
 रामभूत शंली, मालवा १९५० ई०



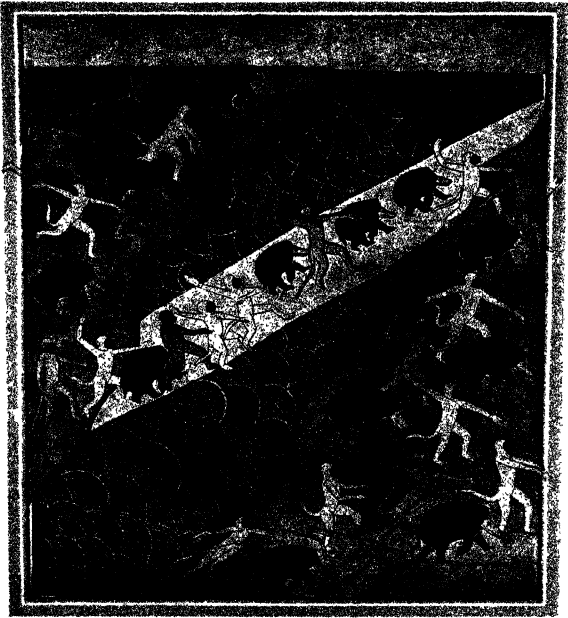
शिकार करती हुई राजपूत ललमारे
राजपूत घोंसी, १७वीं स० ई०



वनप्रदेश में लैला और मजनु
राजपूत शैली, १७वीं शती ई० का उत्तरकाल

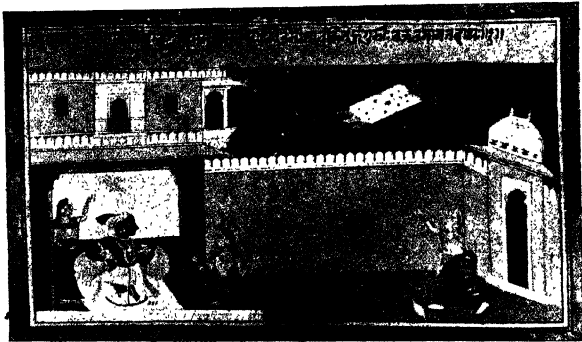


बरमात में कल्याण और राधा
राजपूत शैली, मुंबई, १७८० ई०



सेतुबन्ध

राजपुर संली, १८ वीं श० ई०



उड़ी जात कितहू गूड़ी
 (बिहारी के दोहे का दृष्टान्त चित्र)
 राजपूत शैली, १८वीं श० ई०



पत्रलेखन
 पहाड़ी शैली, १८वीं श० ई०



श्रीकृष्ण-वल्कीलेख
राजस्थानी चित्रगंगी



उत्तर प्रदेश में जंगली हाथियों का प्रवेश
समय में बनी-बनी १९०० ई०



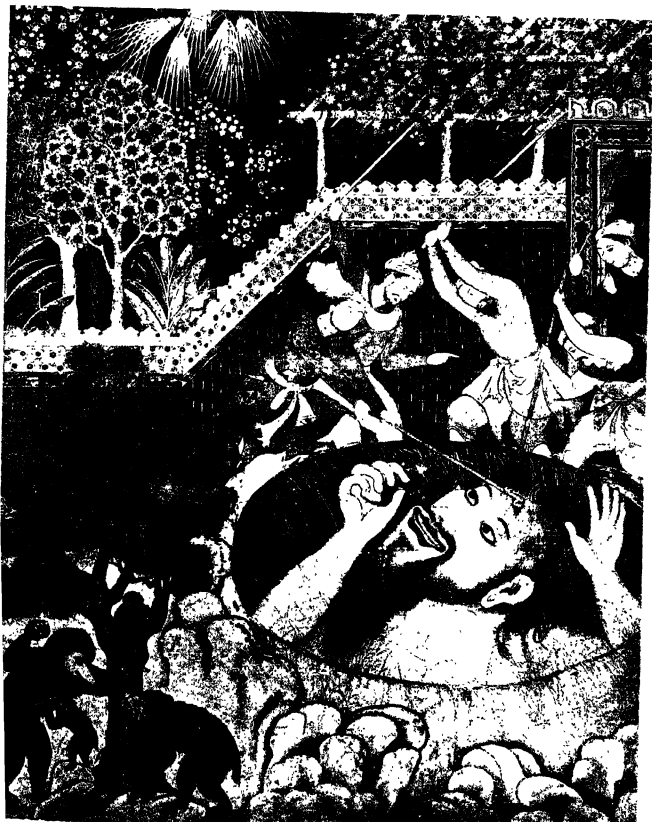
लिपिकार को अपने संस्मरण लिखाते हुए शारहशाह बाबर
मुगल शैली, १६वीं शताब्दी



