

**A PROJECT SUBMITTED FOR THE DEGREE OF
MASTER OF LIBRARY AND INFORMATION SCIENCE
AT SARDAR PATEL UNIVERSITY**

2011-2012

DIGITIZATION OF GYAN GANGOTRY GRANTH SHRENI - 30 V.22

MANAV VIDYASHAKHA : LALITKALA DARSHAN – 2

[DRASHYA KALA]

SUBMITTED BY:

OZA JITENDRA BHAGVANJIBHAI

GUIDE :

Prof. U.A. THAKER

Dr. NIMESH D. OZA (Asst. Prof)

DEPARTMENT OF LIBRARY AND INFORMATION SCIENCE

SARDAR PATEL UNIVERSITY

VALLABH VIDYANAGAR - 388 120

March-2012

Original Words	Translation	Numbers
અકબર નામા	Akbarnanāmā	૨૮, ૫૫, ૫૮
અકબરનો રોજો	Akabarano-Roja	૧૦૮
અકબર	Akabara	૫૩, ૫૪, ૫૭, ૫૮, ૧૦૭
અકાડનો સરગોન	Akkaḍano Sarangona	૧૫
અજન્તા 'અજિન્ઠા'	Ajantā 'Ajinṭha)	૨૨, ૨૫, ૨૭, ૪૧, ૨૮૩
અઝીઝ-અઝીઝની કથા	Ajhijha-Ajhijhani Kathā	૨૮૫
અઢાઈ દીન કા ઝોપડા	Aḍhāi Dīnkā jhopaḍā	૧૦૫
અતિવાસ્તવવાદ	Ativāstavavāda	૨૬૭
અથર્વવેદ	Aṭharvaved	૨૬૬, ૨૬૭
અનસન કરતાં બુદ્ધ	Anaśhana Karatā Buddha	૧૪૨
અનંત ચક્ર	Ananta Chakra	૩૨૦
અનંત સ્તંભ	Ananta Stambha	૨૭૩
અનુ આધુનિક	Anu Ādhunika	૨૭૭
અપરાજિત પૃચ્છા	Aparājita Pṛochhā	૮૩
અનુ પ્રભાવાદ	Anu Prabhāvavāda	૨૫૫
અનુ રાધાપુર	Anurādhāpura	૧૪૪
અન્વાર-ઈ-સુહૈલી	Anvāra-I Suhailī	૫૫, ૫૭
અભિમન્યુ	Abhimanyu	૨૮૦
અભિ સારિકા	Abhisārikā	૬૪, ૨૮૦
અમરાવતી સ્તૂપ	Amarāvati Stūpa	૧૪૪
અરાઈશ	Arāīśha	૩૩
અરેબિયન નાઈટસ	Arebiyana Nāitasa	૨૮૧
અર્ધ્ય અપિતો પૂજારી	Adharyā Apāto Pūjāri	૩૦૦
અર્ધમૂર્ત શિલ્પ	Adhāmītā Śilpa	૭૦
અલ-મુત્વકીલ	Ala-mutvakkīl	૭૨
અલ-વાલીદ	Ala-vālīda	૧૭૨

Original Words	Translation	Numbers
અલ હરીરીની ગોષ્ઠીઓ	Alaharīnānī Goṣṭhīo	૧૬૯
અલ્ચી	Alchi	૪૧
અલ્તામીરાની ગુફા	Altāmīrānī Guphā	૩૬
અવકાશમાં પંખી	Avakāśhmā Pankhī	૨૭૩
અવકાશમાં સાતત્યનાં અનોખા રૂપો	Avakāśhmā Sātatyānā Anokhā Rūpo	૨૬૯
અશોક સમ્રાટ	Aśhoka Samrāṭa	૧૪૪,૧૪૬
અષ્ટ ધાતુ	Aṣṭa Dhātu	૮૭
અષ્ટ સહસ્રિકા પ્રજ્ઞાપારનિતા	Aṣṭasahasnikā Prajñāpāranitā	૩૨,૫૦
અહમદશાહ	Ahamada Śhaha	૧૦૭
અંતર્યક્ષુ	Antachâkṣu	૨૮૫
અંત: પુરની અંગના	Anta Purānī Aanganā	૨૪૭
અંતરંગ સંબંધો	Antaranga Sabandho	૧૯૬,૨૦૪,૨૦૬
અંતિમ ભોજન 'શિલ્પ'	Antim bhojana	૨૦૫, ૨૨૭
અંધાર યુગ	Andhāra Yuga	૨૩, ૨૦૩
આઈન્સ્ટાઈન	Aāinstāina	૩૧૭
આકવા ટિન્ટ	Aākva Tinta	૩૦૭
આખરી ન્યાય	Aākharī Nyāyā	૨૦૫, ૨૦૬, ૨૩૧, ૨૩૨
આઝટેક	Aījha Teka	૧૮
આત્મચિત્ર	Aātma Chitra	૨૯૧
આદમનું સર્જન	Aādamnu Sarjana	૨૩૦
આદમ્સ એન્જલ	Aādamsa Aensala	૩૧૭
આદર્શ ગામના ભરવાડ	Aāsarsha Gāmanā Bharavāda	૨૪૩
આદર્શવાદી	Aādarśhavādī	૨૫
આદિલ શાહ, ઇબ્રાહીમ બીજો	Aāsila Śhāh Ībrāhīma Bījo	૫૬

Original Words	Translation	Numbers
આનંદ ચૈત્ય, બર્મા	Aānanda Chaitya, Barmā	૧૪૨,૧૪૩
આન્તોની ગાઉદી	Aāntoni Goudī	૨૭૪, ૨૭૫
આપઘાત	Aāpaghāta	૫૭
આપણે કોણ, ક્યાંથી આવ્યા, ક્યાં જઈએ છીએ.	Aāpne Kona, Kyānthī Aāvya, Kyā jaie Chhīe	૨૫૮
આકાશ્યાનું મંદિર	Aāphāiyānu Mandira	૧૮૪
આબેદીન, ઝેનુલ	Aābedīna, Zainula	૨૮૬
આમ્ય	Aāmya	૨૧૨
આયોનિક	Aāyonika	૧૮૬
આરા કે. એચ	Aārā, Ke Aecha	૨૮૬, ૨૮૭
આર્કિપેન્કો	Aārkipenko	૨૬૬
આર્કેઇક	Aārkeīka	૧૮૩
આર્કેઇક સ્મિત	Aārkeīka Smita	૧૮૨
આર્પ, જ્યાં	Aārkeīka jyā	૨૬૭
આલ્બર્તી, લિયોન બાતિસ્તા	Aālbantī, Liyona, Batistā	૨૧૬
આવિન્યોની રમનીઓ	Aāvinyoni Ramanīo	૨૬૪, ૨૬૫
આંગકોરવાટ	Aāᅅgkora vāta	૧૩૪, ૧૩૫, ૧૩૬, ૧૩૭
આંગ, જ્યાં	Aāᅅgra, jya	૨૫૦
ઇકબાના	Īkebānā	૧૬૦
ઇતિમદ ઉદ દૌલનો મકબરો	Ītimada uda Daulāno makbaro	૧૦૮
ઇન્દ્રવર્મન રાજા	Īndravarmana, Rājā	૧૩૪
ઇન્સ્ટોલેશન	Īnstoleshana	૨૭૭
ઇન્ટાલ્યો	Īntalyo	૩૦૫
ઇ-માકીનોનો	Ī-mākimono	૧૬૨
ઇપ્તા	Īptā	૨૮૫

Original Words	Translation	Numbers
ઇરાની રેસ્તોરાં	Īranī Restonā	૨૯૬
ઇરેકથીયમ	Īrekthīyam	૧૮૪
ઇલિઝાબેથ રાની	Īlijhābetha Rānī	૨૬,૨૧૯
ઇલોરા	Īlorā	૭૯,૨૧૦
ઇસરા, સેંટ જ્યોર્જ	Īsara, Senta Jyorja	૧૯૮
ઇસાડોર	Īsādora	૧૯૯
ઇસીસ	Īsīsa	૧૦
ઇસુના જન્મનું એલાન	Īsuna Janmanu Elān	૨૧૩,૨૧૯,૨૨૦
ઇસુની જીવનકથા	Īsunī Jivana kathā	૨૨૪
ઇસુનું મરણોત્તર આગમન	Īsunu Maraṇotara Aāgaman	૨૨૬
ઇસુનો જન્મ	Īsuno janma	૨૨૨
ઇસુનો મહામહિમા	Īsuno Mahāmāhimā	૨૧૦
ઇસોડોરસ	Īsoḍoraṣa	૧૯૯
ઇસસરદા ભાગવત	Īssaradā Bhāgavata	૫૨
ઇન્દિરા ગાંધી પટ	Īndirā Gāndhī Paṭa	૪૭
ઉચ્ચેલો	Uchello	૨૨૦, ૨૨૨, ૨૨૫, ૨૨૬
ઉતામારો	Utāmāro	૧૬૪,૩૦૨
ઉતરી મહેલ	Utarī Mahel	૨૪૯
ઉત્રીલો	Utrīlo	૨૫૪
ઉત્રેખ્ત	Utrekhta	૨૦૬
ઉત્સવમૂર્તિ	Utasvmūrti	૮૭
ઉદયાદિત્ય બર્મન રાજા	Udayāditya Varman Rājā	૧૩૬
ઉમય્યાદ મસ્જિદ	Umayada Masjida	૧૭૧
ઉરના એક રાજાની સમાધિ	Uranā Eka Rājānī Samadhi	૧૩
ઉષ્ણીય	Uṣṇīya	૭૨

Original Words	Translation	Numbers
ઊભા	Ūbhā	૧૩૮
ઊભા વિષ્ણુ	Ūbhā Viṣṇu	૭૭
એકેડેમિક	ekeḍemika	૬૬, ૨૭૯
એક્સ-રે રેખાંકન	Eksa-re-Rekhānkana	૪
એથેનાનું મંદિર	Ethenāna Mandir	૧૮૭
એથેનાનો જન્મ	Ethenāno janmo	૧૮૭
એન્ગ્રાવિંગ	engravinge	૩૦૪
એન્જેલિકો ફા	Enjeliko, phnā	૨૧૫, ૨૧૭, ૨૨૩
એન્ડિજા	Endijha	૧૮
એન્થેનીઅસ	Entheniāsa	૧૯૮
એન્સરા	Ensara	૨૬૯, ૨૭૦
એફિલા ટાવર	Ephīla tāvara	૨૬૨
એરિસ્ટોટલ	Eristōṭala	૧૫૨
એલચીઓ	Elachīo	૨૧૮
એલા ગ્રેકો	Ela greko	૨૩૫, ૨૩૭, ૨૪૧
એલિફન્ટા	Eliphantā	૮૦
ઐતિહાસિકતાવાદ	Aitihāsiktāvāda	૧૧૨
ઓકાકુરા કાકુજો	Okākurā kākujho	૨૮૦
ઓગસ્ટ, સેંડર્સ	Ogaṣṭa, Senḍarsa	૩૧૬
ઓગસ્ટસ	Ogaṣṭasa	૧૯૧
ઓજાસ	Ojasa	૮૩
ઓજેફ	Ojhempha	૨૬૬
ઓટો	Oton	૨૦૫
ઑફસેટ લિથોગ્રાફી	Ôphasetā lithogrāphī	૩૧૦
ઓલિમ્પિયા	Olimpiyā	૨૫૩
ઓલ્ડન બર્ગ	Oldana barga	૨૭૧
ઓસીરીસ	Osīrīsa	૫, ૧૦
કટ્ટ, બલબીર સિંહ	Kaṭṭa balbīra sinha	૨૦

Original Words	Translation	Numbers
કટ્ટે, લતીકા	Kaṭṭa Latikā	૨૯૭
કાણસલા વીણનાર	Kaṇasalā Viṇanārā	૨૫૦
કથા સાહિત્યસાગર	Kathāsanitsāgara	૨૨,૭૫
કનિષ્ક -ત્રીજો	Kaniṣka trījo	૭૧
કનેરિયા રાઘવ	Kaneriya Rāghav	૨૯૭
કનેરિયા કેન્દ્ર	Kaneriya Kendra	૨૯૮
કપડા બદલવાનો ઓરડો	Kapadā badalvāno Oraḍo	૨૬૦
કબીર	Kabīra	૩૨,૩૬,૨૮૫
કમળની પિછવાઈ	Kamaḷanī Pichhavāī	૪૮
કરાશી	Karāshī	૨૩૫
કર્જન	Karjhana	૧૧૧
કર્શનર અન્સર્ટ લુડવીગ	Kanśhanana Annṣṭa Ludvigo	૨૬૯,૩૦૧
કલમકારી	Kalamkāri	૧૩૦
કલીલા વ દિમ્ના	Kalilā va dimnā	૧૭૫
કલેકા, રણવીર	Kalekā, ranavīra	૨૯૬
કલ્પસૂત્ર	Kalpasātna	૩૧,૩૪,૫૦
કલ્યાણસુંદર	Kalyāṇa Sundara	૮૧
કવિ નિઝામીના ખામ્સા	Kavi nijhāmīnā Khamsā	૧૭૮
કળમ	Kaḷama	૩૬
કંથા	Kanthā	૧૨૮
કંદારિયા મહાદેવનું મંદિર	Kandāriya mahadevnu Mandir	૮૪,૯૬
કંપની કલમ	Kampanī kalama	૬૫
કંવલ	Kanvala	૨૯૮
કંસવધ	Kansavadha	૬૫

Original Words	Translation	Numbers
કાકેમોનો	Kākemono	૧૬૨
કાંગોપી	Kāngopī	૧૧૪
કાપા રોબર્ટ	Kāpā robarṭa	૩૨૦
કામનાથ મહાદેવ, વડોદરા	Kāmnātha mahādevs, Vadodarā	૪૩
કામસૂત્ર	Kāmasūtra	૩૨
કાવ્યોત્સર્ગ મુદ્રા	Kayotsarga mudrā	૮૯
કારાવાજિયો	Kārāvājiyo	૨૩૭
કાર્તજ, આન્દ્રે	Kartajha āndre	૩૧૯
કાર્શી, યુસુફ	Kānśha, Yusuph	૩૧૭
કાલકાચાર્ય કથા	Kālkāchārya Kathā	૫૦, ૫૧
કાલિદાસ	Kālidasa	૩૨, ૩૬, ૪૦
કાલીઘાટ	Kālīghāṭa	૩૨, ૬૬
કાશ્મીરી હૈદર	Kāśhmīrī haidara	૫૩
કાંગડા	Kāngaḍa	૬૩
કિરનજી	Kīranjī	૩૪
કિરાતાર્જુનીય	Kirātārjunīya	૮૨
કુનિક	Kuṇika	૨૪
કુતુબમિનાર	Kutubmunāra	૧૦૫
કુતુબદીન	Kutubuddina	૧૦૫
કુતબન	Kutbana	૫૧
કુફીક	Kuphika	૧૭૪
કબ્લાઈખાન	Kublāi khāna	૧૪૮
કુમારપાલ રાજા	Kumārāpāla rājā	૧૦૧
કુમાર સ્વામી, આન્નદ	Kumāra Svāmī, ānanda	૨૧, ૨૨, ૨૩, ૭૧, ૭૬, ૭૮, ૯૦, ૨૮૦
કુમારિકાનું મૃત્યુ	Kumārikānu mrutya	૨૩૮
કુરોઈ	Kuroī	૧૮૩

Original Words	Translation	Numbers
કુલકર્ણી કે. એસ	Kulkarnī, Ke. Esa.	૨૮૯
કુલુ	Kulu	૬૨
કૃષ્ણ દેવયાની	Kruṣṇa, devayānī	૨૯૮
કૃષ્ણ યશોદા	Kruṣṇa yaśhodā	૬૭
ક્રિસ્ટો	Kriṣṭo	૨૭૭
કેથીડ્રોલ	Kethīdrola	૨૦૯
કેરોલિનજિયનો	Kerolinjiyano	૨૦૬
કેલીક્રાસા	Kelīkraṭasa	૧૮૪
કેલેહાના	Kelehāna	૩૧૯
કેશવ મંદિર, સોમનાથપુર	Keśhava mandira, Somnāthpura	૯૯
કેલાં વેચનારી	Kelā vechanārī	૨૮૪
કૈકેયી	Kaikeyī	૨૮૧
કૈલાસનાથ મંદિર	Kailāsanāth mandira	૧૦૩
કોણાર્ક	Konārka	૨૩, ૯૭
કોનિસ્ટાઇન રેલ્વે સ્ટેશન	Konigstāna relve Steśhana	૩૦૧
કોન્સ્ટેટાઇન	Konstentaina	૧૯૫, ૧૯૭
કોન્સ્ટેન્ટિનોપલ	Konstentinopal	૧૯૪
કોન્સ્ટેબલ જહોન	Konstebala, jhona	૨૪૯
કોન્ફ્યુસિયસ	Konphuśhiyasa	૧૫૧
કોફામેના હાઉસ	Kophaemena hāusa	૨૭૫
કોમેન્ટારી	Komentārī	૨૨૩
કોરબેલ પશ્ચતિ	Korabela Passhati	૧૦૫
કોરિન્થિયાન	Korinthiyana	૭૨, ૧૮૬
કોરિયા ચાર્લ્સ	Koriyā Chārlsa	૨૯૯
કોરીન ઓગાતા	Korīna, Ogātā	૧૬૨
કોરે	Kore	૧૮૩

Original Words	Translation	Numbers
કોર્બે ગુસ્તાવ	Korbe, gustāvā	૨૫૦, ૨૫૨
કોલમ્બસ	Kolambasa	૧૭
કોલાજ	Kolāja	૨૬૬, ૩૦૫
કોલોગ્રાફ	Kologrāpha	૩૦૫
કોલોન	Kolona	૨૦૯
કોલોસિયમ	Kolosiyama	૧૯૧
કોહબર	Kohabara	૩૬
કૌર, આપની	Koura, aparṇā	૨૯૭
ક્યુનિકોર્મ	KyuniŚorma	૧૨
ક્યુબીજમ	Kyubijhama	૨૬૨
ક્રિસ્ટો	Kriṣṭo	૨૭૭
ક્લાઇન, ફ્રાન્જ	Klāina, Frānjha	૨૭૧
ક્લાઇવ લોર્ડ	Klāiva lorda	૧૧૧
ક્લે, પોલ	Kle, Pola	૨૬૭, ૨૭૫, ૨૮૯, ૨૯૧
ક્લોઇસ્ટર્સ	Kloīstarsa	૨૦૪
ખખર, ભૂપેન	Khakhkar, bhūpena	૨૯૩
ખજૂરાહો	Khajārāo	૨૨, ૨૩, ૨૭, ૮૪, ૮૫, ૮૬, ૮૭
ખડકસ્તંભ	Khaḍka syambha	૯૨
ખડકો અને માછલીઓ	Khaḍko ane māchalīo	૧૫૯
ખન્ના કૃષ્ણ	Khannā, Kruṣṇa	૨૮૬
ખમ્સા	Khamsā	૧૭૬, ૧૭૯
ખંડાલાવાળા, કાર્લ	Khaṇḍālāvālā, Kārlo	૨૮૩
ખાડીયુદ્ધ	Khadī Yuddha	૨૯૫
ખાનખાનાનો રોજો	Khān Khānāno rojo	૧૧૦
ખિરબત-અલા-મફજાર	Khirabata – ala - mafjāra	૧૭૪
ખુરશી	Khuraśhī	૨૫૮

Original Words	Translation	Numbers
ખેલકૂદગામ	Khelakādagām	૨૯૯
ખ્વાજાઅબ્દુલસામદ	Khvājā abdussamada	૧૭૮
ગજદર, જંગુ	Gajhadara, jongu	૩૨૦
ગજની મહમૂદ	Gajhanī mahmāda	૧૦૧
ગટમેન, જ્યુડીથમારા	gaṭmena jyuḍitha mārā	૬૬
ગઢી સ્ટુડિયો	Gaḍhī Ṣṭuḍiyo	૨૯૮
ગમગીન ગામ	Gamgīna gāma	૨૯૦
ગર્ભ ધાતુ	Garbhadhātu	૧૩૮
ગહન ક્ષિતિજ	Gahana Kṣitija	૨૯૫
ગાયતોડે, વાસુદેવ	Gāya toned, Vāsudeva	૨૮૬, ૨૮૯
ગાંગુલી, અરુણ	Gāngulī aruṇa	૩૨૨
ગાંધી, ઇન્દિરા	Gāndhī, Īndirā	૨૯૫
ગુએર્નિકા	Gurnikā	૨૬૫
ગુજરાતી, ભીમજી	Gujarātī, bhīmjī	૫૩
ગુજરાલ, સતીશ	Gujarāla, Satīśha	૨૯૦, ૨૯૧
ગુડ્ડો	Guḍḍo	૨૯૫
ગુરુ ગોવિંદસિંહ	Guru Govindasinha	૨૮૫
ગુલાબની પાંદડી	Gulabani Pāndaḍī	૨૭૨
ગુલેર	Gulera	૬૨, ૬૩
ગેન્સબરો, થોમસ	Gensabaro, thomasa	૨૬, ૨૪૫, ૨૪૬
ગેન્જીની કથા	Genjī Kathā	૧૬૩
ગેસ્ટાલ્ટ ઇન ટીન	Gesṭalta in ṭina	૨૯૨
ગોગી સરોજપાલ	Gogī Sarojapāla	૨૯૭
ગોપિની	Gopinī	૨૮૧
ગોપુરમ્	Gopurama	૮૬
ગોસ્વામી બ્રજેન	Gosvāmī brajen	૪૯, ૬૪
ગોલ્ડન સેક્શન	Goldana Sekśhana	૧૮૫

Original Words	Translation	Numbers
ગોળગુંબજ, બીજાપૂર	Goḷa gumbaja, Bījapura	૧૦૯
ગૌગૂલી	Gauguli	૩૪
ગૌડ લક્ષના	Gauḍa, lakṣamā	૨૯૬,૨૯૮,૩૧૩
ગ્રામીણ લગ્નોત્સવ	Grāmīṇa lagnotsava	૨૧૮
ગ્રાવેટિયન યુગ	Grāveṭīyan Yuga	૧
ગ્રીકીટસ, જ્હોન	Grīphīthsa, jhona	૩૭
ગ્રે પિરિયાડ	Gre piriyaḍa	૨૮૮
ગ્રોઇન વોલ્ટ	Groīna Volṭa	૧૯૧
ગ્રોઝ, જ્યોર્જ	Grojha, Jyorja	૨૭૦
ગ્રોપિયાસ, વોલ્ટર	Gropiyasa, Volṭara	૨૭૫
ગ્લોસ્ટર	Gloṣṭara	૨૦૯
ઘટોત્કચ ગુફા	Ghaṭotkach, guphā	૨૪
ચક્ર કુંકલી ખેલાડી	Chakra Phenkto Khelāḍī	૧૮૪
ચર્ચીલા	Charchīla	૩૧૭
ચર્મચિત્ર	Charma chitra	૪૭
ચહેરો	Chahera	૩૦૮
ચંડી કળશન	Chandī Kaḷaśhana	૧૩૮
ચંડી ભીમ	Chandī bhīma	૧૩૭
ચંડી મેંદૂત	Chandī mendāta	૧૩૮, ૧૩૯
ચંદાયન	Chandāyan	૨૩, ૫૧
ચંદાયન પોથી-ચંદીગઢ	Chandāyan Pothī- Chandīgadh	૩૪, ૫૧, ૫૨
ચંદ્ર, અવિનાશ	Chandra, avināśha	૨૯૭
ચંદ્રગુપ્ત	Chandragupta	૨૫
ચંબા	Chambā	૩૫

Original Words	Translation	Numbers
ચા પીતી સ્ત્રી	Chā pīti Stri	૨૪૫
ચાર્લ્સ મહાન	Chārlsa Mahāna	૨૦૬
ચાવડા, દયારામ	Chāvaḍa, dayārāma	૩૧૯
ચાવડા, શ્યાવક્ષ	Chāvaḍa, Śhyavakṣa	૨૮૯, ૨૯૦
ચિચેન ઇટજા	Chichena ītjha	૧૭
ચિત પ્રસાદ	Chita Prasāda	૨૮૬, ૨૮૭, ૨૮૮
ચિત્રકથી	Chitra Kathī	૪૫
ચિત્ર સૂત્ર	Chitra Sūtra	૩૨, ૩૩, ૧૫૨
ચિત્ર સેવા	Chitra Sevā	૪૯
ચિનાર વૃક્ષ	Chināra vrukṣa	૨૮
ચિમાબુએ	Chimabue	૨૧૬, ૨૧૯, ૨૨૦, ૨૨૪
ચિન્તક	Chintaka	૨૬૨
ચીસ	Chīsa	૨૭૦
ચુઘતાઈ, અન્દુર રહેમાન	Chāghataī, abdura rahemāna	૨૮૦
ચુંબન	Chumbana	૨૬૧, ૨૬૨
ચુ મેન્ગા ફુ	Chu menga phu	૧૫૬
ચેપલા, સિસ્ટીના	Chepala, Sisṭīna	૨૩૦, ૨૩૧, ૨૩૨
ચોખા	Chokhā	૫૯
ચોપરા જગમોહન	Choprā jagmohana	૨૯૮, ૩૧૩
ચૌરપંચાશિકા	Chaurapanchāśhikā	૩૨, ૫૧, ૫૩, ૫૮
‘ચોર્ટન’ સ્તૂપ	‘Chortan’ Stūpa	૧૪૯
છાશ વલોણું	Chhāśhavalona	૧૧૫
જગતી	Jagatī	૯૪
જામોહન મંડપ	Jagamohan maṇḍap	૯૭
જનતા વોચ રીપેરીંગ	Janta vocha rīperīnga	૨૯૪
જમીન	Jamīna	૨૮૭
જમ્મુ	Jammu	૬૨

Original Words	Translation	Numbers
જયક્રિષ્ન	Jayakriṣṇa	૩૧૩
જયવદૈન બીજો	Jayavardan bijo	૧૩૩, ૧૩૪
જયવદૈન સાતમો	Jayavardan Sātmo	૧૩૭
જલેબી ખાતો માણસ	Jalebi khāto māṇasa	૨૯૪
જહાંગીર	Jahāngīra	૩૧, ૫૫, ૧૦૮
જળકમળ	jalakamaḷa	૨૫૪
જાતક કથા	Jātaka kathā	૭૫
જાતક વેત્સાંતર	Jātaka vessāntar	૨૩, ૭૫, ૭૬
જામી-અલ-તવારીખ	Jāmī-laa-tavārikha	૧૭૫
જામી મસ્જિદ, અમદાવાદ	Jāmī masjidā, amdāvāda	૧૦૬
જામી મસ્જિદ, ચાંપાનેર	Jāmī masjidā, chāmpānera	૧૦૭
જામી મસ્જિદ-ભરુચ	Jāmī masjidā, bharūchā	૧૦૬
જૂનૈદ	Junaida	૧૭૭
જૂનો કરાર	Jūno Karāra	૧૩, ૨૨૯
જૂના જોડા	Jūnā joḍa	૨૫૮
જેન્શન, થિયોડાર	Jenśhana, thiyōḍara	૨૭૮
જેસલમેર	Jesalamera	૨૮૭
જ્યા કામેતી, આલ્બેતો	Jayā Kometti, ālbetro	૨૭૩
જ્યામ્બોલોન્યા	jyāmbolonyā	૨૩૬
ઝફરનામા	Jhapharanāmā	૧૭૮
ઝર્વિલે, એમ.ડી.	Jharvile, ema.ḍī	૨૦૪
ઝંઝાવાતના દાનવી અને અસુરી	Jhanjhāvātānā dānavo ane asuro	૧૫૬
ઝહાન, જોહાન	Jhāhana, Johāna	૩૧૫
ઝીગુરાત	Jhīgurāta	૧૩

Original Words	Translation	Numbers
ઝેન	Jhena	૧૬૦
ઝયુસ મંદિર	Jyusa mandira	૧૮૪
ટપાલી રોલાં	Tapālī, rolān	૨૫૮
ટર્નર, જોસેફ વિલિયમ	Tarnara, josepha Viliyama	૨૪૯, ૨૫૨
ટાઈમ્સ ઓફ ઇન્ડિયા	Tāimsa Ôpha Īndiyā	૩૨૧
ટાગોર નાટ્યગ્રહ	Tāgora nātyagruha	૨૯૯
ટાલ્બોટ 'વિલિયમ' હેન્રી ફોક્સ	ṭalboṭa 'viliyama' henrī phoksa	૩૧૫
ટાવર પ્લાઝા	Tāvāra plājhā	૩૧૯
ટિઓપોલો	Tiopololo	૨૪૪, ૨૪૫
ટિઠવાનાકી	ṭiyotihvākāna	૧૭
ટિશ્યન	ṭīshyana	૨૧૬
ટીપુ સુલતાન	ṭīpu Sulatāna	૬૫
ટેપેસ્ટ્રી	ṭepestri	૨૧૧
ટેમ્પેરા	Temperā	૩૩
ટોલ્ટેક	ṭolṭeka	૧૭, ૧૮
ટ્રેન	ṭrena	૨૯૬
ઠાકુર, અવનીન્દ્રનાથ	ṭhākura, avanīndranātha	૨૭૯, ૨૮૦
ઠાકુર રવિન્દ્રનાથ	ṭhākura, ravanīndranātha	૨૮૨, ૨૮૩, ૨૮૪, ૨૮૯, ૨૯૪
ડાફરીન હોસ્પિટલ	ḍapharīna hospītala	૧૧૩
ડંકન, ડેવિડ ડાલાસ	ḍankana, ḍevīḍa ḍaglāsa	૩૨૦
ડાકોજી દેવરાજ	ḍākojī, devrāja	૩૧૩

Original Words	Translation	Numbers
ડાકોજી, પ્રતિબી	ḍākojī, pratibhā	૨૯૭
ડાયાડયુમેનોસ	ḍāyādyumenosa	૧૮૪
ડાલી, સાલ્વાડોર	ḍāli, Śālvāḍora	૨૬૪, ૨૬૬, ૨૬૭, ૨૬૮
ડાવીડ, જિરાર્ડ	ḍāvīḍā, jirārḍā	૨૧૮
ડિલોસ	ḍīlosa	૧૮૮
ડી રે એડીફીક્ટોરિયા	ḍī re eḍīphīkṭorīyā	૨૧૧
ડીવાઇન કોમેડી	ḍīvāina Komedī	૨૧૪
ડેગા એડગોર	ḍegā eḍagora	૨૫૨, ૨૫૩, ૨૫૪
ડેનિયલ ટોમસ	ḍeniyala, ṭomasa	૬૫, ૨૭૮
ડેનિયલ વિલિયમ	ḍeniyala Viliyama	૬૫, ૨૭૮
ડેલ્ફટ શહેરની એક શેરી	ḍelphṭa Śhaheranī eka Śherī	૨૪૨
ડેવીડ	ḍevīḍa	૨૨૩, ૨૨૯
ડેવિસ	ḍevīsa	૨૭૮
ડોરિક	ḍorika	૧૮૬
ડ્યુપ્હી	ḍyuphī	૨૬૪
ડ્યુરાર, આલ્બ્રેશ	ḍyurara, ālbreshṭa	૨૧૯
ડ્યુચિયો	ḍyuchīyo	૨૧૯
ડ્યુશાં, માર્સેલ	ḍyushān mārsela	૨૬૬, ૨૬૭
ડાયપોઇન્ટ	ḍrāyapoīṭa	૩૦૬
ઢોલામારુની વાર્તા	ḍholāmārunī Vārtā	૪૪
ટકિયાનું કાવ્ય	Takiyānu Kāvya	૩૦૨
ટબ્રીજ	Tabriḷha	૧૭૭
ટહુમાસ્પ, શહેનશાહ	Tahamāspa, Śhahenaśhāha	૧૭૮
તંત્રવાદ	Tantrāvada	૧૪૬
તાઓ	Tāo	૧૫૧

Original Words	Translation	Numbers
તાજમહલ	Tājamahāla	૧૦૯, ૧૧૦, ૩૨૧, ૩૨૩
તાડપત્ર	tāḍapatra	૩૦, ૩૧, ૩૩
તારાખચિત આકાશ	Tārākhachita ākāśha	૨૫૯
તાહિતીની બે સ્ત્રીઓ	Tāhitinī be Strīo	૨૫૭
તાંબેકર વાડો, વડોદરા	Tānbekara Vāḍo, Vadodarā	૩૫, ૪૨
તિમૂર	Timura	૧૭૮
તીર્થ	Trīrtha	૯૫
તુઘલક ગ્યાસુદીન	Tughalaka, gyāsudīna	૧૦૫
તુજુક-ઇ-જહાંગીરી	Tujhaka-T-Jahāngīrī	૩૨
તુન-હુ-આંગની ગુફાઓ	Tuna-hu-ānganī guphāo	૧૪૬, ૧૫૫
તુલસી અથવા 'તુલસીદાસ'	Tulasī 'athavā tulsidāsa'	૨૫, ૨૮૫
તૂતનખામન	Tutanakhāmana	૬, ૧૦
તે 'સ્ત્રી' ની જિંદગી	Te 'Strī' nī jīndagī	૨૯૫
તૈલરંગી માધ્યમ	Taīlarangī mādhyaama	૨૧૬
ત્રણ રાજાને ઇસુના આગમનનું સ્વપ્ન	Traṇa rājāne Īsunā āgamananu Svapna	૨૧૩
ત્રાંસો આકાર	Trānsō Ākāra	૩૯૯
ત્રિનેત્રેશ્વર મંદિર	Trinetreśvara Mandīr	૧૦૦
ત્રિપરિમાણી અવકાશ	Tripārimānī Avakāśha	૨૧૭
ત્રિમૂર્તિ-કંબોડીયા	Trimūrti - Kambaḍiya	૧૩૪
ત્રિવિક્રમ મંદિર	Trīvikrama mandira	૯૫
ત્રીજા વર્ગનો ડબો	Trījā vargano dabo	૨૫૦
ત્ર્યંબકલાલની હવેલી, સોજિત્રા	Tryambakalālani Havelī, Soitrā	૪૪

Original Words	Translation	Numbers
થીયરી ઓફ પેઇન્ટીંગ	Thiyorī Ôpha peīntīnga	૨૧૬
થિયો	Thiyo	૨૫૯
ત્ર્યંબકલાલની હવેલી, સોજિત્રા	Tryambakalālani Havelī, Soitrā	૪૪
થીયરી ઓફ પેઇન્ટીંગ	Thiyorī Ôpha peīntīnga	૨૧૬
થિયો	Thiyo	૨૫૯
થિયોડોરા સમ્રાજી	Thiyōdorā Samrājñī	૨૦૧
દત્ત, નિત્યાલાલ	Datta, Nityalāla	૩૦૭
દત્ત, સુનિલકુમાર	Datta, Sunilakumāra	૩૨૨
દતિયાનું જૈન મંદિર	Datiyānu jaina mandira	૩૧૭
દફનસ્થાનો	Daphanasthāno	૧૯૫
દમયંતી	Damayantī	૨૭૯
દરબારની સન્નારીઓને શિક્ષિકાની શિખામણ	Darbārani Snnārione Śhikṣikanī Śhikhāmaṇa	૧૫૧
દરાં	Darā	૨૬૪
દરિદ્રતાની કળાં	Daridratānī kaḷa	૨૭૬
દરિયાદોલત મહેલ	Dariyādolata mahela	૪૨
દલાક્રવા, પુજિન	Dalākravā yujina	૨૪૮, ૨૪૯, ૨૫૦
દલાલ, નયના	Dalāla, nayāna	૨૯૭
દસ્વન્ત	Dasvanta	૫૩, ૫૭
દવે, શાન્તિ	Dave, Śhāntī	૨૯૨, ૨૯૬
દાઇ, બ્રુકકે	Dāi, brukke	૨૬૯
દાઉદ, મૌલાના	Dauda, maulānā	૫૧
દાગેર	Dagera	૩૧૫
દાદાવાદ	Dādāvāda	૨૬૨
દાન્તે	Dante	૨૧૪, ૨૪૬
દાવિરવાલા, અદી	Daviravālā, adī	૨૯૭

Original Words	Translation	Numbers
દા વિન્ચી, લિયોનાર્દો	Da vinchī liyonārdo	૨૧૪, ૨૧૭, ૨૨૦, ૨૨૨, ૨૨૬, ૨૨૭, ૨૨૮, ૨૨૯, ૨૩૦
દાવીદ, ઝાક લૂઈ	Davīda jhāka luī	૨૪૭
દાસગુપ્તા, પ્રદોષ	Dāsaguptā, pradoṣa	૨૮૬, ૨૯૭
દાસ, જતીન	Dāsa, jatīna	૨૯૬
દાસ હરેન	Dāsa, harena	૨૯૮, ૩૦૫
દિન્ત (શિલ્પી)	Dinta (Śilpī)	૭૬
દિયાઝ	Diyājha	૨૫૦
દીવાને ખાસ, આગ્રા	Dīvāne Khāsa, āgrā	૧૧૦
દીક્ષિત, માધુરી	Dīkṣitam mādhurī	૨૮૭
દુટ્ટહ ગ્રામાણી રાજા	Duṭṭaha grāmaṅjī rājā	૧૪૪
દુપ્રે	Dupre	૨૫૦
દુબીની	Dubīnī	૨૫૦
દુર્ગા	Durgā	૨૮૭
દુર્બળ અશ્વ	Durbaḷa aśva	૫૮
દુસ્તરંગો	Dustarango	૨૪૧
દે, બિરેન	De, birena	૨૯૦, ૨૯૩
દેવ નારાયણ	Devanārāyaṇa	૧૧૯
દેવશાનો પાળો	Devaśhāno pālo	૫૦
દેવનામ પિયાનિસ્સ, રાજા	Devanām piyānissa, rājā	૧૪૪
દેવી અને વાઘ	Devī ane Vāgha	૨૮૯
દેવીપુરાણ	Devīpurāṇa	૧૨૫
દેવીમાહાત્મ્ય	Devīmāhātmya	૩૨
દેશી	Deśhī	૨૩
દોનાતેલ્લો	Donātello	૨૨૧, ૨૨૨, ૨૨૩, ૨૨૪, ૨૨૬, ૨૩૨, ૨૬૪
દોમિયેર ઓનોર	Domiyera Onora	૨૨૦, ૨૨૨, ૨૨૩, ૨૨૪, ૨૨૯, ૨૩૨, ૨૩૬, ૨૬૪

Original Words	Translation	Numbers
દોશી, બાલકૃષ્ણ	Doshī, bālakruṣṇa	૨૯૯
દોસ્ત મુહમ્મદ	Dosta muhammada	૧૭૮
દ્રાવિડ શૈલીના મંદિર	Drāviḍa Śhailīnā mandira	૯૫
દ્રૌપદીરથ	Draupadī ratha	૧૦૨, ૧૦૪
દ્વિપરિમાણી	Dviparīmāṇī	૨૭
દ્વિવાષિક પ્રદર્શનો	Dvivārshika pradarśhano	૨૪૭
ધનપાલ	Dhanapāla	૨૯૮
ધર્મરાજ રથ	Dharmarāja ratha	૧૦૨
ધાન્યનું ખેતર	Dhānyanu khetara	૨૪૯, ૨૫૯
ધુમાળ રીની	Dhumāḷa rīnī	૩૧૩
ધૂલિચિત્રણ	Dhūlichitraṇa	૧૧૪
નક્કાશ ઉસ્માન	Nakkāśha Usmāna	૧૬૭
નગરગૃહ, મુંબઈ	Nagaragruha, mumbaī	૧૧૩
નગીના મસ્જિદ	Nagīnā masjidā	૧૧૦
નગ્ન	Nagna	૩૧૮
નજરબાગ પેલેસ, વડોદરા	Najarabāga pelesa, Vaḍodarā	૧૧૩
નટીની પૂજા	Natīnī Pūjā	૨૮૨
નટી વિનોદિની	Natī, Vinodīnī	૨૯૬
નંદગોપાલ	Nandagopāla	૨૯૮
નબીવાદ	Nabivāda	૨૬૦, ૨૬૧
નયનસુખ	Nayanasukha	૬૪
નરકદ્વાર	Narakadvāra	૨૬૨
નરમસીન	Naramasīna	૧૫
નરમ સીનની વિજયશિલા	Naramsīnanī vijayaśhīlā	૨૫

Original Words	Translation	Numbers
નરસિંહદેવ રાજા	Narasihadeva rājā	૯૭
નલગિરિ દમન	Nalagīrī damana	૪૦
નવતર કળા	Navatara kaḷā	૨૬૦
નવપ્રશિષ્ટતાવાદ	Navapras̥hiṣṭāvāda	૧૧૨
નવાબી મહેલ	Navābī mahela	૨૨૧
નવેમ્બર ૧૦-૧૧મી એ	Novembara 10-11 mī e	૨૯૬
નસીરુદ્દીન મહમૂદ	Nasīruddīna mahamūda	૧૦૫
નસ્ખ	Naskha	૧૭૪
નસ્તાલિક	Nastālik	૧૭૪
નન્દી મંડપ	Nandī maṇḍapa	૯૬
નાગર શૈલીનાં મંડપો	Nāgaraśainā maṇḍapa	૯૫
નાગરીદાસ	Nāgaridāsa	૬૧
નાગાર્જુનકોન્ડા સ્તૂપ	Nāgārjunakoṇḍā Stūp	૧૪૪
નાગેલ, ગેરહાર્ડ	Nāgela, gerehārḍa	૩૨૩
નાજી, મોહોલી	Nāgī, moholi	૩૨૪
નારીદેહની સ્તર રેખાઓ	Nāridehanī Stara rekhāo	૩૨૩
નાન્હા	Nānhā	૫૩
નિપ્સે	Nipse	૩૧૫
નિલ્સન, સ્ટેન	Nīlsan, Ṣṭena	૧૧૧
નિશા અને પ્રભાત	Nīśhā ane prabhāta	૨૩૨
નીઓ લાટિન	Nīolātina	૨૦૪
નીમકલમ	Nīmakalama	૫૮
નીલ, એવોન	Nīla, evona	૩૧૨
નીલપંખી જંતુ	Nīlapankhī jantu	૬૩
નીલી રાત	Nīlī rāta	૨૮૭

Original Words	Translation	Numbers
નુરપુર	Nurapura	૬૨, ૬૩
નેપોલિયન	Nepoliyana	૯, ૨૪૭, ૨૪૮
નેરુદા, પાબ્લો	Nerudā, pāblo	૨૯૫
નેવેલ્સન, લુઈસ	Nevelsana, luīsa	૨૭૪
નોઆ નોઆ	Noā noā	૨૫૮
નોગુચી, ઇસામુ	Noguchii, īsāmu	૧૬૦
નોત્રદામ	Notradāma	૨૧૨
નોલ્ડે, એમિલ	Nolde, emila	૨૬૯
ન્યામતનામા	Nyāmatanāmā	૩૨, ૫૧, ૫૩
ન્યુટન, એરિક	Nyūtana, erika	૨૦૦
ન્હાતાં લોક	Nhātā loka	૨૫૭, ૨૬૫
ન્હાતી સ્ત્રીઓ	Nhātī Strīo	૨૪૫
પક્ષીઓ અને વાંસ	Pakśīo ane vānsa	૧૫૬
પટવર્ધન, સુધીર	Patavardhana, Suhīra	૨૯૩, ૨૯૬
પટુઆ	Patuā	૪૫, ૪૬, ૬૬
પટેલ, ગીવ	Patela, gīva	૨૯૬
પટેલ, જેરામ	Patela, jerāma	૨૯૧, ૨૯૨
પટેલ, નરેન્દ્ર	Patela, narendra	૨૯૭
પટેલ, નાગજી	Patela, nāgajī	૨૯૭
પટેલ, બાલકૃષ્ણ	Patela, bālkruṣṇa	૨૯૬
પટેલ, વિનોદરાવ	Patela, vinodarāya	૨૯૬
પટ્ટકલ મંદિર	Pattakala mandira	૮૬
પટ્ટિણી દેવીની પ્રતિમા	pattiṇī devīnī pratimā	૧૪૬
પતંગ વેચનાર	Patanga vechanāra	૯૬
પણિક્કર, કે. સી. એસ.	Paṇikkara Ke. Sī. esa.	૨૯૨
પત્ર વાંચતી સ્ત્રી	Patra vāchatī Strī	૨૪૨
પદમસી, અકબર	Padamaśī akabara	૨૮૬, ૨૮૮

Original Words	Translation	Numbers
પદાર્થચિત્ર	Padarthachitra	૨૧૬, ૨૪૧
પદ્મનાભપુરમ	Padamanābhapuram	૩૨, ૩૪, ૩૫, ૪૧
પદ્મપાણિ (અજંતા)	Padmapāṇī (ajantā)	૩૮, ૧૪૭
પદ્મસંભવ	Padmapāṇī	૧૪૮
પયગંબર મહુમ્મદ	Payagambara muhammada	૧૭૨. ૧૭૬
પરમજિત સિંહ	Paramjīta Sīha	૨૯૬
પરશુરામપુરાની છત્રી, રાજસ્થાન	Paraśhurāmapurānī Chhatrī, Rajāsthāna	૩૫, ૪૨
પરાક્રમબાહુ	Parākramabāhu	૧૪૫
પરાવાસ્તવવાદ	Parāvāstavavāsa	૨૧૯
પરિવાર	Parivāra	૨૭૪
પરીખ, રસિકલાલ	Parīkha, rasikalāl	૨૮૨
પર્ગમમ	Pargemama	૧૮૫
પરફોર્મન્સ આર્ટ	Pharphormansa ārṭa	૨૭૬
પર્સિમનના ઝાડ પર વાંદરા	Parsimanā jhāḍa para vāndarā	૨૬૨
પર્સિયાસ	Parsiyasa	૨૩૬
પવિત્ર આકૃતિઓ	Pavitra ākrutīo	૨૦૯
‘પવિત્ર પરિવાર’નું દેવળ	‘Pavitra parivāra nu devala	૨૭૪
પહાડ અને પાણીનું ચિત્ર	Pahāḍa ane pānīnu chitra	૧૫૬
પહાડી ગુંબજ	Pahaḍī gumbaja	૧૬૬, ૧૭૨, ૧૭૪
પહાડી સ્ત્રીઓ	Pahaḍī Strīo	૨૮૮, ૨૮૪
પંડયા, મહેન્દ્ર	Pandya, mahendra	૨૯૭
પંખી	Pankhī	૨૯૭
પંચતંત્ર	Panchatantra	૫૫, ૧૭૫

Original Words	Translation	Numbers
પંચાલ, રજનીકાંત	Panchāla, rajanīkāntā	૨૯૭
પાગલ ફકીર શેખ ફુલ	Pāgala Phakīra Śhekha phūla	૨૮, ૫૮
પાટીનીર, જોઆકીમ	Pātīnīra joākīma	૨૧૯
પાબુજી દેવનારાયણની ફડ પટ	Pābujī Devabāra-yaṇano phaḍa - paṭa	૩૦, ૪૫, ૪૬
પારેખ, કિશોર	Pārekha, Kīśhora	૩૦૧, ૩૦૨
પારેખ મનુ	Pārekha, manu	૨૯૬
પાલતુ અશ્વ	Pālatu aśva	૧૫૬
પાલાડીઓ	pālādīo	૧૧૧, ૧૧૨
પાષણાયુગ	Pāṣāṇayuga	૧
પાર્થનોન	Pārthenona	૧૮૬, ૧૮૭
પાર્મિજિયાનીનો	Pārmijiyānīno	૨૨૧, ૨૩૫
પિએટા ઓફ આવિન્યો	Pieṭā Ōpha āvinyo	૨૧૯
પિકાસો, પાબ્લો	Pikaso, pāblo	૨૬૩, ૨૬૪, ૨૬૫, ૨૬૬
પિઝાનેલા	Pījhānela	૨૧૫, ૨૧૭
પિતાનું વ્યક્તિ ચિત્ર	Pīṭanu vyaktichitra	૨૯૫
પિસારો	Pisāro	૨૫૨, ૨૫૩, ૨૫૪
પિયેર-દ-મોતેરુ	Piyera-da-monreru	૨૦૯
પિઝાનો, નિકોલા	Pījhāno, nīkolā	૨૧૫
પીઠોરા	Pīṭhorā	૧૧૮, ૧૨૦
પીંછાવળો સર્પ	Pīnchhāvāḷo sarpa	૧૯
પુન્રુત્યાનકાળ	Punrutthānakāḷa	૩, ૨૫, ૨૬, ૨૦૧,
પુરાણ દસ્તાવેજની ત્રિમૂર્તિ	Purāṇa dastāvejnī trimūrti	૨૦૨
પુષ્પમાલા એન.	Puṣpamālā ena.	૨૯૮
પુંસા, નિકોલા	Punsā nīkolā	૨૩૭, ૨૪૨, ૨૪૩, ૨૫૬
પૃથ્વીની કળા	Pruthvīnī kaḷa	૨૭૬

Original Words	Translation	Numbers
પેનિયોન	Penthiyona	૧૯૧
પેરીક્લીસ	Perīklīsa	૧૮૪, ૧૮૬, ૧૯૦
પેરુજીનો	Perujīno	૨૨૭
પૈ, લદમણ	Pai, ladhmaṇa	૨૮૯
પોચખાનવાલા, પીલુ	Pochakhānavālā, pīlu	૨૯૭
પોતાના સ્ટુડિયોમાં કળાકાર	Potānā Studiyomā kaḷakāra	૨૩૨
પોતે બનાવેલ ઘરની જાળી પર રંગતી આદિવાસી રજવાર સ્ત્રી	Pote banāvela gharanī jālī para rangatī ādivāsī rajavāra Strī	૧૨૧
પોતે શણગારેલ ભીંત પાસે આદિવાસી મીણા જાતિની સ્ત્રી	Pote Śhanagārela bhīnta pāse ādivāsī miṇā jātinī Strī	૧૨૨
પોન્ટોર્મો	Pontormo	૨૩૫
પોપ આર્ટ	Popa ārṭa	૨૭૧, ૨૯૪
પોર્સલાઇન	Porsālāina	૧૬૮
પોલીક્લીટસ	Polīkliṭasa	૧૮૪, ૧૮૭, ૧૮૮
પોલોક, જેક્સન	Poloka, jekšana	૨૭૧
પોલોન્નારુવા	Polonnāruvā	૧૪૫
પ્રજ્ઞા પારમિતા (ગ્રંથ અને શિલ્પ)	Prajñāpāranitā (grantha ane Śhilpa)	૪૯
પ્રતિકૃતિ	Pratikruti	૩૦૩
પ્રતીકવાદ	Pratīkavāda	૨૬૦
પ્રતીક્ષા અને પરિભ્રમણ	Pratīkṣā ane paribrhamaṇa	૨૯૪
પ્રભાવવાદ	Prabhāvavāda	૨૫૨, ૨૫૩, ૨૫૪

Original Words	Translation	Numbers
પ્રશિષ્ટ	Praśhiṣṭa	૧૮૩
પ્રલય	Pralaya	૨૩૦
પ્રાયોજિત દૃશ્યરચના	Prāyojita druśhyarachanā	૬
પ્રિન્સ ઓફ વેલ્સ સંગ્રહ	Prinsa ôpha Velsa sangraha	૫૩
પ્રેઅહ કો મંદિર	Preaha ko mandira	૧૩૪
પ્રેક્સીટિલસ	Preksītilasa	૧૮૮
પ્રોફાઇલ	Prophāila	૮૦
પ્લમના પુષ્પગુચ્છીમાં મયૂરો	Plamanā puṣpaguchchhoma mayūro	૧૬૨
પ્લેસ ફોર પીપલ	Plesa phora pīpala	૨૯૩
પ્લેટ્ટપુર સિક્રી	Phattehapura Sikrī	૧૦૭
ફરુખ ચેલા	Pharrūkha chelā	૫૩
ફાબ્રીઆનો, જેન્ટિલે દા	Phābrīāno jentile dā	૨૧૫, ૨૨૭
ફિડીયાસ	Phiḍiyāsa	૧૮૪, ૧૮૭
ફિરકા	Phirakā	૬૫
ફેરાઓહા	Pherāoha	૬, ૧૨
ફોટોરિઆલીઝમ	Photoriālijhama	૨૭૬
ફોન્ટ દ ગોમ	Phonta do goma	૨
ફોવીઝમ	Phovijhama	૨૬૨
ફોતમ્બો	Photamblo	૨૧૯

Original Words	Translation	Numbers
ફાન્ચેસ્કા, પિઅરો દેલ્લા	Prhamcheska piaro dellā	૨૨૪, ૨૨૬
ફાન્સિસ પહેલો, રાજા	Pharnsisa pahelo, rājā	૨૨૭
ફાન્સિસ સંત	Pharnsisa Santa	૨૧૫, ૨૨૪
ફ્રેગોનાર્દ	Phregonārda	૨૪૫
ફ્રેસ્કો	Phresko	૩૩
બકાસુર વધ	Bakāsurdvadhā	૬૫
બજારમાં ઝઘડો	Bajārama jhaghāḍo	૫૭
બટાટા આરોગતા લોકો	Baṭāṭā ārogata loko	૨૫૮
બદલાતા પટ	Badalata paṭa	૨૮૫
બનારસ કલમ	Banārasa kalama	૬૬
બનીઠની	Baniṭhanī	૬૧
બરફનો વંટોળ	Baraphano vantoḷa	૨૪૯
બરુનો કિત્તો	Baruno Kīto	૫૦
બરોઝ, લેરી	Barojha, lerī	૩૨૦
બરોડા કોલેજ	Baroḍa Kōleja	૨૧૩
બર્નીની	Barnīnī	૨૪૩, ૨૪૪
બલ, ભિક્ષુ	Bala, bhikṣu	૭૧
બશોલી	Baśholī	૬૨
બસાવન	bāsavana	૨૫, ૩૬, ૫૮
બસુ, નંદલાલ	Basu, nandalāla	૩૭, ૨૮૦, ૨૮૧, ૨૮૨, ૨૮૪
બંગાળ શૈલી	Bangāḷa Śhailī	૨૮૦, ૨૮૨

Original Words	Translation	Numbers
બંગાળી બાબુ	Bangālī bābu	૩૦૭
બર્વે, પ્રભાકર	Barve, prabhākara	૨૯૬
બાઉ હાઉસ	Bāu hāusa	૨૭૫, ૨૭૭
બાકરે એસ. કે.	Bākare esa. Ke.	૨૮૬
બાકોંગ શૈલમંદિર	Bākonga Śhailamandira	૧૩૪
બાખ	Bākha	૨૩૭
બાખેંગ મંદિર	Bākhenga mandira	૧૩૪
બાચીઓ	Bāchīo	૨૩૫
બાણ	Bāṇa	૩૨
બાતીસ્તા, સ્ફીઝા	Bātistā, Sphorjhā	૨૨૬
બાપ્ટીઝમ	Bāptījhama	૧૯૫, ૧૯૬
બાપ્ટીસ્ટ્રી	Bāptīstrī	૧૯૬
બાબર	Bābara	૧૭૭, ૧૭૮
બાબરનામા	Bābaranāmā	૩૨
બાબેલનો ટાવર	Bābelano ṭāvara	૧૩
બાયઝેન્ટિયમ	Bāyajhentiyama	૧૯૪
બાયુ ટેપેસ્ટ્રી	Bāyu tepestrī	૬૨
બારબીજોન	Bārbijhona	૨૪૯, ૨૫૨
બારમાસા	bāramāsā	૬૨
બારમાસા પોથી, એપ્રિલ (લિમ્બર્ગ બંધુ)	Bārmāsā potjī, eprila (Limborgā bandhu)	૨૧૨

Original Words	Translation	Numbers
બારોક	Bāroka	૨૩૬
બર્થોલોમ્યુ, પાબ્લો	Bārtholōmyu, pāblo	૩૨૦
બાલગોપાલસ્તુતિ	BālagopālaStutī	૫૧
બાલ્હાક	Bāljhāka	૨૬૨
બાલ્લા, જ્યાકોમો	Bāllā, jyākomo	૨૬૯
બાવા, મનજિત	Bāvā, manajīta	૨૮૯, ૨૯૬, ૩૦૩
બિકાનેર કલમ	Bikānera kalama	૪૯
બિકાનેરની હવેલી	Bikāneranī javelī	૧૧૩
બિંદુ	Bindu	૨૮૭
બિંદુવાદ	Binduvāda	૨૫૭
બિયર્ડસલે, ઓબ્રે	Biyarḍāsle, obre	૨૬૧
બુક ઓફ ઓવર્સ	Buka Ôpha avarsa	૨૧૧
બુક ઓફ કેલ્સ	Bula Ôpha kelsa	૨૦૬
બુન્વેલ, લુઈ	Bunvela, luī	૨૬૮
બુરાક	Burāka	૨૨
બુશે	Buśhe	૨૪૪
બુંદી	Bundī	૩૫
બુર્જ	Būrjha	૨૧૨
બેકના, ફાર્નસિસ	Bekna, pharnsiśa	૨૭૭
બેકમાના, મેક્સ	Bekamāna, meksa	૨૬૯, ૨૭૦
બેઠેલ લહિયો	Bethela lohīyo	૯
બે છોકરીઓ	Be chhokariō	૨૮૪

Original Words	Translation	Numbers
બેનરજી, બામાપાદ	Benarajī, bāmāpada	૨૭૮
બેન્દ્રે, એન. એસ.	Bendre, ena. esa.	૨૮૯, ૨૯૨
બર્તોલ્દો	Bertôldo	૨૨૯
બેલે નૃત્યની તૈયારી	Bele nrutyani tāiyārī	૨૫૪
બેલ્લિની જ્યોવાની	Bellinī jyovānī	૨૨૦
બેલ્લિની, યાકોપો	Bellinī yākopo	૨૨૬, ૨૨૭
બેસીલિકા	Besīlikā	૧૯૫, ૧૯૭, ૧૯૯
બેહઝાદ	Behajhāda	૧૭૮
બૈજ રામકિંકર	Baija, Rāmakinkara	૨૮૪, ૨૮૫, ૨૯૭
બોચિયોની, ઉમ્બર્તો	Bochīyonī, umbertō	૨૬૮, ૨૬૯
બોતિચેલ્લી	Botichellī	૨૩૪
બોદેલેર, શાર્લ	Bodelera, Śhārla	૨૫૨
બોધનાથ સ્તુપ	Bodhanātha Stūpa	૧૪૬
બોધિગૃહ	Bodhigruha	૯૩
બોનાર્દ, પિએર	Bonārdā, piera	૨૬૦
બોન્સાઈ	Bonsāi	૧૬૧
બોયસ, જોસેફ	Boysa, josepha	૨૭૭
બોલ્તી ગલી	Bolti galī	૨૯૫
બોશ, હાઈરોમિમસ	Bośha, hāiromīmasa	૨૧૮
બ્રમાન્તે	Bramānte	૨૨૨
બ્રહ્મચારીઓ	Brahmachārīo	૨૮૪
બ્રાંકુસી, કોન્સ્ટન્ટીન	Bramkusī, konṣtantīna	૨૭૩

Original Words	Translation	Numbers
બ્રાક, જ્યોર્જિસ	Brāka, jyorjīsa	૨૬૩, ૨૬૪, ૨૬૯, ૨૮૫
બ્રાન્ટ બીલ	Brāṅṭa, bīla	૩૧૯
બ્રુઇલ, આબે	Bruīla, ābe	૨
બ્રુની, લિયોનાર્દો	Brunī, liyonārdô	૨૧૫
બ્રુનેલેસ્કી	Bruneleskī	૨૨૧, ૨૨૫
બ્રોન્ઝીનો	Bronjhīno	૨૩૫
બ્રોટગેલ, પીટર	Brotagela, pīṭara	૨૧૮
બ્લાઇલ	Blāila	૨૬૯
બ્લેક, પીટર	Bleka, Pīṭara	૨૭૧
ભગત, ધનરાજ	Bhagata, dhanarāja	૨૯૭
ભટ્ટ, ગિરિશ	Bhaṭṭa giriśha	૨૯૭
ભટ્ટ, જ્યોતિ	Bhaṭṭa jyoti	૨૯૨, ૨૯૭, ૨૯૮
ભટ્ટ, માર્કંડ	Bhaṭṭa mārkaṇḍa	૨૯૨
ભટ્ટાચાર્ય, વિકાસ	Bhaṭṭāchārya, vikāsa	૨૯૬
ભરત	Bharata	૨૫
ભવભૂતિ	Bhavabhūtī	૩૨
ભવાનસિંગ	Bhavānasinga	૩૨૨
ભવાની મંદિર, નેપાળ	Bhavānī mandīra, nepāla	૧૪૭
ભવિષ્યવાદ	Bhaviṣyavāsa	૨૬૮
ભાગવત, ઇસ્સરદા	Bhāgavata, Īssaradā	૨૮, ૫૨
ભાગવત, પુરાણ	Bhāgavata, purāṇa	૨૪

Original Words	Translation	Numbers
ભાગવત મીઠારામ	Bhāgavata, mīthārāma	૨૯, ૫૧, ૫૨
ભારદ્વાજ, આર. આર.	Bhāradvāja, āra. āra	૩૧૮
ભાવસાર, નટવર	Bhāvasāra, naṭavara	૨૯૭
ભાસ	Bhāsa	૩૬
ભાસ્કરન	Bhāskarana	૩૧૩
ભીમબેટકા	Bhīmabetakā	૩૨, ૩૫
ભૂમિ	Bhūmī	૯૫
ભૂમિદ્રશ્ય	Bhūmīdrśhya	૨૬૬
ભૂમિસ્પર્શમુદ્રા	Bhūmīsparśhamudrā	૭૮
ભોપાભોપી	Bhopābhopī	૪૬
ભોજપત્ર	Bhojapatra	૩૦, ૩૩, ૪૯
મકાનોનું ભીંતચિત્ર	Makānonu bhīntachitra	૧૯૨
મટ્ટાનચેરી	maṭṭānachrī	૪૬
મટિરિયા મેડીકા	Matiriya meḍikā	૧૭૫
મત મેળવવા ઉમેદવારની ફેરણી	Mata meḷavavā umedavārānī pheraṇī	૩૦૪
મધર ટેરેસા	Madhara teresā	૨૮૭
મધ્યકાલીન સંતો	Madhyakālīna Santo	૨૮૪
મનરો, મેરિલિન	Manaro, meriḷina	૩૨૪
મનોરથ	Manoratha	૬૬
મનોહર	Manohara	૫૮, ૫૯, ૬૦
મન્સૂર, ઉસ્તાદ	Mansūra, Ustāda	૫૫, ૫૭
મન્સૂર, મલિકારજૂન	Mansūra, mallikarjūna	૨૨

Original Words	Translation	Numbers
મરણા સન્ન સિંહણ	Maraṇāsanna Sihṇa	૧૫, ૧૬
મરતા ઇનાયતખાન	Maratā Īnāyatakḥāna	૫૫, ૫૮
મલાની, નલિની	Malānii, nalinī	૨૯૩, ૨૯૪, ૨૯૫, ૨૯૬
મુહમ્મદશાહ, રંગીલા	mahammadaŚhāha rangilā	૫૫
મહાચૈત્ય	Mahāchaitya	૯૩
મહાન પ્રચારકી	Mahāna prachāraKO	૨૦૫
મહાપરિનિવાર્ણી	Mahāparinirvāṇa	૭૯
મહાપુરાણ	Mahāpurāṇa	૩૪, ૫૦
મહાબલિપુરમ્ મંદિર	Mahābalipuram mandira	૧૦૨
મહામારગનું દશ્ય	Mahāmāraganu ddruśya	૨૪૨
મહારાજના માથે પંખી બેઠું	Mahārājanā māthe pankhī beṭhu	૬૭
મહિષાસુરમર્દિની- મહાબલિપુરમ્	mahiṣāsuramardinī mahābalipuram	૮૨
મહેતા, અશ્વિન	Mahetā, aśvina	૩૧૮
મહેતા, તૈયબ	Mahetā, taiyabe	૨૮૬, ૨૮૮, ૨૮૯
મહેલમાં ચિત્ર	Mahelamā Chitra	૨૪૪
મંડલેશકુમાર	Maṇḍaleśhakumarā	૩૬
મંડી	Maṇḍī	૬૨, ૬૩
મંડોવર	Maṇḍovora	૮૪, ૯૫
મા	Mā	૨૮૭

Original Words	Translation	Numbers
માઈકેલ એન્જલો	Māikela enjelo	૨૨૦, ૨૨૨, ૨૨૩, ૨૨૪, ૨૨૭, ૨૨૯, ૨૩૬, ૨૬૨
માઈરોન	Māirona	૧૮૪
માકેમાનો	Mākemāno	૧૬૨
માગ્રીત, રેને	Māgrīta, rene	૨૬૮
માચ્છુ, પિચ્છુ	Māchchhu, pichchhu	૨૯૫
માણકુ	māṇaku	૧૩
માતા મેરી	Mātā merī	૨૧૯
માતા મેરી અને બાળ	Mātā merī ane bālā	૨૨૭
માતીસ, હાંરી	Mātīsa, hānrī	૨૬૨, ૨૬૩, ૨૬૪
માથ્યુ, જ્યોર્જિઝ	Māthyu, jyorijha	૨૭૧
માનવીય જોમનો સમન્વય	Mānavīya jomano samanvaya	૨૬૮
માનવંતી દાસીઓ	Mānavantī dāsīo	૨૪૦
માનસિંહ રાજા	Mānasinha rājā	૫૮
મા'ની	Mā'nī	૧૭૮
માને, એડુઆર્ડ	Māne, eḍuārḍa	૨૪૧, ૨૫૨, ૨૫૩
માનજુ, જ્યોકોમા	Mānjhu, jyokomo	૨૭૪
મામલ્લા રાજા	Māmalla rājā	૧૦૨
માન્ટેન્યા, આન્દ્રેયા	Māntenyā āndreā	૨૨૦, ૨૨૬
માયાદેવીનું સ્વપ્ન	Māyādevīnu Śvapna	૭૪
મા યુઆન	Mā, yuāna	૧૫૬
મારિનેતી ટોમાસો	Mārinetti tomāso	૨૬૮, ૨૬૯
માર્ક, ફ્રાન્ક	Mārka, phrānko	૨૬૯

Original Words	Translation	Numbers
માર્ગી	Mārgī	૨૦૦
માર્ચ	Mārch	૨૯૩
માર્તિની સિમોને	Mārtinī Simone	૨૧૯
માલેવિચ, કાસિમિર	Mālevicha, Kāsimīra	૨૭૧
માસ્સો, આન્દ્રે	Mānsso, āndre	૨૬૮
માંડણાં	Māṇḍaṇā	૧૨૬
મિક્સટેક	miksateka	૧૭
મિનોસ રાજ	Mimosa rājā	૧૮૧
મિમ્બર (વ્યાસપીઠ)	Mimbara (Vyāsapīṭha)	૧૭૨
મિય્યે	Miyye	૨૫૧
મિરંગાવત	Mirangāvata	૫૧
મિરાજ	Mirāja	૧૭૬, ૧૭૯
મિરાજનામા (તબ્રીજ)	Mirājanāmā (ṭabrījha)	૧૬૭, ૧૭૭
મિલાનનું કેથીડ્રલ	Milānanu Kethīḍrala	૨૦૯
મિલોની વિનસ	Milonī Vīnasa	૧૮૭
મિલ્ટન	Milṭana	૨૪૬
મિશ્ર પ્રકાર	Miśraprakāra	૧૯૨
મિશ્ર. રમાનાથ	Miśra, ramāmātha	૨૪
મિસરવિદ્યા	Mīsaraviḍḍhā	૧૦
મિસ્કીન	miskīna	૫૩, ૫૭
મિસ્ટ્રી, ધ્રુવ	Mistrī , dhruva	૨૯૮
મીર, મુસવ્વીર	Mīra musawīra	૧૭૮

Original Words	Translation	Numbers
મીર, સૈયદઅલી	Mīra, Saiyada alī	૧૭૮
મુએજહીન	Muejhajhīna	૧૭૨
મુખરજી, મીરા	Mukharajī mīrā	૨૯૭
મુખરજી, વિનોદવિહારી	Mukharajī, Vinodanihārī	૨૮૪
મુખરજી, સૈલોજા	Mukharajī, Sailojha	૨૯૦
મુન્ક, એડવર્ડ	Munka, eḍavarḍa	૨૬૮, ૨૬૯
મુમતાઝ બેગમ	Mmatājha begama	૧૧૦
મુરકકા	Murakkā	૫૫
મુહમ્મદ સુલતાન	Muhammada, Sultāna	૧૭૮
મૂર હેન્રી	Mūra henrī	૨૭૩, ૨૭૪
મૃત ઇસુ	Mruta Īsu	૨૨૬
મેગ્દાલેનિયા યુગ	Megdailleliyana yuga	૧
મેઘદૂત	Medhadūta	૨૮૦
મેડ્સાનો તરખો	Meḍūsano tarāpo	૨૪૮
મેન્ટ, મેજર	Menṭa, mejara	૧૧૨
મેની બીજી તારીખ	Menī bijī tārikh	૨૪૧
મેમ્લીક, હાન્સ	Memlika, hānsa	૨૧૮
મેરીની, મારીનો	Merīnī, mārīno	૨૭૪
મેહમદ	Mehamada	૧૭૫
મેહમદ, 'સિયાહ કલમ'	Mehamada, 'Siyāha kalama'	૨૭૬
મોહીઝની કથા	Mojhījhani Kathā	૨૨૩

Original Words	Translation	Numbers
મોઝેઈક	Mojheika	૧૯૩, ૧૯૯
મોટું માથુ	Motu māthu	૨૮૬
મોડયુલની પ્રમાણપદ્ધતિ	Moḍyulanī pramāṇapaddhati	૧૮૫
મોઢામોઢ ગુચ્છ	moḍāmoḍha gochchha	૩૦૬
મોઢેરા સૂર્યમંદિર	Moḍhera Sūryāmandira	૮૫, ૧૦૦
મોતી મસ્જિદ	Motī masjidā	૧૧૦
મોતીવાલા, કેકી	Motivālā, kekī	૩૦૯
મોદિલ્યાની	Modilyānī	૨૮૪
મોનાલીસા	Monālīsā	૨૨૮, ૨૮૯, ૨૬૭
મોને, કલોદ	Mone, kloda	૨૫૨, ૨૫૩, ૨૫૪
મોન્ટેફેલ્ટ્રો ફેડેરિકો	Montepheltro pheḍeriko	૨૧૧, ૨૨૬
મોરીસ વિલિયમ	Morīsa Viliyama	૨૬૧
મોરો, ગુસ્તાવ	Moro, gustāva	૨૬૧
મોરોનોબુ, હીશીકાવા	Moronobu, hiśhikāvā	૧૬૩
મોલારામ	Molārāma	૬૪
મોહ અને હકાલપટ્ટી	Moha ane hakālapaṭṭī	૨૩૦
મોહમદી, નસરીન	Mohamadī nasarīna	૨૮૯, ૨૯૭
મૌલિક છાપ	Maulika chāpa	૩૦૦
મોહે-જો-દાડો	Mohe-jo-daḍo	૧૨, ૯૨
મૌલિક કમાન	Maulika kāmāna	૧૦૫
મ્વાસસાક	Mvāsāsāka	૨૦૫

Original Words	Translation	Numbers
यमपट्ट	Yamapaṭṭa	४४
यल-युम	Yaba-yum	१४८
यशोधर	Yaśhodhara	३२, १५२
यक्षिणी-यामर धारिणी	Yakṣiṇī Chāmardhāriṇī	७४
यक्षिणी, दिदारगंज	Yakṣiṇī didāraganja	७३
यज्ञवराह	Yajñavarāha	१३६
‘यंग टर्सा’	‘Yanga ṭakrsa’	२८६
यु-ओ-चीह	Yu-e-Chiha	२१
युन कांग	Yuna kānga	१५४
युद्ध चंद्रकी	YddhachandraKO	२८३
युद्धना भीषण परिणाम	Yddhanā bhīṣaṇa pariṇāma	२४१
युवान देविड	Yuvāna ḍeviḍa	२२४
युवानीने उभरे	Yuvānīne umbare	२६८
रघुवीर सिंह	Raghuvīra Sinha	३२२
रजमनामा	Rajhamanāmā	५५, ५६
रजा सैयद, (हैदर)	Rajhā saiyada (haidara)	२८६, २८८
रति	Rati	२८८
रति रहस्य	Rati rahasya	५१
रथ	Ratha	२७३
रसमंजरी	Rasamanjarī	६३
रस्किन	Raskīna	२४८

Original Words	Translation	Numbers
રહસ્યબુદ્ધ	Rahasyabuddha	૧૪૭
રહસ્યમય ધૂસરતા	Rahasyamaya ghusarata	૨૨૮
રાઈટ, ફ્રાંક લોઈડ	Rāīṭa, phranka loīda	૨૭૫
રાઈન હાર્ટ, એડ	Rāīnahartā eḍa	૨૭૧
રાઈના દાણાનો બગ	Rāīnā dāṇā no бага	૧૫૯
રાઈલે બ્રિજિટ	Rāīle brijīṭa	૨૭૨
રાઉશનબર્ગ, રોબર્ટ	Rāushenabarga, robarṭa	૨૭૧
રાકુ	Rāku	૧૬૨
રાગમાળા	Rāgamālā	૨૯
રાગિણી બિભાસ	Rāgiṇī bibhāsa	૬૨
રાજપ્રશ્નીય સૂત્ર	Rājapṛśnīya Sūtra	૫૧
રાજરાજ રાજા	Rājarāja rājā	૨૦૩
રાજરાજેશ્વર મંદિર	Rājarājeśvara mandira	૪૧, ૧૦૩
રાજા મિસેરીનસ અને તેની રાણી	Rājā miserīnasa ane tenī rāṇī	૮
રાજારાણી	Rājārāṇī	૨૭૪
રાજેન્દ્ર વર્મન બીજો	Rājendravarāmana bījo	૧૩૫
રાણી કેથરીનનું સ્વપ્ન	Rāṇī ketharīnanu svapana	૨૪૬
રાણીની વાવ	Rāṇīnī vāva	૧૦૦
રાતનો પહેરો	Rātano pahero	૨૩૮

Original Words	Translation	Numbers
રાતે સાબરનો શિકાર	Rāte Sābarno śhikāra	૬૧
રાધાના વેશમાં કૃષ્ણ	Rādhānā Veśhamā Kruṣṇa	૬૦
રાફાએલ	Rāphāela	૨૨૩, ૨૨૫, ૨૨૭, ૨૩૦, ૨૩૩, ૨૩૪, ૨૩૫, ૨૩૭
રામકુમાર	Rāmakumāra	૨૮૬, ૨૯૦, ૩૨૧
રામરખા, પ્રિયા	Rāmarakhhā, priyā	૩૨૦
રામાનુજ	Rāmānuja	૨૮૫
રામાયણ	Rāmāyaṇa	૨૪
રામેસીસ	rāmesīsa	૯
રામ, જાનકી	Rāma, jānakī	૨૯૮
રાય, જામિની	Rāya, jāminī	૨૮૨, ૨૮૩, ૨૯૯
રાય, મોના	Rāya, monā	૨૯૭
રાય, રઘુ	Rāya, raghu	૩૨૦, ૩૨૧, ૩૨૨
રાય, સત્યજિત	Rāya, Satyajīta	૨૮૫
રાવેન્ના	Rāvennā	૧૭૪
રાષ્ટ્રનો ચહેરો	Rāṣṭrano chareo	૩૨૬
રિવેરા દિયેગો	Riverā diyego	૨૭૨
રીઝરેક્શન	Rijharekśhana	૨૨૬
રીતિવાદ	Rītivāda	૨૩૫
રીમજન એન. એન.	Rīmjjhana ena. ena.	૨૯૮
રીમ્સ	Rīmsa	૨૧૨
રુઈવેદા, જકોબવાન	Ruīvāda, jekobavāna	૨૪૨

Original Words	Translation	Numbers
રુગનવેલી દાગબ	Ruganavelī dāgaba	૨૪૪
રુદ્રમાળા-સિદ્ધપુર	Rudramāla-siddhapura	૨૪૧
રુબેન્સ પિટરપોલ	Rubensa piṭara pola	૨૩૩, ૨૪૦
રુસો, થિયોડોર	Ruso, thiyōḍora	૨૫૦
રુઓ, જ્યોર્જિસ	Rūo, jyorjisa	૩૦૬
રુમી, જલાલુદ્દીન	Rūmī, jalālussīna	૧૭૩, ૧૭૬
રેઇન્ડિયર અને મત્સ્ય	Reīndiyara ane matsya	૩
રેખા અને ભદ્ર	Relkā ane bhadra	૯૩
રેડ્ડી, કૃષ્ણ	Redḍī, kruṣṇa	૨૯૮
રેડ્ડી, પી. ટી.	Redḍī, pī. ṭī	૨૮૬
રેન્વાર, પિયર ઓગસ્ટ	Renvāra, piyara ogasta	૨૫૨, ૨૫૪, ૨૫૫
રેનોલ્ડસ, જોશુઆ	Renolḍasa, jośhuā	૨૧૯, ૨૪૬
રેમ્બ્રાન્ટ	rembrānta	૨૩૭, ૨૩૮, ૨૪૦, ૩૦૭
રેવાલ, રાજ	Revālā, rāja	૨૯૯
રેસ્તોરાં મુ લં રુ જ માં પ્રવેશતી લાગોલ	Restorān ‘mu lam rū jha’ mā praveśhatī lāgola	૨૬૦
રોકોકો	Rokoko	૨૪૪
રોગમારક દવાની પોથી	Rogamāraka davānī pothī	૧૬૭
રોજ વિન્ડો	Rojha vīṇḍo	૨૧૨
રોડવિટિયા, રેખા	Roḍavitiyā, rekhā	૨૯૭
રોદાં, ઓગસ્ટ	Rondā, ogasta	૨૬૧, ૨૬૨
રોમનેસ્ક	Romaneska	૧૧૨, ૨૦૩, ૨૦૪
રોલેંડ, બેન્જામિન	rolenḍa, benjāmina	૨૧

Original Words	Translation	Numbers
રોબર્ટ એન્ડ્રાજ અને તેની પત્ની	Robar̥ta end̥rajha ane tenī patnī	૨૬
રોમનું સેન્ટ પીટર્સ દેવળ	Romanu sen̥ṭa pīṭarsa devala	૨૨૧
રોમાનો, જ્યુલીઓ	Romāno, jyulīo	૨૩૫
રોસેત્સુ	Rosetsu	૧૬૩
રોહ, મીઝ વાન દેર	Roha, mījha vāna dera	૨૭૫
લક્ષ્મણ પૈ	Lakṣmaṇa pai	૨૮૯
લગ્નોત્સુકાનો શૃંગાર	Lagnotsukano Śhrungāra	૨૮૪
લપ્યુજની સુંદરી	Lapyūjanī Sundarī	૨, ૪
લલિતકળા કન્ટેમ્પરરી	Lalitakaḷā kantempararī	૨૯૯
લંકા પર ચઢાઈ	Lankā para chaḍhāi	૫૯
લંબગ્રીવા માતા મેરી	Lambagrīvā mātā merī	૨૨૧
લાઓકૂન	Lāokūna	૧૮૫, ૨૧૫, ૨૩૦
લાઓત્સે	Lāotse	૧૫૧
લાપીસ લાઝૂલી	Lāpīsa lājhūlī	૩૩
લા માદલેન	Lā mādalena	૩
લાલ કિલ્લો	Lāla killo	૧૧૦
લાલ, ભૂરા અને પીળા રંગનું આયોજન	Lāla, bhūrā ane pīḷā ranganu āyोजना	૨૬૩
લાલા દીનદયાળ	Lālā dīnadayāḷa	૩૧૬
લા લોર્થે	Lā lorthâ	૩
લાસ્કો ગુફાઓ	Lāsko guphāo	૩૬
લિપોલ્ડ	Lipold	૨૭૪
લિમ્બોર્ગ બંધુઓ	Limborga bandhuno	૨૧૧

Original Words	Translation	Numbers
લુઇસ, લેરોઇ	Luīsa, leroī	૨૫૨
લુંગ-મેન	Lunga-mena	૧૫૪
લેઝે, ફર્નાન્દ	Lejhe, pharnāndānda	૬૮, ૨૬૬
લેપાક્ષી મંદિર	Lepākṣī mandira	૪૧
લો નદીની પરી	Lo nadīnī parī	૧૫૨
લોકપ્રિય મુઘલ	Lokapriya mughala	૪૯
લોત્રે, તુલુઝ	Loter, tulujha	૨૫૨, ૨૫૯, ૨૬૦
લોદી, સિકંદર	Lodī, Śikandara	૧૦૫
લોરા, ક્લોદ	Lorān, kloda	૨૩૭, ૨૪૨
લોરેન્ઝેતી, આમ્બ્રોજિયો	Lorenjheṭṭī, āmbrojiya	૨૧૯, ૨૨૦
લોરેન્ઝો મેડીચીનો મકબરો	Lorenjho meḍichīno makabaro	૨૩૨
લ્યુથર, માર્ટિન	Lyuthara, martina	૨૧૭
વક્, વક્ / બોલતું ઝાડ	Vak vak / bolatu jhāḍa	૨૨
વજ્રધાતુ	Vajradhātu	૧૩૮
વજ્રમૈરવ, નેપાલ	Vajrabhairava , nepāla	૧૪૮
વજ્રલેપ	vajralepa	૩૩
વજ્રસન	Vajrāsana	૭૨
વડનગર તોરણ	Vaḍanagara torṇa	૧૦૧
વનરાજિમાં ઉજાણી	Vanarājimā ujāṇī	૨૫૩
વરમિયર	Varmiyara	૨૩૭, ૨૪૨
વરાહ અવતાર, શિલ્પ	Varājha avatāra, Śhilp	૭૭
વરાહ દેવ, વાકાટક વંશ	Varāha deva, vākāṭaka vanśha	૩૬, ૭૮

Original Words	Translation	Numbers
વર્ણપટ	Varnâpaṭa	૨૫૨
વર્મા, રવિ	Varmā, ravi	૩૨, ૨૭૮, ૨૮૯, ૨૯૪, ૩૦૯
વર્ષા, વરાળ અને ગતિ	Varṣā, varāḷa ane gatī	૨૪૯
વલંદા મહેલ, કોચીન	Valandā mahela, Kochīna	૪૧
વસંતવિલાસ	Vasantavilāsa	૫૧
વસ્ત્રી	Vaslī	૩૪
વહાણને મથાળે મુકાતું શિલ્પ	Vahāṇane mathāḷe mukātu Śhilpa	૨૦૩
વાઈકિંગ મહોરાં	Vāikinga mahorā	૨૦૪
વાક્રાકર	Vākaṇakara	૩૫
વાઘ	Vāgha	૧૧૭
વાઘ પર ભગવાન	Vāgha para bhagavāna	૨૮૯
વાટ બુદ્ધે સ્વર્ય	Vāṭa buddhai Svaryâ	૧૪૨
વાત્સ્યાયન	Vātsyāuana	૨૫
વાન આઈક વાન	Vāna āika vāna	૨૧૭, ૨૧૮, ૨૨૦
વાન ગ્રીસ	Vāna grīsa	૨૬૬
વાન દેર વીદન, રોજિયેર	Vāna dera vīdana, rojīyera	૨૧૮
વાલ્મીકિ	Vālmikī	૨૫
વાસારી, જ્યોર્જિયો	Vāsārī , jyorjiyo	૨૧૬
વાસારેલી, વિક્ટર	Vāsārelī, vikṭara	૨૭૨
વાસુદેવ, એસ. જી.	Vāsudeva, esa. Jī	૨૯૬
વાસ્તવદર્શી ચિત્રણ	Vāstavadarśhi Chitraṇa	૨૫૦

Original Words	Translation	Numbers
વાસ્તવવાદ	Vāstavavāda	૨૧૫
વેઝલે	Vejhale	૨૦૫
વિદાય	Vidāya	૨૬૯, ૨૭૦
વિંકલમાન	Vinkalamāna	૨૪૬
વિમળશાહનું મંદિર, આબુ	Vimala Śhāhanu mandira, Ābu	૯૯
વિરહિણી	Virahiṇī	૬૦
વિરાટ કિંકસ અને પિરામીડ	Virāṭa sphinksa ane pirāmīḍa	૭
વિરુપાક્ષ મંદિર	Virūpākṣa mandira	૧૦૨
વિશ્વનાથન	Viśvaṇāthan	૨૯૭
વિશ્વનું સર્જન	Viśvanu sarjana	૧૯૭
વિષ આપહરણ શિવ	Viṣāpajaaraṇa Śhiva	૯૦
વિષ્ણુ ધર્મોત્તર પુરાણ	Viṣṇu dharmottara purāṇa	૨૯, ૮૦, ૧૫૨
વિષ્ણુમંદિર પ્રાસાન ક્વન	Viṣṇu mandira prāsāna kvana	૧૩૫
વિસ્કોસિટી	Viskosiṭī	૩૦૯
વિડિયો કલા	Viḍiyo kalā	૨૭૬
વીનસની જન્મ	Vīnasa no janma	૨૩૪
વીચ્યો, રેમંડ ડુશાં	Vīyyo, remanḍa duśhān	૨૬૬, ૨૭૩
વીરડો	Virāḍo	૨૮૭
વીલનડોર્ફની સુંદરી	vīlanāḍorphanī Sundarī	૨, ૪
વુઈયાર્ડ, એદુઆર્ડ	Vuīyārda, eḍuārḍa	૨૬૦

Original Words	Translation	Numbers
વુજુ	Vujhu	૧૭૨
વુડ, એન્ગ્રેવીંગ	Vuḍa, engrevīᅅga	૨૧૯, ૩૦૪
વુલ્ફાલીન, હાઈનરીક	Vulphalīna, hāīnarīka	૨૩૭
વૃક્ષ પૂજા	Vrukᅅshapremī	૯૨
વેચવાનું છે આ શહેર	Vechavānu chhe ā Śshahera	૨૯૫
વેરોકિયો, આન્દ્રેઆ	Verokīyo āndreā	૨૨૪, ૨૨૭
વેલાસ્કેવેજા	Velāskevejha	૨૩૭, ૨૪૦, ૨૫૩
વેલ્ચ, સ્ટુઅર્ટ કેરી	Velcha, ᅅtuarta kerī	૧૭૯
વેસ્ટર્ન, એડવર્ડ	Vesᅅtana, eᅅavarᅅa	૩૧૭
વેસ્ટ મિનિસ્ટર એબી	Vesᅅaminisᅅtara ebī	૨૦૯
વેસ્પાસિયન	Vespāsiyana	૧૯૧
વૈરોચન	Vairochana	૧૪૭
વ્યક્તિચિત્રણ	Vyaktichitraᅅa	૨૧૬, ૩૧૭
વ્લામિન્ક	vlāminka	૨૬૪
શગાલ, માર્ક	Śshagāla, māᅅka	૨૬૭, ૨૬૮
શન્ટ્રુજય મંદિર	Śshanᅅrunja mandira	૧૦૨
શયનખંડ	Śshayanakhanᅅa	૨૫૮
શરીરશાસ્ત્રનો પાઠ	Śsharīraśshatᅅrano pthāᅅh	૨૩૮
શાયરનું ઘર	Śshāyaranu ghara	૫૭
શાત્ર, કેથીડ્રલ	Śshāᅅtra kethiᅅdrala	૨૦૯, ૨૧૨
શાદા	Śshāndrā	૨૪૫
શાર્લિયુનું દેવળ	Śshārliyunu devala	૨૭૫
શાલ ભંજિકા	Śshālabhanjikā	૭૩, ૭૪, ૭૫
શાહજહાન	Śshājahāna	૫૫, ૧૦૯, ૧૧૦
શાહજહાનનું મૃત્યુ	Śshāhajāhananu mrutyu	૨૮૦
શાહનામા	Śshāhamāmā	૧૬૭, ૧૭૭, ૧૭૮
શાહ, વિનોદ	Śshāha, Vinoda	૨૯૬

Original Words	Translation	Numbers
શાહ, સોમાલાલ	Śhāha, Somālāla	૨૮૨
શાહ, હિમ્મત	Śhāha, himmata	૨૮૧, ૨૮૨
શાળ પર કામ કરતો વાણકર	Śhāla para kāma karto vaṇakara	૨૫૮
શાંગ્રી રામાયણ	Śhāngri rāmāyaṇa	૨૮
શિન્ટો	Śhinto	૧૬૦
શિલાછાપ	Śhilāchhāpa	૩૦૯
શિલાશ્રય	Śhilāśraya	૧૧૪
શિવધનુષ તોડતા રામ	Śhivadhanuṣa toḍata rāma	૫૯
શિવનું વિષપાન	Śhivanu Viṣapāna	૨૮૧
શુકનાસી	Śhukanāsī	૯૬
શેક્સપિયર	Śheksapiyara	૨૭૦
શેખ અહમદ ખટ્ટુનો મકબરો	Śhekha ahamada khattuno makabaro	૧૦૭
શેખ ગુલામમોહમ્મદ	Śhekha, gulāmamohammada	૨૮૩, ૨૮૪, ૨૮૫
શેખ, નીલિમા	Śhekha, nīlima	૨૮૭
શેખાવટી	Śhekhāvantī	૩૫, ૪૩, ૪૪, ૪૫
શેઠ, કેતકી	Śheṭha, ketakī	૩૨૨
શેરગીલ અમૃતા	Śheragīla amrutā	૨૮૨, ૨૮૩, ૨૮૪, ૨૮૯
શેરશાહ	Śheraśhāha	૫૩
શેરે સેમ	Śhere sema	૩૨૧
શેવરુલા, યજિન	Śhevarūla, yjina	૨૫૨, ૨૫૭
શ્મીટ, રોટલૂફ	Śhmīṭa, roṭalūpha	૨૬૯
શ્યામ, જનગઢસિંહ	Śhyāma, janaḍhasinha	૨૮૧
શ્રવણ બેલગોળા મઠ	Śhavaṇa belagoḷa maṭha	૪૧

Original Words	Translation	Numbers
શ્રીરંગમ મંદિર	Śrīrangam mandira	૮૬
શ્વે ડેગોન	Śve ḍegona	૧૪૩
ષડંગ	Ṣaḍanga	૩૨, ૩૩
સતી	Satī	૨૮૧
સતીના પાળિયાઓ	Satīnā pāliyaō	૧૧૭
સદાશિવ અને શિવપાર્વતી વિવાહ	Sadāshiva ane Śhivapārvatī vivāha	૮૦
સર્ધના પેલસનું મૃત્યુ	Sardhanā pelasanu mrutyu	૨૪૯
સન્યાસ , ભવેશ	Sanyāsa , bhavēsha	૨૯૦
સબરાઈ રણીની મસ્જિદ	Sabarāi rāṇīni masjida	૧૦૭
સબાવાલા જહાંગીર	Sabāvālā jahāngīra	૨૮૯
સમક્ષિતિજ	Samakṣītija	૧૩૮
સમન્વયવાદ	Samanvayavāda	૨૬૦
સમ્રાટ અશોક	Samrāṭa aśhoka	૨૯૮
સરુનાં વૃક્ષવાળો માર્ગ	Sarunā vrukṣavālo mārga	૨૫૮
સલીમ ચિશ્તીનો રોજો	Salīma Chiśhtīno rojo	૨૦૮
સલીવાન ટીમોથી ' ઓ	Salivāna, timothy `O	૩૨૦
સલ્તનત કલમ	Saltanata kalama	૫૩
સંગ્રહણી સૂત્ર	Sangrahaṇī Sūtra	૫૧
સંઘેડા પર કામ કરતો કારીગર	Sanghedā para kāma karato kārigara	૩૧૬
સંજયરાજ	Sanjayarājā	૨૩૭
સંજા કે સંજી	Sanjhā ke Sānjhī	૧૧૮, ૧૧૯
સંત કબીર	Santa kabīra	૨૮૪
સંત પોલનું ધર્મ પરિવર્તન	Santa polanu dharma parīvartana	૨૩૮

Original Words	Translation	Numbers
સંત ફ્રાન્સિસનું જીવન	Santa phrānsisanu jīvana	૨૨૪
સંત મેથ્યુનો અંતર્નાદ	Santa methyuno antarnānda	૨૩૭
સંતોષ, ગુલામરસૂલ	Santoṣa, gulāma rasūla	૨૯૦, ૨૯૩
સંયુક્ત રાષ્ટ્ર સંઘની ઈમારત	Sayukta rāṣṭrasanghani Īmārata	૨૭૬
સંસ્કારકેન્દ્ર	Sanskārakendra	૨૯૯
સાઈક્લેડ	Sāikleḍa	૧૮૩
સાગરા, પીરાજી	Sāgarā, pīrājī	૨૯૬
સાન આપોલીનેર ઈન નુઓવો	Sāna āpolīnera Īna nuovo	૨૦૦
સાન ઝેનો દેવળ	Sāna jheno devaḷa	૨૦૬
સાન માર્કો	Sāna mārko	૨૦૦
સાન રોમાનોનું યુદ્ધ	Sāna romānonu yuddha	૨૨૫
સાન લ્યુક	Sāna lyuka	૧૯૮
સાન સર્જિયાસ	Sāna sarjiyasa	૧૯૭, ૧૯૮
સાન્તા સબીના	Sāntā Sabīnā	૧૯૫
સાન્તા સોફિયા	Sāntā sophiyā	૨૦૦
સાન્રાકુ, કાનો	Sānrāku, kāno	૨૮૫
સાબરમતી સંગ્રહાલય	Sābarmatī saṅgrahālaya	૨૯૯
સામંત , મોહન	Sāmanta, mohana	૨૮૬
સામુરાઈ	Sāmuraī	૧૬૧
સારથિ	Sārathī	૧૮૩
સારંગપાણિ મંદિર	Sārangapaṇi mandira	૧૦૩

Original Words	Translation	Numbers
સાલ્વાડોર ડાલીની છબી	Sālvāḍora ḍālīnī chhabī	૩૨૨
સિકંદર	Sīkandara	૧૭૭
સિક્વેરોસ, ડાવિડ આલ્ફારો	Sīverosa , ḍāviḍa ālpḥāro	૨૭૨
સિગાલ જ્યોર્જ	Sīgāla, jyorja	૨૭૫
સિગીરીયાનાં ચિત્ર, શ્રીલંકા	Sīgīriyānā Chitra, Srīlankā	૨૮૫
સિતનિવાસલ ગુફા	Sīttanivāsala guphā	૩૫, ૪૦
સિદ્ધરાજ જયસિંહ	Sīddharāja, jayasinha	૧૦૧
સિયાર-ઈ-નબી	Sīyarā – Ī - nabī	૧૬૭, ૧૭૫
સિયેહ - કુએઈ	Siyeha - kueī	૧૫૮
સિયેહ હો	Siyeha ho	૧૫૨
સિરામિક	Sīrāmika	૧૬૮
સિસ્લી	SiSlī	૨૫૨, ૨૫૪
સિંહ અને ઘોડેસવારો	Sīnha ane ghoḍesavāro	૧૮૬
સિંહ, અર્પિતા	Sinha, arpītā	૨૯૭
સિંહને હણતા અશુરબનીપાલ	Sīnhane haṇatā aśurabanīpāla	૧૫
સિંહલ અવદાન	Sīnhala avadāna	૪૦
સીટી	Sīṭī	૨૯૬
સીઝર, જુલિયસ	Sījhara, juliyasa	૨૯૦
સીદી સૈયદની મસ્જિદ	Sīdī saiyasanī masjida	૧૦૭
સીફીની અનની તિજોરી	Sīphīnīanī tijorī	૨૮૪
સુતેલ જિપ્સી	Sutela jipsī	૨૬૩
સુદ, અનુપમ	Suda, anupama	૩૧૩
સુભટ, મૃત્યુ અને દાનવ	Subhaṭa, mrutyu ane dānava	૩૦૩

Original Words	Translation	Numbers
સુબ્રહ્મણ્યન કે. જી,	Subrahmaṇyan ke.jī.	૨૯૩
સુમ્મા, થિયોલોજિકા	Summā, thiyokojikā	૨૦૮
સુરાજ્યના સુફળ	Surājyanā suphaḷa	૨૨૦
સુલતાન અલી	Sultāna alī	૨૯૬
સુલતાન એહમત	Sultāna ehamata	૧૭૬
સુલતાન હસનની મસ્જિદ	Sultāna hasanani maṣjida	૧૭૦
સુલેમાનનામે	Sulemānanāme	૧૭૬
સુવર્ણયુગ	Suvarṇayuga	૨૩
સુશોભનીય	Suśhobhaniya	૨૫
સુંદરમ, વિવાન	Śundarama, vivāna	૨૯૩, ૨૯૫
સૂજણી	Sujaṇī	૧૨૮
સૂઝા, ફ્રાન્સિસ, ન્યુટન	Sūjhā, phrānsisa, nyuṭana	૨૮૬
સૂર્યમંદિર, કોણાર્ક	Sūryamandira, Koṇārka	૯૭
સૂર્યમુખી	Sūryamukhī	૨૫૯
સૂર્ય શિલ્પો	Sūrya Śhilpo	૨૭૪
સૂર્યવર્મન પહેલો	Sūryavarmana pahelo	૧૩૬
સૂર્યોદય પ્રભાવ	Sūryodaya prabhāva	૨૫૨
સેઉ, પંડિત	Seu, pandita	૬૪
સેકો	Seko	૩૩
સેઝાન્ન, પોલ	Sejhāna, pole	૨૫૫, ૨૫૬, ૨૫૭, ૨૬૫, ૨૭૧
સેઝાર	Sejhāra	૨૭૪
સેટ્ટર એસ.	Seṭṭara esa.	૨૪
સેન. પરિતોષ	Sena, patitoṣa	૨૮૬

Original Words	Translation	Numbers
सेनापतिओ अने चंद्रको	Senāpatio ane chandrako	२८३
सेनेसियो	Senesiyo	२६७
सेन्तोरे	Senbtore	१८७
सेकालु, केथीदूल	Sephālu kethīḍrala	२१०
सेमोथ्रेसनी विजयिनी मूर्ति	Semothresanī vijayanī mūrti	१८५, १८८, २६८
सेरीग्राफी	Serigrāphīi	३११
सेशु तोयो	Seśhu toyo	१६२
सेंट पीटर्सनुं देवण	Senṭa pīṭarsanu devaḷa	२२१
सेंट बर्नाड	Senṭa barnāḍa	२१०
सेंट मेथ्यु	Senṭa methyu	२२३
सेदान्दुवार मस्जिद	Sendānanduvāra masjida	१४१
सैयद, अहमद	Saiyada, ahamada	३७
सोकेटीस	Sokreṭīsa	२३४
सोतात्सु	Sotatsu	१६३
सोमनाथ मंदिर	Somanātha mandira	१०१
सोलंकी, वृन्दावन	Solankī, vrundāvana	२८७
सोल्सबरी देवण	Solsabarī devaḷa	२०८
सोसेन, मोरी	Śosena, ,morī	१६३
सौने खुश राजवानुं अशक्य छे	Saune khuśha rākhavānu aśhakaya chhe	२८४
सक्रिन प्रिन्टीग	Skrīna prīnrīnga	३१०
स्टाईकन, एडवर्ड	Ṣṭaīkana, eḍvarḍa	३१८, ३२२
स्टान्किविक्ज, रीचार्ड	Ṣṭankīevīkjha, rīchārḍa	२७५
स्टिगलिट्स, आल्फ्रेड	Ṣtigaliṭsa, ālphreḍa	३१५, ३१८, ३२३

Original Words	Translation	Numbers
સ્તાઇનબેક	Sṭāinabeka	૩૧૭
સ્ટેન્સિલ	Sṭensila	૧૨૬
સ્ટોઇસીઝમ	Sṭoīsijhama	૧૮૪
સ્તંભદંડ	Stambhadanḍa	૨૦૫
સ્તુપી	Stūpī	૯૬
સ્ત્રી પુરુષ	Strī, puruṣa	૧૯૧
સ્પીન્ક, વોલ્ટર	Spīnka, vōlṭara	૩૭
સ્માર્ત, વાસુદેવ	Smārta, vāsudeva	૨૮૨
સ્મિથ, ડેવિડ	Smitha, ḍevīḍa	૨૭૪
સ્મિથ, યુજિન	Smitha, Yujīna	૩૨૦
સ્વતંત્ર સ્તંભ	Svatantra Stambh	૭
સ્વયંભૂનાથ સ્તંભ	Svayambjūnātha Stūpa	૧૪૬, ૧૪૭
સ્વર્ગમાંથી હકાલપટ્ટી	Svargamanthī jakālapaṭṭī	૨૨૫
સ્વવિનાશી યંત્ર	Śvavināśhī yantra	૨૬૭
સ્વામીનાથન , જે.	Śvāmīnāthan, je.	૨૯૦, ૨૯૧
સ્વામી, સહજાનંદ	Śvāmī, Sahjānanda	૩૦૩
હડપ્પા	Haḍappā	૧૨, ૯૨
હમનુ શહેરનો અશુર બનીપાલ દ્વારા વિનાશ	Hamanu Śhaherano aśurbanīpāla dvārā vināśha	૧૫
હમ્જા / હમ્જીનામા	Hamjhā / hamjānāmā	૨૫, ૨૬, ૩૨, ૫૧, ૫૩, ૫૪
હમ્મુ રાબી	Hammu rābī	૧૬
હમ્મુ રાબીની કાયદાની તકતી	Hammu rābīnī kāyadānī takatī	૧૬
હરક્યુલસ અને કૈકસ	Harakyualasa ane kaikasa	૨૩૫
હરતાલ	Haratāla	૩૪