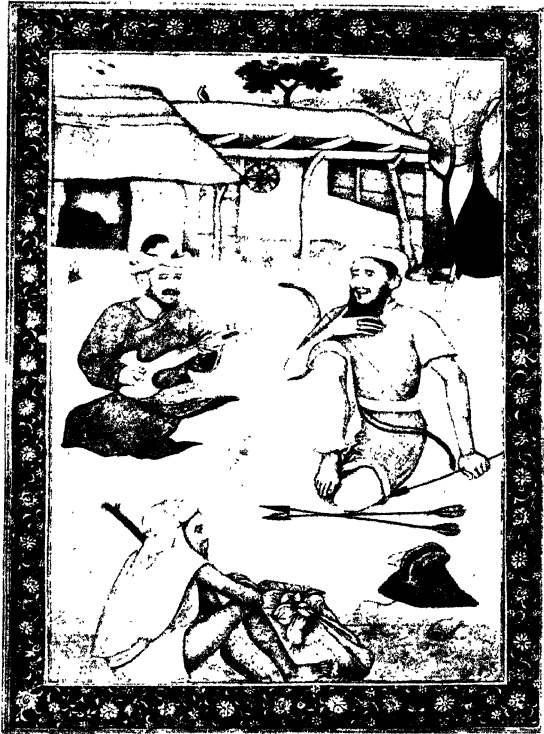
‘मार शुभाकर’—मीर मैयद ज ली
समल शली १६वीं शताब्दी



मुगल महिला
समल शली १८वीं शताब्दी



अमीर हुन्डा का एक चूड
अकबरकालीन, १६वीं शताब्दी ई०



चित्रकार विचित्र द्वारा निमित्त 'मंगीत प्रेमो'
मृगल शर्मा, शाहजहाँ कालीन, १६०८-१६५८ ई०