Original Words	Translation	Numbers
હરિવંશ	Harīvanśha	૪૯
હરિષેણ	Hariṣeṇa	૩૬
હરિતિપંચિકા	Haritīpanchikā	૭૯
હર્મિકા	Harmikā	૯૩
હલદાર, અસિતકુમાર	Haladāra, asitakumāra	૨૮૦
હસન, અબુલ	Hasana, abula	૨૮
હંગલ, ગંગુબાઈ	Hangala, gangubāī	૩૧
હાઈન, લ્યુઈસ	Hāina, lyuīsa	૩૨૨
હાઈક્સોસ	Hāiksosa	૬
હાઈડનબર્ગ વિસ્ફોટ	Hāiḍanabarga Viṣphoṭa	૩૨૧
હારૂનોબુ	Hārūnobu	૧૬૩
હાસ, અન્સ્ટૈ	Hāsa, ansrṭa	૩૧૭
હિટલર, એડોલ્ફ	Hiṭalara, edolpha	૨૭
હિન્દુસ્તાન ટાઈમ્સ	Hindustāna ṭāīmsa	૩૨૦, ૩૨૧
હિરમીચ	Hiramīcha	૩૪
હિરોશીગે, એન્ડો	Hiroshīge, endo	૧૬૪
હિંગોળો	Hīngoḷo	૩૪
હિંચકો	Hīnchako	૨૪૫
હુઈટ્ઝીલોપોટલી	Huītjhilopoṭalī	૧૭
હુઈ ત્સુંગ	Huī tsunga	૧૫૬
હુમય અને હુમાયુનની પ્રેમકથા	Humaya ane humāyananī premakathā	૧૭૭
હુમાયુ	Humāyu	૫૩, ૫૫
હુમાયુનો મકબરો	Humāyuno makabaro	૧૦૭, ૧૧૦
હુસેન મકબૂલ કિદા	Husena makabūla phida	૨૮૬, ૨૮૭, ૨૮૮, ૨૮૯, ૨૯૪
હેઈજી બાવો	Heījī baḷavo	૧૬૩

Original Words	Translation	Numbers
હેઇટર એસ. ડબલ્યુ	Heīṭara esa. ḍabalyu	૨૯૮
હેન્ડલ	Henḍala	૨૩૭
હેન્રી કાર્તિયે બ્રેસો	Henrī kārtiye breso	૩૨૨
હેપનીંગ	Hepanīnga	૨૭૧
હેપવર્થ, બાર્બરા	Hepavartha, bārbarā	૨૭૪
હેબ્બર કે. કે.	Hebbara ke. ke.	૨૮૯, ૨૯૦
હેરીસન, વેલેસ્લી	Herīsana, Veleślī	૨૭૬
હેરીંગહામ, લેડી	Herīngahama, leḍī	૩૭
હેવેલ, ઇ. બી.	Hevela, Ī. bī.	૨૭૯
હેશ, શશીકુમાર	Heśha, Śhaśhikumāra	૨૭૮
હોકની, ડેવિડ	Hokanī, ḍeviḍa	૨૭૨, ૨૯૪
હોકુસાઇ, કાન્સુશિકા	Hokusāi, kātsuśhikā	૧૬૪
હોગાર્થ	Hogārtha	૨૩૭, ૨૪૩, ૩૦૪
હોરાતીની પ્રતિજ્ઞા	Horātīnī pratijñā	૨૪૭
હોલી એપોસલ્સ	Holī eposalsa	૧૯૭
હોલબાઇન, હાન્સ	Holbāina, hānsa	૨૧૮, ૨૪૫
હોબ્બેમા	Hobbemā	૨૪૨,
હોર્યુ જી	Horyu jī	૧૬૦
હ્યુ - એન - ત્સાંગ	Hyu - ena - tsānga	૩૬

કળા પરંપરાઓ અને ઐતિહાસિક ઘટનાક્રમોના કેટલાક તબક્કા

	ભારત	અગ્નિ એશિયા, નેપાળ, તિબેટ, શ્રીલંકા
ઈ.સ.પૂ.૧૫૦૦૦		
ઈ.સ.પૂ.૧૦૦૦૦	ભીમબેટકા (મધ્ય પ્રદેશ)	
ઈ.સ.પૂ.૪૦૦૦		
ઈ.સ.પૂ.૩૦૦૦	સિન્ધુ-ખીણ સભ્યતા, મોહેં-જો-દરો, હડપ્પા વગેરે	
ઈ.સ.પૂ.૨૦૦૦	વેદકાળ	
ઈ.સ.પૂ.૧૦૦૦	ઉપનિષદો મહાભારત, રામાયણ ગૌતમ બુદ્ધ, ઈ.સ.પૂ.૫૬૩-૪૮૩ મહાવીર, ઈ.સ.પૂ.૫૪૦-૪૬૮	શ્રીલંકામાં અનુરાધાપુરની સ્થાપના
ઈ.સ.પૂ.૫૦૦	સિકંદર-પોરસ યુદ્ધ, પંજાબ, ઈ.સ.પૂ.૩૨૭-૩૨૫, અશોક, ઈ.સ.પૂ.૨૭૨-૨૩૨	અશોકનું શ્રીલંકા પ્રયાણ, ઈ.સ.પૂ.૨૪૩, નેપાળમાં સ્તૂપોની રચના
ઈ.સ.પૂ.૨૦૦	શુંગ વંશ, ઈ.સ.પૂ.૧૮૭-૭૫, ભારતહૂતનો સ્તૂપ, ઈ.સ.પૂ.૧૭૦-૧૬૦	અનુરાધાપુર, શ્રીલંકામાં મિહિન્તલેના સ્તૂપો
ઈ.સ.પૂ.૧૦૦	સાતવાહન વંશ, અજંતા ગુફાઓ ૯, ૧૦, સાંચી તોરણ, મથુરા શૈલીનો આરંભ	કમ્બોડિયામાં કુન્યાન રાજ્ય, રૂગનવલી સ્થાપત્ય, શ્રીલંકા
ઈ.સ.૦	કન્હેરીની ગુફાઓ, કાલા, બેગ્રામ હાથીદાંતની પ્રતિમાઓ, ગાંધાર શિલ્પો, તક્ષશિલા	
ઈ.સ.૧૦૦	બૌદ્ધ ધર્મમાં મહાયાન અને હીનયાન પંથો, નાગાર્જુન કોણ, મથુરા શૈલીનો વિકાસ, કુશાણ શિલ્પકળા, ગાંધાર સ્તૂપો	ભારતીય શિલ્પ પરંપરાનો શ્રીલંકા, જાવા, કમ્બોડિયામાં પ્રસાર, દ્વારવતી, સિયામ (થાઈલેન્ડ)
ઈ.સ.૨૦૦	નાગાર્જુન કોણ અને જગ્ગયપેટ સ્તૂપો	
ઈ.સ.૩૦૦	ગાંધાર શિલ્પ, ગુપ્તકાળ, ઈ.સ.૩૨૦-	
ઈ.સ.૪૦૦	ગાંધાર પરંપરાનો વિસ્તાર, બામિયાન (અફઘાનિસ્તાન), ગુપ્ત કળા : ભીતરગાંવ, શામળાજી, એહોળે, બદામી, અજંતા ગુફા ૧૬, ૧૭	સિગિરિયાનાં ભીતચિત્રો, શ્રીલંકા; કમ્બોડિયામાં કંબુજ વંશ
ઈ.સ.૬૦૦	અજંતા ગુફા ૧-૫, ૨૧-૨૭, એલિફન્ટા, કાંચીપુરમ્, પલ્લવ, ઈલોરા, (દશાવતાર), પદ્મકલ, સિત્તનિવાસલ, મહાબલિપુરમ્, માર્તંડ (કાશ્મીર)	ચંડી પાવોન, ચંડી મેંદૂત, સારી વ., જાવા, તિબેટમાં બૌદ્ધ ધર્મ, ઈ.સ.૬૩૮, બોરોબુદુર અને ચંડી કલશન, જાવા;
ઈ.સ.૮૦૦	ઈલોરા, દેવગઢ	પોલોન્નારૂવા શ્રીલંકાનું પાટનગર, ચંડી સેલુ અને પ્રમ્બનમ્, જાવા, નેપાળી યુગ, (ઈ.સ.૮૮૦) અને કળા, નોમ કુલેન, પ્રેઅહ કો અને બામ્બેંગ, કમ્બોડિયા, ડોંગડુઆંગ શૈલી, ચંપા (વિયેટનામ), બર્મા, (મ્યાનમાર)માં જૂનું પગાન
ઈ.સ.૯૦૦	ભુવનેશ્વર, લિંગરાજ મંદિર, મોઢેરા-આરંભકાળ, ઈલોરા (કિલાસ), શ્રવણબેળગોળા, ચોળ કળા	આંગકોર ૧ અને કોહ ખેર કમ્બોડિયાનાં પાટનગર
ઈ.સ.૧૦૦૦	પાલ વંશ, બંગાળ, મોઢેરા-બીજો તબક્કો, અણહિલવાડ, સિદ્ધપુર, દેલવાડા, પુરી, ઓરિસ્સા, ખજૂરાહો, બૃહદેશ્વર (તાંજાવુર) વ.	પૂર્વ જાવામાં ઉદયન અને એલ્ડેંગ, બિન દિન્હ ચંપાનું પાટનગર, પગાન, મ્યાનમાર
ઈ.સ.૧૧૦૦	ગિરનાર, પાલીતાણા, સોમનાથ, બેલુર, હળેબીડ, ચોળ મંદિરોનો વિસ્તાર, કુવ્વત-ઉલ-ઈસ્લામ મસ્જિદ, ઈ.સ.૧૧૯૩, કુતુબ મિનાર, ઈ.સ.૧૧૯૯	પરાક્રમબાહુ ૧, ઈ.સ.૧૧૫૯-૮૬, પોલોન્નારૂવા, ગલ વિહાર, શ્રીલંકા; આંગકોર વાટ, ઈ.સ.૧૧૧૩-૫૦
ઈ.સ.૧૨૦૦	કોણાર્ક, ઈ.સ.૧૨૩૯-૬૪, ડભોઈ, મોઢેરા-ત્રીજો તબક્કો, વારંગલ, સોમનાથપુર, ઈ.સ.૧૨૬૮	સિંગસારી, જાવા
ઈ.સ.૧૩૦૦	વિજયનગરની સ્થાપના, ઈ.સ.૧૩૩૬, કલ્પસૂત્ર ઈ.સ.૧૩૪૦, કાંચીપુરમ્ (કામાલી મંદિર), તુઘલકાબાદ, દોલતાબાદ, ગુલબર્ગાની મસ્જિદો	મજાપાહીતકાળ, જાવા. અયુધ્યાની સ્થાપના

મધ્ય અને પૂર્વ એશિયા	યુરોપ અને પશ્ચિમ એશિયા	
	અલામીરા (સ્પેઇન) અને લાસ્કો (ફ્રાન્સ)ની ગુફાઓનાં આદિચિત્રો	ઈ.સ.પૂ. ૧૫૦૦૦
		ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦૦
	ચિત્રાત્મક લેખન (સુમેરિયા), ઈ.સ.પૂ. ૩૫૦૦, ચાકડાની ઉપયોગ (સુમેરિયા), ઈ.સ.પૂ. ૩૨૫૦	ઈ.સ.પૂ. ૪૦૦૦
	જૂનું રાજ્ય, ઈ.સ.પૂ. ૩૧૦૦-૨૧૮૫, ચિત્રલિપિ (મિસર), ઈ.સ.પૂ. ૩૦૦૦, ગીઝાનો પિરામીડ, મિસર. ક્યુનિફોર્મ લિપિ (સુમેરિયા), ઈ.સ.પૂ. ૨૯૦૦, કાંસાનાં ઓજાર અને હથિયારો (સુમેરિયા)	ઈ.સ.પૂ. ૩૦૦૦
શાંગ વંશ, ચીન, ઈ.સ.પૂ. ૧૫૦૦-૧૧૦૦, ચીનમાં રેશમનું ઉત્પાદન, ઈ.સ.પૂ. ૧૫૦૦	મધ્ય રાજ્યકાળ, મિસર, ઈ.સ.પૂ. ૨૧૩૩-૧૭૮૬, હમ્મુરાબીની કાયદાની તકતી, ઈ.સ.પૂ. ૧૭૬૦, હાઈકોસોસ મિસરમાં ઘોડા અને યાનચલિત વાહનો મિસરમાં લાવે છે. ઈ.સ.પૂ. ૧૭૨૫, મિનોસનો મહેલ, નોસોસ, ક્રીટ	ઈ.સ.પૂ. ૨૦૦૦
ચુ વંશ, ચીન, ઈ.સ.પૂ. ૧૦૨૭-૨૫૬, કન્ફ્યુશિયસ, ઈ.સ.પૂ. ૫૫૭-૪૭૯, ચીનમાં લોઢાનાં ઓજારો અને શસ્ત્રો, ચીનમાં સાંકેતિક લિપિ	એસેરિયન સામ્રાજ્ય, ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦-૬૧૨, ફિનિશિયનો વડે મૂળાક્ષરોનો વિકાસ, ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦, એ મૂળાક્ષરો ગ્રીસમાં અપનાવાયા, ઈ.સ.પૂ. ૮૦૦	ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦
ચીનમાં ચ્યેન, ઈ.સ.પૂ. ૨૨૧ અને પૂર્વ હાન વંશ, ઈ.સ.પૂ. ૨૦૭, મહાદીવાલનું બાંધકામ, ઈ.સ.પૂ. ૨૨૧-૨૧૦	એથેન્સમાં પેરિક્લિસ ઈ.સ.પૂ. ૪૬૦-૪૨૯, સિકંદર ઈ.સ.પૂ. ૩૫૬-૩૨૩, હોરોડોટસના પ્રવાસો ઈ.સ.પૂ. ૪૬૦-૪૪૦, એપિડોરસ નાટ્યગૃહ, પાર્થેનોન મંદિર, એથેન્સ, ફિડિયાસ, પ્રેક્ષીટિલિસ, લિસિપસ	ઈ.સ.પૂ. ૫૦૦
કાગળની શોધ, ચીન	સેમોથ્રેસની વિજયિની, લાઓફૂન	ઈ.સ.પૂ. ૨૦૦
	પોમ્પેઈના 'રહસ્યઘર'નાં ભીતચિત્રો, રોમમાં ફોરમ વ. સ્થાપત્ય	ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦
ચીનમાં બૌદ્ધ ધર્મનો પરિચય	કોલોસિયમ, રોમ, ઈસુનું ક્રોસાહરણ, ઈ.સ. ૩૦	ઈ.સ. ૦
	પેનિથયોન મંદિર, રોમ, રોમ-મિસરની મિશ્રકળા, ફાચ્યુમ, મિસર	ઈ.સ. ૧૦૦
છ વંશનો કાળ, ચીન, ઈ.સ. ૨૨૦-૫૮૯		ઈ.સ. ૨૦૦
કુ કાઈ ચીહ, ચીન, ઈ.સ. ૩૨૧-૩૭૯, યુન-કાંગની ગુફાઓ, ચીન	રાજ્ય ધર્મ તરીકે ખ્રિસ્તી ધર્મની સ્થાપના ઈ.સ. ૩૯૫, કોન્સ્ટન્ટાઈન, ઈ.સ. ૩૨૪-૩૩૭	ઈ.સ. ૩૦૦
તુનહુઆંગની ગુફાઓનો આરંભ, હુગ મેનની ગુફાઓનો આરંભ, ચીનજાપાનમાં બૌદ્ધ ધર્મ, ઈ.સ. ૫૫૨	સાન વિતાલે, સાન એપોલીનેર ઈન નુઓવો અને કલાસે, રાવેન્ના, ઇટલી, સાન્તા સોફિયા. ચીનથી રેશમના ઉત્પાદનનો ભૂમધ્ય પ્રદેશમાં પરિચય, ઈસ્ટબુલ, સ્થાપત્ય અને મોઝેઈક	ઈ.સ. ૪૦૦
તાંગવંશ, ચીન, ઈ.સ. ૬૨૩-૯૦૮, તુન હુઆંગની ગુફાઓનો વિસ્તાર, વુ તાઓ લ્યુ, ઈ.સ. ૭૦૦-૭૬૦	મુહમ્મદ પેંગઅર ઈ.સ. ૫૭૦-૬૩૨, હિજરી સંવતની શરૂઆત ઈ.સ. ૬૨૨, સ્પેઈનમાં મૂર રાજ્યનો આરંભ ઈ.સ. ૭૧૧, ઉમય્યાદ મસ્જિદ, કોર્દોબા, સ્પેઈન-યુરોપમાં મૂર્તિભંજનનો વિવાદ, ઈ.સ. ૭૨૬-૮૪૩, ચીનથી કાગળ ઉત્પાદનનો પશ્ચિમ એશિયામાં પરિચય	ઈ.સ. ૬૦૦
ક્યોટો જાપાનની રાજધાની, ઈ.સ. ૭૯૪	શાર્લમાન, અલમુત્વક્કીલની મસ્જિદ, સમર્રા, ઈરાક, ઈબ્નતુલુનની મસ્જિદ, મિસર	ઈ.સ. ૮૦૦
૫ વંશનો કાળ ઈ.સ. ૯૦૭, ઉત્તર સુંગ વંશ, ઈ.સ. ૯૬૦-૧૧૨૫, તુનહુઆંગ	કેરોની સ્થાપના, ઈ.સ. ૯૭૦, સાન માર્કો, વેનિસનાં મોઝેઈક	ઈ.સ. ૯૦૦
ફુજીવારા કાળ, જાપાન, ઈ.સ. ૧૦૬૯-૧૧૮૫, હુઈલુંગ, ચીન, ઈ.સ. ૧૦૮૨-૧૧૩૫	પીઝાનું કેથીડ્રલ	ઈ.સ. ૧૦૦૦
દક્ષિણ સુંગ વંશ, ઈ.સ. ૧૧૨૭, ચિન વંશ, ઈ.સ. ૧૧૧૪, કામા કુરા કાળ, જાપાન, ઈ.સ. ૧૧૮૬-૧૩૩૫, ઝેન પરંપરા	નોત્રદામ કેથીડ્રલ, પારીસ	ઈ.સ. ૧૧૦૦
	શાર્ત્ર કેથીડ્રલ, નિકોલા પિઝાનો	ઈ.સ. ૧૨૦૦
મીંગ વંશ, ચીન, ઈ.સ. ૧૩૬૮, બૈજિંગના મહેલો	જ્યોતો, સિમોને માત્રીની, અલ્હમ્બ્રા, ગ્રેનાદા, સ્પેઈન, મકામાત-અલ-હરીરી, મિસર	ઈ.સ. ૧૩૦૦

સંયોજક : ડૉ.દિલાવરસિંહ દા.જાડેજા
ગ્રંથપરામર્શક : પ્રો.કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યન્

તંત્રીમંડળ

ડૉ.દિલાવરસિંહ જાડેજા ડૉ.કે.સી.પટેલ શ્રી કે.એન.શાહ ડૉ.આર.એમ.પટેલ ડૉ.આર.ડી.પટેલ
શ્રી રમેશ સુમંત મહેતા શ્રી બાબુભાઈ જશભાઈ પટેલ શ્રી વી.એચ.ભણોત શ્રી યશવંત શુક્લ
શ્રી પ્રકાશ નં.શાહ ડૉ.એ.આર.પટેલ ડૉ.પી.સી.વૈદ્ય શ્રી જશવંત શેખડીવાળા ડૉ.પ્રમોદકુમાર પટેલ
ડૉ.સુધીર પંડ્યા ડૉ.વાય.કે.અલઘ શ્રી સી.એલ.પટેલ ડૉ.જયંત ગાડીત

પરામર્શકો

પ્રો.એમ.એલ.દાંતવાલા શ્રી ભોગીલાલ ગાંધી શ્રી શાંતિલાલ મહેતા ડૉ.આઈ.જી.પટેલ
શ્રી મનુભાઈ-પંચોલી (દર્શક)

ज्ञानगंगोत्री ग्रंथश्रेणी ३०



ललितकला दर्शन - २

दृश्यकला

संपादक : गुलाममोहम्मद शेख

सहसंपादक : शिरीष पंयाल

सरदार पटेल युनिवर्सिटी, वल्लभविद्यानगर

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

પ્રોફેસર અને ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ, ચિત્રકળા વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ,
મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા

શિરીષ પંચાલ

રીડર, ગુજરાતી વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ આર્ટ્સ,
મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા

યોજના દાન : હરિ ઓમ આશ્રમ, નડિયાદ

‘સ્વ.શ્રીમતી ધીરજબહેન રમણભાઈ અમીનના શ્રેયાર્થે’,

સૌજન્ય શ્રી રમણભાઈ બી.અમીન, એલેમ્બિક, વડોદરા

તથા

સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી હસ્તક શ્રી ઈશ્વરભાઈ અંબાલાલ પટેલ (શેરથા) વિદ્યાભંડોળ

સૌજન્ય : પ્રો. વિક્રલભાઈ અંબાલાલ પટેલ (અમેરિકા)

અનુદાન : કેન્દ્ર સરકાર શિક્ષા મંત્રણાલય, દિલ્હી

ગુજરાત સરકાર, ગાંધીનગર

સર્વાધિકાર : સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી, વલ્લભ વિદ્યાનગર - ૩૮૮ ૧૨૦

આવરણ અને આયોજન : યુનુસ ખીમાણી, જયદેવ શુક્લ

પ્રથમ આવૃત્તિ : માર્ચ, ૧૯૯૬, પ્રત ૪૦૦૦

છૂટક કિંમત : રૂપિયા ૨૦૦

પ્રકાશક : શ્રી કનુભાઈ એમ.પટેલ, કાર્યકારી કુલસચિવશ્રી, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી,

વલ્લભવિદ્યાનગર : ૩૮૮૧૨૦

લેસર અક્ષરાંકન : યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા

મુદ્રક : બ્રધર એસ.એબ્રિલ, એસ. જે . આણંદ પ્રેસ, આણંદ

રંગીન ચિત્રમુદ્રણ : જ્યોતિબેન પટેલ, લાઈટ પબ્લીકેશન લિ., વડોદરાના સૌજન્યથી

મુખપૃષ્ઠનું સ્કેનિંગ જયંતિભાઈ સોજિત્રા, સ્કેન પોઈન્ટ, વડોદરાના સૌજન્યથી

મુખપૃષ્ઠ-૧ (ડાબેથી જમણે, ઉપર) : ૧. કંદારિયા મહાદેવ મંદિર, ખજૂરાહો, ચંદેલ વંશ, ઈ.સ.૧૦૦૦, રેતિયો પથ્થર

૨. લૈલા અને મજનૂ પાઠશાળામાં, બેહગાદ, નિઝામીના ખમ્સા ગુચ્છમાંથી, ઈ.સ.૧૪૮૪, ઈરાન, કાગળ પર જળરંગ

૩. એ નહીં, તો નહીં, આર.બી.કીટાઈ, ઈ.સ.૧૯૭૫-૭૬, કેનવાસ પર તૈલરંગ. (ડાબેથી જમણે, નીચે)

૪. વાંસ અને ખડક, ઝેંગ ક્સીએ, ચીન, ઈ.સ.૧૭-૧૮મી સદી, શાહી પ. મૃત ઈસુ, આન્દ્રેઆ માન્તેન્યા, ઈટલી,

૧૫મી સદી ૬. ટૂલેટ્કોનો નટ, મેક્સિકો, મધ્ય પ્રશિષ્ટ કાળ. મુખપૃષ્ઠ-૪ અંતિમ ભોજન, લિયોનાર્દો દા વિન્ચી, ઈટલી,

ઈ.સ.૧૪૯૫-૯૮, ભીંતચિત્ર (ચિલાન)

અનુક્રમ

નિવેદન

દિલાવરસિંહ જાડેજા

ત્રણ દાયકાની જ્ઞાનયાત્રા

યશવંત શુક્લ પ્રકાશ ન.શાહ

આવકાર

કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યન

સંપાદકીય

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

૧

આદ્ય પરંપરાઓ / ૧

ઉપાક્રાન્ત મહેતા

દૃશ્યકળાનો ઉદ્ભવ / ૧ મિસર(ઇજિપ્ત) / ૫ ઐતિહાસિક ભૂમિકા / ૬ સ્થાપત્ય / ૭

શિલ્પકળા / ૮ ચિત્રકળા / ૮ મેસોપોટેમિયા, સુમેર, એસીરિયા / ૧૨

સ્થાપત્ય / ૧૨ શિલ્પ / ૧૪ દક્ષિણ અમેરિકા:મય,આઝટેક વગેરે સંસ્કૃતિઓ / ૧૭

શિલ્પસ્થાપત્ય / ૧૮

૨

ભારતીય પરંપરા / ૨૦

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

પૂર્વભૂમિકા / ૨૦ ચિત્રકળા / ૩૨ ભીંતચિત્ર / ૩૫ પટચિત્ર, વીંટો, પિછવાઈ / ૪૪

પોથીચિત્ર અને હાથચિત્ર / ૪૮

રતન પારિમુ (અંગ્રેજી પરથી અનુવાદ : નયના દલાલ, ભારતી દલાલ)

ભારતીય શિલ્પોની સીમા અને શોધ / ૬૮ ઘડતર-વાસ્તવદર્શિતા / ૭૦

દેવદેવીઓની મૂર્તિઓ અને બુદ્ધપ્રતિમા / ૭૧ ગ્રીક-રોમન પ્રભાવ અને ગાંધાર શિલ્પો / ૭૨

શાલભંજિકા / ૭૩ કથનાત્મક ચિત્રની ભાષા / ૭૫ ગુપ્તકાલીન કળા / ૭૬

પહાડમાંથી કોરેલાં શલ્ય / ૭૮ મધ્યકાળની શિલ્પકળા / ૮૩
મંદિરોનાં શિલ્પો / ૮૩ ધાતુશિલ્પો / ૮૭
ગૌરી પારિમુ (અંગ્રેજી પરથી અનુવાદ : શિરીષ પંચાલ)
સ્થાપત્ય / ૯૨ પ્રાસ્તાવિક / ૯૨ સિંધુ ખીણની સંસ્કૃતિમાં સ્થાપત્ય / ૯૨ સ્તૂપ અને ચૈત્ય / ૯૨
મંદિર સ્થાપત્યમાં પ્રતીકરચના / ૯૩ મંદિર સ્થાપત્યનાં સૌન્દર્યશાસ્ત્ર અને ગતિશીલતા / ૯૪
દ્રાવિડ શૈલીનાં મંદિર / ૧૦૨ ઈસ્લામી કાળ / ૧૦૫ વસાહતી કાળ / ૧૧૧

૩

ભારતીય લોકકળા / ૧૧૪

જ્યોતિ ભટ્ટ

મ્હોરાં / ૧૨૯ ધાતુકામ / ૧૨૯ ટોપલા-સાદડી / ૧૩૦ રમકડાં-ઢીંગલીઓ / ૧૩૦
પટચિત્રો / ૧૩૦ કઠપુતળી / ૧૩૦

૪

અગ્નિ એશિયાઈ પરંપરા / ૧૩૨

શિરીષ પંચાલ

કંબોડિયા / ૧૩૩ જાવા / ૧૩૭ સિયામ / ૧૪૧ બર્મા / ૧૪૨

૫

પડોશી પરંપરાઓ / ૧૪૪

શિરીષ પંચાલ

શ્રીલંકા / ૧૪૪

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

નેપાળ / ૧૪૬ તિબેટ / ૧૪૮

૬

પૂર્વ એશિયાઈ પરંપરાઓ / ૧૫૦

દીપક કન્નલ, ગુલામમોહમ્મદ શેખ

ચીન / ૧૫૦

ગુલામમોહમ્મદ શેખ, દીપક કન્નલ

જાપાન / ૧૬૦

૭

પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયાઈ પરંપરાઓ / ૧૬૬
ગુલામમોહમ્મદ શેખ

૮

પશ્ચિમી પરંપરાઓ / ૧૮૦

ઉપાકાન્ત મહેતા પૂર્તિ : ગુલામમોહમ્મદ શેખ

ગ્રીક / ૧૮૦ રોમન કળા / ૧૯૦ પ્રારંભિક ખ્રિસ્તી કળા / ૧૯૪ બાઈબેન્ટાઈન કળા / ૧૯૭

રોમનેસ્ક પરંપરા / ૨૦૩ ગોથિક પરંપરા / ૨૦૮

ચિત્રકળા, વણાટકામ, રંગીન કાચની બારીઓ / ૨૧૧ પુનરુત્થાન કાળ / ૨૧૪

સુરેશ શેઠ પૂર્તિ : ગુલામમોહમ્મદ શેખ

રીતિવાદ : (મેનેરીઝમ) / ૨૩૫ બારોક પ્રજ્ઞાલિકા / ૨૩૬ ડચ શૈલી / ૨૪૧ બારોક શિલ્પ / ૨૪૩

સ્થાપત્ય / ૨૪૩ રોકોકો શૈલી / ૨૪૪

નવપ્રશિષ્ટતાવાદ : (નીઓ કલાસિસીઝમ) / ૨૪૬

રંગદર્શિતાવાદ (રોમેન્ટીસીઝમ) / ૨૪૭

વાસ્તવદર્શી ચિત્રણ (રિયાલિઝમ) / ૨૫૦

૯

આધુનિક કળાપ્રવાહો / ૨૫૨

સુરેશ શેઠ પૂર્તિ : ગુલામમોહમ્મદ શેખ

પ્રભાવવાદ (ઈમ્પ્રેશનિઝમ) / ૨૫૨ અનુપ્રભાવવાદ (પોસ્ટ-ઈમ્પ્રેશનિઝમ) / ૨૫૫

પ્રતીકવાદ, સમન્વયવાદ અને નવતર કળા (સિમ્બોલીઝમ, સિન્થેસીઝમ અને આર્ટ નૂવો) / ૨૬૦

ઓગણીસમી સદીનાં શિલ્પ સ્થાપત્ય / ૨૬૨

ફોવીઝમ / ૨૬૪ ક્યુબીઝમ / ૨૬૫ દાદા કળાપ્રવાહ / ૨૬૬ અતિવાસ્તવવાદ / ૨૬૭

ભવિષ્યવાદ (ફ્યુચરિઝમ) / ૨૬૮ અભિવ્યક્તિવાદ (એક્સપ્રેશનિઝમ) / ૨૬૯

અમૂર્તવાદ (એબ્સ્ટ્રેક્શન) / ૨૭૦ પોપ આર્ટ / ૨૭૧ ઓપ આર્ટ / ૨૭૨

મેકિસકોનાં ક્રાન્તિકારી ચિત્રો / ૨૭૨

આધુનિક શિલ્પકળા / ૨૭૩ આધુનિક સ્થાપત્ય / ૨૭૫ સામ્રાજ્ય પ્રવાહો / ૨૭૬

૧૦

આધુનિક ભારતીય પ્રવાહો / ૨૭૮

જયદેવ શુક્લ પૂર્તિ : ગુલામમોહમ્મદ શેખ

૧૧

મુદ્રણક્ષમ કળાકૃતિ / ૩૦૦

જ્યોતિ ભટ્ટ

૧૨

છબિકળા / ૩૧૪

જ્યોતિ ભટ્ટ

વ્યક્તિચિત્રણ (પોર્ટ્રેટ) / ૩૧૬

લેખક પરિચય

ગ્રંથ સૂચિ

સૂચિ

સહસ્વીકાર

નિવેદન

સ્વરાજ આવ્યા પછી આપણા દેશમાં શિક્ષણનો વિસ્તાર વધ્યો છે. સાથે સાથે ઉચ્ચ શિક્ષણને કારણે જ્ઞાનવિસ્તારની તકો ઊભી થઈ છે. ટેકનોલોજીના ક્ષેત્રે પણ આપણે મોટી ફાળ ભરી રહ્યા છીએ. આમ છતાં, ઉચ્ચ શિક્ષણ પ્રાપ્ત કરતા સામાન્ય વિદ્યાર્થીનું જ્ઞાનસંસ્કારનું ભાથું અનેક કારણોસર પર્યાપ્ત નથી અને યુનિવર્સિટી કક્ષાના વિદ્યાર્થીનો જ્ઞાનવ્યાપ વામણો ભાસે છે.

વળી સ્વાધીન લોકશાહી સમાજના સર્વાંગી વિકાસ દરમિયાન સર્વસાધારણ શિક્ષિત પ્રજાજનને પડકારતી અપરંપાર જટિલ સમસ્યાઓ ઉપસ્થિત થતી રહે એ સ્વાભાવિક છે. આવા પ્રસંગે બૌદ્ધિક તાલીમનું ભાથું અપર્યાપ્ત રહી જતાં સુસજ્જ નાગરિક તરીકેની તેની અધૂરપ વૈયક્તિક અને રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ અસરકારક પૂર્તિ માગી લે છે.

સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીએ પોતાની મર્યાદામાં રહીને યથાશક્તિ આ ઊણપની પૂર્તિ કરવાના ઉદ્દેશથી એક અદનો, સન્નિષ્ઠ પ્રયાસ આદર્યો છે અને 'જ્ઞાનગંગોત્રી' દ્વારા માનવવિદ્યા શાખાના ૨૦ અને વિજ્ઞાન વિદ્યાશાખાના ૧૦ એમ કુલ ૩૦ ગ્રંથોની શ્રેણીની યોજનાથી પ્રારંભ કર્યો હતો.

આ ગ્રંથશ્રેણી કૉલેજ કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ અને શિક્ષિત નાગરિકોને લક્ષમાં રાખી તૈયાર કરવાનું નિર્ધાર્યું હતું. આ શ્રેણી પાછળની નેમ એ હતી કે (૧) અભ્યાસવાંદ્યુઓ આ ગ્રંથો થોડાક પરિશ્રમે, છતાં રસપૂર્વક વાંચે, એમની જ્ઞાનપિપાસા પ્રદીપ્ત બને; (૨) આ વાચનને અંતે બહુવિધ વિકાસના મુખ્ય તબક્કા વાચકના ચિત્તપટ સમક્ષ ઉપસી આવે; (૩) વાચકો માહિતી અને વિગતોની અનેકવિધતા દ્વારા જ્ઞાનપ્રાપ્તિની ચાવી હસ્તગત કરે; અને (૪) અભ્યાસીઓના ચિત્તમાં મૂળભૂત સત્ય અને મૂલ્યોની શ્રદ્ધાનાં બીજ રોપાય.

આ દૃષ્ટિએ ઇતિહાસ, ચિંતન, સાહિત્ય, લલિતકળા અને વિજ્ઞાન જેવાં વિવિધ ક્ષેત્રોનાં વિભિન્ન પ્રકારનાં આલેખન પાછળ કેટલીક આધારશિલાઓ સ્વીકારીને અમે ચાલ્યા છીએ, જેવી કે—

૧. માનવવિકાસ પાછળ અનેક પરિબલો કામ કરતાં હોય છે; પરંતુ અંતે તો પરિસ્થિતિના પરિવર્તનમાં માનવીય ચેતના પ્રમુખ ભાગ ભજવે છે; અને વૈયક્તિક માનવવ્યક્તિત્વના શક્યપૂર્ણ વિકાસના પાયા ઉપર જ સામાજિક, સમુદાયિક વિકાસની ઈમારત રચાવી જોઈએ.
૨. વિજ્ઞાનનું રહસ્ય સતત પરિવર્તનશીલતામાં રહેલું છે અને તેની ચાવી અખંડ સંશોધન વૃત્તિમાં છે. વિજ્ઞાનની વિલક્ષણતા હકીકતોનું નથી, પરંતુ બાહ્ય વિશુંખલતાઓની અંતર્નિહિત સંવાદિતા શોધી

૩. સંશોધનની આ પ્રક્રિયામાં માનવીય ચેતના અને કલ્પનાશક્તિનું યોગદાન અસાધારણ છે અને આ વૈજ્ઞાનિક સત્ય મુક્ત માનવનિર્ણયનું જ પરિણામ છે.
૪. અંતિમ વિશ્લેષણમાં વિજ્ઞાન પણ બીજાં માનવીય ક્ષેત્રોની જેમ મૂલ્યોના નિર્ણય વિના કેવળ યાંત્રિક પ્રવૃત્તિ રૂપે ટકી શકે નહિ. આ સંદર્ભમાં વિજ્ઞાનો અને માનવવિદ્યાઓ વચ્ચેના જ્ઞાનસીમાડા એકરૂપ બનતા વરતાય છે.
૫. જીવનની સમગ્રતા સાથે આદિયુગથી સમરસ બનેલી સર્જનપ્રવૃત્તિઓ પ્રત્યે સવિશેષ અભિમુખતા અને આત્મીયતા કેળવવી ઘટે. આપણો વિદ્યાર્થી અને નાગરિક સૌંદર્ય નીરખતો થાય, ઓળખતો થાય અને આસ્વાદતો થાય, એટલે કે પરમાનંદી ઘૂંટ પીતો થાય, એ પ્રકારે ચૈતસિક સર્જનશક્તિનું રહસ્ય છતું કરવું જોઈએ.
૬. અંતે તો, જ્ઞાન એ કેવળ માહિતી નથી; વિજ્ઞાન એ કેવળ ભૌતિક-પ્રાકૃતિક હકીકતોનું સંકલન કે પૃથક્કરણ નથી; અનુભૂતિ કેવળ ઘટનાઓનો બાહ્ય સ્પર્શ નથી. જ્ઞાનાનુભૂતિ આ ઉપરાંત ઘણું વિશેષ છે. આ રહસ્ય અવગત કરાવવાનું આ ગ્રંથશ્રેણીનું લક્ષ્ય છે.

આ સિદ્ધ કરવાનું કાર્ય અત્યંત દુષ્કર છે એવી સભાનતા અમે હંમેશા અનુભવીએ છીએ. એક બાજુ, યુવકો ને નાગરિકોની કક્ષા—તેમની અભિરુચિ, વાચનશક્તિ અને સમજશક્તિ—ની મર્યાદાઓ છે; તો બીજી બાજુ, ઈતિહાસવિકાસ અને ઘટનાવિકાસ, વિચારવિકાસ અને મૂલ્યવિકાસની ઝાંખી કરાવવાનું કાર્ય કઠિન છે. ગંભીર અને કઠણ ગણાતા વિષયોને ગંભીરપણે છતાં આસ્વાદ્ય બનાવીને રજૂ કરવાનું કાર્ય લેખકો માટે કસોટીરૂપ છે. સંપાદકોની મર્યાદાઓ હોવાની, પરંતુ આ પ્રયાસ મહત્વાકાંક્ષી અને દુરારાધ્ય લેખાય તેવો હોવા છતાં અતિમહત્વાકાંક્ષી કે અસાધ્ય નથી; અને ગંગાવતરણ કરવાનો નહીં તોય ગંગોદકનું આચમન કરાવવા જેટલો તો યશ મળશે, એવી શ્રદ્ધાએ અમે આ યાત્રા આરંભી છે. વળી પરભાષાના ગ્રંથોનાં ભાષાંતરો યા રૂપાંતરો રજૂ કરવાને બદલે શક્ય એટલો મૌલિક અભ્યાસ અને ચિંતન રજૂ કરવાનો પણ હેતુ છે.

અમારા પ્રયાસમાં સદ્ગત પૂજ્ય શ્રી મોટા તેમ જ ભારત સરકારના શિક્ષણ મંત્રાલય, ગુજરાત રાજ્ય તથા અન્ય સદ્ગૃહસ્થો અને સંસ્થાઓ તરફથી જે આર્થિક સહાય પ્રાપ્ત થઈ છે તે માટે અમે સૌના અંતઃકરણપૂર્વક આભારી છીએ. વાસ્તવમાં એની બીજી ભૂમિકાનું યથાયોગ્ય શ્રેય પૂ. મોટાને ઘટે છે. હરિ: ઠું આશ્રમ, નડિયાદ અને રાંદેરના પોતાના ભક્તો ને પ્રશંસકો દ્વારા રૂપિયા એક લાખનું દાન પૂ. મોટાએ સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીને આપી 'જ્ઞાનગંગોત્રી'ના આ કાર્યનું પદારોપણ કર્યું હતું અને બીજા એક લાખ રૂપિયાના વિશેષ દાન વડે તેને સુદૃઢ બનાવ્યું હતું. અમારા પ્રયત્નની વાસ્તવિકતાને આથી ભારે શ્રેય અને બળ પ્રાપ્ત થયાં છે. બળ એ અર્થમાં કે યોજનાદાન બેવડાવવાથી અમારો ઉત્સાહ દ્વિગુણ થયો છે અને શ્રેય એ અર્થમાં કે ગુજરાતની જનતાએ 'જ્ઞાનગંગોત્રી'ના ભગીરથ કાર્યને નાનીમોટી સખાવતો તેમ જ સત્ય લવાજમો દ્વારા બિરદાવ્યું છે.

'જ્ઞાનગંગોત્રી'ની યોજનામાં પરામર્શક તરીકે યા તંત્રવાહકોના રૂપમાં ગુજરાતના શ્રેષ્ઠ ચિંતકો અને વિદ્વાનોનો તથા લેખનકાર્યની જવાબદારી સ્વીકારી અમારી યોજનાને મૂર્તસ્વરૂપ આપનાર અભ્યાસી

લેખકોનો અમને જે સહકાર સાંપડ્યો છે તે માટે અમે ગૌરવ અનુભવીએ છીએ અને સાંપડેલી સેવા માટે સૌનો ઋણસ્વીકાર કરીએ છીએ.

આ યુનિવર્સિટીના ભૂતપૂર્વ કુલપતિ સ્વ. ઈશ્વરભાઈ જે. પટેલના કાર્યકાળમાં જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીનો આરંભ થયો. શ્રી ઈશ્વરભાઈ પટેલે જે ઘગશથી આ કાર્ય આરંભ્યુ તેની પ્રેરક સ્મૃતિ આજે તાજી થાય છે.

શ્રી યશવંત શુક્લે ૧૯૭૫-૭૬માં દેશમાં જાહેર થયેલી કટોકટીના અરસામાં, શ્રી ભોગીલાલ ગાંધીના ભૂગર્ભવાસ દરમિયાન, 'વિચારદર્શન-૧' ગ્રંથ સંપાદિત કર્યો હતો. તેને બાદ કરતાં, આ શ્રેણીના ૧ થી ૨૭ સુધીના ગ્રંથોને મુખ્ય સંપાદક તરીકે સંપાદિત કરવાની ભગીરથ જવાબદારી શ્રી ભોગીભાઈ ગાંધીએ સુપેરે સંભાળી, એ માટે સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી તેમની ઋણી છે.

આ ગ્રંથશ્રેણીના પ્રકાશનના આરંભકાળથી જ બહુવિધ પ્રતિભા ધરાવનાર શ્રી એચ. એમ. પટેલ તરફથી કિંમતી માર્ગદર્શન, હૂંફ અને સક્રિય સહકાર અમને પ્રાપ્ત થતા રહેલ છે. શ્રી એચ. એમ. પટેલના સ્વર્ગવાસથી આ પ્રકાશનશ્રેણીના અંતિમ બે ગ્રંથોના પ્રકાશન વખતે અમને એમની ખોટ સાલે છે. જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીના સર્જન અને સંપાદનમાં સતત રસ દાખવી સ્વ. પટેલ સાહેબે આખી યોજનાને નેતૃત્વ આપ્યું હતું તથા નાણાંકીય મદદ પૂરી પાડી હતી. આ ગ્રંથપ્રેમી મહાનુભાવનું હું પુણ્યસ્મરણ કરું છું.

જ્ઞાનગંગોત્રીશ્રેણીનો આ ત્રીસમો ગ્રંથ 'લલિતકળા દર્શન-૨: દૃશ્યકળા'થી નામાભિધાન પામ્યો છે. મારા જાણવા પ્રમાણે ગુજરાતી ભાષામાં જ નહિ, પરંતુ ભારતની કેટલીય ભાષાઓમાં આ પ્રકારનો ગ્રંથ નથી. આ ગ્રંથના સંપાદનની જવાબદારી જાણીતા ચિત્રકાર, કવિ ગુલામમોહમ્મદ શેખને સોંપી અને સાથે સાથે સહાયકસંપાદનની જવાબદારી શ્રી શેખ સાહેબની સૂચનાથી પ્રા. શિરીષ પંચાલને સોંપી. સ્વાભાવિક રીતે જ આ ગ્રંથ કોઈ એક જ હાથે તૈયાર ન થઈ શકે એટલે અન્ય તજજ્ઞોની મદદ લઈને આ કામ તૈયાર કરવામાં આવ્યું છે.

સામાન્ય રીતે આ પ્રકારના જે ગ્રંથો પશ્ચિમમાં લખાયા છે તેમાં એકાંગી ચિત્ર ઉપસાવવામાં આવ્યું છે. એ ગ્રંથો પૂર્વની કળાને ટાળીને ચાલતા હોય છે અથવા તો જ્યારે એની વાત કરે ત્યારે પણ પોતાનાં ધોરણો પ્રમાણે એને મૂલવવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

જ્યારે આ ગ્રંથમાં આખા વિશ્વની કળાનું, ગુફાવાસી કળાથી માંડીને અદ્યતન કળાપ્રવાહો સુધીનું તથા અમેરિકાથી માંડીને ચીનજાપાન સુધીના પ્રદેશોનું તટસ્થ અને વ્યાપક ચિત્ર ઉપસાવવામાં આવ્યું છે. વળી લલિતકળાનું પુસ્તક માત્ર વાંચવા માટેનું નહિ, જોવા માટે પણ હોય છે. એટલે અહીં લગભગ સાડી ત્રણસો ચિત્રો, શિલ્પો, સ્થાપત્યના નમૂનાઓને પણ ખૂબ જ જહેમત અને નિષ્ઠાપૂર્વક સમાવી શકાયા છે. એ રીતે જોઈશું તો આ ગ્રંથ આખી શ્રેણીમાં વિશિષ્ટ ભાત પાડનારો પુરવાર થશે.

આ પ્રકારનું કાર્ય પાર પાડવામાં વિલંબ થાય એ સ્વાભાવિક છે, પણ વિલંબ થયો હોવા છતાં આ કામ ખૂબ સુંદર રીતે, સંતોષજનક રીતે થયું છે એનો અમને આનંદ છે.

આ ગ્રંથનું પરામર્શન શ્રી કે. જી. સુબ્રહ્મણ્યનું જેવા ભારતખ્યાત કળાવિવેચક અને કળાકારે કરી

આપ્યું તે બદલ અમે તેમના આભારી છીએ. આ ગ્રંથની હસ્તપ્રતનું વાંચન શ્રી પ્રમોદકુમાર પટેલે કરી આપ્યું છે એ પણ અમારા માટે આનંદની વાત છે.

સંપાદક અને સહાયકસંપાદક તરીકે મોટા ગજાના કળાકાર શ્રી ગુલામમોહમ્મદ શેખ અને પ્રસિદ્ધ સાહિત્યવિવેચક શ્રી શિરીષ પંચાલે અનુક્રમે જવાબદારી સંભાળી અને સમયશક્તિ ફાળવ્યાં એ બદલ એમનો ખાસ આભારી છું. યુનિવર્સિટીના માનદ્ પ્રકાશન અધિકારી તેમ જ યુનિવર્સિટી ગ્રંથપાલ ડૉ.શિવદાનભાઈ ચારણ તથા યુનિવર્સિટી પ્રેસ મેનેજર શ્રી ધારીકરનો સક્રિય સહકાર મળ્યો છે તેની હું આનંદપૂર્વક નોંધ લઉં છું. સુખ્યાત એવા આણંદ પ્રેસના બ્રધર એબ્રિલે મુદ્રણકાર્યની જવાબદારી ન સંભાળી હોત તો આટલી ત્વરાથી, સુઘડ અને સુંદર રીતે, આ ગ્રંથનું પ્રકાશન ભાગ્યે જ થઈ શક્યું હોત. આચાર્યશ્રી યશવંત શુક્લ અને શ્રી પ્રકાશ ન.શાહ જ્ઞાનગંગોત્રીના આરંભકાળથી જ એના પ્રકાશન-સંપાદન કાર્ય સાથે સંકળાયેલા છે. બંનેએ જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથમાળાનો યશસ્વી ઈતિહાસ આલેખી આપ્યો છે. આ સર્વનો હું હૃદયપૂર્વક આભાર માનું છું. આ ગ્રંથનું લેસર ટાઈપસેટિંગ અને મુદ્રણ આયોજન શ્રી યુયુત્સુ પંચાલે સમયસર અને સુઘડ રીતે કરી આપ્યું તે બદલ તેમનો પણ આભાર માનું છું. શ્રી યુનુસ ખીમાણી અને શ્રી જયદેવ શુક્લની સેવાઓનો લાભ પણ લીધો છે. એ માટે એમનો આભારી છું. સુશ્રી જ્યોતિબહેન પટેલ આ ગ્રંથનાં રંગીન ચિત્રોની છપાઈનું કામ ઉત્સાહથી, વિદ્યાપ્રીતિથી અને અત્યંત ઉદારતાથી કરી આપ્યું તે બદલ તેમનો ખૂબ ખૂબ આભાર માનું છું. ૩૦મા ગ્રંથ સાથે જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીની ગૌરવપૂર્ણ પૂર્ણાહૂતિ મારા કાર્યકાળમાં થાય છે આથી હું સંતોષની લાગણી અનુભવું છું. મુખ્યસંપાદક તરીકે શ્રી ભોગીભાઈ ગાંધીની નિવૃત્તિ બાદ બાકી રહેલા ૨૭થી૩૦ સુધીના ગ્રંથોના સંયોજન-પ્રકાશન સાથે મારે સંકળાવાનું બન્યું તેનો મને આનંદ છે.

જ્ઞાનગંગોત્રીનાં જળ વાયક સમુદાય સુધી સતત વહેતાં રહે તે હેતુથી સમગ્ર જ્ઞાનગંગોત્રી શ્રેણીના એકથી ત્રીસ ગ્રંથોની દ્વિતીય આવૃત્તિ ભવિષ્યમાં પ્રકાશિત કરવાનું ગૂર્જરગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ તથા બાલગોવિંદ બુકસેલર્સ, અમદાવાદના સંયુક્ત સહકારમાં ગોઠવી શકાયું છે તે ખુશીની વાત છે.

છેલ્લે યુનિવર્સિટીના સિન્ડિકેટ સભ્યો, જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીના કાર્યવાહક મંડળના સભ્યો અને પ્રકાશન વિભાગના વહીવટી કર્મચારીઓએ આપેલા ઉત્સાહવર્ધક ટેકાની પણ સાભાર નોંધ લઈ વિરમું છું.

દિલાવરસિંહ જાડેજા

કુલપતિ, સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી,
વલ્લભવિદ્યાનગર

ત્રણ દાયકાની જ્ઞાનયાત્રા

ઑક્ટોબર ૧૯૬૭થી એપ્રિલ ૧૯૯૬ : 'બ્રહ્માંડદર્શન'થી આરંભીને 'લલિતકળા દર્શન-૨' લગીની, ત્રણ દાયકા અને ત્રીસ ગ્રંથોની, આ યાત્રા ગુજરાતના વિવિધક્ષેત્રીય ધીમન્તોએ વિકસતા વિશ્વને સર્વસાધારણ સુશિક્ષિત નાગરિકની પહોંચમાં આણવાને સારુ હાથ ધરેલા પ્રજાકીય પુરુષાર્થનાં વિરલ દૃષ્ટાંતો પૈકીનું એક મહત્વનું દૃષ્ટાંત લેખાશે.

આરંભકાળથી, એટલે કે ઠેઠ ૧૯૬૭થી જ, ગૃહ-વિદ્યાપીઠની પ્રતિષ્ઠા રળી ચૂકેલી આ જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીની દિશામાં સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીના સ્તરે ચિંતનનો ઉપક્રમ હાથ ધરાયો હતો. તે વખતના કુલપતિ સ્વ. ઈશ્વરભાઈ જે. પટેલે અમદાવાદની શ્રી હ.કા. આર્ટ્સ કૉલેજના ખંડમાં માનવવિદ્યા ને વિજ્ઞાનવિદ્યાના નિષ્ણાતોની એક બેઠક બોલાવી હતી, જેમાં યુનિવર્સિટીના વિદ્યાર્થીઓ તેમ જ્ઞાનપિપાસુ નાગરિકોને લક્ષમાં રાખી એક ગ્રંથશ્રેણી પ્રગટ કરવા અંગે ચર્ચા થઈ હતી. બીજી પાસ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરા સમક્ષ ભોગીલાલ ગાંધીએ આવાં સો જેટલાં પુસ્તકોની એક યાદી પણ વિચારણા અર્થે મૂકી હતી. જો કે, ત્યાં હજી કશો નિર્ણય લેવાયો નહોતો. દરમ્યાન, અમદાવાદની બેઠકમાં સૂચિત જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીના સંપાદનની જવાબદારી ઉઠાવવા માટે ભોગીભાઈ ગાંધીનું નામ સૂચવાયું હતું, અને એમણે મનગમતા કર્તવ્ય લેખે એનો સ્વીકાર કર્યો હતો.

અહીં નોંધવું જોઈએ કે મૂળ દરખાસ્ત દસેક પુસ્તકોની શ્રેણીની હતી. પરંતુ, વિજ્ઞાનવિદ્યા અને માનવવિદ્યાનાં નાનાવિધ ક્ષેત્રોમાં ઉત્તરોત્તર સઘાતા આવતા વિકાસને ન્યાય આપવા માટે દસ ગ્રંથોની મર્યાદા ઊણી પડશે એવો મત અંતે ઊપસી રહ્યો હતો. દસને બદલે ત્રીસ લગી જવા પાછળ ત્યારે એક ખ્યાલ એ પણ હતો કે નિરૂપણ પાઠ્યપુસ્તકિયા ન બની રહેતાં નાગરિકોના જ્ઞાનનું સંવર્ધન કરનારું અને એમને ચિન્તનશીલ બનાવનારું હોવું જોઈએ. એ દૃષ્ટિએ લખાવટમાં કંઈક વ્યાપક વણાટની પણ ગુંજાશ હોવી જોઈએ.

જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણી પાછળ એના આરંભકાળથી જ સમગ્રદર્શન પ્રત્યેનો ઝોક રહેલો છે તે પણ આ બેઠક અને તે પછીની વિધિસર-અવિધિસર ચર્ચાઓ સાથે વિકસવા લાગ્યો હતો. જ્ઞાન એ કેવળ માહિતી નથી અને વિજ્ઞાન એ કેવળ ભૌતિક-પ્રાકૃતિક હકીકતોનું સંશોધન ને સંકલનથી જ નથી. આ માહિતી અને સંશોધનમાં માનવીય ચેતના પ્રમુખ ભાગ ભજવતી હોવી ઘટે છે અને તેની મથામણ અંતે તો જ્ઞાન ને સમજણ વધારવા ભણીની છે. એક બાજુ વિશેષીકરણ ઉત્તરોત્તર વધતું જાય છે તો બીજી બાજુ વિજ્ઞાનો અને માનવવિદ્યાઓ કોઈક તબક્કે એક રૂપવત્ બનતાં જણાય છે. આનો અર્થ એ કે જ્ઞાન અખંડ છે એવો અભિગમ કેળવીને આસપાસની સૃષ્ટિને, સમાજકારણને, શાસનવિધાનને એમ સમગ્રને સમજવાની - કહો કે પામવાની દૃષ્ટિ નાગરિકે ખીલવવી ઘટે છે. આ માટે ઈતિહાસવિકાસ, ઘટનાવિકાસ, વિચારવિકાસ અને મૂલ્યવિકાસની ઝાંખી કરાવતી વેળાએ પ્રસ્તુત શ્રેણી પાછળની આધારશિલાઓ કુલપતિના વિધિવત્ નિવેદનરૂપે પ્રત્યેક ગ્રંથમાં રજૂ થતી રહી છે.

એક વિદ્યાકીય પુરુષાર્થ તરીકે જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણી એ કારણસર પણ ધ્યાનાર્હ બની રહેશે કે શરૂના બે ગ્રંથો આખેઆખા એક એક લેખકે લખ્યા હતા પણ તે પછી, જૂજ અપવાદ બાદ કરતાં, મોટા ભાગના ગ્રંથો સાથે સંખ્યાબંધ લેખકોને સાંકળવાનું બન્યું હતું. આ પ્રક્રિયા દરમ્યાન મુખ્ય સંપાદક ભોગીભાઈએ અને એમના સહાયક બંસીધર ગાંધીએ તેમ જ પછીથી સંપાદકીય ટુકડીમાં ગાંધીએ તેમ જ પછીથી સંપાદકીય ટુકડીમાં વિધિવત્ ઉમેરાયેલા પ્રકાશ ન. શાહે લેખકો ને પરામર્શકો સાથે સતત વિચારવિનિમય કરીને એક એવી ઊભી કરી હતી જેમાં “અનેક હથોટીઓ છતાં એકઠાં સળંગસૂત્ર લખાણ નીપજી રહેવા સાથે લેખકની વૈયક્તિકતા પણ બને તેટલી જળવાઈ રહે.”

આ પ્રક્રિયા અને ટેકનિક કેવીક વિકસી હશે એનો કંઈક અંદાજ ‘સ્વરાજ્ય દર્શન (રાજકારણ)’ના લેખકો પૈકી એક એવા નગીનદાસ સંઘવીના એ વિધાનમાંથી મળી રહે છે કે સંપાદકે ” પુસ્તકની માંડણીથી શરૂ કરીને તેના આખરી સ્વરૂપ સુધીના પ્રત્યેક તબક્કે લેખનકાર્યમાં એટલો બધો રસ લીધો છે કે તેઓ આ ગ્રંથના કેવળ સંપાદક જ નહીં, પણ સહલેખક પણ બન્યા છે. હકીકતો, રજૂઆતો અને ભાષાશૈલીના અનેક દોષો તેમણે ઘોઈ કાઢ્યા છે. પત્ર દ્વારા અને મૌખિક ચર્ચાઓ દ્વારા મને પ્રોત્સાહન આપ્યું છે અને લગભગ પણ ખેંચી છે. મતભેદોની નિખાલસ ચર્ચા પછી તેમણે ઉદારભાવે મને મારા રસ્તે ચાલવા દીધો છે. ”

સંપાદન પરત્વે સામાન્યપણે એક એવો ખયાલ પ્રવર્તે છે કે સંપાદન એટલે વિદ્વાન લેખકો પાસેથી વિષય અનુસાર પ્રકરણો લખાવી, તે એકત્ર કરી, જોઈ જઈ, ભાષા, જોડણી આદિ સુધારીને ગ્રંથની હસ્તપ્રત પ્રેસને સોંપવી, અને મશીનપ્રુફના સ્તરે પણ નજર નાખી જવી તે. આ ખયાલ છેક ખોટો નહીં તો પણ સીમિત અવશ્ય છે, કેમ કે, સંપાદન એ એક નિરાળો જ કસબ ને નિરાળી કામગીરી છે અને તે બધો વખત કેવળ સંકલન આગળ અટકી શકે નહીં.

જરા તબક્કાવાર વાત કરીએ તો પહેલાં તો સંપાદકોએ આંતરશાસ્ત્રીય અભિજ્ઞતાપૂર્વક જે તે વિષયના અનેક વિદ્વાનો સાથે પ્રારંભિક ચર્ચાવિચારણા કરી તેમાંથી વધુ અનુકૂળ જણાય તેવા તદ્દિદો પાસે લેખનની જવાબદારી સ્વીકારાવવી રહે. વળી, આ કથાના તદ્દિદોના હાથ પુરતા ભરાયેલા હોઈ એમને જરૂરી હાંધો સમયગાળો પણ આપવાનો રહે એ દેખીતું છે. તદુપરાંત, લખાણમાં મૂળ હેતુને અનુરૂપ અભિગમ જળવાય એ માટે સંપાદકોએ પોતે જે તે વિષયોની ખાસી એવી પૂર્વતૈયારી કરવી રહે. પૂરતું હોમવર્ક કરી, ક્રમાં સિનોપ્સીસ અથવા મહત્વના મુદ્દાઓને લગતી નોંધો તૈયાર કરી લેખકોને તેમણે પહોંચતી કરવાની રહે. સ્વાભાવિક જ, લેખકો પાસેથી આ ધોરણે પરપ્ર મળતાં ઠીક ઠીક સમય જાય. (જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણીના સંપાદકોનો અનુભવ આ અંગે જુદા જુદા કિસ્સામાં આઠથી માંડીને અઠાવીસ મહિના સુધીનો રહ્યો હતો.) ત્યાર બાદ, ઉદ્દિષ્ટ હેતુને અનુલક્ષીને લેખકને સંમત કરી નવેસર પરપ્રે તૈયાર કરવાનું પણ અલભત રહે જ - જેમ વિષયની મુદ્દાકીય માવજતમાં તેમ ભાષાશૈલીમાં

પણ. વળી, સૂચવેલી શબ્દમર્યાદા સામે લખાણો અતિપ્રસ્તારી કે અતિસઘન આવ્યાં હોય ત્યારે જરૂરત પ્રમાણે ટુંકાવવાનું, મઠારવાનું, વિસ્તારવાનું ને પૂરવણીઓ આમેજ કરવાનું સંપાદકીય કાર્ય અનિવાર્ય બની રહે.

વાંચ લેખકોના સહયોગ ને ને સંઘકાર્યને પરિણામે આ શ્રેણીમાં જ્યારે ‘રસાયણદર્શન’નો ગ્રંથ તૈયાર થયો ત્યારે પંડિત સુખલાલજીએ વ્યક્ત કરેલા વિચારો સંપાદકીય કામગીરીનાં સંભવિત સુફળને અત્રે સંભારવાં ઘટે છે:

“...એ ભાગ આખો વાંચતાં અને તેમાં જે રસાયણશાસ્ત્રને લગતી પ્રાચીન કાળથી આજ સુધીની ઉપલબ્ધ બધી જ સામગ્રી યોગ્ય રીતે સંક્ષેપમાં પણ સ્પષ્ટ રજૂ થઈ છે તે સાંભળીને હું અત્યંત સંતુષ્ટ થયો છું.

“હું અત્યંત શબ્દ ઉપચાર ખાતર નથી વાપરતો. મારા જેવા જે રસાયણશાસ્ત્રથી સાવ અનભિજ્ઞ હોય તેને પણ જો આ ભાગ આકર્ષી શકે તો તેના ગુણમાં કાંઈક વિશેષતા હોવી જોઈએ. એ જ વિશેષતા સૂચવવા ખાતર અત્યંત શબ્દ વાપર્યો છે.

“પ્રસ્તુત ભાગના વિષયની જુદી જુદી શાખાઓ અને તેમાંથી કાળક્રમે ફૂટેલી અને વિકસતી બીજી ઉપશાખાઓનું આમાં જે રીતે નિરૂપણ થયું છે એ ઉચ્ચ કોટિના તે વિષયના વિદ્યાર્થીઓને જ નહિ પણ સારા સારા શિક્ષકો અને અધ્યાપકોને માતૃભાષામાં ઓછી મહેનતે વિષયને સ્પષ્ટ અને પૂરેપૂરો સમજવાની દૃષ્ટિએ ભારે કીમતી છે, એમ સ્પષ્ટ સમજું છું.”

આ શ્રેણીમાં સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામ વિષયક પ્રથમ ગ્રંથનાં પ્રાસ્તાવિક વચનો લખવાનું બન્યું ત્યારે યશવંત શુક્લે સંપાદકની વિશિષ્ટ લઢણની નોંધ આમ લીધી હતી : “એમની પદ્ધતિ આધારો આપવાની, વિશિષ્ટ માહિતીને લેખનપ્રવાહથી અળગી પાડીને સ્વતંત્ર ચોકઠામાં મૂકી આપવાની, વિશિષ્ટ ઉદ્દગારો કે ઉદ્દેશોષણોને પણ સ્વતંત્ર તારવી આપવાની રહી છે. જેમ કોઈ કુશળ શિક્ષક વર્ગ આગળ વર્ગકાર્યના મુખ્યાંશો પાટિયા ઉપર ધરી દે અને વિદ્યાર્થીઓને તે ઉપર વિચાર કરવા આમંત્રણ આપે તે રીતે વ્યાપક કથાપ્રવાહની સાથોસાથ વિશિષ્ટ માહિતી તેમણે રજૂ કરી છે. હમણાં જ ‘લિવીંગ ફિલોસોફી’ નામનું એક પુસ્તક વાંચવામાં આવ્યું; તેના ઉત્સાહી સંપાદકોએ બરાબર આ જ પદ્ધતિએ તત્ત્વજ્ઞાન જેવા વિષયને હસતાં રમતાં નિરૂપ્યાનું જોવા મળ્યું.”

આવી સિદ્ધ સંપાદકીય ધાર્ટીએ હાથ ધરાયેલી આ વિદ્યાસાધનાને ‘પૃથ્વીદર્શન’ની પ્રસ્તાવનામાં ઉમાશંકર જોશીએ સમ્યક્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકી આપી હતી. આરંભે જ આ શ્રેણીને આપણે ‘ગૃહ - વિદ્યાપીઠ’ તરીકે ઉલ્લેખી એ વાસ્તવમાં એમણે રમતી કરેલી ઓળખ હતી. ગ્રંથશ્રેણીના પ્રકાશનની યોજના હાથ ધરીને સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટીએ ગુજરાતના વાયક વર્ગને ઋણી બનાવ્યો છે એમ કહીને એમણે ઉમેરેલું કે, “કેળવણીની ભૂખ આપણી પ્રજામાં ઊઘડી રહી છે ત્યારે ઊછરતી પેઢીના હાથમાં યોગ્ય વાચનસામગ્રી મૂકી દેવી એ અત્યંત આવશ્યક છે. તેમાંયે વિજ્ઞાન અંગેનાં પુસ્તકો આપણી ભાષાઓમાં આપવાં એ તો પ્રથમ જરૂરિયાત છે.

સાંભળ્યું છે કે જ્યારે કલકત્તા યુનિવર્સિટીના સંચાલકોએ એમ કહ્યું કે બંગાળીમાં વિજ્ઞાન આપી શકાય નહિ ત્યારે રવીન્દ્રનાથે વિજ્ઞાનની બાળપોથી 'વિશ્વપરિચય' લખીને એ પડકાર ઝીલ્યો હતો. આજે જ્યારે ગુજરાતી ભાષામાં ..સરળ છતાં શાસ્ત્રીય રજૂઆત જોઈએ છીએ ત્યારે ભારતીય ભાષાઓ વિશેની રવીન્દ્રનાથની શ્રદ્ધા ફળી છે એવી સુખદ પ્રતીતિ થાય છે.”

બલકે, પ્રથમ ગ્રંથથી જ વારી જઈને કાકાસાહેબ કાલેલકરે આ શ્રેણી હિન્દીમાં સુદ્ધાં ઊતરવી જોઈએ એવી હિમાયત કરવા માંડી હતી, અને એ રીતે પહેલા પાંચ ગ્રંથો તો ઊતર્યા પણ છે. “ વલ્લભી -વિદ્યાપીઠ જેવી મહાન સંસ્થાની સ્થાપના કરતી વખતે એના બ્રહ્મા શ્રી ભાઈલાલભાઈને જેવો આનન્દ થયો હશે તેવો જ આનન્દ શ્રી ઈશ્વરભાઈને આ જ્ઞાનગંગોત્રી વહેડાવતાં થવો જોઈએ,” એમ પણ એમણે કહેલું તે અહીં સાંભરે છે.

ગુજરાતના વિદ્યાધનનો ઉત્તમ સહયોગ આ પુરુષાર્થને મળી રહ્યો એ કૃતજ્ઞતાપૂર્વક નોંધવું જોઈએ. શ્રેણીના સંપાદક તરીકે ઓળખાતા રહેલા જે તે કુલપતિઓ, પ્રથમ સત્તાવીસ ગ્રંથ સાથે મુખ્ય સંપાદક તરીકે જોડાયેલા ભોગીલાલ ગાંધી, કેટલાક વખત એમને સંપાદકીય સહયોગ આપનાર બંસીધર ગાંધી અને પ્રકાશ ન. શાહ, વિવિધ વિદ્યાક્ષેત્રોના સહૃદય નિષ્ણાતોનું બનેલું તંત્રીમંડળ ને પરામર્શક ગણા, સહેજે એક સો પચાસથી વધુ લેખકો ને તદ્દિદો, ઠીક ઠીક સમય સુધી વરિષ્ઠ સમિતિ(હાઈ પાવર કમિટી) રૂપે સેવાઓ આપનારા મહાનુભાવો (કુલપતિ, એચ. એમ. પટેલ, બાબુભાઈ જશભાઈ, યશવંત શુક્લ અને મુખ્ય સંપાદક) આદિનું આ તબક્કે સહેજે સ્મરણ થઈ આવે છે.

આવી મોટી યોજના પ્રમાણમાં ઓછા લવાજમે શક્ય બની એની બીજભૂમિકાનું શ્રેય શ્રી મોટાની પ્રેરણાથી મળતાં રહેલાં દાનોને છે. કેન્દ્ર સરકારના શિક્ષા મંત્રાલયના ને ગુજરાત સરકારના અનુદાનનો પણ સાથ રહ્યો છે. એટલું જ નહિ પણ પ્રથમ પંદર ગ્રંથમાં ૩૦૦૦થી ૩૭૫૦ને બદલે ૫૦૦૦ પૃષ્ઠનું વાચન આપવાનું થયું અને કાગળ, છપાઈ, બાઈન્ડિંગ એમ બધા જ ભાવો ખાસા વધી ગયા ત્યારે સ્વૈચ્છિક લવાજમવધારાની ટહેલને પ્રોત્સાહક પ્રતિસાદ આપીને ગ્રાહકોએ પણ ગુણજતા પ્રગટ કરી છે. હવે ઝાઝી નકલો સિલકમાં નથી તે બીના પણ પ્રજાનો સહયોગ દર્શાવે છે.

એકવીસમી સદીનાં ઉખરવરસોમાં ત્રીસમા ગ્રંથના પ્રકાશન સાથે આ શ્રેણીનું વિધિવત્ સમાપન થઈ રહ્યું છે ત્યારે સમજાઈ રહેતી વાત એ છે કે નવગુજરાતની ચેતના સમક્ષ પલટાતા સમાજ અને વિકસતાં જ્ઞાનવિજ્ઞાનનેઆત્મસાત્ કરવાનો જે પડકાર શ્રેણીના આરંભે હતો તે કેમ જાણે વધુ ઉત્કટ બનતો આવે છે. આપણો સમાજ બંધિયાર મનોદશામાં ન રહેતાં, જ્ઞાનવિજ્ઞાનની વિસ્તરતી ક્ષિતિજોને સહારે સતત તાજપ અને વિકાસ થકી પ્રવહમાન રહે એવો ઉચ્ચાત્મિલાષ પ્રારંભકારોનો હતો. તેવા આનન્દની વાત એ છે કે આ શ્રેણીની આવૃત્તિનો દોર ચાલુ રહે એવું આયોજન હાથ ધરાઈ રહ્યું છે.

પશવન્ત શુક્લ, પ્રકાશ ન. શાહ

આવકાર

મારા જાણવા મુજબ જ્ઞાનગંગોત્રીના અગાઉના ગ્રંથોએ ગુજરાતી સાહિત્ય-સંસ્કારપરંપરામાં મહત્વનાં પ્રદાન કરી આગવો ચીલો પાડ્યો છે. એમનું ધ્યેય સામાન્ય વાચકને માનવીય વિચારધારા અને સર્જનાત્મકતાના વિશાળ ફલકનો પરિચય કરાવી તેની ક્ષિતિજો વિસ્તારવાનું રહ્યું છે. આ બધા ગ્રંથો વિદ્વાનો અને નિષ્ણાતોએ લખેલા છે. આમ તો આ ગ્રંથમાળાની રચના જ્ઞાનકોશ ઢબની છે, પણ તેઓ શુદ્ધ માહિતીપ્રચુરતાનાં કે આત્યન્તિક વ્યક્તિતાનાં વિવરણોથી મુક્ત રહ્યા છે.

લલિત કળાદર્શનનો આ ત્રીસમો ગ્રંથ આખી ગ્રંથમાળાનો અંતિમ ગ્રંથ છે. શ્રાવ્ય - અભિનેય કળાઓ અગાઉના ગ્રંથમાં સમાવાઈ છે, આ ગ્રંથ દૃશ્યકળાકેન્દ્રિત હોઈ એને કેવા વિશિષ્ટ પડકારો ઝીલવા પડે તે વાત સમજ બહારની નથી; આપણો શિક્ષિત વર્ગ વાચન કે અન્ય માધ્યમો દ્વારા જ્ઞાનના કેટલાક પ્રકારોથી પરિચિત રહે છે પણ - વિશ્વના આ ભાગમાં -એ દૃશ્યકળાથી લગભગ વિમુખ રહે છે. આપણી વિદ્યાસંસ્થાઓના શૈક્ષણિક અભ્યાસક્રમોમાં વિશ્વકળાનું વિસ્તૃત દર્શન તો શું, આપણી પોતાની અસ્મિતાની રૂપરેખા ય નહિવત્ સ્થાન પામે છે. સમૂહમાધ્યમો ય દૃશ્યકળાને વિસ્તૃતપણે આવરતાં નથી. જે કંઈક થોડું આવે છે તે સામાન્યતયા અછડતું, વેરવિખેર, ગાંભીર્યહીણું અને કશી બુનિયાદી શૈક્ષણિક મૂલ્યવત્તા વગરનું હોય છે.

આ ગ્રંથ એ ઊણપને શક્ય તેટલી રીતે દૂર કરવાના ઉદ્દેશથી રચાયો છે - એનો હેતુ સામાન્ય ગુજરાતી વાચકને દેશની અને બાકીના વિશ્વની કળાની અસ્મિતાનાં વિવિધ પાસાં અને તબક્કાઓથી પરિચિત કરાવવાનો છે. સ્વાભાવિક રીતે જ એમાં વિગતપ્રચુરતા અને સમગ્રને સમાવવાનો દાવો નથી, આવો ઉપક્રમ ભવિષ્યમાં રચી શકાય. ગ્રંથ એના હાલના સ્વરૂપે વિશ્વકળા ઈતિહાસનાં વિશાળ ક્ષેત્રોની જાણકારી વધારી ગુજરાતી વાચક વર્ગની તાતી જરૂરિયાતને પહોંચી વળે એમ છે તે દૃષ્ટિએ એ દિશામાં એક નિઃશંક પ્રશંસનીય પુરુષાર્થ ગણી શકાય.

આ ગ્રંથના મોટા ભાગના લેખકો સુપ્રસિદ્ધ કળાકારો અને કળાજ્ઞાનીઓ છે. કેટલાક શિક્ષણસંશોધનની સંસ્થાઓ સાથેનો ખાસ્સો દીર્ઘ અનુભવ ધરાવે છે. આ ગ્રંથના સંપાદક ગુલામમોહમ્મદ શેખ જાણીતા ચિત્રકાર, કવિ, કળાવિવેચક અને શિક્ષણવિદ્ છે. તેમનાં સૂઝ અને અભિવ્યક્તિશક્તિ વ્યાપક સન્માન પામ્યાં છે. અંગત રીતે ય આ ગ્રંથના મોટા ભાગના લેખકોને હું ઘણાં વર્ષોથી ઓળખું છું; આ બધાએ આવી પડકારરૂપ કામગીરી ઝીલી અને એને પૂરતો ન્યાય આપ્યો તે બદલ મને ખૂબ ખૂબ આનંદ થાય છે.

આજે કળાનાં વિવિધા અને જાણકારી દિવસે દિવસે વધતાં જાય છે એથી આપણા વિચારો તથા પરિપ્રેક્ષોને અવારનવાર ફેર તપાસવાની ફરજ પડશે. વિશ્વભરની સંસ્કૃતિઓની પૂર્વપરંપરાઓ અને તેમની સમૃદ્ધિ એટલી બધી વૈવિધ્યપૂર્ણ અને અપાર છે કે આપણા આવા બધા પ્રયત્નો ઓછા જ પડે. એ દૃષ્ટિએ આ પ્રકારનો પ્રયત્ન યોગ્ય દિશાનું પ્રારંભિક સોપાન છે, આવનારાં વર્ષોમાં જે નવાં સંશોધનો થશે તેને માટેની પ્રાથમિક કામગીરી આ ગ્રંથ પૂરી પાડશે.

આપણી વૈભવશાળી પરંપરાઓનાં પૂર્વરૂપ અને સમૃદ્ધિ જોતાં એને પામવા-પ્રમાણવાની જરૂરતની સરખામણીએ આપણા પ્રયત્નો થોડા ઊણા ઊતરે છે - એ દૃષ્ટિએ આ પ્રકારનો ગ્રંથ એ દિશામાં નહીં આરંભ કરે છે, જેને આધારે નવાં સંશોધન અને દર્શનની પ્રવૃત્તિ આગામી વર્ષોમાં સતેજ થશે.

કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યમ્

શાંતિનિકેતન, ૧-૨-૮૬

સંપાદકીય

ચીની ભાષામાં કહેવત છે કે ઘણા લોકો ચિત્રને કાનથી જુએ છે: અર્થાત્ જે સાંભળ્યું હોય તે ચિત્રમાં શોધે છે. પશ્ચિમમાં આબેહૂબનો એટલો મહિમા થયો કે કળાકારે વિશ્વને નિષ્પલક આંખે નિરખ્યું ને નિરૂપ્યું (જેમાંથી અંતે કેમેરા જેવું ઉપકરણ ઉદ્ભવ્યું): એમાં તે આંખ સાથે ભાવકની આંખ મળે ત્યારે જ ચિત્રવિશ્વનો સાક્ષાત્ સંભવે. વિશ્વધર્મોત્તરપુરાણમાં ચિત્રસૂત્રના વિવરણમાં માર્કીડેય વજ્જને ચિત્ર સમજવા નૃત્ય જાણવાની શીખ આપે છે. પૂર્ણ મૂર્તિ શિલ્પને જાતે ફરીને જોવું પડે અને અજન્તા જેવાં ભીંતચિત્રો નિરખવા ભાવકે પગે ચાલીને ગતિ કરવી પડે તેમાં ચિત્રકૃતિ સમગ્ર દેહે પમાય. ચીનમાં દેખાય નહિ તેને ચિતરવાની વારતાઓ-વાચકાઓ હતી; ઘોડેસ્વારના ઘોડાના પગ પાસે ઊડતા પતંગિયા વાટે સુગંધી ફૂલનાં ખેતરો ખૂંદાનો સંકેત થતો. અન્ય સ્થળે શિલ્પો સાક્ષાત્ થયાની કહાણીઓ પ્રચલિત છે. ખડકોમાં કોરેલી પ્રતિમાઓ અંદર હતી જ : કળાકારે તો માત્ર આવરણ હટાવ્યાં એવું કેટલાકને ઈલોરાની શિલામૂર્તિઓમાં પરખાયું છે. આદિમાનવે ય આખલા જેવા બાઈસનને અંધારી ગુફામાં આલેખી ઉપર એને મારવાનાં તીર દોર્યાં એમાં કે મિસરમાં મમી-દેહને મરણોત્તર જીવનમાં જરૂરી બધી સામગ્રી ચિત્રશિલ્પ વાટે મુકાઈ તેમાં કળાકૃતિમાં પરખાતા સંગોપિત જીવની વિભાવના જ વ્યક્ત થઈ છે. 'નામદારની હેરતમંદ નજરે (કળાકાર) અબ્દુસ્સમદને ઠાલો આકાર હતો તેમાં ચૈતન્ય પૂરવા પ્રવૃત્ત કર્યો' એવા અબુલ ફઝલે કરેલ અકબરના ગુણગાનમાં કળાના પ્રાણતત્વનો નિર્દેશ તો છે જ, ભાવકદૃષ્ટિનો મહિમા પણ.

આન્દ્રે માલ્રોએ કળાપુસ્તકને દીવાલ વગરનું સંગ્રહસ્થાન કહ્યું હતું. અહીં કંઈક એવો ઉપક્રમ છે. અનેક સ્થળ-સમયના કળાવિશ્વમાં વિહરવા ભાવકનો ભોમિયો બની શકે એવા આશયથી આ ગ્રંથની રચના થઈ છે. પશ્ચિમમાં પુનરુત્થાન કાળે જ્યોર્જિયો વાસારીએ સમકાલીન કળાકારો પર લખ્યું પછી છેક, ઈ.સ. ૧૯૦૫માં કળાનો પહેલો ઈતિહાસ કહેવાતું સોલોમન રૈનાનું પુસ્તક 'એપોલો' પ્રગટ થયું. એમાં કળાનો ઉદ્ભવ માનવનો મહિમા કરતી ગ્રીક કળામાં મનાયો. કળા, પછી તો ઈતિહાસ વળોટી આદિકાળમાં પ્રવેશી અને ત્યારબાદ અલ્તામીરાથી આધુનિક સુધીના તબક્કાવાર નિદર્શનો કરતા ઈતિહાસો લખાયા. એ બધામાં પશ્ચિમની પરંપરાઓની તુલનાએ વિશ્વના અન્ય પ્રદેશોની કળા, અછડતી રીતે, હાંશિયામાં હોય તેવી વર્ણવાઈ. આપણે ત્યાં ગ્રંથો રચાયા તે ભારતીય કળાના કે એના તબક્કાઓ કે પાસાંના. પશ્ચિમની કળાને પૂર્વે જોઈ-મૂલવી હોય એવો ઉપક્રમ સંભવ્યો નથી.

અહીં પૂર્વ-પશ્ચિમને વિગતે વર્ણવી વિવિધ કળાપ્રવાહોને આવરવાનો ઉદ્યમ છે તેમાં કોઈ એક કળાવિચારણાને કેન્દ્રમાં મૂકવાનું ટાળ્યું છે. ભાવકને સર્વ પ્રવાહોને માણવા-પ્રમાણવાની મોકળાશ રહે એ રીતનો અભિગમ અપનાવાયો છે. જુદી જુદી લેખિનીઓના પ્રતાપે થોડો વિચારભેદ કે આછેતરું

પુનરાવર્તન હોય, પણ સર્ગસૂત્રતા જાળવવાનો પરિશ્રમ પણ સુજ વાચક જોઈ શકશે. વિશ્વકળાને સમાવી એનું સમાપન કરવાનો ય આદર્શ અહીં અભિપ્રેત નથી, બલકે કળાવિશ્વના બને તેટલાં બારણાં ખોલવાનો જ ઉપક્રમ છે, અને વાચકને વધારે ખોલવાનું ઈજન છે. આ કળાવિશ્વના શ્યામ-શ્વેત આકારોમાં ભાવકે કરવાની રંગપૂરણીનો અવકાશ છે, જેથી દરેક રસિક પોતપોતાનો કળાઈતિહાસ રચી શકે. ચિત્રો ભરપૂર મૂકવા પાછળ ઉદ્દેશ, ઉત્કંઠા સંતોષવા કરતાં એને પ્રજ્વલિત કરવાનો છે જેથી છાપેલું ચિત્ર મૂળ કૃતિને શોધવા-જોવાનો ઉત્સાહ પ્રેરે અને કળાસંગ્રહોની મુલાકાત લેનારા રસિક ભાવકો વધે. માત્ર શૈક્ષણિક અભિગમે વિશ્વના એ અદ્ભૂત મહાસંગ્રહોની કૃતિઓ અહીં સમાવાઈ છે તે માટે સૌ સંસ્થાઓ-સંગ્રાહકોનો કૃતજ્ઞભાવે આભાર માનવાનું કર્તવ્ય પણ બજાવી લઉં.

લગભગ એક દાયકા પહેલાં મુ.ભોગીલાલ ગાંધીએ આવા ગ્રંથની રચનાનો કાર્યભાર સોંપ્યો પછી એ કામ અનેક તબક્કે આરંભાયું, ખોરંભાયું ને ફરી ફરી ઉપાડાયું તે આખરે હવે સંપન્ન થયું છે તેથી ઋણમુક્તિનો ય આનંદ છે. આશા છે મુ.ભોગીભાઈ આને સ્વીકારવા યોગ્ય ગણશે.

કાજ ભારે ને હાથ ઓછા અને રાત ટૂંકી ને વેશ ઝાઝા તેમાં અનેકનાં નાનાંમોટાં યોગદાન થયાં તેથી જ ગ્રંથ પ્રગટ કરવાની હામ ટકી. લેખકમિત્રોએ ખંતપૂર્વક લખાણો તૈયાર કર્યાં ને સુધારાવધારા, પૂર્તિ વ.માં સંમતિ આપી તેમાં એમનાં શિક્ષણપ્રેમ અને ઉદારતાનું દર્શન થયું. શિરીષભાઈએ તો ભાર વહન કરવા હોંશે ખભો પૂરો પાડ્યો અને ઘણું બધું ઉપાડી લીધું. જ્યોતિ ભટ્ટે બપોરના તડકે કલાકો લગી સેંકડો ચિત્રોનું છબિકરણ તદ્દન સેવાભાવે કર્યું. યુનુસ ખીમાણીએ પ્રોસેસીંગ અને છપાઈની કાર્યવિધિ અમદાવાદ, આણંદના પ્રવાસો કરી સંભાળી અને, ચિત્રો ગોઠવવાની જહેમત નિષ્ઠાભાવે કરી. જયદેવ શુક્લે સાવલીથી વડોદરા આંટાફેરા કરીને, રાતોના ઉજાગરા વેઠીને શિરીષભાઈને પ્રૂફ સુધારવામાં, પુસ્તકમાં ચિત્રો ગોઠવવામાં યુનુસ ખીમાણીને મદદ કરી. સમીર ભટ્ટે સૂચિ બનાવવાની કામગીરી સંભાળી. યુયુત્સુ પંચાલને લેસર ટાઈપ સેટીંગનો આ પહેલો અનુભવ હોવા છતાં સુઘડતાથી કામ પૂરું પાડ્યું અને હિમાંશુ પટેલે, મનીષ સોનીએ તેમને સહકાર આપ્યો. વડોદરાના જ્યોતિભહેન પટેલે આ ગ્રંથમાં રંગીન ચિત્રો સાવ નિઃસ્વાર્થભાવે અને ઊલટથી છાપી આપવાની તૈયારી બતાવી.

સરદાર પટેલ વિશ્વ વિદ્યાલયના પ્રકાશન અધિકારી શિવદાનભાઈ ચારણે અંગત રસ લઈ કામ આગળ ધપાવ્યું અને પ્રેસ મેનેજર શ્રી ધારીકર પણ એમાં સહભાગી થયા. સવિશેષ તો કુલપતિશ્રી દિલાવરસિંહ જાડેજાએ ગ્રંથ પ્રકાશનના આરંભથી પૂરા થવાની ક્ષણ સુધી જે ઉત્સાહ, રસભાવ અને ધીરજ દેખાડ્યાં તે સ્મરણીય રહેશે. એ બધાં અને બીજાં, જેમનાં નામ સ્મૃતિદોષથી રહી ગયાં હોય તો તે સહુનો કર્તવ્યભાવે ઋણસ્વીકાર કરું છું.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

માર્ચ, ૧૯૯૬



नटराज, योण युग, १०मी सदी, कांसुं

આઘ પરંપરાઓ



૧. બાઈસન, ઘોડા વ. પ્રાણીઓ, લાસ્કો(ફ્રાન્સ) ઈ.સ.પૂ. ૧૫૦૦૦-૧૦૦૦૦, ગુફાની દીવાલ પર ચિત્ર

દૃશ્યકળાનો ઉદ્ભવ

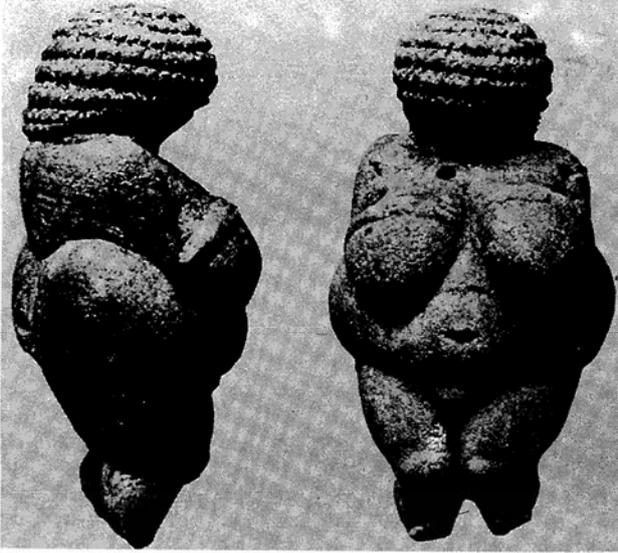
આદિમાનવે રચેલી કૃતિઓ જોતાં કળાનાં અને સર્જનવૃત્તિનાં મૂળ જાણવાનું સહેજે કુતૂહલ થાય. ઉત્ક્રાન્તિનાં પાંચ લાખ વર્ષોના ગાળામાં ઉત્તર પાષાણયુગના મેગ્દાલેનિયન તબક્કાનાં ઈ.સ.પૂ.નાં ૩૦૦૦૦ વર્ષોની આસપાસ અને તે પહેલાંનાં પૂર્વપાષાણયુગના ઓરિગ્નેશિયન અને ગ્રાવેટિયન તબક્કાનાં ૫૦૦૦૦ વર્ષો દરમિયાન રચાયેલાં ઓજારો, પુતળીઓ, અર્ધમૂર્ત શિલ્પો અને ગુફાચિત્રો પશ્ચિમ અને મધ્યયુરોપ, યુરેશિયા અને આફ્રિકાના અનેક પ્રદેશોમાંથી મળી આવ્યાં છે.

દૃશ્યકળાના પ્રાચીનતમ નમૂનાઓ લગભગ પૂર્વપાષાણ યુગ જેટલા મોડા મળે છે તેનો અર્થ એવો નહિ કે એ પૂર્વે આદિ માનવમાં કળાકૃતિ રચવાની આવડત કે શક્તિ ન હતી. એ સમય પૂર્વેનાં ઓજારોની

કસબકારીગરી જોતાં લાગે છે કે એનો ઉપયોગ એ કળાકૃતિઓ નિપજાવવામાં કરી શક્યો હોત. પરંતુ જીવન, જગત ને પ્રકૃતિનાં પરિબળોને આત્મસાત્ કરવામાં અને સર્જનાત્મકતાની હથોટી કેળવવા માટે લાંબો સમય વીતવાનું જરૂરી હતું. આકૃતિઓની રચનાનો તથાકથિત ગાળો જો કે અત્યંત મહત્વનો છે કારણ કે ઉત્ક્રાન્તિના તબક્કાઓમાં આ 'સર્જન' દ્વારા મનુષ્ય અને પ્રાણી વચ્ચેની સ્પષ્ટ ભેદરેખા અંકાય છે. પોતાને વિશ્વથી અલગ કરી એનું નામકરણ કરવાની કે બોલીને જન્મ દેવાની માનવીય પ્રક્રિયા સાથે ચિત્રનો આ તબક્કો સંકળાયેલો છે.

મનુષ્યના શિકારીકાળની પ્રાચીનતમ કૃતિઓમાં કઠણ પથ્થરોમાંથી કાપેલાં, કોરેલાં હથિયારો ઉપરાંત જાનવરોનાં હાડકાં કે શિંગડામાંથી બનાવેલાં ઓજારોની

મૂઠમાં કંડારેલાં જાનવરોનાં શિલ્પો કળાના અભ્યાસમાં અત્યંત મહત્વનાં ગણાય છે. શિલ્પોમાં શરીરનાં યૌન ઉપાંગોને ઉપસાવી કોરેલી ઓસ્ટ્રિયાના વીલનડોર્ફની અને ફાન્સના લખ્યૂજની 'સુંદરીઓ' તરીકે ઓળખાતી નાની પુતળીઓ જાણીતી છે. ગુફાચિત્રો તો અનેક સ્થળેથી મળ્યાં છે પણ તેમાં સ્પેઈનની અલ્તામીરાનાં અને ફાન્સની દોર્દોન નદી પાસેના લાસ્કો અને ફોન્ત દ ગોમનાં વિખ્યાત છે. અન્ય પ્રદેશોમાંથી ગુફાની દીવાલો પર કોરેલાં પ્રાણી આકારોનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો અને બીજે, ભીની માટીમાં આંગળીથી કે લાકડીના છેડા વડે રચાયેલા આકારો પણ મળી આવ્યા છે. આબે બ્રુઈલના મતે આ પ્રકારનું રેખાંકન આદિમતમ કળાપ્રકારોમાં મૂકી શકાય તેવું છે.



૨. વીલનડોર્ફની સુંદરી, ઓસ્ટ્રિયા, ઈ.સ.પૂ. ૧૫૦૦૦-૧૦૦૦૦, પથ્થર, ઊંચાઈ ૧૧ સે.મી.

ગુફાચિત્રોમાં મુખ્યત્વે શિકારનાં પ્રાણીઓના સમકાય તથા ગતિ અને આકારની દૃષ્ટિએ આબેહૂબ ગણાય તેવાં આલેખનો છે. આમાં ભાગતાં, આખડતાં પ્રાણીઓ ઉપરાછાપરી આલેખાયાં છે. જુદા જુદા સમયે વસવાટ કરતી ટોળીઓએ જૂનાં ચિત્રો પર પોતાનાં નવાં ચિત્રો પાડ્યાં હોય એવું તારણ નીકળે છે. આમાં પાડા-આખલાને મળતું પ્રાણી બાઈસન, મહાકાય હસ્તિ, જંગલી ઘોડા જેવાં જાનવરો વિશેષ જણાય છે. કેટલાંક ચિત્રોમાં પ્રાણીઓનાં શરીર પર રંગનાં મોટાં ટપકાં,

૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

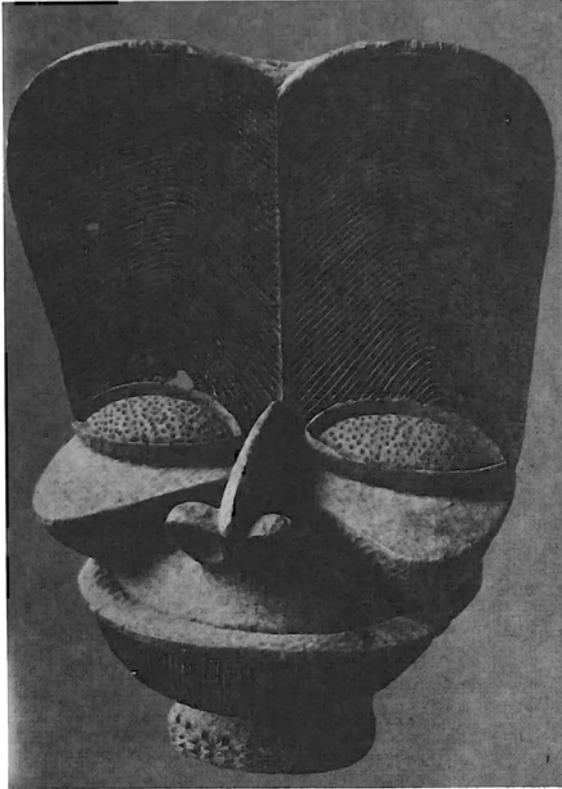
ભૂંગળીથી કે એવી કોઈ રીતે રંગ ઉડાડી લીધેલા હાથના પંજાના અવળા (નેગેટીવ) થાપા અને ક્યાંક તીર કે ફાંસલા જેવા આકારો પણ દેખાય છે. ખરબચડી દીવાલો અને છત પર આલેખાયેલાં આ વિશાળ ચિત્રપટો જોતાં જણાય છે કે આદિમાનવ એના અસ્તિત્વના ઝોત રૂપ આ જાનવરોને આવાસના સ્થળે પણ આંખ સમક્ષ રાખવા ઈચ્છતો હતો. આમાં જાનવરોની આબેહૂબ લાગે તેવી વાસ્તવદર્શિતા જોઈ એ જોયેલા જીવનનું અનુકરણ કરતો હતો તેવું માનવાનું મન થાય પણ વિદ્વાનોનો મત એ વિશે જરા જુદો છે. એમનું કહેવું છે કે આદિ કળાકારની નેમ પ્રતિકૃતિ રચવાની નહિ પણ જે જીવાકૃતિને એ આલેખી રહ્યો હતો એને સાચેસાચ સર્જવાની કે સજીવન કરવાની હતી. કળાની જાદુવિદ્યા દ્વારા ભૂવાની જેમ, એ આકૃતિ સર્જને જીવજગત પર પોતાનું પ્રભુત્વ સ્થાપવા માગતો હતો અને એને વારંવાર ચિતરી એની પ્રજોત્પત્તિ વધારવા ઈચ્છતો હતો. ચિત્ર કરીને એ પ્રાણી સાથે એકરૂપતા સાધી એની શક્તિ સંચિત કરતો, ઉપરાંત એનો શિકાર કરી એને ફંદામાં ફસાવી મેળવવાની નેમ પણ એમાં પૂરી થતી.



૩. શિકારનું દૃશ્ય, કુએવા-દેલ સિવિલ, કાસ્તેલોન, ઈ.સ.પૂ. ૭૦૦૦

ચિત્રાંકનના આ તબક્કે આદિ માનવનું સંપૂર્ણ ધ્યાન પ્રાણીજગત ઉપર કેન્દ્રિત થયેલું હોઈ એ ગુફાના અપૂરતા અજવાળામાંય પોતાની સતેજ સ્મૃતિ દ્વારા પ્રાણીઓનું આબેહૂબ આલેખન કરી શક્યો હતો. આ ચિત્રોમાં આપણે ઈચ્છીએ તેવી સૌન્દર્યદૃષ્ટિ કે 'સર્જનની સભાનતા' ન પણ મળે, પરંતુ જેટલા વેગ, જુસ્સા અને કાબેલિયત દ્વારા આ ચિત્રો થયાં છે તેની અભિવ્યક્તિ આજેય આંજી નાખે તેવી છે. એમાં રહેલી જોશીલી અભિવ્યક્તિની સચોટ તીવ્રતા ઘણાને ઉત્કટ

લાગણીઓથી રંગાયેલાં એવાં 'અભિવ્યક્તલક્ષી' ચિત્રોની યાદ અપાવે છે અને પ્રાણીના કદ, આકાર અને દેખાવનું અદ્ભુત સાદૃશ્ય પુનરુત્થાન કાળના પિઝાનેલો જેવા કળાકારનું સ્મરણ કરાવે છે. અહીં એ પણ સ્પષ્ટ કરવું જરૂરી છે કે કળાની જાદુવિદ્યા અને સચોટ દૃષ્ટિ દ્વારા આદિ કળાકાર પ્રાણી સ્વરૂપની જીવંતતા ઉપસાવી શક્યો હતો પણ ચિત્ર દ્વારા પ્રકૃતિનાં અન્ય જીવો, તત્ત્વો અને સ્વરૂપોથી અલગ એવી પોતાની આગવી ઓળખ પ્રાપ્ત કરવાની ઝંખના પણ એમાંથી સિદ્ધ થઈ હતી. કારણ કે પ્રાણીસૃષ્ટિમાં ચિત્ર કરનારો એ માત્ર એક જ હતો. પ્રાણીજીવન પ્રકૃતિના નિયમોને જડ રીતે આધીન હોઈ પ્રાકૃતિક પરિબળોને વશ રહેતું હતું જ્યારે પ્રકૃતિ અને વિશ્વ વિશેની સભાનતાએ મનુષ્યને પ્રકૃતિનાં પરિબળો ઉપર નિયંત્રણ મેળવી પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવા પ્રેર્યો હતો. જો કે પ્રકૃતિ અને તેનાં તત્ત્વો સાથે તાદાત્મ્ય સાધી એણે પોતાની આંતરિક ઊર્જા પણ ટકાવી રાખી હતી. છતાં આ તબક્કામાં, કેટલાકના મતે, અહીં



૪.નૃત્યમહોરું, આર્ક, કામેરૂન્સ, કાન્કકાંતરણી

પ્રાણી જ સર્વેસર્વા હોય એવું જણાય છે. અન્ય ચિત્રોમાં થયેલું મનુષ્યાકૃતિનું આલેખન કાયું અને સીમિત હોય તેવી પણ માન્યતા પ્રવર્તે છે, પરંતુ સંક્ષિપ્ત રૂપે, અછડતા આકારોમાં, રંગના થોડા છરકાઓમાં આકૃતિ આલેખવાનું આદિ કળાનું એક લક્ષણ છે તેથી એને કાયું કહેવું યોગ્ય નથી જણાતું.