मीर हाशिम द्वारा निमित्त 'एक संभ्रान्त व्यक्ति'
मुगल शैली, १८५० ई०



तानसेन
मंगल शेली, १७वीं शती ई० का मध्यकाल



बहादुरशाह
मगल शही, १७०७-१७१२ ई०



शृंगारमण्डित नायिका
मुम्बई, १७६०-१७८० ई०



उद्यान में गुल्लाह
मुगल शैली. १७ वीं श०



सैला वनम्
मृगल शैली, १८ वीं श० ई०



अज्ञान रागिनी
बसोली गेली, १७१० ई०



पाल्नी शिवाग के स्वयं महिला
पहारी शला कागड़ा, १७/१ ई०



वसुदेव गुरुः महेश्वरः च
वसुदेवः श्रीः १८ श्रीः १८



चन्द्रवाम

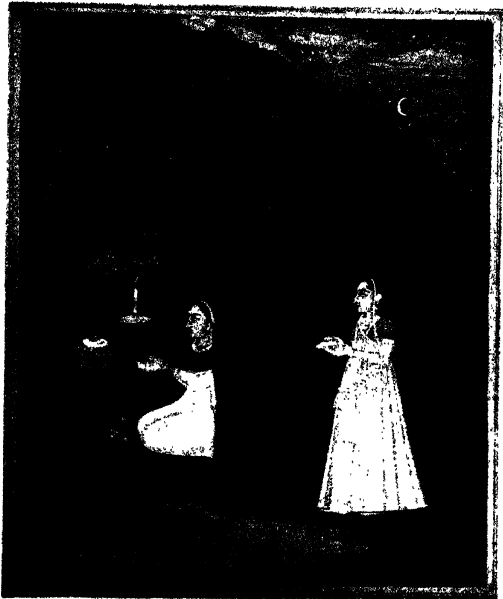


विद्योग

कांगड़ा सीली, १८ बी डा० ई० के लगभग



गुलर की माण्डियाल रानी
कांगडा शैली, गुलर, १८वीं शती ई० का उत्तरकाल



उमा की उपासना
प्राचीन विधि



कैलाश पर्वत पर शिव-पार्वती
कामेश्वर शैली. १८-१९वीं श० ई०



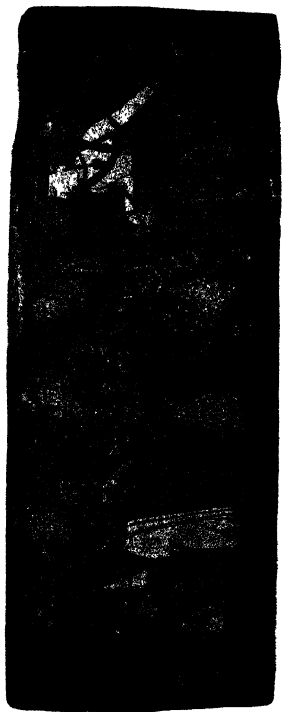
दासी पर अतिथित राधा और कृष्ण
पहाड़ी चाली, बंगाल, १९ वीं शताब्दी का आरम्भ



भाग द्दाननें दुए शिव गारवाम
पहाची शेली. १९०० ई०



५३३
१९३३



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY



हाथी पर सवार एक अंग्रेज
बाजार शंली, १८३० ई०



संगीतज्ञ
कालीघाट, १८४५ ई०



शिव जीर सती
हालीघाट १९६० ई० के समय



शकुलला का पत्र-लेखन
चित्रकार---पद्मा रवि वर्मा



पारशुराम
राजा रविवर्मा, १९०८ ई०



भारतमाता

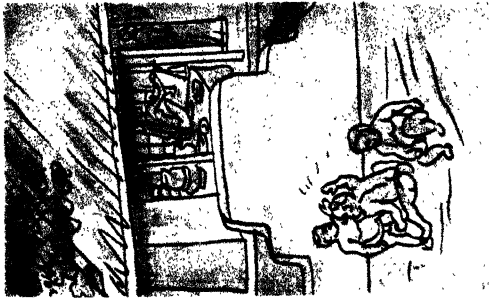
चित्रकार—अबनीग्रनाथ ठाकुर



कल्कि अवतार
मगनेन्द्रनाथ ठाकुर



नारी
श्रीमदनारायण ठाकुर



उद्योग को एक प्रसंग
मदकालि, बन्



उद्योग
जगदीश दित्तल



तेपाको माट कनीप विप ११। ३११ १९४९ ई०
बिभोबिहारी सक्ती

१९४९
३२/११/४९



मह प्रमित्त
जिनप्रकार यन्त्र



Рис. 714
Юнкер маршала 1900 г.