૫.રેઈન્ડયર અને મત્સ્ય, લોર્થે(ફ્રાન્સ), મેગ્દાલેનિયન યુગ, ઈ.સ.પૂ.૧૫૦૦૦-૧૦૦૦૦, રેઈન્ડયરના શિંગડા ઉપર કોતરણી

પૂર્વથી ઉત્તર પાશ્ચાત્ય યુગની કૃતિઓમાં ઘણું વૈવિધ્ય તથા અનેક તબક્કાઓ છે. એક તબક્કે જીવાકૃતિ કે પદાર્થ અને તે માટે પ્રયોજાતા ચિત્રસંકેતમાં કોઈ ભેદ પ્રવર્તતો ન હતો. એટલે કે એ ચિત્રાંકનોમાં વિરક્ત કે તટસ્થ દૃષ્ટિ નહોતી. ભીની માટીમાં આંગળીથી કરેલા લીટા અને પ્રાણી સાથે તાદાત્મ્ય સાધતાં આલેખનો એના નમૂનાઓ છે. ટપકાં, પંજાની છાપ અને તીર કે ફાંસલા જેવા આકારો ચિત્રમાં પ્રાણી સાથે મનુષ્યની હાજરી સૂચવે છે. વધારે સ્પષ્ટ મનુષ્યાકૃતિઓ ધરાવતી સ્પેઈનના રેમેજિયા પ્રદેશની ગુફાઓમાં છાયાચિત્રો જેવાં શિકારનાં નાટ્યાત્મક દૃશ્યો છે. અહીં વેગદાર અને જુસ્સાવાળી માનવ આકૃતિઓ પશુ જેટલી જ ગતિમાન છે. સહારા, લિબિયા, ઇજિપ્ત, રહોડેશિયા વગેરે પ્રદેશોમાંથી પણ મનુષ્યાકૃતિઓનાં વિવિધ ચિત્રણ મળે છે. અન્ય સ્થળે શિકારી સાથે જંગલી જનાવરની ખાલ ઓઢી નાચતો ભૂવો પણ દૃશ્યમાન છે. શિલ્પોમાં ખડકમાંથી કોરેલા સમકાય પ્રાણી આકારો અને વિશેષ તો લા માદલેન(ફ્રાન્સ)માં મળેલા રેઈન્ડયરના શિંગડામાંથી કોરેલા ભાલાની મૂઠમાં મોં ફેરવતા 'બાઈસન'ની અને લા લોર્થેની રેઈન્ડયરના ઝુંડ અને

માછલીઓવાળી કૃતિમાં સાદૃશ્ય અને સચોટતાનો ભરપુર કસબ દેખાય છે. વીલનડોર્ફ અને લખ્યૂજની 'સુન્દરીઓ'ના અતિશયોકિતભર્યા અંગોપાંગો, ગોળાકારો અને વળાંકો એમના સગર્ભા હોવાનું અને પ્રજોત્પત્તિના હેતુનું સૂચન કરે છે. આદિમાનવની સૌન્દર્યદૃષ્ટિને લક્ષ્યમાં રાખી એ આકૃતિઓને 'વીનસ' (સૌન્દર્યની દેવી) કહેવાનું પ્રચલિત થયું છે. કેટલાક વિદ્વાનોના મતે એવાં અંગોપાંગો આફ્રિકાની બુશમેન જાતિમાં પ્રવર્તતા એક રોગને કારણે આવતી શારીરિક વિકૃતિનું સૂચન પણ કરે છે. જ્યારે કેટલાક એ કૃતિઓને વળાંકો અને ગોળાકારોને ગોઠવતી સાંકેતિક રૂપરચનાનું ઉદાહરણ ગણે છે.

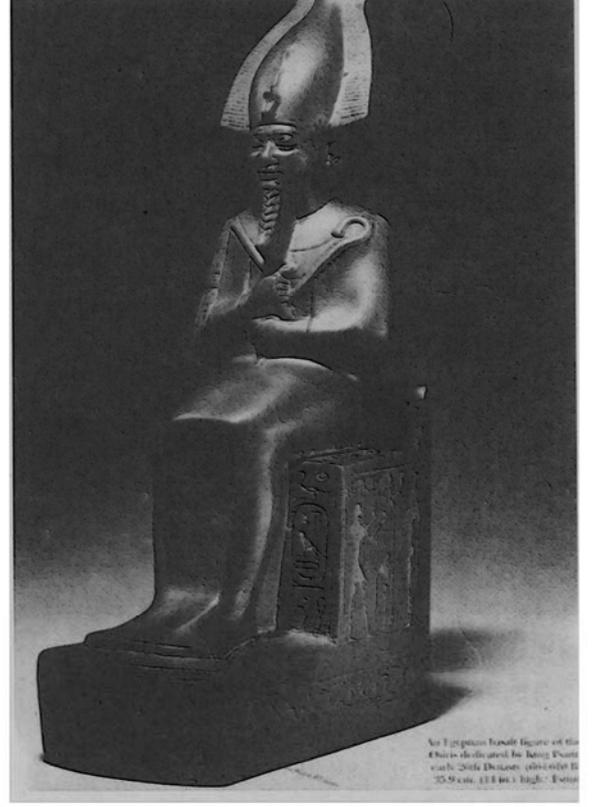
ચિત્ર અને શિલ્પનાં આવાં સાંકેતિક રૂપો અને ભૌમિતિક લાગે તેવી ગોઠવણી પ્રત્યેનો અભિગમ આદિ કળાના અનેક પ્રકારોમાં દેખાય છે. અહીં આકૃતિ સંજ્ઞા

જેવું સ્વરૂપ ધારણ કરી અમૂર્ત આલેખન પ્રતિ વિસ્તરે છે. ક્યાંક ટપકાં, ગોળાકાર કે કોણીય આકારો દ્વારા કે ભીની માટીમાં આંગળીથી રચાયેલ ત્રિકોણાકાર માથાવાળી આકૃતિઓમાં સંકેત, સંજ્ઞા કે પ્રતીક દ્વારા આધિભૌતિક પ્રકારની જાદુઈ અસર નીપજાવવાનો હેતુ પણ દેખાય છે. અન્ય આકૃતિઓમાં (અને વિશેષ તો પ્રાચીન કૃતિઓના અનુસન્ધાન રૂપ ગણી શકાય તેવી હાલના ઓસ્ટ્રેલિયા, આફ્રિકા, એશિયા વગેરેની આદિ જાતિઓની કળામાં) અમૂર્ત રેખાંકન તરફનો ઝોક વાસ્તવદર્શિતા જેટલો જ પ્રબળ છે. ક્યાંક 'એક્સ-રે રેખાંકન' કહેવાય છે તે મુજબ એક આકૃતિના શરીરમાં બીજી આકૃતિ (દા.ત. સગર્ભા પ્રાણીના પેટમાં બાળપશુ) કે અંદરનાં અંગો દેખાડવાનું પણ પ્રવર્તે છે. આ ઉદાહરણોથી કળાના બે મુખ્ય સ્ત્રોત-વાસ્તવદર્શી અને અમૂર્ત-આદિકાળથી જ પ્રચલિત હોવાની પ્રતીતિ થાય છે.

મિસર (ઇજિપ્ત)

પ્રાગૈતિહાસિક યુગથી ચાલી આવેલી જાદુ, ચમત્કાર વિશેની માન્યતાઓએ મિસરની સંસ્કૃતિમાં વ્યવસ્થિત આકાર લીધો. ભૂવા કે જતિને સ્થાને આવેલો પુરોહિત ઇશ્વર અને માનવ વચ્ચે કડી બન્યો. માનવ અને પ્રકૃતિનાં દૃષ્ટ અને અદૃષ્ટ તત્ત્વો વચ્ચેના સંબંધોમાં નિયમો અને તેના પાલનનો આરંભ થયો. ધર્મ અથવા તેના પ્રાથમિક સ્વરૂપની શરૂઆત પણ થઈ. મિસર અને મેસોપોટેમિયાનાં કળા તથા સ્થાપત્યને આધારે કહી શકાય કે એ કાળની સર્જનપ્રવૃત્તિમાં આધિભૌતિક તત્ત્વોનું પ્રમાણ ઘણું ઊંચું હતું. અહીં મૃત્યુ સામે પ્રતિકાર કરતા માણસે જીવેલા જીવનને જીવંત રાખવા એવું એવું ને એવું પુનઃનિર્માણ કર્યું. મૃત વ્યક્તિ અને એની સ્થૂળ સંપત્તિ સાચવવા પાછળ મૃત્યુ પછી જીવન હોવાની પ્રબળ માન્યતા રહેલી છે. આ કળાને આધારે મિસરના તત્કાલીન જીવનની ઝીણામાં ઝીણી વિગત જાણવા મળે છે. મરણોત્તર જીવનની માન્યતા એટલી બધી દૃઢ હતી કે વ્યક્તિ જીવનમાં જેટલું ઉપયોગમાં લેતી હોય એ બધાંની પ્રતિકૃતિઓ મૃત વ્યક્તિ સાથે જ પિરામીડના ખંડોમાં રાખવામાં આવતી હતી જેથી પુનર્જીવન દરમિયાન એ બધાંનો ઉપયોગ પહેલાંની જેમ જ કરી શકે.

આવા પુનઃનિર્માણને સર્જન ગણતી આ સંસ્કૃતિમાં શિલ્પીનો અર્થ 'જે જીવંત રાખે છે તે' થતો હતો. મેસોપોટેમિયામાં યુફ્રેટિસ અને ટાઇગ્રીસ નદીની ખીણોમાં વિકસેલી સંસ્કૃતિમાં પરાજિત રાજાની પ્રતિમાનું મસ્તક પણ છેદી નાખવામાં આવતું હતું. પ્રતિમામાં મૃત વ્યક્તિની ગંધ અને શક્તિ રહેતી હોય છે એવી માન્યતા મિસરમાં પણ પ્રવર્તતી હતી એમ કળાના ઇતિહાસકારો માને છે. સુમેરિયામાં મૃત વ્યક્તિનાં કુટુંબીઓ અને નોકરચાકરની હત્યા કરીને શબ સાચવી રાખવાનો રિવાજ હતો. મરનારની સાથે એનાં શસ્ત્રો, આભૂષણો પણ મુકાતાં. તે વખતના મિસરમાં પણ આવી પ્રથા હોઈ શકે. પ્રતિમાઓ, ચિત્રો મૂકવાની પરંપરાએ એ પ્રકારની અમાનુષી હત્યાઓનો અંત આણ્યો અને વિશ્વમાં વિરલ એવી મરણોત્તર કળાની વિપુલ અને અદ્ભુત પરંપરા



૬. દેવ ઓસિરીસ, ૨૬મો વંશ, ઈ.સ.પૂ. ૬૬૪-૬૧૦

જન્મી.

મનુષ્યદેહની શિલ્પાકૃતિઓમાં વ્યક્તિ અને તેની શક્તિના આરોપણની ભાવના દૃઢ હોવાને લીધે દૃશ્યકળામાં આકૃતિનિરૂપણના એ પ્રકારના ખ્યાલો રૂઢ થયા. જો કે મિસરની સંસ્કૃતિમાં બુદ્ધિગમ્ય વલણ પણ જોવા મળે છે જેનાં ઉદાહરણો અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની અને ચિત્રોની પરંપરામાં વિશેષ દેખાય છે. આમાં મોટું બાજુએથી દેખાતું, ખભા સામેથી દેખાતા હોય તેવા પહોળા, કમર બાજુએથી દેખાતી હોય તેવી સાંકડી, બંને પગ હમેશા છૂટા (ચાલતી વખતે હોય તેવા) આલેખાતા. આમ આ આકૃતિઓ વિવિધ દૃષ્ટિબિંદુઓથી જોઈ શકાતી લાક્ષણિકતાઓના સંમિશ્રણ દ્વારા રચાતી. તેમાં એ આકૃતિની મહત્તમ લાક્ષણિકતાઓ વ્યક્ત થતી હતી. આ રીતે કળાકારે આકૃતિને વાસ્તવિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં અર્ધ

ઢંકાયેલી રહે એવી રીતે આલેખવાને બદલે પોતે એનાં જેટલાં લક્ષણો જાણે છે એ રીતે નિરૂપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એક કરતાં વધુ આકૃતિ કે સમૂહનું આલેખન કરતી વખતે પણ આ વલણનું સાતત્ય જોવા મળે છે. ગાય દોહતા માનવીનું ચિત્ર દોરતી વખતે ગાયની આકૃતિને બાજુએથી જોઈ હોય એમ પૂરેપૂરી આલેખી દોહનાર વ્યક્તિને બાજુ પર બેઠેલી દર્શાવાય છે. એ જ રીતે 'ઓસીરીસને અર્ધ્ય'માં દેવને ઘરવામાં આવેલાં ભેટસોગાદ, નૈવેદ્યના પદાર્થો એકબીજા પાછળ ઢંકાઈ જતા બતાવવાને બદલે એકબીજાની ઉપર ચઢતા ક્રમે આલેખાયા છે. આ પ્રકારના સંયોજન-આયોજનને પશ્ચિમના કળાવિદો પ્રાયોજિત દૃશ્યરચના (સ્કીમેટિક વ્યૂ) તરીકે ઓળખાવે છે. ભારતીય પોથીચિત્રો, લઘુચિત્રો અને લોકચિત્ર પરંપરામાં અનેક સ્થળે આવું આલેખન જોવા મળે છે. આ પ્રાયોજિત દૃશ્યરચનાને કારણે મિસરની કળામાં પ્રત્યેક આકૃતિનું કદ તેના મહત્વ પ્રમાણે નાનું મોટું રખાતું. માનવઆકૃતિનું કદ ઘર, મહેલ કે વૃક્ષ કરતાં વિશાળ હોય કે રાણી, દરબારી, સૈનિકો, ગુલામો કરતાં રાજાની આકૃતિ મોટી હોય કે વિજેતાની આકૃતિ પરાજિત દુશ્મનો કરતાં મોટી હોય તે આ પદ્ધતિનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો છે.

ઐતિહાસિક ભૂમિકા

એક બાજુ રણ અને બીજી બાજુ સમુદ્ર જેવી કુદરતી સીમાઓ અને નાઈલના ત્રિકોણાકાર પ્રદેશની ફળદ્રુપતાને કારણે મિસર એક પ્રભાવશાળી રાષ્ટ્ર તરીકે વિકસ્યું; ઇતિહાસમાં ત્રણ વખત તે પોતાનું રાષ્ટ્રીય ઐક્ય પુનઃસ્થાપિત કરી શક્યું. ત્રણ હજાર વરસ સુધી ટકેલી આ પારાવાર કૌશલ અને બુદ્ધિગમ્યતાથી પ્રચુર સંસ્કૃતિ રાજકીય, સાંસ્કૃતિક અને કળાત્મક પરંપરાની દૃષ્ટિએ વિશ્વ ઇતિહાસમાં અનન્ય પુરવાર થઈ છે. સદીઓ સુધી અવિચળ રહેલી તેની પરંપરાઓ આ સંસ્કૃતિનાં શક્તિ સામર્થ્યનો પરચો કરાવે છે અને સાથે સાથે કંઈક અંશે તેમાં પ્રવેશેલી એકવિધતાની મર્યાદા પણ પ્રગટ કરે છે.

મિસરની સંસ્કૃતિની સર્વપ્રથમ કળાત્મક અભિવ્યક્તિ ઈ.સ.પૂ. ૩૨૦૦ની આસપાસ જોવા મળે છે અને સુમેરિયન સંસ્કૃતિ સાથે તે સામ્ય ધરાવતી લાગે

છે. કાં તો એ પાડોશી હોવાને કારણે પ્રભાવિત થઈ હોય કાં તો બંને સંસ્કૃતિનાં ઉદ્ભવસ્થાન એકસરખાં હોય.

મેઝેટિક સામ્રાજ્ય અથવા જૂના સામ્રાજ્યના સમય દરમિયાન નાઈલના ત્રિકોણાકાર પ્રદેશમાં રચાયેલા ભવ્ય અને ગૌરવશાળી, વિશ્વવિખ્યાત પિરામીડો તત્કાલીન સમ્રાટો, શહેનશાહો (ફેરાઓહ) માટેનાં દફનસ્થાનો હતાં. આ સમયની કળાત્મક અભિવ્યક્તિ મુખ્યત્વે દફનસ્થાનો અને મરણોત્તર જીવનના ઉદ્દેશો સાથે સંકળાયેલી હતી. રહેણાંક મકાનો અને અન્ય સ્થાપત્ય સહેલાઈથી નાશ પામે એવાં ઈંટ, માટી, લાકડામાંથી બનાવવામાં આવતાં હતાં. સાથે સાથે અર્ધમૂર્ત શિલ્પ અને ચિત્રની પરંપરા પણ સ્થાપિત થતી જોવા મળે છે. વચગાળાનો સમય અરાજકતામાં વીત્યા પછી મિસર નવેસરથી ઊભું થયું. આ સમય મધ્ય સામ્રાજ્ય કે નવા વંશકાળ (૧૧થી૧૭મો વંશ, ઈ.સ.પૂ. ૨૦૬૫થી ઈ.સ.પૂ. ૧૫૮૦) તરીકે ઓળખાય છે. આ સમય દરમિયાન સામાન્ય કદનાં ધર્મસ્થાનો, મંદિરો થયાં હતાં અને દફનસ્થાનોનું મહત્વ ટકી રહ્યું હતું.

હાઈકસોસના આક્રમણ પછી ઈજિપ્તના પુનઃનિર્માણનું ભગીરથ કાર્ય ૧૮મા વંશ (ઈ.સ.પૂ. ૧૫૮૦ થી ઈ.સ.પૂ. ૧૦૮૫, ૧૮થી ૨૫મો વંશ)ના રાજાઓને કરવાનું આવ્યું. મિસરની સંસ્કૃતિના આ સુવર્ણકાળ દરમિયાન એમેનોફીસ અને રામેસીસ વંશના ફેરાઓહે લક્ઝર અને કનાક જેવાં ભવ્ય સ્થાપત્યો ઊભાં કર્યાં. આ સમયમાં અંદરથી પોલાં, પિરામીડની ટેકરી જેવાં ત્રિકોણાકાર સ્થાપત્યો રચાવા માંડ્યાં. અર્ધમૂર્ત શિલ્પ દ્વારા વર્ણનાત્મક નિરૂપણો કે પ્રસંગોની થતી અભિવ્યક્તિ હવે ચિત્ર દ્વારા વિકસવા માંડી અને ચિત્રકળા સ્વતંત્ર રૂપે ફાલી. ફેરાઓહ તુતનખામનની કબરમાંથી મળી આવેલી ચીજવસ્તુઓ જોતાં જણાય છે કે આ સમય દરમિયાન વપરાશના કસબ, સુશોભન કળાઓનો ખૂબ વિકાસ થયો હતો.

ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦ની આસપાસ થયેલાં આક્રમણોને કારણે રાજ્યની સાર્વભૌમ સત્તા પંડી ભાંગી અને આ સંસ્કૃતિનો પતનકાળ આરંભાયો. માત્ર સાઈસ ત્રિકોણાકાર પ્રદેશમાં મિસરની સંસ્કૃતિનાં લક્ષણો ટકી

રહ્યાં (ઈ.સ.પૂ. સાતમી સદી) પછી તો ઈરાને અને ત્યાર બાદ સિકંદરે એને જીતી લીધું. આ આક્રમણોને કારણે મિસર હેલેનીક (ગ્રીક) અસરો હેઠળ આવ્યું તેમ છતાં સ્થાનિક કળાપરંપરા કેટલેક અંશે ટકી રહી હતી અને એનો પ્રભાવ વિજેતા રોમની કળા પર પણ પડ્યો હતો.

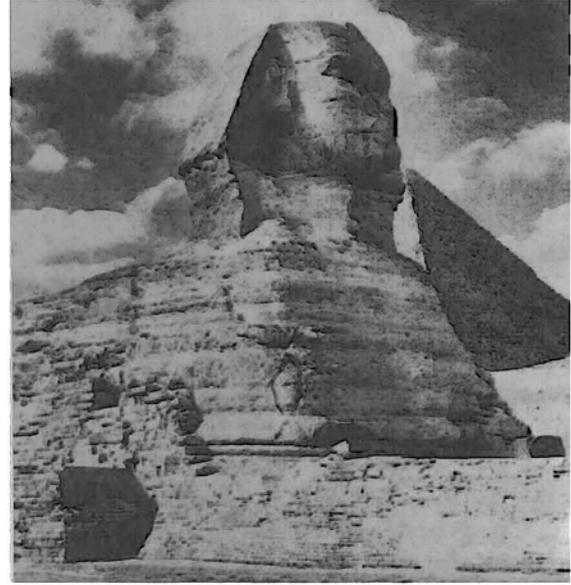
સ્થાપત્ય

સ્થાપત્ય પરંપરાનો પહેલવહેલો આરંભ નાઈલ નદીના વિસ્તારમાં થયો હતો. ગ્રેનાઈટ, બેસાલ્ટ અને પ્રોફેરીના પથ્થરો જેવી કુદરતી સંપત્તિ અને મૃત્યુ પછી જીવન જીવનારા આત્માઓ માટે રહેઠાણો બાંધવાની અદ્ભુત ઈચ્છાએ જગતના સર્વપ્રથમ સ્થાપત્યને જન્મ આપ્યો. જૂના સામ્રાજ્ય સમયે દફન સ્થાપત્ય સ્વરૂપ પૂર્ણ ત્રિકોણાકારનું ન હતું પણ ત્રિકોણ કે શંકુના ઉપલા ભાગને કાઢી સપાટ કરી ઉપરથી ઢળતા ચતુષ્કોણ જેવી સર્જાતી આકૃતિના જેવું હતું, તેને મસ્તબા કહેવામાં આવતા. આ આકૃતિઓ પાછળથી પૂર્ણ શંકુ કે ત્રિકોણાકાર પિરામીડ સ્વરૂપે વિકસી. આવી આકૃતિને ઈતિહાસકારો સ્થાપત્યના સરળતમ નમૂના જેવા પ્રાથમિક સ્વરૂપ તરીકે ગણે છે. આ સ્વરૂપ અન્ય આકારોની સરખામણીએ અત્યંત સ્થાયી કહેવાય. સીધી દીવાલો કરતાં ત્રિકોણની ઢળતી દીવાલોને પડી જવાનો ભય ઓછો; પાયા સુધી ત્રણે દીવાલોનો ટેકો હોવાને કારણે તેમ જ આખી રચનાનું વજન ત્રણે બાજુ સરખી રીતે વહેંચાતું હોવાને કારણે ઈજનેરી દૃષ્ટિએ પણ વધારે મજબૂત અને ટકાઉ પુરવાર થાય. આ કારણે જ પ્રારંભકાળના સ્થાપત્યમાં સ્વતંત્ર સ્તંભ(ઓબેલિસ્ક)ની દીવાલો પણ ત્રિકોણની દીવાલો જેવી ઢળતી હતી.

પ્રાગૈતિહાસિક યુગથી જ સ્થાપત્યના વિરાટ પરિમાણની કલ્પના મિસરમાં વિકસી હોય એમ લાગે છે. પિરામીડની રચના પહાડ જેવા ઉત્તુંગ સ્વરૂપે થઈ છે. ચેઓપ્સનો પિરામીડ ૭૪૫ ફૂટ ઊંચો અને ૭૩૮ ફૂટ પહોળો છે. તેનો પાયો ૧૩.૫ એકર જેટલા વિસ્તારને આવરી લે છે; કદ પચીસ લાખ ઘનફૂટ થાય છે. આના પરથી જ પિરામીડના સાદા પણ વિશાળ સ્થાપત્યનો અંદાજ આવી શકે.

પિરામીડની બહાર પૂજાઘરમાં પુરોહિત મરણોત્તર

વિધિ કરાવતો. એ પૂજાઘરની બહારની દીવાલો પર ભીંતચિત્રો કે અર્ધમૂર્તિ શિલ્પો થયાં હતાં. અંદરના ભાગે રાજા કે ફેરાઓહના મરણોત્તર જીવનમાં ઉપયોગી થાય એવી ચીજવસ્તુઓની પ્રતિકૃતિઓ શિલ્પ કે ચિત્ર રૂપે રખાતી. રાજાના શબને વૈદકીય આચાર વડે કાયમી ધોરણે સચવાય એવું 'મમી' બનાવી ઈમારતના ગુપ્ત ઓરડામાં ગોઠવવામાં આવતું.



૭. વિરાટ સિંકસ અને પિરામીડ, ગીઝા, ઈ.સ.પૂ. ૨૫૩૦, પથ્થર, ઊંચાઈ ૬૫'

મિસરમાં મંદિરનું સ્થાપત્ય કેટલીય સદીઓ પછી તેના પૂર્ણ સ્વરૂપે નવા સામ્રાજ્યના સમયમાં વિકસ્યું. આમ તો તે રાજાના મૂળ કાષ્ઠમહેલની પથ્થરમાં સચવાયેલી પ્રતિકૃતિ જેવું જ હતું. મહેલની જેમ તેમાં ત્રણ મુખ્ય વિભાગો હતા-પહેલો સભામંડપ કે મુલાકાતીઓ માટેનો ખંડ, બીજો સ્વાગત ખંડ અને ત્રીજો ખાનગી(જનાનખાનું). બહાર ઈંટોની દીવાલના આવરણ પછી અંદરના ભાગે પથ્થરનું સ્થાપત્ય રચાતું. આગલા ભાગમાં પથ્થરના બે ભવ્ય ઊંચા ત્રિકોણ શીર્ષસ્તંભો, તેની પાછળ ઉપરથી સાંકડા, પથ્થરના નળાકાર થાંભલા રહેતા. પ્રવેશનાર વ્યક્તિ એમાં થઈને પ્રાંગણમાં જઈ પહોંચતી. પ્રાંગણની મર્યાદા બાંધતી નીચી દીવાલ ઈંટોની રહેતી, ત્યાર પછી બહુસંખ્ય

થાંભલાવાળી પરસાળ અને એ વટાવો એટલે દેવસ્થાન, દેવમૂર્તિનું સિંહાસન. તહેવાર કે ઉત્સવના દિવસે સામાન્ય પ્રજાને દેવનાં દર્શન કરાવાતાં. દેવસ્થાન પાછળ સુઆયોજિત, રહેવાલાયક, ચારે બાજુથી બંધ, સલામત ખાનગી ખંડ રહેતો. મંદિરના સ્થાપત્યમાં આ ખાનગી ખંડનો ઉપયોગ ખજાનાખંડ તરીકે થતો.

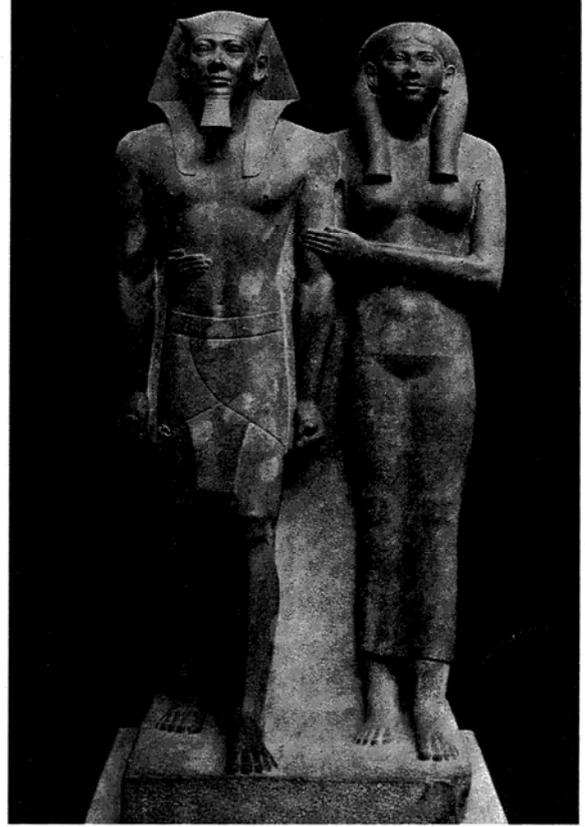
પશ્ચિમના કળાવિદોની માન્યતા પ્રમાણે મિસરના સ્થાપત્યમાં કમાનનું મહત્વ ઓછું છે. તેનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો તેની જાણકારી ન હતી એમ ન કહી શકાય પરંતુ તેમણે ભાગ્યે જ એ જ્ઞાનનો ઉપયોગ કર્યો હશે. તેમણે થાંભલાઓ પર ટેકવેલી સપાટ છતને વધારે મહત્વ આપ્યું હતું. સ્થાપત્યને સદીઓ સુધી ટકાવી રાખવા છત પર ઘણી વજનદાર સામગ્રી ગોઠવવામાં આવતી હતી. એમાં આડા મોભની ક્ષમતા પર ઈમારતની મજબૂતાઈનો આધાર છે એવી માન્યતા કામ કરતી લાગે છે. પણ એને કારણે ઈમારતમાં ઘણા થાંભલાઓની મદદ લેવી પડી હતી. આ સ્થાપત્યની એક સર્વસામાન્ય લાક્ષણિકતા બંધિયાર પ્રકારના સ્થાપત્યની ઉપસે છે.

શિલ્પકળા

મિસરની શિલ્પકળામાં મુખ્યત્વે ગ્રેનાઈટ, બેસાલ્ટ અને પ્રોફેરી જેવા કઠણ અને ટકાઉ પથ્થરો વપરાયા છે. આ પથ્થરોને કાપવાનું- કંડારવાનું કામ ખૂબ મુશ્કેલ અને મહેનતભર્યું હતું. પણ એમના ટકાઉપણાને લીધે જ મિસરની શિલ્પાકૃતિઓ આજ સુધી ટકી રહી છે.

આ સંસ્કૃતિનાં ત્રણ હજાર વર્ષોમાં માનવ શિલ્પાકૃતિઓ સામેથી દેખાતી હોય એમ કંડારવામાં આવતી હતી. પુરુષપાત્રોના ખભા પહોળા, કમર પાતળી અને ડાબો પગ સહેજ આગળ રાખ્યો હોય એમ રહેતા. ટટાર ઊભેલી આ આકૃતિના હાથ કમ્મર નીચે, ઘુંટણથી ઉપરના ભાગમાં જાંઘની બહારની બાજુએ સ્પર્શે એવા રહેતા. આંખોની ઊંડાઈ સ્વાભાવિક, નાક સપ્રમાણ અને હોઠ પૂરેપૂરા બહારની બાજુએ ગોળ-થોડા જાડા દર્શાવાતા. દાઢી પરના વાળ ચોક્કસ પ્રમાણમાં ઉગાડી તેને અમુક રીતે કાપી, દાઢી સાથે જોડાયલા રાખી નીચે સુધી લંબાવવામાં આવ્યા હોય તેવા નિરૂપાતા. તેના માથા પર ફેરાઓહ કે ઉમરાવનો મોભો

દર્શાવતા પટ્ટાવાળું ઉત્તરીય ખભાને સ્પર્શતું બતાવાય છે. કટિવસ્ત્ર સિવાય બીજું કોઈ વસ્ત્ર હોતું નથી. ઉમરાવનું સમગ્ર શરીર ખભાથી ઘુંટણ સુધી કે ક્યારેક પગ સુધી આછાપાતળા વસ્ત્રથી ઢંકાયેલું દર્શાવાય છે. સામાન્ય માણસ ખુલ્લા શરીર અને ઉઘાડા માથાવાળો બતાવાય છે, તેના વાળ ગરદન સુધી લાંબા હોય છે, પુરોહિતો મુંડન કરાવેલા હોય છે.



૮. રાજા મિસેરીનસ અને એની રાણી, ગીઝા, ઈ.સ.પૂ. ૨૫૦૦, સ્વેઈટ પથ્થર

સ્ત્રીઓનાં શિલ્પોમાં ખભા સ્ત્રીસહજ નાજુક, પુરુષો કરતાં સાંકડા હોય છે. તેમના વાળ ખભા અને છાતી સુધી પથરાયેલા બતાવાયા છે. ડાબો પગ હમેશા ઊંચકાયેલો બતાવાય છે. ખભાથી પગ સુધી આછું વસ્ત્ર પહેર્યાનો નિર્દેશ જોવા મળે છે. પણ હાથ પુરુષો કરતાં જુદી મુદ્રામાં જોવા મળે છે. કોણીથી વાળેલા બંધ મુઠ્ઠીવાળા હાથ સ્તનના નીચલા ભાગને સ્પર્શતા હોય

છે. બંધ મુઠ્ઠીમાં દંડ કે આયુધના પ્રતીકસમો આકાર છાતીને સ્પર્શતો નિરૂપવામાં આવે છે. સ્થિર મુદ્રામાં પણ સ્ત્રીસહજ લાલિત્ય આ શિલ્પકૃતિઓમાં પ્રગટ થાય છે. આંખ, મોંફાડ, હોઠ પુરુષો કરતાં નાનાં જણાય છે.



૯. રાણી નેફરટીટીનું છબિશિલ્પ, ઈ.સ.પૂ. ૧૩૬૫, ચૂનિયા પથ્થર પર રંગકામ

માનવ આકૃતિમાં મુખ શાંત, ગંભીર ભાવવાળાં દેખાય છે. સ્ત્રીઓનાં મુખ પર ક્યારેક આછું સ્મિત જોવા મળે છે પણ એકંદરે માનવશિલ્પોના ચહેરા નાટકીય હાવભાવનું વૈવિધ્ય ધરાવતાં નથી. કાળા રંગના સખત ગ્રેનાઈટ પથ્થરમાંથી કંડારાયેલાં શિલ્પો વધુ દળ ધરાવે છે. અમુક રીતે અતિશયોક્તિનો વિનિયોગ કરતી આકૃતિ શરીરને વિશિષ્ટ પ્રકારની સુંદરતા અને દળને કારણે ભવ્યતા અર્પે છે.

મિસરનાં માનવ શિલ્પોની પ્રતિનિધિ પુરુષાકૃતિ ‘માઈસનીઅસ’ અને સ્ત્રીઆકૃતિ ‘સન્નારી તુઈ’ છે. રાણી નેફરટીટીની ગ્રીવા સુધીની શીર્ષાકૃતિ નિરૂપતાં બે

શિલ્પ મિસરની શિલ્પકળાની અનેકવિધતાનો ખ્યાલ આપે છે. એકમાં સ્ત્રીના મોઢા પર સુંદરતા, કોમળતા અને ગ્રીવાની અદા દર્શાવાયાં છે અને બીજામાં ભવ્યતા તથા દળ દર્શાવાયાં છે. મિસરમાં સ્થાપત્યની જેમ શિલ્પનાં કદ પણ ભારે અને ભવ્ય રૂપે આલેખાયાં છે (દા.ત. લક્ઝર ખાતે રામેસીસ બીજાની ખડકમાં કોરેલી પર્વતકાય શિલ્પાકૃતિ કે રાણીના મંદિરના વિશાળ ગોખમાં રામેસીસ અને તેની પત્ની નેફરટીટીની આકૃતિઓ). વિશાળ શિલ્પાકૃતિઓમાં દંતકથામય પ્રાણી સ્ફિંક્સ અત્યંત પ્રભાવશાળી છે. આ પ્રાણી સૂર્યદેવતા હર્માખીસની મૂર્તિ અભિવ્યક્તિ સમાન હતું. મુખ મનુષ્યનું, શરીર સિંહનું અને તે ઉપરાંત પાંખો પણ ખરી. આ માનવમુખ તે વખતના મિસરના રાજા ખાફેનું મનાય છે. ચૂનાના પથ્થરમાં કંડારેલી આ આકૃતિ ૨૪૦ ફૂટ લાંબી, ૬૬ ફૂટ ઊંચી છે. માનવમુખની પહોળાઈ ૧૩ ફૂટ છે. તેની આ ભવ્યતા અને વિશાળતા પહેલી જ નજરે પ્રેક્ષકોને અભિભૂત કરી દે તેવી છે. એવું કહેવાય છે કે નેપોલિયનની વિજયી સેના આ ભવ્ય શિલ્પ જોઈને યાત્રાળુઓની જેમ કૂચ કરતાં અટકી ગઈ હતી અને સૈનિકોએ પોતાનાં શસ્ત્રો ભૂમિ ઉપર મૂકી દીધાં હતાં. ઉત્તરકાલીન ગ્રીક સંસ્કૃતિમાં પણ આવી મહાકાય આકૃતિ હોવાની માહિતી નથી. સ્ફિંક્સની આકૃતિ દુનિયાની સાત અજાયબીઓમાંની એક ગણાય છે. જો કે અહીં ઉમેરવું જોઈએ કે મિસરની બધી શિલ્પાકૃતિઓ કદમાં મોટી ન હતી, પરંતુ સાધારણ કદનાં શિલ્પોમાંય દળની માવજતને કારણે તેમાં ભવ્યતા ઉમેરાતી હતી. ‘બેઠેલ લહિયા’ની ઊંચાઈ માત્ર દોઢ ફૂટ હોવા છતાં એમાં મહામૂર્તિઓ જેવી ગરિમા છે.

ચિત્રકળા

ચિત્રાકૃતિઓમાં સપાટ રંગની પૂરણી તેમ જ પ્રાયોજિત દૃશ્યરચનાના પ્રભાવે ઊંડાણ દેખાડવાનો હેતુ નથી એ સ્પષ્ટ છે. આકૃતિઓની મર્યાદારેખાઓ મોટે ભાગે ઘેરા કથ્થઈ કે કાળા રંગની અને સરખી જાડાઈની છે. પુરુષપાત્રોમાં સામાન્ય રીતે ગેરુ અને સ્ત્રીપાત્રોમાં કથ્થઈમિશ્રિત ઘેરો પીળો પ્રયોજાય છે. વસ્ત્રોનો રંગ મુખ્યત્વે સફેદ, વાળ અને આંખનો રંગ કાળાશમિશ્રિત



૧૦.પિરામીડના દફનખંડમાં ચિત્ર

કથ્યઈ છે. ચિત્રની સમગ્ર પશ્યાદ્ભૂ આછા મિશ્ર રંગની હોય છે. ક્યાંક પુરુષ આકૃતિઓ સ્થિર જણાય છે જ્યારે સ્ત્રી આકૃતિઓ ગતિશીલ, ચંચળ અને જીવંત લાગે છે. નિઃશેષ જીવંતતા પશુપક્ષીઓના આલેખનની સહજ લયબદ્ધતા અને ગતિમાનતામાં જોવા મળે છે. આકૃતિઓ સાથે ચિત્રલિપિનું લખાણ લગભગ સંકળાયેલું રહેતું અને તે પણ વિસ્તારપૂર્વક થતું તેથી ચિત્રાકારો અને લિપિની આકૃતિઓ વચ્ચે દૃશ્યાકારોની જુગલબંધી જેવી અસર ઉપજતી.

સૂકી હવાને લીધે પિરામીડો અને દેવસ્થાનો સૈકાઓ લગી રણપ્રદેશમાં બંધ પડી રહ્યાં તેને લીધે તેમાં જળવાયેલા અનેક ખજાના પુરાતત્ત્વવિદોએ શોધી કાઢ્યા છે. જો કે એવા ખજાનાના લોભે તસ્કરોએ કેટલું લૂંટ્યું તેનો અંદાજ આવે તેમ નથી. છેલ્લા ફેરાઓહ તૂતનખામનના દફનસ્થાનમાં મળી આવેલાં સુવર્ણ અને

હીરામાણેક જડિત આકૃતિઓ, આભૂષણો, મહોરાં અને તૂતનખામનની અનેક પ્રતિમાઓ કોઈને પણ દંગ કરી મૂકે એવી અજાયબીઓથી ભરપુર છે. નદીકિનારે ફાલતા પેપિરસ(જેમાંથી પેપર શબ્દ ઊતરી આવ્યો છે)ની છાલમાંથી બનાવેલ પટ ઉપર રચાયેલાં ચિત્રો અને ચિત્રલિપિનો ખજાનો ય એવો જ સમૃદ્ધ છે. ચિત્રલિપિ ઉકેલવામાં ત્રણ ભાષામાં લખાયેલ રોઝેટ્ટા નામનો પથ્થર ઉપયોગી નીવડ્યો છે જેથી મિસરની સંસ્કૃતિ અને સભ્યતાનાં અગણિત પાસાંની પારાવાર વિગતો પ્રાપ્ત થઈ છે અને ઈજિપ્ટોલોજી (મિસરવિદ્યા) જેવો વિષય પણ અસ્તિત્વમાં આવ્યો છે. આમાં પુરાણકથાઓ અને દંતકથાઓનું એક વિશાળ અને સમૃદ્ધ સાહિત્ય સચવાયેલું રહ્યું છે.

મિસરનાં પુરાણ પાત્રોમાં દેવ ઓસીરીસ, એની પત્ની દેવી ઈસીસ અને દીકરો હોરસ તેમ જ સેથ નામનો

ઓસીરીસનો ભાઈ અને દુશ્મન વિશેષ જાણીતાં છે. દેવાધિદેવ તે સૂર્યદેવતા, જેનો ઓસીરીસ અવતાર ગણાતો. ઈસીસ, ઓસીરીસની બહેન અને પત્ની મહાદેવી, માતૃકા અને શ્રી - સમૃદ્ધિનાં પ્રતીક હતાં. ઓસીરીસ પરમ લોકમાં બિરાજે ત્યારે દીકરો હોરસ ઈહલોકમાં એનું સ્થાન જાળવતો. નવમૃત વ્યક્તિના દેહને પુનર્જીવન મળે કે નહિ એ માટે તે દેવોને એનાં પાપપુણ્ય વર્ણવતો ત્યારે ત્રાજવે વ્યક્તિના હૃદયનો પીંછાં સાથે તોલ થતો. પુણ્યશાળીને બીજું જીવન મળતું, પાપીનું તોળાયેલું હૃદય પાસે બેઠેલ શિયાળ ઝડપી લેતું. ન્યાય દેવતાનું નામ થોથ હતું. દેવો સાથે પ્રાણી સ્વરૂપોનો સમન્વય પૂર્વની અન્ય સંસ્કૃતિની જેમ મિસરની

લાક્ષણિકતા હતી. ચિત્રાકૃતિઓમાં આ બધું સચોટ રીતે પ્રગટ થયું છે. થોથ(ન્યાય ઉપરાંત ચન્દ્ર અને વિદ્યાનો દેવ)ને કુંજને મળતા પંખીનું કે વાનર(બબૂન)નું મુખ હતું. હોરસને બાજનું મોં અને હાથમાં સંજીવની દંડ હતો, અનુબીસને શિયાળનો અને સેથને ગર્દભ જેવો ચહેરો હતો. દરેક દેવના માનવદેહ સાથે પ્રાણીસ્વરૂપ જોડાયેલી આ પરંપરામાં પશ્ચિમી ઇતિહાસકારોને પ્રાગૈતિહાસિક કાળની પ્રાણીકેન્દ્રિત કળાના સંસ્કારોનો વારસો દેખાય છે. અહીં પ્રાણી મનુષ્યમુખે બિરાજ્યું હોઈ એમાં મનુષ્ય ચિત્ર પર પ્રાણીસૃષ્ટિના પડેલા ઊંડા પ્રભાવનાં પણ દર્શન થાય છે.



૧૧. દેવી ઈસીસ(અર્ધમૂર્ત શિલ્પનો એક ભાગ), રાજા સેથાંસ ૧નું મંદિર, નવરાજ્યકાળ, ઈ.સ.પૂ. ૧૨મી સદી, પથ્થર

મેસોપોટેમિયા, સુમેર, એસીરિયા

ઈતિહાસમાં એક જ સમયે બે જુદી જુદી માનવસંસ્કૃતિઓનો વિકાસ થયો હોય એ ઘટના જરા અચરજભરી ગણાય. ઈ.સ.પૂ.૩૫૦૦થી ઈ.સ.પૂ.૩૦૦૦ના સમય દરમિયાન ફેરાઓહની સત્તા હેઠળ મિસર ઐક્ય સાધી રહ્યું હતું ત્યારે મેસોપોટેમિયાની મહાન સંસ્કૃતિ બે નદી વચ્ચેનાં ફળદ્રુપ પ્રદેશમાં ઉદ્ભવ પામી રહી હતી. એકબીજા સાથે પહેલેથી સંપર્ક હોવા છતાં ઈ.સ.પૂ. ૩૦૦૦ સુધી આ બંને પ્રતિસ્પર્ધી સંસ્કૃતિઓએ પોતાની ભિન્ન અને વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતા જાળવી રાખી હતી. વળી, કંઈક અંશે આ બંને સંસ્કૃતિના નિમિત્તના તાણાવાણા અમુક રીતે એકબીજા સાથે કદાચ વણાતા રહેતા હતા એમ કહી શકાય. કારણ કે નૂતન પાષાણયુગના ગ્રામજીવનની રીતભાતને ત્યજવી પડે તે પ્રકારનાં પરિબળો બંને માટે એકસરખાં હોય એમ લાગે છે. પરંતુ યુકેટીસ અને ટાઈગ્રીસ નદીની ખીણનો આ પ્રદેશ મિસરની જેમ એક બાજુ નાઈલ નદી અને બીજી બાજુએ રણ દ્વારા કુદરતી રીતે રક્ષાયેલો ફળદ્રુપ પ્રદેશ નથી. ઊલટું, બે નદીઓ વચ્ચેનો આ પહોળો છીછરો હોડકા જેવો, બહુ ઓછા કુદરતી રક્ષણો ધરાવતો તથા બે નદીઓના વળાંકો તથા તેની શાખા પ્રશાખાઓથી ભરપુર તેવો પ્રદેશ છે જ્યાં કોઈ પણ દિશાએથી બાહ્ય આક્રમણ સહેલાઈથી શક્ય બને. આ ભૌગોલિક હકીકતને લઈને આ સંસ્કૃતિનો સમગ્ર વિસ્તાર એક જ રાજાની હકૂમત તળે આવી શકે એવું લાંબા ગાળા સુધી બન્યું નહિ. સંસ્કૃતિના આરંભ પછી આશરે હજાર વર્ષ સુધી એવી કોઈ સત્તાશાળી પ્રતિભા પણ પ્રગટી નહિ, તેથી નાના વિસ્તારોની નાની સત્તાઓ વચ્ચે લડાઈઓ થતી રહી. આમ ઈજિપ્ત ખાતે જેમ અસામાન્ય રાજ્યસત્તાના ઉદ્ભવે ઐક્ય સઘાયું તેવું અહીં બન્યું નહિ. સેનાબળ ધરાવતી સત્તાના અચાનક ઉદય અને અસ્ત જેવી ગતિવિધિઓ આ પ્રદેશની લાક્ષણિકતા રહી.

આમ છતાં સતત ખલેલ અને અનિશ્ચિતતાના વાતાવરણની પર્યાપ્તભૂમિમાં એક સંસ્કૃતિ અને તેની કળાત્મક પરંપરાનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ થવો તે ઘટના નોંધપાત્ર લેખાવી જોઈએ. આ સમાન સાંસ્કૃતિક વારસો

તે મેસોપોટેમિયન સંસ્કૃતિના પ્રણેતાઓ જેને આપણે સુમેરિયન તરીકે ઓળખીએ છીએ તેનું પ્રદાન હતું. આ પ્રજા યુકેટીસ અને ટાઈગ્રીસ નદીના સંગમ વિસ્તારમાં વસી હતી.

સુમેર પ્રજાના ઉદ્દગમ અને મૂળ વિશે કેટલીક અસ્પષ્ટતાઓ પ્રવર્તે છે. ઈ.સ.પૂ. ૪૦૦૦ની આસપાસની જાણીતી ભાષાઓ કરતાં તેમની ભાષા સાવ જુદી જણાય છે, વળી તેઓ દક્ષિણ મેસોપોટેમિયા ખાતે ઈરાનથી આવ્યા હોવાનું મનાય છે. પોતાના આગમન પછીનાં એક હજાર વર્ષ સુધીમાં તેમણે વિવિધ નગરરાજ્યોની સ્થાપના કરી તથા માટીની તક્તી પર ક્યુનિફોર્મ પ્રકારની લિપિથી આંકીને લખવાનું શરૂ કર્યું, તે તક્તીના સ્વરૂપે મળી આવે છે. આ તબક્કો મિસરના પૂર્વવંશ કાળનો સમકાલીન કહી શકાય. મેસોપોટેમિયન પરંપરાની કેટલીક અસર દૂરગામી નીવડી, તથા ત્રીજી સહસ્રાબ્દીનાં કેટલાંક નગરો તથા સિંધુ ખીણની સંસ્કૃતિના મોહેં-જો-દડો અને હડપ્પાના ભારતીય ઉપખંડમાંથી મળી આવેલ નગરસંસ્કૃતિના અવશેષોમાં પણ સુમેરિયન સંસ્કૃતિની લાક્ષણિકતા સ્પષ્ટ સ્વરૂપે જોવા મળે છે.

સ્થાપત્ય

લાકડું અને પથ્થર પૂરતા પ્રમાણમાં મળી શકતા ન હોવાને કારણે સ્થાપત્યની સામગ્રી માટે મેસોપોટેમિયન સંસ્કૃતિમાં મુખ્યત્વે માટીની પકવેલી ઈંટો પર આધાર રાખવો પડ્યો. બળતણના અગ્નિમાં પકવેલ કે તડકામાં પકવેલ ઈંટો સ્થાપત્યની મુખ્ય સામગ્રી રહી. નદીઓના કાંપમાં જમા થતી માટીએ ઈંટો બનાવવા માટેની બધી કાચી સામગ્રી પૂરી પાડી. તેથી આ સ્થાપત્યના અવશેષો સદીઓના વરસાદ તથા તડકાનો માર ખાઈ માટીના મોટા ઢગલા કે ટેકરીઓ રૂપે મળી આવે છે. આ સ્થાપત્યના નક્કર અને પૂરા સ્વરૂપે મળી આવે તેવા અવશેષો ઓછા બચ્યા છે.

સ્થાપત્યના ક્ષેત્રે મેસોપોટેમિયા સંસ્કૃતિની મોટામાં મોટી શોધ તે સુરંગાકાર કમાન-વોલ્ટ-નો ઉપયોગ.

કેટલીક આદિમ જાતિની માફક એક પર બીજી કમાન થોડી આગળના ભાગે બહાર પડતી હોય તેવી કમાનોની અહીં પંક્તિબદ્ધરચના થતી હતી તેમ જણાય છે. સુરંગાકાર કમાનની રચના ધરાવતું સુમેરિયન સમયનું એક સ્થાપત્ય (ઉરના એક રાજાની સમાધિ) જળવાયું છે.

કમાનના ઉપયોગને કારણે દીવાલ પરનું વજન ઝીલવાની ક્ષમતા વધતી હોઈ અહીંના સ્થાપત્યમાં એ વિશેષ જાડી રહેતી હોવાનું જણાય છે. સરગોન વંશના મહેલની પચીસ એકર જમીનમાં ફેલાયેલ સ્થાપત્ય સૂચવે છે કે મેસોપોટેમિયન સ્થાપત્ય ભૌતિક જીવનને કેન્દ્રમાં રાખીને રચાયેલ હતું અને તેમાં રાજા અને સેના પર વધારે ભાર અપાતો હતો. જ્યારે મિસરનું સ્થાપત્ય ધાર્મિક તથા આધ્યાત્મિક ભાવનાને કેન્દ્રમાં રાખતું હતું.

રાજવંશ પરિવારના મહેલો આશરે ત્રીસથી પચાસ ફૂટ ઊંચી ટેકરી પર બંધાતા હતા જેથી નદીઓનાં પુરનાં પાણીથી તે રક્ષિત રહી શકે. બહારના પ્રાંગણની મુખ્ય દીવાલની આજુબાજુ ગૂંચવાડાભર્યું, ભૂલભુલામણી જેવું ખંડોનું જૂથ જોડાયેલું રહેતું, જે આજના અરબી મહેલોમાં પણ જોવા મળે છે. સર્વ પ્રથમ વિશાળ સ્વાગતખંડ, પછી ખાનગી ખંડો અને છેવટે જાહેર સભા મિલન માટેનો ખંડ, આવો તેનો ક્રમ રહેતો. અહીં મહેલમાં 'ઝિગુરાત' નામની પૂજાસ્થળની ઇમારત પણ રહેતી. એમાં ઉપરાછાપરી નાના કદના લંબચોરસ આકારના કુલ સાત મજલાઓ રચવામાં આવતા. અલગઅલગ રંગવિધાન ધરાવતા આ મજલાઓમાં સૌથી ઉપરના મજલે પૂજાસ્થાન રહેતું, તે ખગોળદર્શન માટે વેધશાળાની ગરજ પણ સારતું. મહેલના ખૂણાઓ ઝિગુરાતમાં હોય તેવા, કંપાસનાં બે અંતિમ બિન્દુ જેવા રચાતા. અહીં ખંડો મોટી સંખ્યામાં છતાં કદમાં નાના રહેતા. વળી અહીં સ્થાપત્યમાં સ્તંભોનો ઉપયોગ જણાતો નથી. કારણ કે આ પ્રદેશમાં તેના માટે લાકડું કે પથ્થર સરળતાથી મળતા ન હતા. મહેલ સાથે સંકળાયેલ ઝિગુરાતનું સ્થાપત્ય કંઈક અંશે બાઈબલના જૂના કરારમાં ઉલ્લેખિત 'બાબેલના ટાવર'ની યાદ આપતું જણાય છે. સંભવ છે કે 'જૂના કરાર'ની આ કલ્પના મેસોપોટેમિયન ઝિગુરાતની લાક્ષણિકતાને આધારે થઈ હોય. માત્ર દીવાલો અને

કમાનોની વિપુલતા પર રચાયેલ આ સ્થાપત્યમાં દરવાજા સિવાય દિવસના અજવાળાને અવકાશ ઓછો રહેતો.

આ સ્થાપત્યનું મુખ્ય સુશોભન તે મોટા મિનાર અને કમાન પર રચાયેલ મુખ્ય પ્રવેશદ્વારની અડખેપડખે એકએક માનવમસ્તકધારી પાંખાળા વૃષભની આકૃતિઓનું રહેતું. આ વૃષભની જોડીનું શિલ્પ દેશ તથા રાજ્યની દ્વારપ્રતિભાનું સૂચક હતું. એસેરીઅન તથા બેબિલોનિયન સમયમાં આ મુખ્ય પ્રવેશદ્વાર મંડપનો ઉપયોગ સામાન્ય લોકોની સભા ભરવા માટે પણ થતો. તેથી તે સમયે તેની બંને બાજુએ ક્ષીણ અર્ધમૂર્ત શિલ્પ કૃતિઓથી કે ચિત્રકૃતિઓથી દરવાજાની બંને બાજુઓને શણગારવામાં આવતી.

આ ઇમારતો પરથી જણાય છે કે મેસોપોટેમિયન સ્થાપત્ય ઘણે અંશે સૈન્યપ્રવૃત્તિ કેન્દ્રિત અને પાછળથી વિકસેલ કિલ્લાના સ્થાપત્યનું પુરોગામી રહ્યું હશે. જે પરંપરા પાછળથી અરબ પ્રજામાં, બાઈઝેન્ટાઈન સમય અને ધર્મયુદ્ધોના સમય સુધી ઊતરી આવી. દારૂગોળાના ઉપયોગની શરૂઆત સુધી તે અસ્તિત્વમાં રહી હશે. મિસરમાં સ્થાપત્યરક્ષણ પથ્થરની દીવાલની જાડાઈ પર અવલંબતું હોઈ તેમાં સુરક્ષિતતા પ્રત્યે કંઈક નિષ્ક્રિયતા દેખાય છે, જ્યારે મેસોપોટેમિયન સ્થાપત્યમાં સુરક્ષા પ્રત્યેનું સક્રિય વલણ વ્યક્ત થાય છે. પ્રાંગણને ઓવરી લેતી દીવાલની બહાર ઉપસી આવતા ચોરસ આકારના બુરજોને લઈને દુશ્મનોના હુમલા સામે મહેલ તથા નગરને રક્ષણ મળતું. દીવાલનો ઉપરનો ભાગ કાંગરા દ્વારા સુરક્ષિત બનાવવામાં આવતો, તે સાથે કાંગરાથી રક્ષણ પામેલા સૈનિકોને બે કાંગરા વચ્ચેની જગામાંથી તીરકામઠાં કે સળગતા કાકડા જેવાં શસ્ત્રોથી દુશ્મનો પર વળતા હુમલા કરવાની અનુકૂળતા રહેતી. વળી પંક્તિબદ્ધ બુરજોથી રક્ષિત ફળિયેથી પોતાનો બચાવ પણ સારો થઈ શકતો. તે સાથે કિલ્લાની અંદરની સાંકડી ગલીઓનો અંતર્ગત વ્યવહાર તથા દુર્ગમ સાંકડા રસ્તાઓ હુમલાખોરોની આગેકૂચને સહેલાઈથી અવરોધી શકતા હતા. વળી, અગાઉના ચોરસ બુરજોને હિટ્ટાઈટોએ ગોળ તથા નીચેથી વધારે પહોળા અને ઢળતા આકારના બનાવ્યા; જેથી બુરજો પરથી શત્રુ પર યંત્રો દ્વારા ફેંકવામાં આવતો ભારે પથ્થર (કે અગનગોળા અને તોપગોળો)

બુરજની ઢળતી દીવાલ સાથે અથડાઈ શત્રુને ખાળવા કામ લાગે.

શિલ્પ

પ્રત્યેક મેસોપોટેમિયન-સુમેરિયન નગરરાજ્યને પોતાનો નગરદેવતા હતો. રાજા તેના આદેશ પ્રમાણે વહીવટ કરતો, તેની સેવાઅર્ચના કરતો; બદલામાં સ્થાનિક નગરદેવતા દેવ જેવાં કુદરતી પરિબળો વાયુ, પાણી, ફળદ્રુપતાને પ્રજાહિતને ધ્યાનમાં રાખી અનુકૂળ થવા મનાવતો. નગરદેવતા માત્ર પ્રદેશનો જ નહિ પરંતુ માનવશ્રમ અને ઉપજનો પણ માલિક મનાતો. નગરદેવ કે ઈશ્વર આકાશમાં વસે છે તેવી માન્યતાને આધારે ઊંચા ટેકરા પર ઝિગુરાત કે શ્વેત મંદિરમાં તેની સ્થાપના થતી હોવાનું મનાય છે. આ મંદિરના અધિષ્ઠાતા મોટે ભાગે દેવ હોઈ શકે પણ તેની પ્રતિમા હજુ હાથ લાગી નથી.

પરંતુ તે જ સમયની શ્વેત આરસપહાણમાં બનેલી એક સ્ત્રીની મુખાકૃતિ મળી આવી છે (ઈ.સ.પૂ. ૩૫૦૦થી ઈ.સ.પૂ. ૩૦૦૦). તે કદાચ કોઈ અન્ય પંથની પણ હોઈ શકે. મોટી ધારદાર આંખો, હળવી રીતે ઉપસી આવતા ગાલ, સુકોમળ વળાંક અને લયબદ્ધ રીતે કંડારાયેલા હોઠ, જોનાર સામે સ્થિર નજર સ્ત્રીસહજ આકર્ષણ અને પવિત્ર ભાવનું સંયોજન રચે છે, આનાથી સૂચવાય છે કે આ મુખાકૃતિ કોઈ દેવીની હશે. ભ્રમરની રેખાઓ તથા આંખના ખાડાઓને ઊંડા આંકી તેમાં કિમતી સામગ્રીના જડતરકામથી ભરી તેને ઘાટદાર બનાવાઈ છે. જો કે અત્યારે જડતરકામ બચ્યું નથી. વળી વાળની જગાએ શૈલીગત આકારમાં મઢાયેલ સોનાની 'વીગ' જેવું આવરણ જણાય છે. બાકીની શરીરાકૃતિ કાષ્ઠમાં પૂરા આદમકદની કંડારાઈ હશે એવું અનુમાન કરી શકાય છે. ભ્રમર અને આંખના આકારની શૈલીગતતા તથા તેનું ભિન્ન સ્વરૂપ બાદ કરતાં આ મુખાકૃતિના શિલ્પીની કળાત્મક સિદ્ધિ મિસરના જૂના રાજ્યના સમયની કોઈ શિલ્પકૃતિની બરાબરી કરી શકે તેમ છે.

તેલ અસ્માર ખાતે મળી આવેલ પથ્થરમાં કંડારાયેલી આકૃતિઓ નોંધપાત્ર શિલ્પસમૂહ કહી શકાય. આ સમૂહની આકૃતિઓ વાસ્તવદર્શી કરતાં શૈલીની દૃષ્ટિએ

ભૌમિતિક અને છતાં ભાવાત્મક જણાય છે. આ સમૂહમાં ત્રીસ ઈંચની સૌથી ઊંચી આકૃતિ અબુ નામના દેવની છે, તેનાથી થોડી નીચી આકૃતિ માતૃદેવીની છે. બાકીની આકૃતિઓ પૂજારી તથા અન્ય ભક્તજનોની જણાય છે. આ સમૂહના દેવદેવીઓની આકૃતિઓની ઊંચાઈ ઉપરાંત તેમની આંખોના મોટા ડોળા અને વિશાળ ઘેરાવાને કારણે પણ તેઓ આગળ તરી આવે છે. જો કે અહીં બધાની આંખો મોટી કંડારાઈ છે. રંગીન જડતરને કારણે તેમની સ્થિર અને વેધક નજર વધુ ને વધુ આંખે ઊડીને વળગે છે, વળી આ જડતર હજુ ટકી રહ્યું છે. આ બધા સમૂહની સ્થાપના અબુ મંદિરના ગર્ભગૃહમાં થઈ હશે. અહીં કળાકારે પૂજારી તથા ભક્તોને અને બંને દેવદેવીઓને સામસામે ગોઠવી એકબીજા પર દૃષ્ટિપાત કરતા દર્શાવ્યા છે. અહીં ઈશ્વર અને ભક્તની આવી સામસામી ગોઠવણી દ્વારા ઈશ્વર સાથે થતો પ્રત્યક્ષ સંવાદ દર્શાવાયો છે. આમ છતાં અહીં વાસ્તવલક્ષી નિરૂપણ નથી. શરીરરચના તથા ચહેરાઓનું આલેખન પ્રયત્નપૂર્વકનું સાદા સ્વરૂપનું તથા યોજનાબદ્ધ જણાય છે. આંખ પર કેન્દ્રિત થતી ભક્તની દૃષ્ટિ બીજે ન વળે એ જોવાનું કારણ આની પાછળ હોઈ શકે. અહીં આંખને 'આત્માની બારી' તરીકે કલ્પવામાં આવી છે. મિસરની સંસ્કૃતિનો શિલ્પી માનવ સ્વરૂપને ચોરસ કે ઘનાકાર સ્વરૂપે કલ્પે છે, તો સુમેરિયન શિલ્પી તેને શંકુ તથા નળાકાર સ્વરૂપે જુએ છે. અહીં આકૃતિના હાથ પગની ગોળાઈ નળા કે ભૂંગળા જેવી જણાય છે. આ વ્યક્તિઓએ પહેરેલ ઘાઘરા જેવાં લાંબાં વસ્ત્રો એક સરખી ગોળાઈમાં જાણે સંઘેડાઉતાર ગોળાકાર દર્શાવે છે. પાછળથી સુમેરિયન શિલ્પીએ આકારો કંડારવામાં વિશેષ સિદ્ધિ હાંસલ કરી હોવા છતાં આ લાક્ષણિકતા અહીં અવારનવાર ઊભરી આવતી જણાય છે.

તેલ અસ્મારની સમકાલીન એવી ઉરની દફનભૂમિમાંથી મળી આવેલ, ઝાડનો ટેકો લઈ ઊભા થયેલા, ફૂલ પાંદડાંની વચ્ચેથી ડોકું કાઢી આંખના બકરાની ધાતુપ્રતિમા નોંધપાત્ર છે. પૂજાવિધિના સાધન મૂકવાના ટેકા તરીકે રચાયેલા આ શિલ્પમાં બકરાનું આલેખન ઘણું જીવંત અને સબળ છે. તેના ચહેરા પર અદ્ભુત શક્તિ વરતાય છે. આ આકૃતિ દ્વારા શિલ્પીએ પવિત્ર દેવ

‘તમુઝ’નું આલેખન કર્યું હોય એવો પણ સંભવ છે. આ કુદરતમાં રહેલા પૌરુષના સિદ્ધાંતને સાકાર કરે છે. પાશવી શક્તિમાં દેવનું આરોપણ કદાચ પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી ઊતરી આવેલ ભાવના હશે, મિસરમાં બાજ પંખીનું મસ્તક ધરાવતા હોરસ વગેરેમાં આ ભાવના જોવા મળે છે.

આવી નોંધપાત્ર બીજી આકૃતિ જડતરકામમાં આલેખાયેલ પ્રાણીઆકૃતિયુક્ત હાથમાંની સૂરપેટીની. આ સૂરપેટી પર જડતરકામથી કરેલા પ્રાણીઆકૃતિના આલેખન-સંયોજન ચિત્રકૃતિની ગરજ સારે છે.

અહીં ઊભી પટ્ટીના આકારમાં પ્રસંગોનું વિભાજિત આલેખન જોવા મળે છે. સૌથી ઉપલા ભાગમાં એક પુરુષને માનવ મસ્તકવાળા અને બે પગે ઊભેલા બે બળદોની આકૃતિઓની વચ્ચે ઊભા રહી એમને ભેટતો બતાવાયો છે. આ સંયોજન સમતોલ અને સ્થિર છે. બીજા વિભાગોમાં વિવિધ પશુઆકૃતિઓ બે પગે ઊભા રહી માનવસહજ કાર્યો કરતી આલેખાઈ છે, દા.ત. વરુ, સિંહ ભોજનની સામગ્રી પીરસે છે; ગધેડો, રીંછ અને હરણ વાજિંત્ર દ્વારા મનોરંજન કરે છે; વળી આ વાજિંત્રનો આકાર બળદનો છે. સૌથી નીચે વીંછીની દેહાકૃતિ ધરાવતા પુરુષને તથા એક બકરાને બરણીમાંથી કાપડના વીંટા કાઢીને લઈ જતા બતાવાયા છે.



૧૨. સિંહને હણતો અશુરનસિરપાલ બીજો, નિમરૂદ, ઈ.સ.પૂ. ૮૫૦, યુનિયો પથ્થર

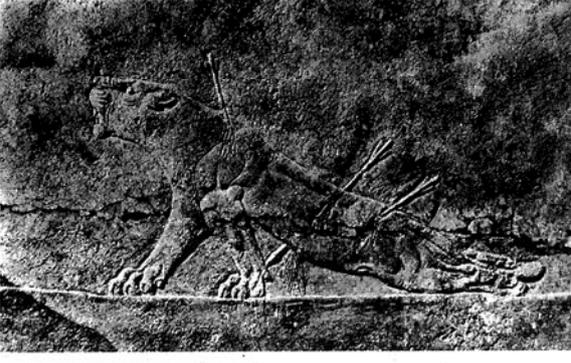
પૂર્વવંશના સમય દરમિયાન સુમેરિયન નગરરાજ્યની સત્તા અને ‘નગરદેવતા’માંની આસ્થા નબળાં પડવા માંડ્યાં. તેની જગ્યા નગરરાજ્યના ઈશ્વરનિયુક્ત વહીવટકર્તાએ લીધી. ઉત્તરની સેમેટિક પ્રજા મેસોપોટેમિયાથી સુમેર સુધી ફેલાઈ; તેમણે સુમેરિયનોને લઘુમતિમાં મૂકી દીધા. પોતાને જાહેરમાં

મેસોપોટેમિયાના રાજા તરીકે જાહેર કરનાર અક્કડના સરગોન(ઈ.સ.પૂ. ૨૪૩૦-૨૩૮૦)ના અમલ હેઠળ અક્કડીઓએ અને સુમેરિયનોએ રાજાની પ્રતિભાના ગુણગાન ગાવાનું અને તેના સર્જનનું કાર્ય આરંભી દીધું.

આવી કૃતિઓમાં રાજકુટુંબની વ્યક્તિનું મસ્તક પર્યંતનું શિલ્પ નોંધપાત્ર છે. નિનિવેહમાંથી મળી આવેલી આ કાંસ્યમૂર્તિ જડતર વડે બહાર ઉપસી આવેલી આકૃતિ ધરાવતી હોવા છતાં કોઈ વ્યક્તિની લાક્ષણિકતા સાથે પૂરું સામ્ય ધરાવતી હોવાની છાપ પ્રગટાવે છે. પ્રભાવશાળી વ્યક્તિત્વ ધરાવતી આ આકૃતિના ચહેરાની વિવિધ સપાટીઓની માવજત નોંધપાત્ર છે. પાછલા ભાગે ગૂંથીને બંધાયેલા માથાના કેશ તથા શૈલીગત ગુચ્છાની ભાતમાં આલેખાયેલ લાંબી દાઢી સુબદ્ધ અને સુશોભિત રૂપ આપે છે. આમ છતાં ચહેરાની વાસ્તવિક લાક્ષણિકતા જાળવી રખાઈ છે. આ બધી કળાત્મકતા ધાતુને ઢાળવાના અદ્ભુત કસબને આભારી છે. આ રચના કોઈ પણ સ્થળ કાળની ઉચ્ચ કળા સાથે ઊભી રહી શકે એવી છે. અત્યારે આ કૃતિ ઈરાક(બગદાદ)ના સંગ્રહસ્થાનમાં છે.

તેવી જ રીતે સંયોજનાત્મક પ્રસંગાલેખનનો પ્રકાર અર્ધમૂર્ત શિલ્પની પ્રણાલીમાં જોઈ શકાય. આવી કૃતિઓમાં ચાર કૃતિઓ નોંધપાત્ર છે : ‘નરમસીનની વિજય શિલા’(ઈ.સ.પૂ. ૨૩૦૦- ઈ.સ.પૂ. ૨૨૦૦); ‘હમનુ શહેરનો અશુરબનીપાલ દ્વારા વિનાશ’(ઈ.સ.પૂ. ૬૫૦), ‘સિંહને હણતો અશુરનસિરપાલ’(ઈ.સ.પૂ. ૮૫૦) તથા ‘મરણાસન્ન સિંહણ’(ઈ.સ.પૂ. ૬૫૦). આ ચારેયને એક પછી એક તપાસતાં ઉત્તરોત્તર વિકાસક્રમ પણ જોઈ શકાય છે. છેવટની બે કૃતિઓમાં સંયોજન તથા અર્ધમૂર્ત શિલ્પના કોતરકામની સિદ્ધિ પરાકાષ્ટાએ પહોંચેલી દેખાય છે.

સરગોનના પૌત્ર નરમ-સીને પ્રાપ્ત કરેલ વિજયની સ્મૃતિમાં કંઠારાયેલી તકતીનું ઊભું અર્ધશિલ્પ શંકુ આકારનું સંયોજન ધરાવે છે. અહીં અર્ધશિલ્પની માવજત ક્ષીણરૂપે છે. નીચેના ભાગમાં નરમ-સીનના સૈનિકો પર્વતીય જંગલ કે વૃક્ષો ધરાવતા વિસ્તારમાં આગેકૂચ કરી રહેલા નિરૂપાયા છે. તેના ઉપલા ભાગમાં નરમ-સીન પોતે વિજયી બની ટકાર મુદ્રામાં આયુધો



૧૩. મરણાસન્ન સિંહણ, નિનિવેહ, ઈ.સ.પૂ. ૬૫૦, ચૂનિયો પથ્થર

સાથે ઊભેલો બતાવાયો છે. સામી બાજુએ શત્રુના સૈનિકો ઘવાયેલા પડ્યા છે. રાજાના મસ્તક પર દેવો પહેરે તેવો પશુના શિંગડાવાળો મુગટ છે. તેની ઉપર શંકુ આકારના સંયોજન સાથે મેળ ખાતું પર્વતીય શિખર તથા પોતાની વિજયી ગ્રહદશા સૂચવતા તારા સિવાય કશું આલેખાયું નથી. આ કૃતિ આરંભકાળની લાગે છે.

બીજી કૃતિ 'હમનુ શહેરનો વિનાશ' પણ ઊભું સંયોજન ધરાવતી અર્ધમૂર્ત શિલ્પ કૃતિ છે. તે પ્રસંગને ઉપરથી નીચે ત્રણ વિભાગમાં વહેંચે છે. સૌથી ઉપલા ભાગમાં એસેરિયન સૈનિકો કુહાડી, ભાલા જેવાં શસ્ત્રોથી શહેરની કિલ્લેબંધી તોડી રહ્યા છે. એને પરિણામે ઈંટો, લાકડાં નીચે ઢગલો થઈને પડ્યાં છે. ક્યાંક બુરજના ઉપલા ભાગ સળગતા પણ દેખાડ્યા છે. વચલા ભાગમાં સૈનિકો શહેર લૂંટી દૂર જતા તથા નીચલા ભાગમાં વિજયી સૈનિકો છાવણીમાં ભોજન મદિરા સાથે આરામ કરતા દર્શાવાયા છે. વચલા ભાગમાં આગેકૂચ કરતા સૈનિકોનો માર્ગ દૂર જતાં સાંકડો થતો બતાવી કળાકારે કદાચ અનાયાસ પરિપ્રેક્ષ્ય પ્રાપ્ત કરી લીધો છે. વળી તે જંગલનાં વૃક્ષોથી સૈનિકોને અલગ તારવવાની સુંદર કળાત્મક યુક્તિ પણ જણાય છે. ત્રીજી કૃતિમાં સિંહના શિકાર પ્રસંગનું આડી પટ્ટીમાં થયેલું અર્ધમૂર્ત શિલ્પ સંયોજન સિંહ, અશ્વો તથા માનવોના ગતિશીલતા, લય અને સંયોજનની ઉચ્ચ સિદ્ધિ હાંસલ કરે છે. ઢાલ તથા તલવારથી સજ્જ સૈનિકો ડાબે છેડે છે, તેમની બાજુમાંથી રથ પર ઘસતો સિંહ આ ઘટનાનો નાયક હોવાની છાપ

પાડે છે. તેની તથા રથ સાથે જોતરાયેલ, ફલાંગ ભરી દોડતા અશ્વોની જોડીની આકૃતિ વચ્ચેથી રાજા અશુરબનિપાલની સિંહ સામે તીર તાકતી મુદ્રામાં ધનુર્ધારી આકૃતિ ઊભરી આવી સંયોજનનું કેન્દ્રબિંદુ બની રહે છે. તણાયેલી પણ સાથે નિશાન તરફ કેન્દ્રિત થતી ધ્યાનમુદ્રા અહીં જોવા મળે છે. ફલાંગ ભરવા ઊંચા થયેલા ઘોડા તથા તેમની અને જમીન વચ્ચેની જગ્યામાં ઘાયલ થઈ પડેલા મરણાસન્ન સિંહની આકૃતિના આલેખન, ભાવ અત્યંત વાસ્તવદર્શી જણાય છે. વળી, એક સૈનિક પાછળ બીજા સૈનિકની શરીરાકૃતિ કે રાજાની બાજુની સારથિની આકૃતિ કે એક અશ્વની પાછળ બીજા અશ્વની આકૃતિ અડધી ઢંકાયેલી દર્શાવાઈ છે. પણ એસેરિયન કળાકાર મિસરના કળાકારથી ભિન્ન રીતે વાસ્તવદર્શી વલણ કેવું પ્રગટાવે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવે છે. 'મરણાસન્ન સિંહણ'નું અર્ધમૂર્ત શિલ્પ ખૂબ વાસ્તવદર્શી અને લયબદ્ધ વરતાય છે.

બેબિલોનિયન વંશના રાજા હમ્મુરાબીનું 'કાયદાની તકતી'નું અર્ધમૂર્ત શિલ્પ નોંધપાત્ર છે. ડાયોરાઈટ પથ્થરના ઊભા નળાકારને ઉપરથી ગોળ કમાનાકારે કાપી ઉપરના ભાગમાં સપાટી વધારે ઊંડી કોતરી બે આકૃતિને અર્ધમૂર્ત શિલ્પ કરતાં વિશેષ એટલે કે પોણા ભાગમાં ઉપસાવવામાં આવી છે. સિંહાસન પર બેઠેલ મુદ્રામાં સૂર્યદેવતા રામસેને નિરૂપ્યા છે, તેમના હાથમાં દંડ છે અને આંટાળી પાઘડી જેવું શિરવસ્ત્ર, લાંબી દાઢી છે. તેમની સામે ઊભેલા રાજા હમ્મુરાબી નાની ગોળ પાઘડીવાળા છે; પોતે ઘડેલા કાયદા વિશે દેવતાને અહેવાલ આપી રહ્યા હોય તેવી મુદ્રામાં જમણો હાથ ઊંચો કરેલો છે. અહીં અર્ધમૂર્ત શિલ્પ (ઈ.સ.પૂ. ૧૭૬૦)વધારે ઉપસાવાયું હોઈ બન્નેની આંખો પૂરેપૂરી બહાર નીકળેલી છે; સૂર્યદેવતા રામસે તથા રાજા હમ્મુરાબી એકબીજા સાથે આંખો દ્વારા સીધો સંવાદ કરી રહ્યા હોવાનો ભાવ પ્રગટાવી શકાયો છે. આવું બીજા કોઈ અર્ધમૂર્ત શિલ્પમાં શક્ય બન્યું નથી. અહીં લખાણ આકૃતિઓના ઉપલા ભાગમાં છે. આ શિલ્પ પર ચાર સદી પહેલાં થઈ ગયેલા ગોપ રાજા ગુદ્રેઆની પ્રતિમાઓની શૈલીગત અસર વરતાય છે.

દક્ષિણ અમેરિકા: મય, આઝટેક વગેરે સંસ્કૃતિઓ

સંસ્થાન યુગના આરમ્ભે યુરોપમાંથી સ્પેનિશ પ્રજા જ્યારે અમેરિકા પહોંચી ત્યારે અમેરિકાના મોટા ભાગના વિસ્તાર પર આઝટેક અને ઈન્કા નામનાં બે સામ્રાજ્ય હતાં. પૂર્વકાળની આદિ સંસ્કૃતિઓને આત્મસાત્ કરી તેમણે મિશ્ર પરમ્પરા ઉપજાવી હતી. યુરોપના રોમન સામ્રાજ્યની જેમ આ બન્ને સામ્રાજ્યો અમેરિકા ખંડનું ઐક્ય સાધવામાં નિમિત્ત બન્યાં હતાં. ભૌતિક બાબતોમાં અહીં સર્જનાત્મક અભિગમો પ્રગટ્યા હતા પણ પરાભૌતિક વિચારોમાં પરાજિત આદિવાસી પ્રજાની પરમ્પરાનો તેમના પર ભારે પ્રભાવ હતો.



૧૪. 'કિલ્લો' નામે ઓળખાતું મંદિર, ચીચેન ઈટ્લા, મય સંસ્કૃતિ, ઈ.સ.૯૮૭-૧૧૯૧

કોલંબસ પૂર્વેના અમેરિકાને મુખ્યત્વે બે વિભાગમાં વહેંચી શકાય : મધ્ય અમેરિકા અને દક્ષિણ અમેરિકા. મધ્ય અમેરિકામાં વર્તમાન મેક્સિકો, હોન્ડુરાઝનું પ્રજાસત્તાક રાજ્ય તથા ગ્વાટેમાલાનો સમાવેશ થાય. આ પ્રદેશમાંની વિવિધ સાંસ્કૃતિક પરમ્પરાઓમાં ઘણી સમાનતા છે : દા.ત. પૂજાસ્થાન માટેના પાયા તરીકે પગથિયાંવાળી પિરામીડ પ્રકારની રચના, પેલોટા નામે રમત પ્રકાર, અવારનવાર અપાતાં બલિદાન, ચિત્રલિપિ; વીસ વીસ દિવસના મહિના ધરાવતું અને બાવન વરસની મુદતવાળું પંચાંગ. આ પ્રદેશની બે ખૂબ

જ સર્જનાત્મક પ્રજાઓ **ટોલ્ટેક** અને મય છે. હોન્ડુરાઝ અને ગ્વાટેમાલામાં ઉદ્ભવિત મય સંસ્કૃતિ ખૂબ જ વિકસિત હતી. અહીં ખ્રિસ્તી યુગના આરમ્ભની સદીઓમાં અસંખ્ય નગરરચનાઓ થઈ હતી તેના અવશેષો મળી આવ્યા છે. વચગાળામાં અવનતિ પામેલું મય સામ્રાજ્ય મેક્સિકો દ્વીપકલ્પના યુકાતાન વિસ્તારમાં ફરી પાછું ઈ.સ. ૯૮૭-૧૧૯૧ દરમિયાન પ્રભાવશાળી બન્યું હતું. આંતરવિગ્રહને કારણે છેવટે એનું પતન થયું અને અગિયારમી બારમી સદીમાં પડોશી રાજ્ય ટોલ્ટેકે ચિચેન ઈટ્લા જીતી લીધું અને ત્યાં મયટોલ્ટેક નામની મિશ્ર સંસ્કૃતિ વિકસી. એના કળાસ્થાપત્યમાં પુષ્કળ નવા આવિષ્કારો થયા.

મેક્સિકોના સપાટ પૃષ્ઠભૂવાળો ઉચ્ચ પ્રદેશ પહેલેથી જ આ સંસ્કૃતિનું કેન્દ્ર હતો. અત્યારે મેક્સિકો શહેર છે ત્યાં પહેલાં ટેક્સકોકો સરોવર હતું અને એના કાંઠે અનેક લોકો આવીને વસ્યા હતા. ઈ.સ. પૂર્વે કેટલીય સદીઓ પહેલાં આ વિસ્તારની કોઈ જાતિએ **ટિયોટિહ્વાકાન** નામનું નગર વસાવ્યું હતું; ઈ.સ.ની દસમી સદીમાં એનું પતન થયું, એ જ સમયે આક્રમણકારી ટોલ્ટેક જાતિએ ટુલા નામનું નગર વસાવ્યું. ટોલ્ટેક પ્રજા લીલા રંગનાં પીંછાવાળા સર્પદેવને પૂજતી હતી; પહેલાં તે પવનદેવ હતો, પછી કળાસંસ્કૃતિના દેવ તરીકે પૂજાતો થયો.

ઉત્તરમાંથી આવેલી આઝટેક પ્રજા મધ્ય વિસ્તારમાં તેરમી સદીની આસપાસ સ્થાયી થઈ તેવું અનુમાન છે અને મેક્સિકો નગરની સ્થાપના ઈ.સ. ૧૩૨૫ કે ૧૩૭૦ની આસપાસ થઈ હોવાનું મનાય છે. તેમના મુખ્ય દેવ **હુઈટ્લીલો પોશ્ટલી** ગણાય છે. આ યુદ્ધદેવતાની રક્તપિપાસાની કહાણીઓ જાણીતી છે.

મધ્ય અમેરિકાના દરિયાઈ ઢોળાવોમાં ટોલ્ટેક, મય અને આઝટેક રાજ્યોના ઉપગ્રહો સમાન પ્રજાઓ વસતી હતી. એટલાન્ટિકના કિનારે ઝાપોટેક્સ (મોન્ટે અલબાન નગર) અને **મિક્સટેક્સ** (પંદરમી સદીમાં વસેલ મિટલા નગર) વસ્યાં. મેક્સિકોના અખાત પર ટોટોનેક્સ પ્રજા વસી, એમણે છઠ્ઠીથી બારમી સદીમાં તાજિન, સેમ્પોલા

વગેરે નગરો વસાવ્યાં.

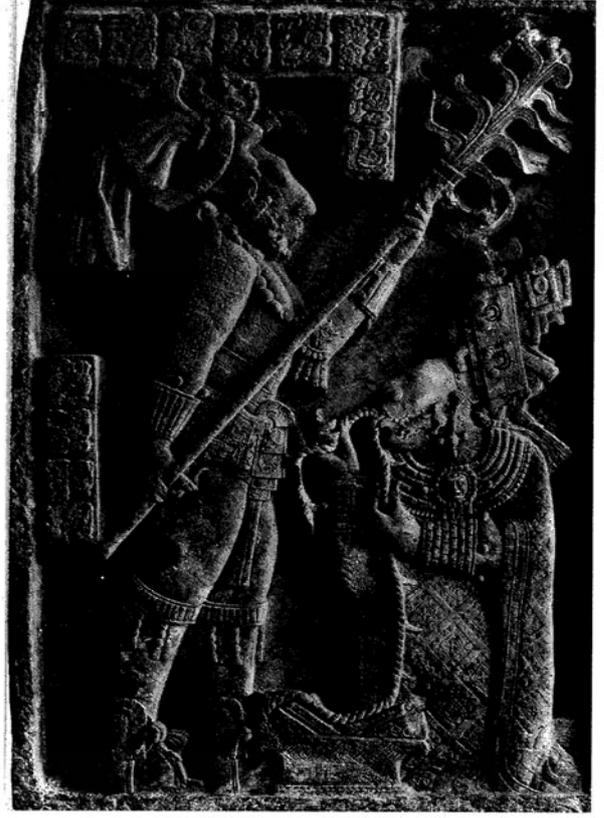
દક્ષિણ અમેરિકાની સંસ્કૃતિઓ વિશે બહુ ઓછી જાણકારી મળે છે, કારણ કે પૂર્વકાળે ત્યાં લિપિ ન હતી; જો કે દફનસ્થાનોમાંથી મળી આવેલાં ઉત્તમ માટીપાત્રો અને વાસણોને આધારે તેમની સંસ્કૃતિનો કંઈક ખ્યાલ આવી શકે. ઈન્કા પૂર્વેની સંસ્કૃતિ અને ઈન્કા યુગ વચ્ચે ભેદ પાડવાની પ્રથા છે. એન્ડિઝનો ઉચ્ચ પ્રદેશ (પેરુ અને બોલિવિયા) અમેરિકન ધાતુવિદ્યાનું જન્મસ્થાન ગણાય. અહીં સોના, ચાંદી, તાંબા અને કાંસામાંથી ચીજવસ્તુઓ બનતી હતી. આયમારા પ્રજાએ ટિટિકાકા સરોવરની દક્ષિણે ટિયાહ્વાનાકોનાં ભવ્ય સ્મારકો ઊભાં કર્યાં હતાં. પેરુના કિનારા પર અનેક પ્રજાઓ આવીને વસી, તેમનો સમયક્રમ નિયત કરવો મુશ્કેલ છે. ઉત્તરે ચિમુ, મધ્યમાં લીમા પાસે પચકમાકનું નગર વસાવનારી પ્રજા, દક્ષિણમાં પકવેલી માટીની ઉત્તમ કૃતિઓ રચનારી પ્રજા, બારમી સદીમાં સૂર્યપૂજક કીચુઆ પ્રજાના વસવાટો થયા. તેમણે અઢી હજાર માઈલ લાંબા વિસ્તાર પર વિશાળ સામ્રાજ્ય ઊભું કર્યું, એમાં વિવિધ સંસ્કૃતિઓ વિકસી. ઈન્કા પ્રજાના વિશાળ સામ્રાજ્યનો સ્પેનિશ આક્રમણથી વિનાશ થયો.

શિલ્પસ્થાપત્ય

કોલંબસ પૂર્વેના સ્થાપત્યમાં ભવ્યતાનો ભારે મહિમા છે પણ સુરંગાકાર કમાન(વોલ્ટ) અને સ્તંભોની અનુપસ્થિતિને કારણે ભવ્યતા થોડી મર્યાદિત રહે છે. મધ્ય અમેરિકાની આઝટેક, ટોલટેક્સ, મય, ઝાપોટેક્સ જેવી પ્રજાએ પિરામીડ જેવાં લાગે તેવાં ઊંચા પગથિયાંવાળાં વિરાટ સ્મારકો વિધિ માટે રચ્યાં. આવા શિખર પર પહોંચવા ચોમેર સીધાં ચઢાણવાળાં પગથિયાં હતાં; ત્યાંથી પછી મૂર્તિ સમક્ષ અને યજ્ઞવેદી ઉપર જઈ શકાતું. ટિયોટિહ્વાકાન ખાતેનું સૂર્યસ્મારક ૨૧૨ ફૂટ ઊંચું છે અને ૫૩૮૨૦ ચોરસ વારના વિસ્તારમાં ફેલાયેલું છે. ચોલુલાના ક્વેત્ઝાલ્કોડનું ૧૪૬૩ ફૂટ પહોળું અને વિશાળ સ્મારક મિસરના ચેઓપ્સ પિરામીડ કરતાં ય મોટું છે. મહેલો બાંધનારા સ્થપતિઓને વિશાળ લંબચોરસ ખંડો પ્રિય હતા; જેથી કરીને મોભ અને છાદનનો વિસ્તાર ઘટાડી શકાયો. મય પ્રજાનું સ્થાપત્ય

સૌથી વધુ વિકસિત અને સમૃદ્ધ હતું. તેમણે સુરંગાકાર કમાનનો અને છૂટા છૂટા ટેકાઓનો અવારનવાર ઉપયોગ કર્યો હતો.

એન્ડિઝ વિસ્તારમાં નગરજનોની અને સેનાની સુવિધા માટેની ઈમારતો ઊભી થઈ. પેરુના કાંઠા



૧૫. પ્રાચીન મય ઉત્સવનું અર્ધમૂર્તિશિલ્પ, ઈ.સ.૭૦૯

વિસ્તારમાંથી બહુ ઓછા અવશેષો બચ્યા છે. જ્યારે ઉચ્ચ પર્વતીય વિસ્તારોમાંથી ઈન્કા પૂર્વેના સમયના પુષ્કળ અવશેષો મળી આવ્યા છે. આમાં પાકા રસ્તાઓ, એક પર્વતથી બીજા પર્વત સુધી પહોંચતી ઊંચી દીવાલો, કિલ્લાઓ, મહેલો અને મંદિરોનો સમાવેશ થાય છે. પેરુમાં આવેલ કુઝ્કો નગર આજે પણ ઈન્કા શહેરના પાયા ઉપર ઊભું છે. ઈન્કા પૂર્વેના સમયમાં વિશાળ સ્મારકો એક જ શિલામાંથી કોરી કઢાતાં હતાં. અનેકકોણી પથ્થરકામમાં એટલી બધી કુશળતાથી જોડ કરાતી કે બે પથ્થરની વચ્ચે સોય પણ ખોસી ન શકાય.



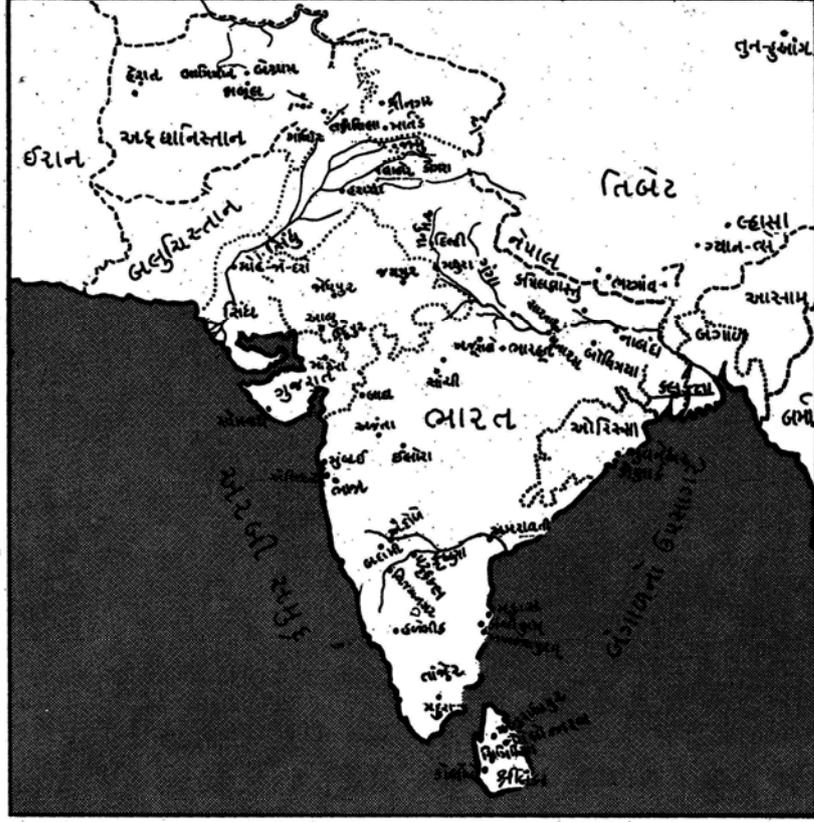
૧૬.અર્ધમૂર્તશિલ્પ, મેક્સિકો

પેરુ સંસ્કૃતિમાં શિલ્પો બહુ ઓછા પ્રમાણમાં મળે છે. પરંતુ મધ્ય અમેરિકામાં છૂટાંછવાયાં અને ભીંતોમાં અનેક શિલ્પો રચાયાં હતાં. અહીંની પ્રતિમાઓ રૌદ્રરૂપી અને વિશાળ કદની હતી. એમાં સૌથી વધુ જાણીતી

પ્રતિમા પીંછાવાળા સર્પની છે. ભીંતોની સપાટીઓને કોરીને થયેલાં શિલ્પોની આજુબાજુ ભૌમિતિક ભાત જોવા મળે છે. મય સંસ્કૃતિનાં એવાં વિશાળ શિલ્પો પણ એટલાં જ વિખ્યાત છે.

ઉપાકાન્ત મહેતા

ભારતીય પરંપરા



પૂર્વભૂમિકા

ભારતીય પરંપરાનું કાર્તું બહુમુખી ચેતનાથી ઘડાયું છે; એને એક ચોકઠે બાંધવાનું કામ અઘરું જ નહિ, અર્થહીન નીવડે. પ્રદેશની, પાડોશી અને પરદેશી સંસ્કૃતિઓના પાણી અહીં એકી સાથે વહ્યાં છે અને એમના સતત સંયોગ, સમાગમ-સંઘર્ષમાં પરંપરા ઉછરી અને પુષ્ટ થઈ છે. ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ જોતાં વિશ્વના અનેક ભૂખંડોની આબોહવા અહીં પ્રવર્તે છે. હિમાલયનાં બરફાળ શૃંગોથી કચ્છ અને રાજસ્થાનના સપાટઅફાટ રણપ્રદેશો, કેરળની

પ્રશાંત ખીણ, બંગાળના સુંદરવનનાં પ્રગાઢ જંગલો, વિંધ્ય-અરવલ્લીની ડુંગરિયાળ દીવાલો તથા મહા નદીઓ અને સાગરતટના પ્રલંબ પટ્ટાઓમાં ધ્રુવ પ્રદેશથી માંડીને વિષુવવૃત્તીય પર્યાવરણોનો વ્યાપ છે. નૃવંશીય વૈવિધ્યમાં ઉત્તરદક્ષિણનાં ઈન્ડોઆર્યન અને દ્રવિડ રૂપ, પૂર્વ અને હિમાલયને ખોળે મંગોલ દેહચિહ્ન અને ચોમેરથી વિસ્તરેલી આદિમ જાતિઓનાં જૂથોમાં અને આ બધાનાં સંમિશ્રણમાં અદ્ભુત દેહવૈભવ સમાયેલો

છે. યુ-એ-ગ્રીક (કુશાણ), યુનાની (ગ્રીક), રોમન અને હૂણ, મધ્યએશિયાની મંગોલ-તુર્કી, આફ્રિકી, અફઘાન, ઈરાની, આરબ સમેત અંગ્રેજ, ફ્રેન્ચ, વલંદા અને ફિરંગી પ્રજાના સમાગમ-સમન્વયરૂપ પ્રગટ અને સૂક્ષ્મ અંશો જનયષ્ટિ અને સંસ્કારસૃષ્ટિમાં જળવાયાં છે. ધર્મપરંપરાઓમાં જેમ હિન્દુ, બૌદ્ધ, જૈન અને આજીવિક જેવી પ્રણાલીઓની મૂળ અને અવાન્તર શાખાઓ એક બીજામાં વણાઈ તેમ ઈસ્લામી, ઈસાઈ, યહુદી, જરથોસ્તી અને જનપદ તથા અરણ્યપથની આદિમ જાતિઓની અનેકાનેક અનામી ધર્મધારાઓનું પણ એમાં સિંચન થતું રહ્યું છે. એ તમામ ધારાઓના સતત સાહચર્ય-સમાગમે એકમેકને અપૂર્વ આંતરતેજથી આજી છે અને પરિણામે એમાંથી સહસ્ર સરવાણીઓ ફૂટી છે.

આવું પર્યાવરણીય, નૃવંશીય અને ધર્મવિચારો-આચારોનું સહઅસ્તિત્વ વિશ્વના અન્ય પ્રદેશોમાં ઓછેવત્તે અંશે પ્રવર્ત્યું હશે પણ એક જ ઉપખંડમાં, સૈકાઓ સુધી અને આજ લગી એનું સજીવન રહેવું તે અસાધારણ અને વિરલ ઘટના કહેવાય. આને કારણે ઈતિહાસ અહીં સંપ્રહસ્થાનોમાં કે પુસ્તકોમાં બંધિયાર રહ્યો નથી. મધ્ય ભારત, બંગાળ કે નાગભૂમિના આદિ પ્રદેશોમાં જનજીવન 'પ્રાગૈતિહાસિક' જેવા તબક્કાઓનું દર્શન કરાવે, કાંચીપુરમ્-ચિદમ્બરમ્માં પલ્લવ-ચોળ અને સંગમ યુગના 'પ્રશિષ્ટ' સંસ્કારો ઊડીને આંખે વળગે કે આમેર-ઉદેપુરની ગલીઓમાં 'મધ્યયુગ'ની વેળ આજની ઘડી સાથે ઘસાઈને વહેતી દેખાય તે આશ્ચર્યકારક ઘટના નથી. ઉત્તરાખંડમાં વારાણસીની રામાયણ કે પંડવાની વાટે મહાકાવ્યોની પ્રચ્છન્ન પરંપરાઓની લગોલગ મુઘલ રસ્મ-રિવાજોનો પમરાટ પમાય કે લખનૌ-હૈદરાબાદમાં નવાબી અને મુંબઈ કલકત્તામાં અંગ્રેજ જીવનરીતિઓ અકબંધ જળવાયેલી જણાય તો તે પરંપરાના એ જ વૈવિધ્ય-વૈભવની દેણ છે. ક્યાંક તો વિદેશમાં લુપ્ત થયેલી સંસ્કારધારાઓ અહીં સચવાયેલી મળે તે પણ લ્હાવો જ ગણાય. કહે છે, સિકંદરના લશ્કરના રહી ગયેલા સૈનિકોના વંશજો હિમાલયની તળેટીના પહાડી વિસ્તારમાં રહે છે. તેમની જીવનશૈલીમાં અનેરી રીતિઓ છે. આથી ઉપખંડમાં ફરતા અનેક સ્થળકાળમાં એકી સાથે વિચરવા-

વિહરવાનો અનેરો અનુભવ થાય છે. સૈકાઓનો ઈતિહાસ આમ સતત આંખ સામે સજીવન રહે તો સમયને પરખવાની વિભાવનાને જુદું સ્વરૂપ મળે. અનેક સ્થળવિશેષ અને સમયાવધિઓની સહોપસ્થિતિ લોકચેતનામાં વણાઈ ગયાં હોય તો ભૂતકાળની સંરચના ગતવિગત રૂપે નહિ પરંતુ વર્તમાન સાથે સતત સંધાન પામતી પ્રવૃત્તિ બની રહે. આપણી ચૈતન્યશીલ કળાપ્રણાલીની સર્જનામાં એ અભિગમનું ઊંડું પ્રતિબિંબ પડ્યું છે.