बुद्धिमान् शक्ति की शक्ति शक्ति
शक्तिशाली शक्तिशाली शक्तिशाली



डोलकिया (जलीय चित्र १८ - १०")
महाबल फिदा हसन १०१३ ई०



1977
1977

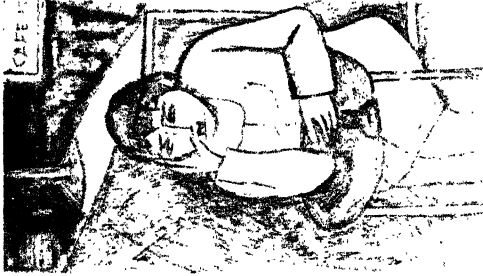


Fig.
THERMIT



Fig.
THERMIT



1. THE GREAT FATHER
AND HIS CHILDREN





भारतीय चित्रकला

- भारतीय चित्रकला की उपर्याप्त और प्रगति का सर्वांगीण अध्ययन प्रस्तुत करने वाला हिन्दी में पहला प्रामाणिक, व्याख्यात्मक, विशद ग्रंथ ।
- प्रागैतिहासिक युग से लेकर आज तक, भारतीय चित्रकला की प्रमुख और सहायक शैलियों पर ऐतिहासिक ढंग से विवेचन प्रस्तुत करने वाली मौलिक रचना ।
- भारतीय चित्रकला के विभिन्न अंगों पर भिन्न भिन्न दृष्टि से अनेक ग्रंथों में अभिव्यक्त विचारों का तुलनात्मक एवं गवेषणात्मक विवरण प्रस्तुत करने वाली एकमेव कृति ।
- विभिन्न संग्रहालयों एवं कला-संस्थानों में सुरक्षित मूल्यवान् , महत्त्वपूर्ण, दुर्लभ और रोचक रंगीन तथा सादे चित्रों से समलंकित ।

जिसमें

- पुरातन कलाचार्यों द्वारा भारतीय चित्रकला के विधि-विधानों (तकनीकों) पर व्याख्यात सामग्री का वैज्ञानिक एवं वर्गीकृत विश्लेषण किया गया है ।

जिसमें

- इस वृहत् राष्ट्र की गहन कलाभिरुचि से, परम्परा से, क्या परिवर्तन होते आये और किस रूप में उसने मतत अपने समकालीनों का समुचित प्रतिनिधित्व किया, इसके प्रमाण में सम-सामयिक शैलियों के वर्तमान संघर्ष को प्रस्तुत किया गया है;
- विश्व की समसामयिक कला-प्रवृत्तियों की पृष्ठभूमि में आधुनिक भारतीय चित्रकारों के शैलीगत मान-मूल्यों और उनकी रचना-प्रक्रिया का समुचित ढंग से स्वरूप दर्शन, है
- विभिन्न कला-संस्थानों और कला संग्रहालयों का प्रामाणिक परिचय तथा उनमें सुरक्षित कला-कृतियों के सम्बन्ध में विशद सूचनाएँ हैं;
- संस्कृत (प्रकाशित-अप्रकाशित), हिन्दी और अंग्रेजी में लिखे गये चित्रकला-विषयक प्रामाणिक एवं मूल ग्रंथों की विस्तृत सूची भी है ।

भारतीय चित्रकला

डा० वासुदेवशरण अग्रवाल

अध्यक्ष, ललितकला वास्तुविभाग, कारी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी
कला के रूप में श्री वाचस्पति गैरोला ने हिन्दी साहित्य की जो अभिवृद्धि की है उसे देखकर प्रसन्नता होती है। इसमें प्राचीन और आर्वाचीन भारतीय चित्रकला के इतिहास का सांगोपांग परिचय दिया गया है।.....जो साहित्यिक प्रयत्न हमें इस विधा का ज्ञान कराता है, वह स्वागत के योग्य है।

डा० सम्पूर्णानन्द

राज्यपाल, राजस्थान

मुझे आशा है कि प्रस्तुत पुस्तक चित्रकला के प्रेमियों का आप्यायन तो करेगी ही, जिन लोगों को अभी तक इस विषय में बिरांप अभिकृति नहीं रही है, उनको भी इस ओर आकृष्ट करेगी।

डा० मोतीचन्द्र

डाइरेक्टर, ग्रिफ आक वेल्स म्यूज़ियम, बम्बई

श्री वाचस्पति गैरोला ने अपनी पुस्तक में चित्रकला तथा आनुवंशिक रूप से और भी कलाओं और शिल्पों के बारे में विस्वरी हुई सामग्री एकत्र कर दी है। अगर यह कहा जाय कि उन्होंने सागर में सागर भरने का प्रयत्न किया है तो अत्युक्ति न होगी।