પરમ્પરાના અપાર વૈવિધ્યવૈપુલ્યના સમગ્ર રૂપને પામવું અને તેને આલેખવું કેટલું દુષ્કર છે તે ઓગણીસમી શતાબ્દીમાં શરૂ થયેલ 'ભારતીયતા'ની ખોજમાં દેખાય છે. પશ્ચિમી સંસ્કૃતિ-સભ્યતા-શાસન સાથે-સામેના આપણા મુખોમુખ સંવાદસંઘર્ષે આપણને આપણી બહારથી જોવા પ્રવૃત્ત કર્યા અને 'સ્વ' તથા 'ઈતર'ની સભાનતા તીવ્ર થઈ, તેમાંથી જ આપણા ઈતિહાસની પુનઃસંરચનાની પ્રવૃત્તિ પણ આરંભાઈ. તે સમયના એક માત્ર વિશ્વસનીય એવા યુરોપીય નમૂનાના આધારે પ્રાચીન, મધ્યયુગીન અને અર્વાચીન એવા યુગોની ક્રમાનુસાર માંડણી થઈ તેમાં કડીબદ્ધ ઈતિહાસ સાથે 'ભારતીયતા'ની સળંગસૂત્રતા સ્થાપવાનું ધ્યેય પણ સમાવિષ્ટ થયું. આથી આપણને સીધી લીટીના સત્તાકારણની ચડતીપડતીનો અને એને અનુસરતી અથવા પ્રતિબિંબિત કરતી સંસ્કારપરંપરાનો ઈતિહાસ મળ્યો. આપણને ક્યાં તો મૌર્ય, ગુપ્ત, સલ્તનત, મુઘલ ને બ્રિટીશ તબક્કાઓ દ્વારા પ્રશિષ્ટ કે પ્રાચીન, મધ્યયુગીન ને અર્વાચીન ઘટકોમાં અથવા હિન્દુ, બૌદ્ધ, જૈન, ઈસ્લામી રૂપોમાં વિભાજિત ઈતિહાસ મળ્યો. કળાના ઈતિહાસમાં આનંદ કુમારસ્વામીથી માંડીને બેન્જામીન રોલેન્ડ લગી એવો અભિગમ પુષ્ટિ પામ્યો. આનું એક કારણ તો સ્પષ્ટ છે: સંસ્કૃતિનાં બાહુલ્ય અને ભાતીગળતાની પ્રતીતિ નવકલ્પિત 'રાષ્ટ્ર'ના અખંડ સાર્વભૌમત્વની વિભાવના સાથે સુસંગત નહોતી તેથી 'ભારતીયતા'ની ખોજ એકાત્મકતાની ખોજમાં પરિણમી. એકાત્મકતાના એ પૂર્વનિયત અભિગમે સંસ્કારપરંપરાનું સાધારણીકરણ કરી તારણ કાઢ્યાં તે કાંઈક આવાં નીકળ્યાં : જીવાતા જીવનને બદલે

મૂલગામી એવી ધર્માધારી મનોવૃત્તિ અને અધ્યાત્મની આરાધનાના આદર્શો ભારતીયતાના મૂળમાં મુકાયાં (એટલે કે ઐહિક અને ધર્મતર અભિગમો ગૌણ ગણાયાં); ચિરંતન સમયની પરાપૂર્વથી પ્રચલિત પરિકલ્પના (અને ઐતિહાસિક પરિવર્તન પ્રત્યેનો પૂર્વગ્રહ); પ્રત્યક્ષ, સાંસારિક યથાર્થની તુલનાએ કાલ્પનિક, આદર્શપ્રધાન વિશ્વ તરફનો ઝોક; સામૂહિક ચિંતન અને આચારના પ્રભાવે વૈયક્તિક વિચાર કે વલણ પ્રત્યેની ઉદાસીનતા જેવાં સમીકરણો અને માન્યતાઓ 'ભારતીયતા'ના પર્યાયો બન્યા અને એથી વિપરીત બધી વિચારણા 'પશ્ચિમ'ના પલ્લે મુકાઈ. પૂર્વ-પશ્ચિમને અંતિમો તરીકે અળગાં કરી વ્યાખ્યાયિત કરવાનો આ 'વ્યવહારુ' અભિગમ પરંપરાની વિશેષતઃ સર્જનાત્મક કળાપરંપરાની સંકુલતાને સરલીકૃત તરીકે સીમિત કરવામાં સફળ રહ્યો. આમાં બન્ને એકબીજાનાં કાળાંધોળાં પ્રતિરૂપો તરીકે યોજાયાં હોઈ એકબીજાની સમાનતાઓથી વંચિત રહ્યાં, વિરોધાભાસ બહેલાવાયો તેથી બન્નેનાં સ્વરૂપો એકબીજાની નજરે થોડાં વંકાયેલાં, તરડાયેલાં પ્રગટ થયાં.

જવાહરલાલ નેહરુએ ઈતિહાસના ભુંસાતા, ફરી લખાતાં અને આગળ-પાછળ, ઉપર-નીચે સાથે વંચાતાં પ્રકરણો જેવી વારંવાર વપરાતી હસ્તપ્રતનું રૂપક આપણી પરંપરા માટે પ્રયોજ્યું હતું. સાહિત્ય-કળાસર્જનાની પ્રક્રિયાને એ બંધ બેસે છે કારણ કે એમાં ઈતિહાસની આરપાર જોવાની પ્રક્રિયા સમાયેલી છે. શિબિ રાજાની વાર્તા જાતક અને કથાસરિત્સાગરમાં મળે, ખજૂરાહોના જૈન અને શૈવ મંદિરોમાં મૂર્તિવિધાન અદલબદલ થાય તેવું લાગે કે ચિત્રમાં 'હિન્દુ' જીવનવૃક્ષ અને 'ઈસ્લામી' વક્વક્ કે બોલતું ઝાડ, કામધેનુ અને બુરાક કે અપ્સરા અને પરી એકબીજામાં પરોવાઈ સહિયારા આસ્વાદનું ભાજન બને તેમાં એ ઉપરાછાપરી થવાની પરંપરાનું જ પ્રતિબિંબ છે. કથાસરિત્સાગરમાં વાવના અનેક કોઠા જેવી વાર્તાની રચનારીતિમાં વાયક એક વાર્તામાંથી પ્રગટતી બીજી અને તેમાંથી ઉદ્ભવતી ત્રીજી એમ અનેક વાર્તાઓમાં એકી સાથે આગળ અને પાછળ વિહરી શકે છે તેમ જ અજન્તાના ભીંતચિત્રોમાં બે કે ત્રણ જાતક એક દીવાલ પર આલેખાયાં હોઈ અને એમની વચ્ચે કોઈ

ચોકઠાની સીમારેખા ન હોઈ બધાં એકી સાથે ઉઘડતાં દેખાય છે એમાં દર્શક વાર્તાઓના અનેક અવકાશ-કાળખંડોમાં એકી સાથે પ્રવેશી શકે છે. આવી પરંપરાને પામવા સીધી લીટીનો કે ચડતીપડતી આલેખતો ઈતિહાસ અધૂરો જ નહિ, અપ્રસ્તુત બની રહે. એને અનેક સ્તરે, અનેક પ્રકારે, અનેક રીતે તપાસવી ઘટે. કળાપ્રવૃત્તિને સામાજિક, રાજકીય, સાંસ્કૃતિક, ભૌગોલિક, ઐતિહાસિક વગેરે પરિબળોનું પ્રસ્ફુટન કરતી પ્રક્રિયા ગણીએ તો કદાચ એ સાધી શકાય. આ માટે માપદંડો અને ઉપકરણો અંદરનાં, બહારનાં, જે તે સમયનાં અને આજનાં, બધાં ઉપકારક નીવડે. ધર્મ કે સત્તાકારણ જેવા કોઈ પણ એક માપદંડથી એક અથવા અમુક પરિપ્રેક્ષ્ય જ પમાય.

પરંપરાના સમગ્રાવલોકનમાં પહેલાં તો એનાં ઘટકો-રૂપોની સહોદરતા-સગોત્રતા અને સ્વતંત્રતાનો ક્યાસ કાઢવો ઘટે. આ સમાનતા-વિભિન્નતાની જુગલબંધી ઉત્તર-દક્ષિણના પાડોશી અને સુદૂર પ્રદેશોમાં પ્રગટ થાય છે. સિંઘ-કચ્છ કે ગુજરાત-રાજસ્થાન અને કર્ણાટક-કેરળના સંધિપ્રદેશોમાં અદલબદલ થઈ શકે તેવા સંસ્કારો પ્રવર્તે છે. મીરાંબાઈ ગુજરાતી પાઠ્યપુસ્તકમાં અગ્ર સ્થાને હોય કે મુલતાની કાફી કચ્છમાં ગવાય તે અજાણ્યું નથી. કેરળવાસી કાશ્મીરમાં અને ગુજરાતી તમિળનાડુ કે મિઝોરમમાં અપરિચિત 'વિદેશી' જેવું અનુભવે એની પણ નવાઈ નથી. સંધિપ્રદેશોમાં તો ભાષાવાર ભાગલા પાડી શકાય એવા સંસ્કારો મળવાનું ય મુશ્કેલ. કર્ણાટકનાં ચર્મચિત્રોની કથા મરાઠી કથકો કરે અને ધારવાડ જેવા કર્ણાટકી પ્રદેશના ભીમસેન જોષી, મલ્લિકાર્જુન મન્સુર ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતની સાધના કરે ત્યારે એમને કયા પ્રદેશના નામે નવાજવા? એક જ પ્રદેશની નાગરી, જાનપદી અને આરણ્યક પ્રજાની સંસ્કાર પરંપરાઓમાં ય સામ્ય અને અંતરના સ્પષ્ટ અને સૂક્ષ્મ પ્રકારનાં સૂચનો આપણને એમની સરલીકૃત વ્યાખ્યા કરતા અટકાવે છે. છતાં અગાઉ નિર્દેશાયું છે તેમ વિભિન્નતાને વિભાજકતાનો પર્યાય ગણી શાસકીય અભિગમ ઘણી વાર આવી ભાતીગળ પરંપરાઓના સહઅસ્તિત્વનું સરલીકરણ કરી બધીને એકાત્મતાના ઉપરછલ્લા ઢાંચામાં ઢાળે છે ત્યારે સાંસ્કૃતિક અને

ઐતિહાસિક સત્ય ઢંકાય છે. કોઈક વાર એક વ્યાપક અને પ્રભાવક પરંપરાને કેન્દ્રમાં મૂકી અન્ય પરંપરાઓને એનાં ઘટકો તરીકે સમાવી લેવાનો અભિગમ પણ પ્રચલિત છે. આથી પરંપરાઓનું બાહુલ્ય દબાઈ જાય છે અને આદર્શ-કનિષ્ઠના ભેદો સ્થપાય છે. નાગરી પ્રજાની લિખિત સભ્યતાએ ઈતિહાસ સિંધુ કે ગંગાની ખીણ, દિલ્હીની સલ્તનત કે કાવેરીના કાંઠાને કેન્દ્રમાં રાખી આલેખ્યો હોઈ હાલ અરુણાચલ, મિઝોરમ અને નાગલ્લંદ કહીએ છીએ તેવા પ્રદેશોની ગતિવિધિઓને એમાં સ્થાન મળતું નથી. નાગરી પરંપરાઓ આમ 'પ્રશિષ્ટ'નું પદ પામે છે અને જાનપદી કે આરણ્યક કે પ્રાકૃત કે પછાતની કક્ષામાં મુકાય છે. પ્રાચીન, મધ્યયુગીન અને અર્વાચીન એવા તબક્કાઓમાં કે સત્તાકારણના 'સુવર્ણ' અને 'અંધારયુગો'ના ચોકઠામાં એ બેસતી ન હોઈ એને 'અનૈતિહાસિક'ની ટોપલીમાં નાંખી દેવાય છે. આજે આપણે જાણીએ છીએ કે કપરા કાળમાં ય ચૈતન્યશીલ સર્જનો થઈ શકે કે શ્રીમંત કે 'વિકસિત' સમાજ સંસ્કૃત સમાજ હોય તેમ માનવું ભૂલભરેલું છે. યુરોપના મધ્યયુગીન 'અંધારયુગ'માં તળની ગ્રામ્યપ્રજાએ અભૂતપૂર્વ ઊર્જાશીલ સર્જન કર્યાં, વિકસિત સ્વીડન કે સ્વિત્ઝર્લેન્ડ કરતાં આર્થિક રીતે ગંગાળ એવા કોલંબિયા કે ગ્વાટેમાલાએ અદ્ભુત સંસ્કાર પરંપરાઓ ઊભી કરી કે કહેવાતી સભ્ય પ્રજાની સરખામણીએ 'પછાત' આદિ પ્રજાએ વિશ્વયુદ્ધો દ્વારા એકબીજાને હણી નથી તેનો હવે નિર્દેશ કરવાની જરૂર ખરી ?

લિખિત અને બોલી સાહિત્યની અને 'માર્ગી' તથા 'દેશી' એવી કળાપરંપરાઓનો વર્ણભેદ અને સવિશેષ તો આધ્યાત્મિક તથા ઐહિક અભિગમનો ભેદ પરંપરાની સમગ્રતાના સત્યને પામવામાં અડચણરૂપ નીવડે તેવો છે. આધ્યાત્મિકતાના પૂર્વનિયત આદર્શ પરંપરાનાં ઐહિક પાસાંને અવગણે કે તિરસ્કારે ત્યારે નીતિમત્તાના પૂર્વાભિગમની વેદી પર ઐતિહાસિક સત્ય હણાવાની શક્યતા ઊભી થાય છે. મૂળે જ છીછરી એવી બધી નીતિમત્તાને પડકારરૂપ કળાયેતનાનાં બહુવિધ રૂપ પામવા માટે અધ્યાત્મ સાથે ઐહિકની આરાધના ય તપાસવી રહી. એ પછી ખજૂરાહો-કોણાર્કનાં

કામશિલ્પોમાં પ્રગટ થઈ હોય કે જીવનરીતિનું આલેખન કરતી ચિત્રપરંપરાઓમાં. અજંતામાં વેસ્તાન્તર જાતકનો લોભી બ્રાહ્મણ, 'ચંદાયન'માં શોક્યોની મારામારી, રાજપૂત પરંપરામાં જોગી, ભોગી અને નાગરકનાં સાંસારિક અને 'વિકૃત' રૂપ, દેવની જેમ દાનવોનું સંવેદનશીલ નિરૂપણ, પહાડી ચિત્રોમાં સંતોની ઠંઠા કે મુઘલમાં હિંસાચારનું દારુણ દર્શન પરંપરાના ઐહિકને ઉજાગર કરવાના અભિગમને છતો કરે છે.

આ જ સંદર્ભમાં સનાતન કાળની કલ્પનાનું આરોપણ પણ કળાના અભ્યાસને ઉપકારક નીવડે તેમ લાગતું નથી. કાલાતીત મૂલ્યોનું 'અતિ પ્રાચીન' કાળમાં થયેલું પ્રસ્થાપન અને તેનું 'સદાકાળ' પ્રચલન થયાની વિચારણા જેમ કેટલાકને આકર્ષે છે તેમ અન્યને તે 'ભારતીય મનોવૃત્તિ'ને 'અપરિવર્તનશીલ' કે 'અનૈતિહાસિક'ના ચોકઠામાં ગોઠવવા પ્રેરે છે. પરંપરામાં ઊંડા પ્રવેશેલાં કે અમુક પરિબળો દ્વારા જળવાયેલાં કેટલાંક મૂલ્યો ચોક્કસ કારણોસર ઓછાં કે ઘીમે બદલાયાં હોય અને તે કાલાતીત જણાય તે શક્ય છે. પ્રાગૈતિહાસિક લોથલનાં રમકડાં ને વર્તમાન સૌરાષ્ટ્રના ગ્રામ્ય પ્રદેશના ઘંટીઘોડામાં એવું સામ્ય જોઈ શકાય. પરંતુ પરિવર્તનની ગતિવિધિઓ એ 'સનાતન' કહેવાતાં મૂલ્યોને ય બદલાતા પરિપ્રેક્ષ્યમાં અવલોકવાની તક આપે છે ત્યારે એમાં 'મૂળ' અને 'હાલ'નાં સ્વરૂપોની ભેદરેખાઓ સાક્ષાત્ થાય છે. આમ સનાતન અને કાલદર્શીનું ધ્રુવીકરણ માત્ર આધારરૂપ ગણવાને બદલે બન્ને અભિગમોને પ્રભાવક-પૂરક પરિબળો તરીકે સ્વીકારીએ તો પરંપરાના હાર્દ સુધી પહોંચવાની તક મળે. આમે ય 'ઐતિહાસિક' અને 'સનાતન' મૂલ્યો હમેશા વિરોધાભાસી નથી હોતાં તે પરંપરા શીખવે છે અને વિરોધાભાસી હોય તો પણ એમનું સહઅસ્તિત્વ ધર્ષણ જ પ્રગટાવે કે વિભાજન તરફ જ દોરી જાય એવું માનવામાં આગોતરા સંશયનો દોષ જોઈ શકાય.

એવો જ મુદ્દો વૈયક્તિક વિચાર કે વલણના અભાવનો છે. આનંદ કુમારસ્વામીથી માંડીને સેલેબ્સ શિવરામ મૂર્તિ જેવા વિદ્વાનોને ભારતીય પરંપરામાં કળાકારના અનામી રહેવામાં વૈયક્તિક અહંના વિલોપનનો આદર્શ જણાયો છે. કળાસર્જના, વિશેષ તો ધર્માધારી

દેવમૂર્તિઓમાં યોગ અને સાધનાના આદર્શોને સર્વોપરિ અને મૂળગામી ગણવાનું પણ એથી પ્રચલિત થયું છે. આજે આ પુનર્વિચારણા માગી લે છે. એ સાચું કે અનેક સ્થળેથી કળાકારોનાં નામ મળતાં નથી, પણ એમાં કળાપ્રવૃત્તિ વૈયક્તિક નહિ, પણ જૂથમાં હોવાનું કારણ હોઈ શકે. વિશાળ મંદિરો અને પ્રાસાદો બાંધવાનું અને એમાં ચિત્રશિલ્પના સંયોજનનું કાર્ય કળાજૂથો કે મંડળીઓ ઉપાડતી ત્યાં ઘણું કામ સામૂહિક ઢબે થતું એમાં શિલ્પસમુચ્ચયમાં આ મૂર્તિ આણે ઘડી કે ચિત્રવીથિમાં ફલાણી આકૃતિ તેણે દોરી એવું નોંધવાનું અસ્થાને હોય તે સ્વાભાવિક છે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં થયેલાં સંશોધનોએ વૈયક્તિક અહંના અભાવના આદર્શની વિચારણાને અર્ધસત્ય જેવી ઠેરવી છે. આમે ય શિલ્પી કુણિકનું અને અજન્તાની પડોશમાં આવેલી ઘટોત્કચ ગુફાના આલેખમાં અન્ય કળાકારનાં નામ નોંધાયાનું વિદ્વાનોને અજાણ્યું નથી. ઘણું નષ્ટ થયું છે તેમાં અન્ય આલેખો પણ સમાયા હોઈ શકે. મધ્ય પ્રદેશના મધ્યકાલીન મંદિરોમાં સલાટોએ, કળામંડળીઓએ પોતાના જૂથનાં સ્પષ્ટ નિશાનો અને સલાટ-શિલ્પીઓનાં નામો કોતરેલાં છે તેવાં સેંકડો નામ રમાનાથ મિશ્રે વાંચ્યાં છે અને હોયસળ-ચાલુક્ય કાળના શિલ્પી-સ્થપતિઓનાં સાડાચારસો જેટલાં નામ (અને તેમના સાંસારિક જીવનની વિગતો) ડૉ. એસ. સેક્ટર પ્રકાશમાં લાવ્યા છે. મુઘલ-રાજસ્થાની-પહાડી પોથી ચિત્રકારોનાં સંખ્યાબંધ નામ પણ ઉપલબ્ધ છે તો એ પરંપરાને શું અનામી ગણવી ?

વિદ્વાનોએ કળાકારોનાં નામો અને અટક કે વ્યવસાયો પરથી તારવ્યું છે કે શિલ્પ-સલાટી-બાંધકામ અને ચિત્રપ્રવૃત્તિ જે કળાકારો-કારીગરોના હાથમાં હતી તેમાંના મોટા ભાગના શૂદ્ર વર્ણના અને સમાજના નીચલા વર્ગના હતા. એટલે કે મંદિરો બંધાયાં અને દેવમૂર્તિઓ ઘડાઈ તે હાથ ઉચ્ચ વર્ણના ભક્તોના કે પૂજારીઓના નહોતા અને શૂદ્ર ઘડવૈયાને તો પ્રાણપ્રતિષ્ઠા પછી એની દેવમૂર્તિનાં દર્શન પણ દુર્લભ હતાં. શૂદ્ર શિલ્પીને શિલ્પ ઘડવામાં યોગ અને સાધનાનો અભિગમ અભિપ્રેત હશે કે આશ્રયદાતા ઉચ્ચ વર્ણે એવી છૂટ આપી હશે તે પણ કૂટ પ્રશ્નો છે. એ ઉપરાંત કળાકાર જે ધર્મનાં શિલ્પ-

ચિત્રો કરતો તે જ ધર્મ પાળતો હશે તેવી માન્યતાને પરંપરા હંમેશા સાચી ઠેરવતી નથી. જૈન પ્રજા જેમ પૂજા બ્રાહ્મણ પાસે કરાવે તેમ ચિત્ર-શિલ્પ-બાંધકામની સામગ્રી કે પ્રક્રિયામાં હિંસાનો અંશ-અણસાર હોઈ એ બધું જૈનેતર કારીગરો પાસે જ કરાવવાની પ્રથા હતી. એ પણ જાણીતું છે કે અકબર-જહાંગીરના દરબારમાં મુખ્યત્વે હિન્દુ ચિતારાઓ હતા અને ૧૭મી સદીના મેવાડનાં અભૂતપૂર્વ ભાગવતપુરાણ અને રામાયણનો સર્જક સાહિબદીન હતો.

આમ છતાં પારંપરિક દેવમૂર્તિઓ અને ધર્મચિત્રોમાં પ્રખર અને સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ ધર્મનુભૂતિનાં દર્શન થાય છે તે કેમ સિદ્ધ થયું હશે તેવો પ્રશ્ન સહેજે ઊઠે. આમાં આશ્રયદાતા અને આશ્રિતવર્ગ વચ્ચેના સંકુલ એવા સંવાદની ભૂમિકા છે. માત્ર લેણદેણને બદલે જે પવિત્ર છે તેવા દરેક તત્ત્વ પ્રત્યેની આસ્થા કળાકારને ગમે તે ધર્મની આકૃતિ ને એમાં રહેલા દૈવી સત્ત્વને પ્રગટ કરવા કે નિખારવા દોરી જતી એમ કહીએ તો કશું ખોટું નથી. જો કે એમાં કળાકારની સર્જકચેતનાનું બળ પણ એટલું જ પ્રભાવક રહેતું હશે. કહે છે કે દેવ-કલ્પના અને મૂર્તિવિધાનની વ્યાખ્યા ઉચ્ચ વર્ગે કરી અને નીચલા કારીગર વર્ગે એને દેહ આપ્યો. પરંતુ દેવને દર્શનીય રૂપ આપતો, ઘડતો હાથ તે વ્યાખ્યાના સૂક્ષ્મ સંકેતોથી અજ્ઞાત હતો તેવું કહી શકાય નહિ, કારણ કે જે ઘડાઈ અને સ્વીકારાઈ તે મૂર્તિમાં આરોપિત અધ્યાત્મદર્શન માત્ર ઉચ્ચ વર્ગના ભક્તની જાગીર હોઈ ન શકે. ઊલટાનું, મૂર્તિવિધાનની શાબ્દિક કલ્પનાનું પ્રગટ પ્રતિમારૂપ સંપૂર્ણ રીતે કળાકારનાં હાથ-આંખ-ચિત્તના આધારે રચાતું હોઈ એ અધ્યાત્મનું રૂપાંતર નવા અર્થઘટન કે વિચલનમાંય પરિણમવાનું અસંભવિત નથી. ચૈતન્યથી પરિપ્લાવિત આપણી શિલ્પ-સર્જનામાં જે ઋતનો આવિષ્કાર છે તેનાં પરિમાણો બહુલક્ષી છે તે ઉલ્લેખવાની જરૂર ખરી ? કદાચ જનપદના પ્રજાપતિ કારીગરે ભીની માટીના પિંડમાં પ્રાણ પૂરવાની પરંપરા ખીલવી હતી તે માટીની જગ્યાએ પથ્થર વપરાયો ત્યારે પ્રક્રિયા બદલાઈ છતાં કામ લાગી. આને લીધે પથ્થરને ચર્મસપાટીથીય વધારે ચેતાન્વિત કરવાનો અકળ નૂસખો પણ તેણે નિપજાવ્યો અને અપૂર્વ સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી.

ચેતનાનો એ ખુલ્લો રાખેલો અવકાશ દર્શક કે ભક્તને આકૃતિમાં અનેક ભાવો આરોપિત કરવા સક્ષમ હતો.

ભારતીય પરંપરામાં વાસ્તવદર્શિતા અથવા આબેહૂબ-દર્શનના અભિગમને અવકાશ નથી એવું પણ મનાય છે, જેથી એના સ્વરૂપ અને પ્રયોજનને 'આદર્શવાદી', પ્રતીકલક્ષી કે સુશોભનીય (ડિકોરેટીવ) વલણ ધરાવતા ગણવામાં આવે છે. એ વાત સાચી કે પરંપરાએ યુરોપના ગ્રીક-રોમન કે પુનરુત્થાન કાળની વાસ્તવદર્શિતા અને આબેહૂબતાને આરાધ્ય ગણ્યાં નથી (ગંધાર અને મુઘલ કાળે એ અભિગમોનો પરિચય થયા પછી ય પરંપરાએ એમને સમગ્ર રૂપે સ્વીકાર્યાં નથી). અહીં મનુષ્યાકૃતિ મુખ્યત્વે યુવારૂપે જ રજૂ થઈ છે તેથી ઘડપણ, બાલ્યાવસ્થા, શારીરિક ખોડખાંપણ; દરિદ્રતા, દ્વેષ, દુઃખ, વિશેષતઃ કરુણ અને બીભત્સ જેવા ભાવો એમાં ભાગ્યે જ નિરૂપાયા છે. વ્યક્તિવિશેષની હૂબહૂ છબિ સોળમી સદી પછી ચિતરાઈ; ભૂમિદૃશ્યો, સ્થળવિશેષો, પદાર્થચિત્રો જેવા પ્રકારો પ્રત્યેની ઉદાસીનતા કે તેમનો અભાવ પણ જાણીતાં લક્ષણો કહી શકાય. આપણી પાસે અશોક કે ચંદ્રગુપ્ત, વાલ્મીકિ કે વ્યાસ, મીરાં, તુલસી, ભરત કે વાત્સ્યાયનની છબિઓ નથી, એમનાં રહેણાંક કે પ્રદેશવિશેષની ચોકસાઈવાળી આલેખના નથી. છતાં આબેહૂબ ન હોય તે વાસ્તવવિરોધી છે એવું માનવું વાસ્તવની વ્યાખ્યાની પુનર્વિચારણા કરવા દોરે છે. કયો કળાકાર જીવનદર્શનથી વિમુખ થઈને ચિત્ર કરતો હશે એવા પ્રાણ પ્રશ્નનો સીધો જવાબ કેમ અપાય? જીવનદર્શનને પામવાની, વ્યક્ત કરવાની રીતો ચાક્ષુષ ન હોય પરંતુ એ સાથોસાથ 'અવાસ્તવિક' પણ ન હોય એવું બને. પરંપરામાં કડવા કે અપ્રિય અંશો રુચિકર કે શુંગારમય સ્વરૂપોની સરખામણીએ કાં તો ઓછા દેખાયાં છે કાં તો લખાયેલ ઇતિહાસમાં (સહેતુક) ઓછાં રજૂ થયાં છે. નવાં સંશોધનોએ કારમી હિંસાનાં ચિત્રો આગળ ધર્યાં છે તેમાં મુઘલ હઝાનામાનાં યુદ્ધદૃશ્યો કે બિકાનેરના ચિતારા ગંગારામનું કુદ્ધ પતિ દ્વારા બેવફા પત્નીની નિર્મમ હત્યાનું ચિત્ર લઈ શકાય. બસાવનના દુર્બળ અશ્વનું કે મોતને આરે બેઠેલા દરબારી ઇનાયતખાનનું ચિત્ર વાસ્તવદર્શિતાને ઉચ્ચ આદર્શ તરીકે આરાધે છે.

અજન્તાની ચિત્રણાનો સર્વ વ્યાપાર જીવાતા જીવનને મૂર્ત કરવા પ્રયોજાયો છે. આમ છતાં આબેહૂબની દૃષ્ટિએ ભારતીય ચિત્રકળામાં દૂરનજીકની આકૃતિના પરિપ્રેક્ષવાદી પ્રમાણભેદનો મહિમા નથી, મુખાભિનયના નાટકીય વિન્યાસો નથી, રંગની માંડણી દેખાતા સ્વરૂપને અનુરૂપ નથી, ઘનતા અને ઊંડાણનું, પ્રકાશ-પડછાયાનું આલેખન નથી. આમાંનું ઘણું વિશ્વના અનેક દેશોની, વિશેષતઃ ચીન-જાપાનની, ઇરાનની, મિસરની, આફ્રિકા, દક્ષિણ અમેરિકાના ઉપખંડોની- અરે યુરોપના મધ્યકાળની કળા માટે પણ કહી શકાય.

આબેહૂબનો અભિગમ આપણી અને આ પરંપરાઓમાં કેમ પ્રવર્ત્યો નહિ, તે વૈકલ્પિક દર્શનને વ્યાખ્યાયિત કરવાથી સ્પષ્ટ થઈ શકે. સર્વ પ્રથમ તો આબેહૂબની વ્યાખ્યા જરૂરી છે. ગ્રીક-રોમન કાળમાં માનવકેન્દ્રી સર્જનાનો મહિમા થયો તેના અનુસંધાને દેખાતી દુનિયાનાં પ્રમાણ-પરિમાણો આરાધ્ય થયાં. પુનરુત્થાન કાળમાં તૈલચિત્રનું માધ્યમ શોધાયું તેથી આકૃતિને સરળતાપૂર્વક, ભ્રમણાત્મક ઘન સ્વરૂપે દેખાય તેવી દર્શાવવાની સવલત થઈ. સવિશેષ તો જોહન બર્જર કહે છે તેમ વિશ્વને સ્થૂળ સામગ્રી તરીકે ચિતરવાનું પુનરુત્થાન કાળે ફાલ્યું તેનાં કારણોમાં પંદરમી સદીથી વસાહતી વ્યાપારને કારણે યુરોપમાં જે સંપત્તિ ઠલવાવા લાગી ને સમૃદ્ધિ ફેલાઈ તેનાથી વ્યાપેલ ભૌતિકવાદનાં વલણો જવાબદાર હતાં. સંપત્તિના લોભે વિશ્વને ખરીદી શકાય તેવી જણસમાં પરિવર્તિત કરી શકાય તેવું ઓહું આપ્યું: આ સંપત્તિમાં જમીનજાયદાદ, દેશવિદેશનું રાયરચીલું અને ખાદ્ય-પેય પદાર્થો તો ખરાં જ, નોકરચાકરો ને ભોગવવાની સ્ત્રીઓ-કાલ્પનિક કે વાસ્તવિક-એમાં ગણાયાં. આ બધું સ્થૂળ સ્વરૂપે સાક્ષાત્ કરી આપે તે ચિત્ર પણ ભોગવવાનું અને અંતે ખરીદીવેચાણનું સાધન બન્યું. એ કાળમાં થયેલાં અનેક ચિત્રોમાં ખરીદવાના પદાર્થોની સૂચિ હોય તેવી ભોગસંપત્તિ આલેખવાનું વલણ વધ્યું કારણ કે નવો ધનિક આ બધું ચિત્ર વાટે પોતાના દીવાનખંડમાં કે શયનખંડમાં ફરીફરી ભોગવવા અથવા બીજાને દેખાડવા ઉત્સુક હતો. દીવાલે ટીંગાડવાના ચિત્ર અને નક્કર

સ્થૂળતા લાવી બતાવતા તૈલમાધ્યમે તે સાધ્ય કરી બતાવ્યું. ગેઈન્સબરોનું ચિત્ર 'રોબર્ટ એન્ડ્રુ અને પત્ની' પ્રકૃતિલીલા માણવાના ઓઠા હેઠળ શ્રીમંત યુગલની જા્યદાદ દેખાડવા રચાયું હતું એવી સબળ દલીલ બજરે કરી છે. એ ઉપરાંત ચિત્રારાયેલું વિશ્વ હવે એક ક્ષણે-સ્થળે સ્થિર થયેલી દૃષ્ટિએ થીજીને અને સોનેરી ઢોળવાળા ખોખા-પડીકામાં મઢીને પદાર્થરૂપે દર્શક સમક્ષ આવ્યું તે નવા સંગ્રાહકની રુચિને અનુરૂપ હતું. જે કળાકારોએ ઉત્તમ ચિત્રો આબેહૂબને આધારે કર્યા તેમને આવા પડકારો ઝીલવાના હતા અને મર્યાદાઓની ઉપરવટ જવાનું ભગીરથ કાર્ય કરવાનું હતું.

યુરોપની આબોહવામાં આકરી ટાઢના પ્રતાપે વિશ્વ, ઘર અને બહારની દુનિયામાં વહેંચાઈ જાય છે, ઉનાળે પણ ઘરનાં બધાં બારીબારણાં ખુલ્લાં હોય તેવું ત્યાં બને નહિ. આથી દેખાતી દુનિયાને કાં તો બારી કે બારણાની બહાર જોવાનો ઉપક્રમ રહે કે બહાર જઈ ભૂમિદૃશ્યને માણવાનો કે ઘરની અંદરના પદાર્થોને ગોઠવીને અવલોકવાનો. અંદરના અવકાશમાં બારીમાંથી આવતા પ્રકાશના આધારે કે દીવાના ઉપકરણે વિશ્વને છાયા પ્રકાશમાં જ અવલોકવાની ઊંડી ગ્રંથિ બંધાઈ. ખરેખર વાસ્તવિક ચહેરો કે પદાર્થ છાયાપ્રકાશથી અંકિત હોતો નથી, તેથી યુરોપીય પ્રજાનાં છાયાપ્રકાશવાળા ચહેરાનાં ચિત્રોથી ટેવાયેલી ચીની પ્રજાએ યુરોપીય પ્રજા ચીનમાં ઊતરી ત્યારે એમના ચહેરા એક બાજુ ઊજળા અને બીજી બાજુ ઘેરા નહીં હોવાથી આશ્ચર્ય અનુભવ્યું હતું. પુનરુત્થાન કાળની ચિત્રણાનો પ્રભાવ વધ્યો તે પહેલાં ઈંગ્લેંડની રાણી ઈલિઝાબેથે 'મધ્યયુગીન' લઘુચિત્રોનાં ઉસ્તાદ કળાકાર નિકોલસ હિલિયર્ડને વ્યક્તિચિત્ર માટે બેઠક આપી હતી તે મહેલની બહારના હવા ઉજાસવાળા અવકાશમાં - જેથી ચહેરો પડછાયાથી નિષ્કલંક એવા મૂળ સ્વરૂપે આલેખાય. છાયાપ્રકાશના પ્રભાવે ચિત્રમાં સ્વરૂપની વિભાવના પણ આગળપાછળ થતા અવકાશ રૂપે વ્યાખ્યાયિત થઈ, અને અવકાશ બારીબારણાં જેવા ચોરસ-લંબચોરસની સીમારેખાઓની અંદર આયોજિત થતો ઓળખાયો. સ્વરૂપ પણ આમ ફેમની પૂર્વનિયત સીમારેખાઓ દ્વારા વ્યાખ્યાયિત થયું તેથી એનાં ઘટકોની, ડાબા જમણા વિભાગોની, એનાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ કેન્દ્રની

પૃથક્કરણીય અને રસકીય ચર્ચા ચોરસ-લંબચોરસ માળખાનાં પરીઘમાં રહીને થઈ.

ઉખ્ત આબોહવાવાળા પ્રદેશોમાં અંદરબહારના અવકાશમાં અવરજવર સ્વાભાવિક હોઈ બે વિરોધાભાસી એવા ઘરની અંદરના અને બહારના વિશ્વની કલ્પના ત્યાં સુસંગત નહોતી. પ્રકાશ લાંબા ગાળાનો અને સતત હોવાને કારણે દુનિયાને પ્રકાશમાં નીરખવાનું સામાન્ય હોઈ પડછાયાની ક્ષણિકતાના વાસ્તવને મૂળગામી ગણવાની વિભાવનાને ય અવકાશ નહોતો. પૂર્વીય અને વિશેષતઃ ભારતીય ચિત્રણામાં વિશ્વને દૃષ્ટ કે પ્રગટ કરવાનું ધ્યેય સર્વોપરિ હોઈ, આકૃતિને છુપાવે કે વિગલિત કરી નાંખે તેવા પડછાયા જેવા ઉપકરણનો આધાર ઓછો લેવાયો છે. પડછાયા સાથે સંકળાતો કાળો રંગ ભાગ્યે જ- રાત્રિના આલેખનમાં ય - વપરાય છે. રાત્રિદૃશ્યોમાં પણ બધું દૃષ્ટિમાન રહે છે.

એ ઉપરાંત ચિત્રનું વિશ્વ સ્થૂળ-અમૂર્ત વચ્ચેની સંદિગ્ધતામાં સમાતું હોઈ દુનિયાને પદાર્થ તરીકે પામવાની કે આલેખવાની વૃત્તિને આધાર મળ્યો નથી. વિશ્વને માયા કે લીલા સ્વરૂપે જોવાની વિભાવના પણ એમાં કારણભૂત હોય એવું કેટલાકનું માનવું છે. ગંધાર યુગ કે મુઘલ કાળે સ્થૂળ વાસ્તવના પ્રયોગો થયા તે પણ કાળે કરીને સ્થૂળતાના વિલોપનમાં પરિણમ્યા અથવા સ્થૂળ-અમૂર્તની જુગલબંધીમાં પરિમિત રહ્યા. સૌથી વિશેષ તો સ્વરૂપની માંડણી અને બાંધણીની પ્રક્રિયા અહીં જુદું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે. ભીંતચિત્રોમાં ને વીંટાઓમાં પૂર્વનિયત સીમારેખાઓ કે ચોકઠા(ફેમ)ની વિભાવના ન હોઈ ચિત્રની માંડણી કોઈ પણ આકૃતિની આસપાસ ચોમેર પ્રસરતા આકૃતિવિશ્વને રચવામાં થઈ. એટલે કે સ્વરૂપનો વિકાસ નિયત કેન્દ્રના આધારે નહીં, પણ કોઈ એક બિંદુના અંદરથી બહાર થતા પ્રસ્તારમાં પમાયો, જેથી ચિત્રાકૃતિ અંદરથી બહાર વિકસતી રહે અને ચિત્ર સીમારેખાઓ વગર સતત ચોદિશ પ્રસ્તરતું રહે. મેવાડની પોથીમાં ચિત્રના લંબચોરસ ઘાટથી 'ભીંસાતી' આકૃતિઓ જાણે કે હાંશિયામાં ઘસી આવે છે. હમ્બાનામાની ચિત્રશૃંખલામાં આકૃતિઓ દરેક ખૂણેથી પ્રવેશતી કે નીકળતી આગળના અને પછીના ચિત્રના

અવકાશને ચીંધે છે. મનુષ્યશરીરનો દાખલો લઈએ તો એની સીમારેખાઓમાં શીર્ષ-પાદ કે ડાબાજમણા પડખાના સંતુલનમાં સ્વરૂપ જોવાને બદલે અહીં ચર્માણુઓનાં અંતરંગી સંકલનમાં સ્વરૂપની વિભાવના બંધાય છે તેથી વિગતનું આલેખન અને એની ગતિમાનતાનું મહત્ત્વ વધે છે. એ ગતિમાનતાની પ્રક્રિયામાં સ્વરૂપનો પિંડ બંધાય છે.

આબેહૂબ ચિત્રમાં ઊંડાણ-દૂરતા દેખાડે છે તેવો અભિગમ અહીં અભિપ્રેત નથી. આને કારણે કેટલાકને ભારતીય ચિત્રો પહોળાઈલંબાઈને આંબી શકે એવાં 'દ્વિપરિમાણી' લાગે છે, પણ ત્રીજું પરિમાણ નથી એવું નથી. કોરાતી કે દોરાતી આકૃતિની વિભાવનામાં સ્પર્શજન્યતાની અનુભૂતિને તીવ્ર રૂપે બહેલાવાતી હોઈ આકારો જાણે કે ચિત્રની બહાર નીકળી નવું પરિમાણ ઉમેરે છે. અવકાશ સપાટીની ઉપર ઉપસતો હોઈ પરિપ્રેક્ષ્ય અહીં દૂરતાને પ્રમાણવા નહિ પરંતુ એથી ઊલટું, ભાવકલક્ષી ગતિ કરતો જણાય છે. અજંતાનાં ભીંતચિત્રો જોતાં આપણે આકૃતિઓથી ઘેરાયાનું અનુભવીએ તે એને કારણે જ. મુઘલ અને પહાડી ચિત્રોમાં દૂરતાનાં પરિમાણો સમાવાયાં ત્યારે ય અવકાશ નીચેથી ઉપર ધીમેધીમે ઊઘડતો એટલે કે આગળ ઉપસતો દર્શાવાયો છે. આમાં દર્શકે દુનિયાને દૃષ્ટિ, એક ક્ષણે-સ્થળે સ્થિર કરીને જોવાપામવાની નથી, પણ આકારો સાથે ગતિ કરીને પામવાની છે. ભીંતચિત્ર પૂરું જોતાં ચાલવું પડે, તેમ મુઘલ કે રાજસ્થાની ચિત્ર જોતાં ય ચિત્રના કોઈ પાત્ર જોડે ગતિ કરવી પડે. સૃષ્ટિને અવલોકવા-આલેખવાની પ્રક્રિયામાં કળાકાર ગતિમાનતા નિર્દેશે છે તે નિરીક્ષણના 'વાસ્તવિક' નિયમને અનુરૂપ છે. એક જ બિન્દુએથી જોયેલો કોઈ પણ પદાર્થ કે આકૃતિ આંખને કે ચિત્રને સમગ્રતયા ગ્રાહ્ય થાય નહિ. સામેથી દેખાતા ડુંગરમાં એના પૃષ્ઠ ભાગની કલ્પના ડુંગરને અનેક બિન્દુએથી અવલોક્યાને કારણે જ થઈ શકે છે. ભારતીય કળાકાર આકૃતિને વારંવાર રેખાન્વિત કરી તેની ધારને એવી સ્પંદિત કરે છે કે દર્શક ચિત્રમાં અર્ધ રૂપે દેખાતી આકૃતિને પૂરી કરવા પ્રવૃત્ત થાય. એ ઉપરાંત સૃષ્ટિને, ગતિ કરતો અવલોકતો હોય તેમ એ એક જ ચિત્રની આકૃતિઓને અનેક બિન્દુએથી આલેખે છે. એમાં મનુષ્યાકૃતિઓ

સન્મુખ દેહે, ઈમારતો જુદાજુદા ખૂણેથી, વૃક્ષો જાણે કે ઘટામાં રહીને, કુંડ કે પરસાળના આકારો છેક ઉપરથી એમ ફરતી દૃષ્ટિ સૃષ્ટિને ક્યાંક સામે હાથે અડીને, ક્યાંક અંદરબહાર વિહરીને, મુખ્યત્વે મનુષ્યઆંખે તો કોઈક વાર વિહંગ જેવી દૃષ્ટિએ નિરૂપે છે. ચિત્રની સમગ્રતાને પામવા ભાવકે અવકાશમાં એવી ગતિનો ઉદય કરવો રહ્યો.

અંદરથી બહાર પ્રસ્ફુટિત થતા સ્વરૂપાકારની વિભાવનાનાં મૂળ ઊંડાં છે અને તે શિલ્પસ્થાપત્ય વગેરે પ્રકારોમાં પણ જોઈ શકાય. ખજૂરાહો કે એવા મંદિરની રચનામાં ઈષ્ટ મૂર્તિ ફરતું ગર્ભગૃહ, એની ફરતી દીવાલો પર ગતિમાન શિલ્પાકારોમાં દેવદેવીલીલા, મનુષ્યલીલા અને શિખર પર લઘુ શિખરોનો મઘપૂડા જેવો પુંજ તે બધું વ્યાપના સિદ્ધાન્તે જ પ્રગટતું જતું હોય તેમ ફૂલતું-ફાલતું રહે છે. શિલ્પ પણ લગોલગ, એકબીજામાંથી પ્રસ્ફુટિત થતાં અને સ્થાપત્યના માળખામાં ઉમેરણ-પૂરણી થયા કરે તેવી એમાં સદા ગુંજાઈશ રહી. અહીં સ્થાપત્યની કલ્પના (જંઘા-શીર્ષ એવાં ઘટકોનાં નામો હોવા છતાં) જાણે કે ઊગવાના આકારની, વનસ્પતિની જેમ ફેલાવાની છે. વટવૃક્ષનું રૂપક એને બંધ બેસે છે. વચ્ચેથી ફેલાતું વૃક્ષ ડાળીઓ ભોંયમાં નાખી નવાં નવાં થડ રચે ત્યારે અંદરથી બહાર થતી સ્વરૂપની ગતિ કોઈ પણ પૂર્વનિયત સીમારેખા આંકવા દે નહિ. પ્રતિમા-સર્જનમાં સ્ટેલા કેમરિશે ચીંધેલ પ્રાણતત્ત્વનું પ્રસ્ફુટન એવી જ, સ્વરૂપની અંદરથી બહાર થતી ગતિનો નિર્દેશ કરે છે. દેહની કલ્પના અંદરથી સંચાલિત પ્રાણના આધારે થઈ હોવાના ભરપુર સંકેત અને પુરાવા ભારતીય શિલ્પ પૂરાં પાડે છે. શિલ્પદેહ સપાટી પર ઉત્કટ સ્પર્શજન્ય રૂપે ઉપસી આવે તેમાં પેલી ભાવકલક્ષી ગતિ જ જોઈ શકાય. માટીમાં તો પિંડ પર પિંડ લગાવી સ્વરૂપ ઘડવાનું હોઈ તે સંભવે, પણ પથ્થરમાં કોરાય ત્યારે પણ એ જળવાય તે એક અજાયબ ઘટના છે. જાણે કે સ્વયંભૂ આકૃતિ અંદર પ્રાણાન્વિત હતી જ, શિલ્પીએ તો પથ્થર કોરી એનાં આવરણ માત્ર ઉતાર્યા !

આવી પ્રક્રિયામાં વિગતનું પ્રમાણ વધે, ઉમેરણ અને વિકેન્દ્રીયતા સિદ્ધાંત રૂપે પ્રગટ થાય, સીમારેખાઓ નહિ હોવાથી ભાવકને પ્રવેશવા અવકાશ ચોમેરથી ખુલ્લો રહે,

આકૃતિ ભાવક ભણી ગતિ કરે તેમ ભાવક પાસેથી એવી જ ગતિની અપેક્ષા રહે. અહીં શિલ્પમાં મનુષ્ય મુખે નાટકીય ભાવની માંડણી નથી અથવા સૂક્ષ્મ હોય છે તે અને ઘણાં ચિત્રોમાં ચહેરો સામો નહિ આડો(પ્રોફાઈલ)હોય છે તેની વિચારણા પણ જરૂરી છે. આબેહૂબ ચહેરામાં આકૃતિ ભાવક માટે ઝાઝી જગા રહેવા દેતી નથી; ત્યાં કળાકાર ચહેરાને ભરાય તેટલા ભાવે ભરી દે છે. ઉપરાંત એ જાણે ભાવકના ખભે બેસી એ ચહેરો એણે કયા ખૂણેથી, કઈ ક્ષણે ઝડપ્યો તે ચીંધ્યા કરે છે. પણ આછા મુખાભિનયવાળા ભારતીય આકૃતિવિધાનમાં ભાવકને શિલ્પ કે ચિત્રની મુખમુદ્રામાં અંગત ભાવનું આરોપણ કરવાનો અવકાશ રહે છે. આડા ચહેરે પાછળનો ચહેરો કલ્પી પૂરો કરવાની તક છે. છાઉ નૃત્યમાં મહોરું પહેરેલ કળાકાર સ્થિર મુદ્રામાં આંકેલ ચહેરામાં દેહાભિનય દ્વારા અવનવી ભાવમુદ્રાઓ ઉપસાવવાના નિર્દેશ કરે છે તેને ભાવકની નજરનો સાથ સંપૂર્ણ કરે છે. એ બંનેનું જે બિન્દુએ મિલન થાય તેમ ચિત્રમાં ભાવક પ્રવૃત્ત થઈ એના માટે ખુલ્લા રાખેલા ચિત્રના અવકાશમાં ભાવારોપણ કરે ત્યારે રસાનુભૂતિ સંભવે.

પહાડી કલમના શાંઝી રામાયણમાં ઘડીમાં દેખાતા અને અલોપ થઈ જતા સુવર્ણ મૃગનો પીછો કરતા રામનું ચિત્ર છે તેમાં રંગાવકાશની અપૂર્વ આયોજના મારીચે રચેલી માયાને દૃષ્ટોદૃષ્ટ કરાવે છે. અહીં સુવર્ણમૃગ એવા સોનેરી વરખે ઢાળ્યું છે કે એનો રંગ પ્રચ્છદના રાઈ જેવા પીળામાં એકાકાર થઈ જાય. હાથમાં પકડેલ ચિત્રમાં સોનેરી વરખ ચળકે નહિ ત્યારે મૃગ પ્રચ્છદના પીળામાં ભળી જાણે કે અલોપ થઈ જાય અને ચળકે ત્યારે ઝળકી ઊઠે, તે વખતે ભાવકને ચિત્રના રામને થતી સુવર્ણ મૃગની અલપઝલપ માયા સાક્ષાત થાય અને ચમત્કૃતિ થાય. અકબરનામાં ફત્તેહપુર સિકીનું બાંધકામ નીરખતા અકબરનું ચિત્ર છે તેમાં કામ કરતા મજૂરો, સલાટો, ઈજનેરો બધાનાં દેહપ્રમાણ છેક નીચેની આકૃતિથી માંડીને ઉપર ઊભેલા અકબર સુધીના લગભગ સરખાં લાગે છે. ભાવક અહીં નીચેથી શરૂ કરી ચિત્ર 'વાંચતો' હોય તેમ દરેક આકૃતિની સમ્મુખ થતો ગતિ કરે તો દરેક આકૃતિનું પ્રમાણ સરખું ન હોવાનું

'વિચિત્ર' ન લાગે. જહાંગીર કાળના 'પાગલ ફકીર શેખ ફૂલ'ના ચિત્રમાં પરસાળમાં ખાડો ખોદી રહેલા મસ્ત ફકીરને નીરખતો માનવસમુદાય રહસ્યના કૌતુકવર્તુળ રચે કે અબુલ હસનના 'ચિનાર વૃક્ષ'ના ચિત્રમાં વૃક્ષનો અવકાશ એના પર ફરતી ખિસકોલીઓ ખોલી બતાવે તેમાં ભાવકને એવા અવકાશના રસાનુભવમાં ઉદત કરવાનો ઉપક્રમ છે. પરંપરાએ જે ભાવક માટે ચિત્રો રચ્યાં તે આવા સંકેતોથી પરિચિત હશે, આપણી પાસે ન હોય તો એ મેળવવા-કેળવવા રહે.