राय कृष्णदास

डाइरेक्टर, भारत कला भवन, वाराणसी

हिन्दी में अभी तक इस विषय पर बहुत कम लिखा गया है। अतएव गैरोला जी का यह प्रयास स्तुत्य है। उन्होंने इतनी अधिक सामग्री इस कृति में भर दी है कि जिसका ठिकाना नहीं।...ऐसी कृति के लिए मेरी हार्दिक शुभ कामनाएँ।

डा० सतीराचन्द्र काला

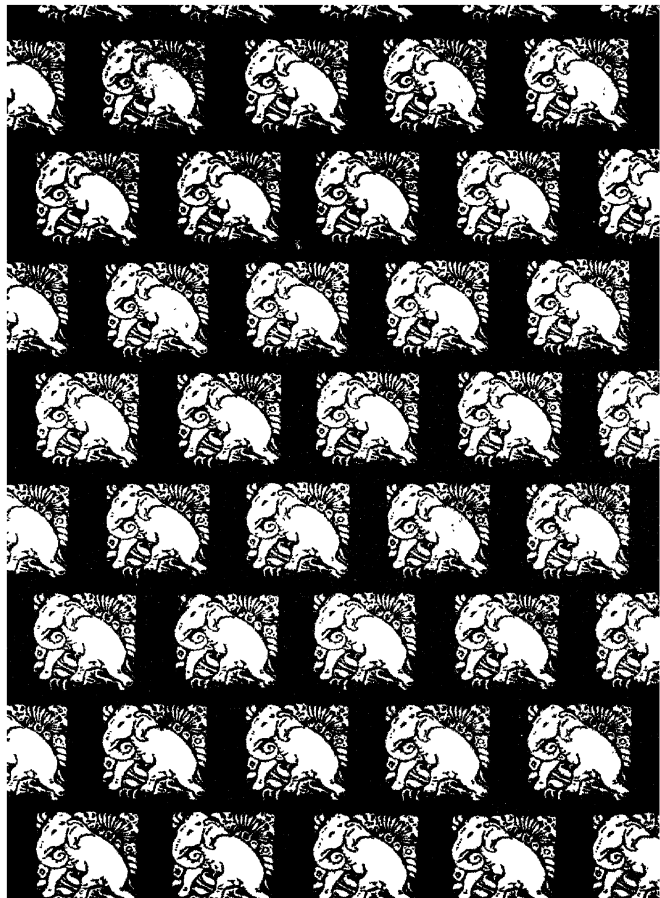
डाइरेक्टर, इलाहाबाद म्यूज़ियम, इलाहाबाद

श्री वाचस्पति गैरोला द्वारा लिखित 'भारतीय चित्रकला' नामक पुस्तक हिन्दी साहित्य के लिए निःसन्देह एक ठोस देन है। इसमें अनेक ऐसे विषयों का भी समावेश किया गया है, जिनको चित्रकला विशेषज्ञों ने सर्व्व गौणरूप में प्रस्तुत किया।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी

अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़

यह पुस्तक श्री वाचस्पति गैरोला की सबसे नवीन और सबसे उत्तम देन है। उन्होंने बिराल भारतीय वाङ्मय का अनुशीलन करके चित्रकला विषयक ज्ञान संप्रद किया है।...इस प्रकार की पुस्तक केवल लाभदायक ही नहीं, प्रेरणादायक भी होती है। मेरा विश्वास है कि यह पुस्तक सहृदय पाठकों को इस ओर सक्रिय रूप से अभिसुख करेगी। मैं हृदय से इसका स्वागत करता हूँ।



श्री सेवा मन्दिर

पुस्तकालय

27(54) AGA

काल नं०

AGRAWALA VASUDEVAS.

लेखक

INDIAN ART

शीर्षक

4635

खण्ड

क्रम संख्या

दिनांक	लेने वाले के हस्ताक्षर	वापसी का दिनांक
		11-7-75