પરંપરાએ મુખાભિનયમાં ગર્ભિત રાખ્યું તે દેહમુદ્રાઓમાં બહેલાવ્યું એમ કહીએ તો કશું ખોટું નથી. અહીં બધું ગતિ રૂપે ઉદ્ભવ્યું. એક તો ગતિ દેહની, તે અવલોકન દ્વારા, નૃત્યનાટ્ય, કઠપુતળી જેવા ખેલમાંથી આવી અને બીજી કળાકારના હાથની, પીંછીના લસરકામાંથી. આમાં દેહનાં અંગોપાંગો, મુખ-હસ્ત-પાદની ઉચ્ચાવચતા પણ બાજુએ મુકાઈ અને દેહાકારથી કેવું અને કેટલું કહેવાય તેનાં અભૂતપૂર્વ એવાં પરિમાણો પ્રગટ્યાં. દેહવિન્યાસનાં પરિમાણો વિકસ્યાં તેમાં કેટલુંક ચોક્કસ મુદ્રાઓ રૂપે વ્યાખ્યાયિત થયું. નૃત્યમાં સાંકેતિક ભાષા રચાઈ તેમ ચિત્રમાં અંગાકારોનાં ઉપમારૂપકો મીનાક્ષ, સિંહકટિ એમ રચાયાં પણ નિર્દેશો સૂક્ષ્મ રૂપે સંકેતાયા ત્યાં યષ્ટિનાં ગઠન અને અંકનમાં પ્રાદેશિક ઉપરાંત વ્યાવસાયિક અને અંગત વિલક્ષણતાઓ ધ્વનિત થઈ ઉપસી. લોકાચારમાં અંગાભિનયમાં કેટલુંક હસ્તે, કેટલુંક પગેથી, કશુંક કેડ કે ખભાથી વ્યક્ત થાય; જેમ ભાર ખભે ઉપાડનાર, માથે લઈ જનાર કે હાથે ખેંચનારના વિન્યાસો જુદા પડે તે બધું ક્યાંક દેખાયું તેવું, ક્યાંક અતિશયોક્તિપૂર્વક, ક્યાંક ઋજુ સંવેદનભાવે કે ક્યાંક દાઢમાં દોર્યું હોય એમ વ્યક્ત થયું, જોનારને એ પરખાયું હશે અને બાકી રહ્યું તે એણે ઉમેરી લીધું હશે. દેહાકારોની વિવિધાએ જે રૂપો પ્રગટાવ્યાં તેની લીલા ન્યારી છે. શિલ્પમાં તન્વાંગી પલ્લવ યુગની પાર્વતી ઈલોરામાં ગજગામિની શું રૂપ લેતી થઈ કે ચિત્રમાં તાંજોરના ગોળમટોળ હૃષ્ટપુષ્ટ કૃષ્ણ કાંગડામાં પાતળિયા પરમાર થયા તેમાં પ્રદેશે પ્રદેશના દેહલાલિત્યના વિભિન્ન આદર્શોની બલિહારી બહેલાવાઈ. ઈસ્સરદા ભાગવત પોથીનાં પાત્રો પગ સીધા ટકાર રાખી ઉપલા

અંગે જ વરતતા હોય તેમાં પંડવાની જેવા મધ્યભારતમાં પ્રચલિત એકપાત્રી નાટ્યનો પ્રભાવ પ્રગટે કે મીઠારામ ભાગવતમાં બધી આકૃતિઓ અંગો ઉલાળી દોડધામ કરતી હોય તેમાં જોમજુસ્સે ધનગનતી કોઈ કોમના અણસાર આવે. ઘણી વાર રૂપકરચના મનુષ્યદેહ અને પ્રકૃતિ રૂપોના વિન્યાસો અદલબદલ કરે. જયપુર અને જહાંગીરી કલમમાં પાત્રોની જેમ વૃક્ષોય જાણે અદબ વાળી કુર્નિશ બજાવતાં હોય તેવાં સૌજન્યશીલ લાગે. દેવગઢ કલમમાં ભારેખમ દેહપુંજની બેઠી દડી રાજવીની જ નહિ, પટરાણીઓ, પનિહારીઓ શું; ગાયભેંસ, અરે છોડઝાડની પણ ખરી. બશોલીમાં ગામતરેથી પાછો ફરતો અસ્તવ્યસ્ત બાઘો નાયક, તેની પડછે આડુંઅવળું ગુંચવાયેલું ઝાડ અને આશ્ચર્યમાં ગરક નાયિકા જેવી ઊભી, સડક થયેલી વેલ--દેહાભિનયના આ ખેલ મુખાભિનયની ખોટને વિસારી આપે તેવા સબળ, સક્ષમ અને અદ્ભુતની અડોઅડ આવે એવા.

દેહાકારની ગતિશીલતા જેવી જ રંગાયોજનની લીલા. જ્યાં અનેક ચિત્રોના પ્રમુખ પાત્રનો દેહવર્ણ ધનશ્યામ હોય-જે નીલની ઝાંચે આકારાય-કે જ્યાં વસંતમાં વિશ્વને પુષ્પરંગે પામવાની કાવ્યપરંપરા હોય ત્યાં રંગને પદાર્થ કે વ્યક્તિના ચર્મરૂપે આલેખવાનો ઉપક્રમ ઓછો હોવાનું સંભવે. સામાન્યતયા જો કે મનુષ્યાકૃતિઓ, પશુપક્ષી અને વનસ્પતિની દેખાય તેવા રંગમાં માંડણી થઈ છે પણ પરિવેશ અવનવા અને ઝળહળતા રંગે રંગાયો હોઈ પરિચિત રંગની આકૃતિઓ પણ એની ઝાંચથી પરિવર્તિત રંગછાયા પામી છે. મેવાડી નીલદેહી કૃષ્ણ સોનેરી પીત પ્રચ્છદમાં અગન્યાસુરને આચમે ત્યારે નીલ એવો ઘેરાઈને ઘટ્ટ થાય કે તડકે તાકી રહેતા જેમ પીળાનો પ્રતિસ્પર્ધી ભૂરો ટમટમી રહે તેમ એ વારંવાર ધ્વનિત થયા કરે. મીઠારામ ભાગવતના ભૂખરા જળમાં એ નીલ દેહ ભળી જાય ત્યારે ગોપીઓએ ક્ષણવાર ખોઈ દીધેલા કૃષ્ણની ભમણા ભાવકને પણ થાય. સોનેરી પીળાનો પ્રચ્છદ બશોલી નાયિકાના ગૌરવર્ણને આછેતરી ભૂરી ઝાંચથી શુંગારિત કરે તો કૈકેયીમંથરાના સંવાદની પાર્શ્વભૂમાં એ જ રંગ જુદા ભાવ પ્રગટાવે. આ રંગલીલામાં કોઈ પૂર્વનિયત વાનગીઓ નથી; આથી મેવાડમાં ઝળહળતા, બળબળતા પીળે તો માળવા

કલમમાં કૃષ્ણ અગ્નિશમન શીત લાગે તેવા હરિત પ્રચ્છદમાં કરે. રંગના સંકુલ અર્થોમાં એક વત્તા એકના બે જેવો તાળો નથી કે નથી સાવ સ્વૈરવિહાર, પણ એનાં કેટલાંક ચોક્કસ એવાં પ્રયોજનો છે. એક તો તેમાં રસ-ભાવને પ્રગટાવતી ચમત્કૃતિનો આદર્શ છે અને બીજે રંગાયોજનમાં ગંધ, સ્વાદ, સ્પર્શના ધ્વનિ નિપજાવવાની અપેક્ષા છે. દરેક રંગની ઝાંચ કોઈ ફળ કે ફૂલ, કિંમતી પથ્થર કે ઘાતુ, ખાઘાન્નની સોડમ કે જિહ્વાસ્પર્શ જેવા અન્ય ઈન્દ્રિયોના સંકેતો નિર્દેશ છે. જો કે આ સંકેતોને સ્થૂળ અર્થમાં માત્ર તુલના સ્વરૂપે નહિ ઘટાવવાની ય ચેતવણી છે જ. ચંબા કલમના સુદામાચરિતની શુંખલામાં પ્રચ્છદ હિંગળા કે ચણોઠી જેવો લાલ હોય તો તાળો મેળવતા અનર્થ થવાનો સંભવ છે. સંગીતમાં ક્યાંક નકરા સૂરને આસ્વાદીએ તેમ રંગને ય રસરૂપે માણવાનું જ ઈષ્ટ ગણાય.

ચિત્રને માત્ર ચિત્ર તરીકે કે શિલ્પને માત્ર શિલ્પ તરીકે માણવાના 'શુદ્ધ' રસાસ્વાદની વાત ભારતીય પરંપરા નકારે છે, છતાં ચિત્રતત્ત્વની અદ્વિતીયતાનો એ વિરોધ કરતી નથી. 'વિષ્ણુધર્મોત્તર પુરાણ'નો જાણીતો સંવાદ ભાવકને એક કળાને પામવા બીજી એટલે કે ચિત્રને પામવા નૃત્યની કળાને પરખવાનો નિર્દેશ કરે છે તેમાં રસાસ્વાદની પ્રક્રિયાના ઘણા સૂચિતાર્થો સંચિત છે. એક તો ચિત્રનો આધાર લિખિત કે બોલીથી પ્રચલિત એવા 'સાહિત્ય' પર અવલંબતો હતો. શિલ્પસ્થાપત્ય કોરાયા-ઘડાયા પછી સામાન્યતયા ઉપરથી ચિત્રરાતા હતા (આવું વિશ્વની ઘણી પરંપરાઓમાં જોવા મળે છે, આજે આપણે ઉખેડેલા રંગ નીચેના શિલ્પાકારના પથ્થરની સપાટીનો 'શુદ્ધ' આનંદ લઈએ છીએ તે કદાચ સાઘ્ય કે અભિપ્રેત નહોતું). વિરલ એવી, સંગીતને ચિત્રિત કરવાની 'રાગમાળા' જેવી પરંપરામાં કાવ્ય અને સંગીતની ધારાઓ એકબીજામાં ઓતપ્રોત હતી. પારંપરિક દૃષ્ટિએ આ બધાંમાંથી કોઈ પણ એક તત્ત્વની કે પાસાની બાદબાકી કરવામાં આસ્વાદની માત્રા વધતી નથી, ઊલટાની ઘટે છે. એક કળા બીજી કળામાં પરોવાય તો બન્ને સમૃદ્ધ થાય તેવું પરંપરા ચીંધે છે. ચિત્રતત્ત્વનું મૂળ કવિતા, વાર્તા, શિલ્પ કે સંગીતના પાસ કે અવલંબનથી ખરડાય તેવો અભિગમ ઓગણીસમી સદીની 'શુદ્ધ' કે

અલગાવવાદી વિચારધારાનો ઘોતક હોય તેવું આમાંથી ફલિત થાય છે.

કળામાં 'શુદ્ધ' એવાં ચિત્રશિલ્પ અને 'ઉપયોગી' ઉપકરણો કે પદાર્થોમાં રહેલી સર્જના અને કારીગરીનો ભેદ પણ અપેક્ષિત નહોતો. જેવું દીવાલે કે પોથીચિત્રમાં થતું કે પથ્થર અને કાંસાની પ્રતિમામાં પ્રગટતું તેવું જ અને તેટલું સર્જનાઋત સામાન્ય કહેવાય તેવા રોજબરોજની વપરાશના પદાર્થો કે ક્રીડાપાત્રોમાં પણ જોઈ શકાય. પહેરવેશનાં કપડાંમાં, લાકડાનાં લાખકામથી રંગેલા પારણાં ને માટીનાં રમકડાં પર ચિત્રેલ આકારોમાં પ્રાસાદો-મંદિરોની ચિત્રણાના ધ્વનિપ્રતિધ્વનિ પરખાય એવું ઘણું પરંપરાએ પ્રગટાવ્યું છે. આમાં અહીં મનુષ્યાકૃતિ ઊંચા સ્થાને અને સુશોભનીય આકારો નીચા એવો ભેદ પણ નથી. તથાકથિત પદાર્થોમાં મનુષ્યાકૃતિઓનું આલેખન ફૂલપાંદ કે ભૌમિતિક આકારો જેવું જ પ્રભાવક કે સુશ્લિષ્ટ હોય છે. કળા અને અન્ય પ્રકારો વચ્ચે ઉચ્ચાવચતાનો ભેદ પાડવાનું ય પરંપરા સૂચવતી નથી. શ્રીનાથજીના શૃંગારનો દાખલો અહીં સર્વોચિતગણાય. એમાં ઈષ્ટ મૂર્તિ હાજરાહજૂર દેવ હોવાની માન્યતા હોઈ એને સમયોચિત વેશપરિધાન કરાવાય, અને એને અનુરૂપ પીરસેલાં પકવાન્નનાં રંગરૂપની અને આસપાસ એવાં જ વનસ્પતિ, ફળફૂલની પણ ભાત રચાય તે પ્રતિમા પાછળની પિછવાઈના મહાચિત્રને પ્રતિધ્વનિત કરે તેવી. અહીં દૃશ્ય સાથે ગંધ, સ્વાદ અને સ્પર્શના સંવેદનનું સાહચર્ય સર્જ્ય તે દેવના દર્શનની 'ઝાંખી'ને અપૂર્વ લીલામાં પરિવર્તિત કરી નાંખે તેવી. પ્રચુરતાનું પરંપરા ગૌરવ કરે છે. આમાં પહેરવેશ, ખાધાન્નો અને ફળફૂલની ગોઠવણીમાં શિલ્પ અને ચિત્રના રસાંશોને પ્રસ્તારવાનો અભિગમ છે તેમાં કળાનો રોજબરોજની પ્રવૃત્તિઓ અને ઉપયોગનાં ઉપકરણો સાથે છેડો બંધાય છે. એવું પણ નિર્દેશાય છે કે રસોઈની કળાનું હાર્દ ચિત્ર સ્વરૂપ સાથે એવું જ સ્પંદિત થઈ શકે.

કળાના જુદા જુદા સ્તરે પ્રસરવામાં વિશિષ્ટ માધ્યમો અને વિભિન્ન અભિગમોનું આદાનપ્રદાન થયું તેથી પરંપરા પુષ્ટ થતી રહી અને વિપતકાળે ચિત્રશિલ્પ ન થયાં ત્યારે અન્ય પ્રકારોમાં એ સજીવન રહી. આને કારણે

પ્રશિષ્ટ અને દેશી, શહેરી અને જાનપદી વચ્ચે સેતુ રચાયા અને એકની લાક્ષણિકતા બીજામાં પહોંચી. કળાજૂથો કે મંડળીઓમાં વ્યક્તિને એક કરતાં વધારે કળા કે કસબ હસ્તગત હશે. એક કળાકાર હાજર ન રહી શકે તો કામ અટકે નહિ, ચિત્રના અભિગમવાળો હાથ ટાંકણું લે કે એથી ઊલટું થાય ત્યારે એકની ખાસિયત બીજામાં પ્રવેશે તે સ્વાભાવિક છે. જૈન કે પશ્ચિમ ભારતીય કહેવાય છે તેવાં ચિત્રોમાં માંડણી અને રંગલીલા જડાવ કે ક્રિમતી પથ્થરોનાં ઘરેણાં જેવી છે તેમાં જવાહર જડનારા હાથનો જાદુ જોઈ શકાય.

ચિત્ર કે શિલ્પ કે સ્થાપત્ય સદાકાળ રહે તેવી કલ્પનાને પરંપરા એક માત્ર આદર્શ તરીકે રજૂ કરતી નથી. ચિત્રમાં તો જેમ બધું કાળે કરીને જર્જરિત થાય તેમ જોવાતું જોવાતું ઘસાઈને સ્વાભાવિક રીતે નષ્ટ થાય તો એ અનિષ્ટ ગણાતું નહોતું. જેમ નાટક વારંવાર ભજવાય, નૃત્ય સંગીત ફરીફરી પ્રયોજાય કે રમકડું-ક્રીડનક તૂટવાતોડવા જ રચાયું હોય છે જેથી નવું ઘડવાનો ઉપક્રમ રચાય તેમ ચિત્રમાં પણ એવી જ ભૂમિકા ગર્ભિત છે. જીર્ણોદ્ધારની પ્રક્રિયામાં પણ આ સત્ય છુપાયેલું છે. આજે પણ બૌદ્ધ - જૈન મંદિરોમાં જૂનાં ચિત્રો પર નવાં થતાં રહે છે. ભોજ કે તાડપત્ર પર કે કાગળ પર થતાં પોથીચિત્રો ઘસાય તેને નવાં ચિત્રોથી કે જર્જરિત શિલ્પને બદલવામાં જૂનું ગુમાવ્યાના શોકનું વલણ એમાં રહેતું નથી. એક તો આમાં કળાકૃતિ કાયમી હોય તેમ એ ખરીદાઉ પદાર્થ બનતી નથી અને બીજું, કોઈ પણ પદાર્થની અતિપ્રિયતાનો ભાવ તેમાં દૂર થાય છે. છતાં કળાકૃતિને જીવંત હસ્તી તરીકે જોવાનું પ્રચલિત હતું. પાબુજી કે દેવનારાયણનો ફડ(પટ)ઘસાવા આવે ત્યારે એને વાપરતા ભોપા એ ફડને નદીમાં પધરાવી હજુ અંત્યેષ્ટિ કરી નવો ફડ ચિતરાવે છે. ફડ ચિતરાતો હોય ત્યારે કોઈ પણ એના પર પગ મૂકી હરીફરી શકે પણ તે પૂરો થાય ત્યારે પાબુજીની આંખની કીકી ચિતરાય(એટલે કે પ્રાણનો હીરો નંખાય), પછી ફડ પવિત્ર બની જીવંત થાય, ત્યાર બાદ એને અવહેલવાની કોઈ હરકત ન થાય.

પરંપરાના પ્રચલનમાં કેટલાકને પુનરાવર્તનનો 'દોષ' જણાય છે, તે ફેરવિચારણા માગી લે છે. અનેક કળાકારો-કારીગરો પેઢી દર પેઢી વ્યવસાયરત રહે તે

માટે કશુંક બીબાંઢાળ બનાવવાની પ્રથા જન્મે. આવી બીબાંઢાળ આકૃતિને યાંત્રિક રીતે પુનરાવર્તિત કરવી કે એમાં કશું સત્ત્વશીલ ઉમેરી એને પુનર્જીવિત કરવી તે કળાકારની દૃષ્ટિની કંગાલિયત કે કાબેલિયતમાં જોઈ શકાય. પરંતુ પુનરાવર્તન, પુનર્ધ્વનિ કે અનુરણન તરીકે સર્જનાનો અંતરંગ ભાગ હતું તે પણ યાદ રાખવું ઘટે. જેમ ગીતમાં ધ્રુવપંકિત, રાગમાં સમ તેમ ચિત્રશિલ્પમાં પુનર્ચિત્રિત આકારોની શૃંખલા મૂળને ફરી ધ્વનિત કરવા રચાતી અને જૂનું ચિત્ર ફરી ચિતરાય ત્યારે જૂનાની અદલ નકલ હોય એવા આગ્રહનાં પ્રમાણ મળતાં નથી. હા, વસ્તુ કે વાર્તાનું કે રંગાયોજનનું સામાન્ય રૂપ જળવાય પણ ચિતરવાની તરાહમાં ને કોઈક વાર માળખાની રચનામાંય બીજો ચિત્રકાર આગવી લઢણ લાવે ને ચિત્રાકારને બહેલાવે તો એનો ય સત્કાર થતો. આ પ્રક્રિયામાં ક્રમેક્રમે નવાં તત્ત્વો, પરિમાણો પ્રવેશતાં રહેતાં અને પરંપરા સૂક્ષ્મ રીતે પરિવર્તિત થતી રહેતી. સંગીતમાં રાગના સ્વરૂપને જાળવી લઢણને નવીનવી તરાહે પેઢી દર પેઢી પલટાવી જોવાનું ક્યાં અભિપ્રેત નહોતું? બેગમ અખ્તર કે ગંગુબાઈ હંગલ દ્વારા પચાસ વર્ષો દરમિયાન જુદાજુદા તબક્કે ગવાયેલી ચીજોમાં બદલાતી તરાહનું પ્રતિબિંબ જોઈ શકાય છે તેમ જુદા જુદા સમયે ચિતરાયેલા પટ કે એક જ વિષયનાં પોથીચિત્રોમાં કળાકારની આગવી તરાહો આલોકિત થયેલી દેખી શકાય છે.

પુનરાવર્તનના 'દોષ'ના મુદ્દાની જેમ એવો પણ મત પ્રવર્તે છે કે પરંપરામાં કળાકારને અંગત અભિગમ વ્યક્ત કરવાની સ્વતંત્રતા નહોતી અને જે સર્જ્યું તે આશ્રયદાતાએ ચીંધ્યું કે મંજૂર રાખ્યું તે જ. એ વાત ખરી કે આશ્રયદાતા સમાજે માંગ્યું તેથી વિપરીત દર્શન કળાકાર રજૂ ન કરે પણ કળાની રીતિની સંકુલતામાં બહુલ પરિમાણો હોય તો સર્જનની સંવેદના જુદા જુદા સંદર્ભો અને અર્થો નિપજાવી શકે. કળાકાર સત્તાશીલ સમાજ કે સામંતી રાજપ્રથાનો ઉઘાડો વિરોધ ન કરી શકે, પરંતુ આપણે એ પણ જાણીએ છીએ કે અદના કળાકારો સમાજ કે સત્તાના દમ્બને ઉઘાડા પાડવાના નુસખા

નિપજાવવામાં નિષ્ણાત હોય છે. ભવાઈનો નટ આડવાતે આશ્રયદાતાની હાજરીમાં ઠક્કા દ્વારા ભલભલા સામે તીર તાકી લેતો હોય છે. કોઈક વાર સમાજનું વરવું ચિત્ર અસ્સલ રૂપે રજૂ કરવામાં જ ઘણું કહેવાઈ જાય (સ્પેઈનના ચિત્રકાર ગોયાએ વરવા દેખાતા રાજકુટુંબની આપવડાઈ આબેહૂબ આલેખી હાંસી કરી હતી અને વલંદા ફાંઝ હોલ્સે અનાથાશ્રમના અધિષ્ઠાતાઓના ગર્વિષ્ઠ ચહેરાઓમાં છુપાયેલા દયામાયાના દંભને છતો કર્યો હતો. સત્તાના મદમાં આંધળાને સ્થૂળસૂક્ષ્મનો ભેદ વરતાય નહિ, પણ બીજા એ જોઈ શકે તે કળાકાર પિછાણતો હોય છે). કેટલુંક એટલી અતિશયોક્તિપૂર્વક કહેવાય કે વર્ણન ભાટાઈનો આંક વટાવે અને ખુશામત ઠક્કાનું રૂપ લે. સમયની શીશી પર બેસી મુલ્લા પાસેથી ધર્મપુસ્તક લેતો જહાંગીર ઈંગલેડ અને ઈરાનના રાજવીઓને રાહ જોવડાવે છે તેમાં એ જોઈ શકાય. કળાકાર વિચિત્ર એવા હાથીઘોડાની ભેટસોગાદ દેખાડે છે તેમાં ય ખુશામતના ઈનામનો કડવો કાકુ જોઈ શકાય. મહમ્મદશાહ રંગીલાના ચિત્રમાં ભાવહીન ચહેરાની આબેહૂબતા-વ્યાપક શૂન્યતા-ખાલીપણાનો ઈશારો કરે છે કે શેખાવટીનાં ભીંતચિત્રોમાં શેઠાણીઓ જેવી દેખાય તેવી અદોદળી દેખાડી છે કે ધારદાર દાઢી ઓળતા શૂરવીરની પડછે માયકાંગલું જનાવર ચિતર્યું છે તેમાં દર્શક-ભાવકને અવળું જોવાનું ઈજન છે.

આમાં ફરી એ યાદ રાખવું જરૂરી છે કે આશ્રયદાતા અને આશ્રિત કળાકાર વચ્ચે આમન્યા અને સ્વતંત્રતાની લક્ષમણરેખા જાળવવાની વણલખી શરત હતી. કળાકારના હાથમાં સર્જનાનું જે શસ્ત્ર હતું તેની બહુધારી અર્થરચનામાં ગોપિત નિર્દેશો હોય તેથી આશ્રયદાતા અજાણ હોય એવું બને નહિ માટે તેને છૂટથી ચિતરવાની સ્વતંત્રતા ન હોય તો એ એવું કરવા ઉઘત થાય. એ ઉપરાંત આપણી કળાની ચૈતન્યશીલતા ઊડીને આંખે વળગે તેવી છે-તો શું દાસત્વ એવી સર્જના પ્રગટાવી શકે- એવા પ્રશ્નનો સીધો જવાબ પણ સહેલો નથી.

ચિત્રકળા

સમગ્ર પરંપરાના સર્જનબોધનું કોઈ એક સ્વરૂપ ન હોઈ શકે તેથી વિભિન્ન કૃતિઓની આસ્વાદ પ્રક્રિયા પણ જુદી જ હોય. અજંતા કે પદ્મનાભપુરમ્, ભીમબેટકા, મુઘલ કે કાલીઘાટની ચિત્રપરંપરાનાં ઉદ્ભવ સરખાં નથી. એમાં સામંજસ્ય કરતાં વિભિન્નતા વધારે પ્રભાવક તેથી દરેકને પામવા જુદા અભિગમો પણ કેળવવા પડે. આમ છતાં આપણે આચર્યો તે સાધારણીકરણનો આધાર પરંપરાના અમુક સ્વરૂપને મૂલવવા કામ લાગે ખરો. જો કે બધી મૂલવણી બચેલી કૃતિઓના આધારે થતી હોય છે, પરંતુ પરંપરામાં દરેક કૃતિ એની સમકાલીન કે પૂર્વ કૃતિના કેટલાક અંશો સંચિત કરતી હોય છે તે નિયમે અંશ પરથી સમગ્રની કલ્પના સાવ નકામી તો ન જ નીવડે. સમગ્રને ઐતિહાસિકતાના એક સૂત્રે સાંકળવાનું શક્ય નથી તે આપણે આરંભમાં જોઈ ગયા તેથી પરંપરાના હાર્દને પામવા કયો અભિગમ અપનાવવો તે પ્રાણપ્રશ્ન છે. પરંપરાને સજીવન રહેવાનું મહા બળ ધર્માશ્રયથી મળ્યું, પરંતુ એ માત્ર ધર્મપરીધમાં જ સીમિત રહી ન હતી. આકારરચનાની દૃષ્ટિએ એ મનુષ્યરૂપને હમેશા આગળ ધરે છે, પણ બીજાં રૂપ ઉવેખતી નથી એ પણ સ્વીકારવું રહ્યું. મુઘલ, પહાડી અને રાજસ્થાનની કોટા કે કિશનગઢ કલમોમાં ભૂમિદૃશ્યોનું ગૌરવ થયું તે અજાણ્યું નથી. આબેહૂબને એણે આરાધ્ય ગણ્યો નથી, પણ દેખાતી દુનિયાનું દર્શન એણે ટાળ્યું છે તેવું કદાપિ કહેવાય નહિ. ઊલટાના આબેહૂબના પશ્ચિમેતર એવાં વૈકલ્પિક રૂપ પણ એણે પ્રગટાવ્યાં છે. નાથદ્વારાની પરંપરામાં દરેક ગોસ્વામીનો ચહેરો છબિવત્ ચોક્કસાઈવાળો દેખાય કે કોટાના કે અંતકાળના મેવાડના ભૂમિદૃશ્યોમાં પ્રદેશની અનેરી વિશિષ્ટતાઓ ઊડીને આંખે વળગે તો તેમાં નરી આંખના જાદુને સીધેસીધો આલેખ્યાની જ કરામત છે.

પરંપરાના બાહુલ્યને પામવા વિષયવસ્તુનું વિવરણ કામ લાગે. ચિત્રપ્રણાલીઓમાં જાતક અને બુદ્ધ જીવનકથા, ભાગવતપુરાણ -સવિશેષ દશમસ્કંધ અને કૃષ્ણલીલા, રામાયણ અને મહાભારતની મૂળ તથા અવાન્તર કથાઓ, દેવીમાહાત્મ્ય, શિવપુરાણ,

અષ્ટસહસ્રિકા, પ્રજાપારમિતા, કલ્પસૂત્ર, મહાપુરાણ, કાલકાચાર્યકથા જેવું ધર્મસાહિત્ય; કથાસરિત્સાગર, હમ્જાનામા જેવી પુરાણ કથાઓ, પંચતંત્ર અને એનાં ફારસી રૂપ, અન્વાર-ઈ-સુહૈલી જેવી નીતિકથાઓ અને બાબરનામા જેવી આપકથા કે અકબરનામા, તુઝુક-ઈ-જહાંગીરી જેવી ઈતિહાસ પોથીઓએ ચિત્રકથાઓને વિષયવસ્તુ પૂરા પાડ્યાં છે. કાવ્યસાહિત્યમાં ગીતગોવિંદ, સત્સઈ અને (નિજામીનું)ખમ્સા (પંચગીત)વારંવાર ચિતરાયાં છે. ચંદાયન, મૃગાવત, ચૌરપંચાશિકા જેવાં કાવ્યકથાનકોમાં પ્રેમકથાઓ વણાઈ છે, ન્યામતનામામાં રસોઈની વાનગીઓ વર્ણવાઈ છે તે ચિત્રિત થયું છે. જ્યોતિષના, તન્ત્રવાદના ગ્રંથોમાં લોક-વિલોક-દેવલોકના નકશા કે ધ્યાનની પરંપરાને આલોકિત કરતા ચક્ર અને યન્ત્ર ચિત્રોના ભૌમિતિક કે અન્ય રંગપ્રમેયોનો મહિમા છે. ગ્રંથસ્થ ન થઈ હોય તેવી બોલીની કથાઓમાં ઢોલામારુ, પાબુજી કે મનસા જેવી પ્રાદેશિક કથાઓ પણ ભરપુર ચિતરાઈ છે. અહીં એ પણ જાણવું ઘટે કે થયેલાં ચિત્રશિલ્પોના વિષયવસ્તુમાં કાલિદાસ, બાણ કે ભવભૂતિ, કબીર કે મીરાંની કૃતિઓનો સમાવેશ થતો નથી. આજે આપણને પરંપરાના અન્તરંગ ભાગ જેવું લાગતું ધણું સાહિત્ય કાં તો કળાકારને દૃશ્યાકાર માટે અભિપ્રેત નહોતું કે એનું અસ્તિત્વ તેની સર્જનાના પરિધમાં નહોતું. તુલસીરામાયણ કે ભગવદ્ગીતા ક્વચિત કે મોડેથી ચિતરાયા છે. ઓગણીસમી સદીમાં રવિ વર્મા જેવા કળાકારને પરંપરાની જે વ્યાખ્યા મળી તેમાં આ બધું સમાવિષ્ટ થયું, પણ પૂર્વકાળનાં એવાં પ્રમાણો ઓછાં કે નહિવત્ છે. ગ્રંથોમાં ન ખપે તેવી વિષયરચનાઓમાં શિકારના પ્રસંગો, દરબારનાં દૃશ્યો, યાત્રાવર્ણનો, વ્યક્તિવિશેષની છબિઓ વગેરે મૂકી શકાય.

ચિત્રકળા વિશેનું સાહિત્ય બચ્યું છે તેમાં વિષ્ણુધર્મોત્તર પુરાણનાં 'ચિત્રસૂત્ર' (ઈ.સ.૫૦૦-૬૦૦)માં અને કામસૂત્રની યશો ધરે રચેલી જયમંગલાટીકા 'ષડંગ'(ઈ.સ.૧૧૦૦)માં ચિત્રના ગુણદોષના વિવરણ અને ચર્ચા છે. એ સિવાય સાહિત્ય

ગ્રંથોનાં ચિત્રવર્ણનો કામ લાગે. ચિત્રચર્યા ચિત્રપ્રવૃત્તિમાં સમાઈ હશે તેથી એવું સંગ્રહાયું નથી કે નષ્ટ થયું છે. શિલ્પમાં પ્રતિમાલક્ષણમાં તાલમાન અને મૂર્તિવિધાનનાં વિગતે વર્ણન છે પણ ચિત્ર વિશેનું સાહિત્ય પરંપરાના બાહુલ્યની સરખામણીએ જૂજ કહેવાય. ચિત્રસૂત્રમાં ચિત્રકાર કેવો હોવો જોઈએ તેની વાત આવે છે. જે વાયુની ગતિ પ્રમાણે ચંચળતા, અગ્નિની જ્વાળાનો કંપ, ધુમાડાના ગોટાઓ, પતાકાનું ફરકવું, સૂતેલા માણસને ચેતનાવાળો અને મરેલાને ચેતના વગરનો તથા ગિંચાનીચા પ્રદેશોને જુદા દર્શાવી શકે તે ખરો કળાકાર એવું કહ્યું છે તેમાં ગતિમાનતાનો અને ચૈતન્યનો ઉલ્લેખ પરંપરાને બંધ બેસે છે. રૂપભેદ, પ્રમાણ, ભાવ અને લાવણ્યયોજના તથા સાદૃશ્ય અને વર્ણિકાભંગ જેવા પડંગમાં સાદૃશ્યને મૂલ્યવાન ગણ્યું છે તેને આધારે દેખાતી દુનિયાના દર્શનની વિભાવના ચિત્રપરંપરાએ મૂર્ત કરી છે તે તપાસી શકાય. ચંદ્રમુખમાં બન્ને સમાન નહિ હોવા છતાં ચન્દ્રના ગુણો મુખમાં આરોપ્યા છે તેમાં સાદૃશ્યને પરખવાનું સૂચન છે. વર્ણિકાભંગમાં રંગ અને પીંછીથી થતી પ્રક્રિયાથી ઉદ્ભવતા પ્રકારોનો નિર્દેશ જોઈ શકાય.

માધ્યમોમાં ભીંત પર, કપડે કે કાગળ પર પદ્ધતિઓ અજમાવાઈ તે મુખ્યત્વે જળાધારી હતી. લાકડા પર લાખની પરંપરા ખરી પણ પશ્ચિમના સંપર્ક પહેલાં એટલે કે અઢારમી સદી પહેલાં તૈલચિત્રો થયાનું જાણવામાં નથી. દીવાલો પર ચિત્રરવાની તરાહોમાં મુખ્ય સામગ્રીમાં માટી અને ચૂનો અને એની ભીની તથા સૂકી સપાટી પર 'ફેસ્કો' અને 'સેકો' કહેવાતી પદ્ધતિઓ તેમ જ ગુંદર કે ચીકાશવાળા પદાર્થ ભેળવેલા રંગની મિશ્ર એટલે 'ટેમ્પેરા' કહેવાતી રીત. વીંટાચિત્રો કપડા અને કાગળ પર, પોથી અને હાથચિત્ર ભોજપત્ર, તાડપત્ર કે પૂંઠા જેવા કાગળ પર થયાં. ભીંતચિત્રોના માધ્યમમાં 'વજલેપ' જેવા જટિલ પ્રયોગના ઉલ્લેખ છે પણ પરીક્ષણના અભાવે એ સ્થાપિત કરવાનું મુશ્કેલ છે. અજંતામાં ખડકની સપાટી પર મૂળે માટીના બે થર છે તેમાં વનસ્પતિના રેસાઓ, ડાંગરનાં ફોતરાં, ઘાસ, જીવંત પદાર્થો, ખડકની ભૂકી કે રેતી વગેરે સમાયાં છે. રંગના પરીક્ષણે જણાયું છે કે તેમાં ચરબીમાંથી થતો

સરેશ જેવો ચીકાશવાળો પદાર્થ છે. લાલ, પીળો, લીલો અને સફેદ પ્રાદેશિક ખડકમાંથી અને કાળો મેશમાંથી બનાવાયા છે; ભૂરો લાપીસ લાઝૂલી આયાત કરાયો હશે. ચિત્રો ચૂનાની ભીની સપાટી પર, ગુંદર વગરના રંગે નહિ થયાં હોવાથી એને ફેસ્કો કહેવું ઉચિત નથી, આ પદ્ધતિને ટેમ્પેરા પ્રકાર તરીકે વર્ણવી શકાય. ચિત્ર પ્રકારમાં માટીનાં થરોની દીવાલે ચૂનાના એકાદ પાતળા અસ્તર પર રંગના પાતળા લેપ થયા છે તેમાં પહેલાં ગેરુના લાલ રંગે રેખાંકન ફરીફરીને થયું હોય તેવા નિર્દેશ છે, તેના પર રંગો ભરીને ઉપર કથ્યાઈ કે કાળા રંગની રેખા દોરાઈ છે. વારંવાર દોરાવાને કારણે સીમારેખાઓમાં ઘેરી ગંધ પ્રવર્તે છે તેથી આકૃતિ કિનારીએ ધનીભૂત થાય છે. આ ઉપરાંત રંગરચનામાં સફેદનો વિનિયોગ અવનવાં આવર્તનો ઉપજાવે છે. ક્યાંક સફેદના લેપ પર આકૃતિ રેખાન્વિત થઈ છે ત્યાં અથવા કિનારીએ સફેદના લિસોટા થયા છે તે પ્રદેશ સપાટી પરથી ઉપસતો જણાય છે. આને કારણે સ્પર્શજન્યતાની માત્રા તીવ્ર સ્વરૂપ ધારણ કરે છે.

ભીંતચિત્રોનાં અન્ય માધ્યમોમાં જયપુરી ફેસ્કો પ્રકાર રાજસ્થાનની ઈમારતોમાં અજમાવાયો છે. આ 'અરાઈશ' એવા પ્રકારમાં દીવાલ પર ચૂનાના થરમાં આરસની ભૂકી, નદીની બારીક રેતી અને ઈંટનો ભૂકો વગેરે વપરાય છે અને ચિત્ર માટે તૈયાર થતી સપાટીના થર પર લગાડાતો ચૂનો દહીં અને ગોળ વગેરે મેળવેલા ઘોળના અસ્તરથી લેપાય છે અને વારંવાર પાણીથી ભીનો રખાય છે. ખડકને રંગો લગાડાય તેને પહેલાં સાદા પથ્થરથી દબાવાય છે અને પછી અકીકથી ઘસી નાળિયેરના પાણીના લેપ વડે લિસ્સો કરાય છે ત્યારે રંગ ઘોળમાં ભળી જાય છે. છેવટે સમગ્ર 'ચિત્ર'ની અને દીવાલની સપાટી ઘસેલા આરસ જેવી લિસ્સી બની જાય છે. ભીની સપાટી પર ચિત્ર કરવાની આ પદ્ધતિને સાચ્યે જ ફેસ્કો કહી શકાય-જેમાં રંગની અંદર કશો ગુંદર કે ચીકાશવાળો પદાર્થ ભેળવાતો નથી. આ પ્રકારમાં કાબેલિયત ઉપરાંત જહેમત વધુ હોવાથી એ બહુ ઓછો વપરાય છે.

તાડપત્ર કે ભોજપત્ર પર ચીકાશવાળા પદાર્થમાં મેળવેલા રંગો વપરાય છે, રંગો ઘટ્ટ હોઈ એક કે બે થરમાં

પ્રયોજાય છે; સામાન્યતયા આમાં રંગો મેળવાતા નથી, તેથી આછી-ઘેરી ઝાંચ એમાં ઊઠતી નથી. જૈન પ્રજ્ઞાલીમાં તાડપત્રની જગ્યાએ કાગળ વપરાયો ત્યારે પણ રંગપદ્ધતિ ભાગ્યે જ બદલાઈ. મુઘલકાળે કળાકસબને ખીલવવા 'કારખાના'ની રચના થઈ તેમાં કાગળ અને રંગ તૈયાર કરવાની નવી પદ્ધતિઓ અજમાવાઈ જેની મૂળગામી અને દૂરગામી અસર ઉત્તરકાળનાં પોથી અને હાથચિત્રોની રચના પર થઈ. ચિત્ર કરવાની પૂંઠા જેવી 'વસ્ત્રી'ને પાતળા, હાથે બનાવેલા કાગળોના ઉપરા છાપરી થર ચોંટાડી બનાવાતી અને તેના પર ગુંદર કે સરેશ જેવા પદાર્થ મેળવેલા પાણીના અસ્તર પર, માટી મેળવેલા સફેદ અસ્તરના બે ત્રણ 'હાથ' લગાડી સપાટી તૈયાર કરવામાં આવતી. એમાં ગેરુના રંગે ઝીણું રેખાંકન થતું તે સુધારવા ઘણી વાર ઉપર સફેદ અસ્તરનો પારદર્શી હાથ લગાવી ફરી એ સુરેખ કરાતું અને કમેકમે થરમાં રંગો ભરાતા તેથી રંગસપાટી ઘટ્ટ થતી, અને છેવટે ઘેરી રેખાઓ, ટપકાં જેવી પદ્ધતિથી કિનારીઓ ઉપસાવાતી. ચિત્ર પૂરું થાય પછી એને લિસ્સી સપાટી પર અવળું મૂકી ઉપર ભાર દઈને અકીક ઘસવાથી એ અત્યન્ત લિસ્સું થતું. આમાં કોઈક વાર મોતીમાળાઓ ઉપસાવવા જાડા ગોળ સફેદ લબકા મુકાતા કે વરખના અથવા સોનેરી રંગે આખરી શણગાર થતા. સરેશવાળી સોનેરી ભૂકી, પીંછી વડે લગાડાય અને વરખ માત્ર ચીકાશથી ચિતરેલા ભાગ પર દાબી દેવાતું અને સુકાયા પછી નહિ ચોંટેલા ભાગના વરખનો ભૂકો ખંખેરી લેવાતો.

રંગોમાં પ્રદેશેપ્રદેશની માટી અને ખડકોમાંથી મેળવાતા હિરમિય કે ગેરુ, રાઈ જેવો પીળો રામરજ, લીલો હરતાલ, સફેદ કે ભૂરો અને મેશનો કાળો મુખ્ય હતા તેમાં સીસામાંથી મેળવેલ સિંદુર, પારામાંથી મેળવેલ ખુલતો લાલ હિંગળો, લાખનો કિરમી જંતુમાંથી મેળવેલ કિરમજી ઉપરાંત ખડકના તાંબાનો લીલો અને અર્ધઘાતુના ઝેરી દ્રવ્યનો પીળો તથા વનસ્પતિમાંથી કાઢેલ અળતો અને નીલ વગેરે ભળ્યા. રાજસ્થાનમાં આંબાનાં ફૂલ ખવડાવી ગૌમૂત્રમાંથી 'ગૌગુલી' કહેવાતો સોનેરી પીળો મેળવાતો. રંગોની સામગ્રી દવામાં, ખાણીપીણીમાં વપરાતી હોઈ એ વૈદ, હકીમ અને ગાંધીની હાટે તૈયાર થયા તથા એકબીજામાં કમેકમે

ભળ્યા તેમાંથી ભાતીગળ રંગરચનાની પ્રજ્ઞાલી ઊભી થઈ. આમાં પ્રદેશેપ્રદેશે ખડકની ઝાંચ જરા જુદી કે દ્રવ્યો, ભૂકી ને અન્ય સામગ્રીમાં અવનવી અજમાઈશને કારણે ચોક્કસ રંગતરાહો અસ્તિત્વમાં આવી. કલ્પસૂત્ર અને મહાપુરાણમાં ઘટ્ટ ભૂરા કે લાલ પર સોનેરી આકાર કે અક્ષરો અને મોતી જેવા નિષ્કલંક સફેદની રુચિ સામે વસંતવિલાસમાં અર્ધઘાતુવાળા પીળાનું પ્રમાણ વધતું લાગે કે ચંદાયન (ચંડીગઢ સંગ્રહ)માં લાખ જેવો ઘેરો લાલ અને સફેદના વર્ણિકાભંગ જે ભાવઈગિતો સૂચવે તેની સામે મેવાડના સાહિબદીન ભાગવતમાં ભભકતો હિંગળો અને ગૌગુલીની 'પિવડી'નો ઘેરો હળદરિયો પીળો અને પોપટી લીલો નવી જ આભા પ્રગટાવે. સલ્તનત 'ચંદાયન' કહેવાતી પોથીમાં આછા પીળા, ગુલાબી, જાંબલી અને પથ્થરિયા લીલામાં, મેવાડની ઉષ્ણરંગી હવાની સરખામણીએ ઠંડકની લહેર પ્રવર્તતી લાગે. એવું જ સફેદ મેળવેલા પ્રચ્છદોવાળી મુઘલ કલમમાં ભળાય પણ મેળવેલા રંગોની ઝાંચ એ ટાઢકને જુદું જ સ્વરૂપ બક્ષે. પદ્મનાભપુરમ્ અને મકાનચેરીનાં ભીંતચિત્રોમાં ખડકના લીલા-ભૂરાની અને ઝળકતા ઘાતુરંગી આકારોની રચના સ્થાયી ભાવ જેવી લાગે તો માળવામાં ભૂરા-ભૂખરા અને લાલ-રાખોડી-સફેદની લીલા સંચારીનાં કેટલાં સ્વરૂપ હોય તે ચીંધી બતાવે.

અહીં કદાચ એ પણ પ્રસ્તુત છે કે કાગળથી માંડી રંગ અને પીંછી બનાવવાનું કામ હાથે થતું અને એમાંનું ઘણું કળાકારો પોતે કરતા. હાથે બનાવેલા પાતળા કાગળનાં પડ ચોંટાડવામાં, રંગને ખડકના ટુકડાઓમાંથી ખરલમાં ઘસી, કપડે ગાળી, નિતારી, સૂકવી ગોળી બનાવી રાખવામાં, વરખ લગાડવામાં અને અકીક ઘસવામાં વિશિષ્ટ કારીગરી અને કસબનો ખપ પડતો. રંગોનો અન્ય ઉપયોગ દવાદારુ, ખાણીપીણી, રંગરેજી વગેરેમાં થતો હોઈ ખડકની ભૂકી, રસાયણો વગેરે વ્યાવસાયિક નિષ્ણાતોની દેખરેખ હેઠળ મેળવાતા, કળાકારે પણ રાસાયણિક રંગ કાગળ કે ગુંદરના અસ્તરને અનુરૂપ છે કે નહિ તે જોવાનું રહેતું. ઝેરી રંગ વપરાય તો કાગળ ખવાઈ ન જાય તેવું અસ્તર કરાતું ને રંગનો લેપ દવાના લેપની જેમ જાળવીને કરાતો. મીઠાઈમાં રંગ ભળે કે ઉપર વરખ ચોંટાડાય તેની વિદ્યા પણ કેળવવાની, જાડા

થર ચડાવતા ઉખડી ન જાય તે માટે પાણી અને સરેશનું પ્રમાણ સાચવવાનું એવું બધું કળાકારના કસબમાંય સમાતું.

પીંછી પણ કળાકાર કારીગરે જ બનાવવાની રહેતી. એમાંનો એક પ્રકાર હજુ રાજસ્થાનમાં પ્રચલિત છે. પીંછીના સુંવાળા વાળ ખિસકોલીના બચ્ચાની પૂંછડીએથી ચુંટાતા તે સામાન્ય રીતે વળેલા હોઈ પીંછી વળાંકવાળી બનતી. આ વળાંકને કારણે રેખાંકનમાં અનેક સવલતો થતી; સીધી રાખતા તીણી ધારની રેખા થતી અને આડી રાખી દબાવતા કિનારે આછી ઘેરી ઝાંચ થતી અને લસરકે લિસોટાના અવનવા પ્રકાર સર્જાતા તે દરેક ચિત્રકારને જુદીજુદી આકૃતિઓની વિવિધ ગતિ દર્શાવવા કામ લાગતા. રંગો સામાન્ય રીતે સૂકવી ગોળી કરીને રખાતા અને છીપલામાં થોડો અંશ ઓગાળી ચિત્ર માટે વપરાતા.

કાગળ, કપડાં પરનાં ચિત્રોમાં કે ગુંદર કે સરેશ કે અમુક 'સ્વાદિષ્ટ' રંગો કીડા ખાઈ ન જાય તે માટે એમાં મારક પદાર્થો મેળવાતા. મોટે ભાગે ચિત્રો-પોથીઓ કપડામાં બાંધીને રખાતી અને વખતોવખત ખુલ્લી કરીને જોવાતી તેથી તેને હવાઉજાસ તો મળતા, પણ જંતુ પ્રવેશ્યાં છે કે નહિ તેની ભાળ પણ મળ્યા કરતી.

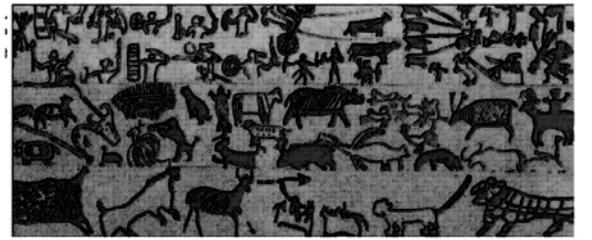
ભીંતચિત્ર

ચિત્રપરંપરાને ત્રણ મુખ્ય પ્રકારોમાં વહેંચી શકાય તેવું છે. એક તો ભીંતચિત્રનો, બીજો છે વીંટાનો અને પિછવાઈનો અને ત્રીજો પોથી કે હાથમાં પકડવાના ચિત્રનો. એમાં ન બેસે એવા પ્રકારો જુદા જોઈ શકાય.

ભીંતચિત્રોમાં મધ્યપ્રદેશમાં ભોપાલ પાસે ચંબલની ખીણના ખડકોના પ્રદેશ ભીમબેટકાનાં આદિકાળનાં લાલ, સફેદ, લીલાં રેખાંકનો સાથે સાંપ્રત સમયના આદિ પ્રદેશો કે ગ્રામ્ય પ્રદેશોમાં ચૂના કે સફેદ માટીથી અને ગેરુથી થતાં પરિવેશીય ચિત્રોની પરંપરાને સાંકળી શકાય. અજંતા, સિત્તનિવાસલ, બાઘ, બૃહદેશ્વર, લેપાક્ષી, અલ્વી, મટ્ટાનચેરી અને પદ્મનાભપુરમૂના પ્રાસાદો, મંદિરો, ચૈત્યો અને વિહારોની 'પ્રશિષ્ટ' કહેવાતી રીતિઓ પણ તેટલી જ વ્યાપક અને પ્રભાવક ગણાય. રાજસ્થાનના શેખાવટી પ્રદેશના શેઠિયાઓની હવેલીઓમાં, વડોદરાના તાંબેકરવાડામાં કે ખેડા

જિલ્લાના રહેણાંકનાં ઘરોમાં દેશી અને માર્ગી વચ્ચેની લોકધર્મી પરંપરાઓ છે તેના નમૂનાઓ ઉપખંડના અન્ય ખૂણે પણ મળે. આવી આદિ, દેશ્ય, પ્રશિષ્ટ અને લોકગામી રીતિઓ એકબીજાથી ઊંફરીને ચાલી નથી. બધી એકબીજામાં પરોવાઈ છે, નામ દઈને છૂટા પાડવાનો અભિગમ ધરાવનારાઓને સમસ્યારૂપ બને એવાં અનેક મિશ્ર રૂપો એમાંથી પ્રગટ્યાં છે. ગુજરાતમાં ચાંદોદના કાશીવિશ્વનાથ મંદિરની કે રાજસ્થાનમાં પરશુરામપુરાની છત્રીની રેખાન્વિત લઢણોમાં દેશ્ય અને પ્રશિષ્ટ ગુંથાયા છે, ચંબા અને બુંદીકોટાના મહેલોમાં ઝીણવટભરી હાથચિત્રોની તરાહ જેવી ને તેવી અપનાવાઈ છે, આંધ્રમાં કાપડની રંગારી કલમકારી અને ભીંતચિત્રો એકબીજામાં ભળે તેની નવાઈ નથી.

ભીમબેટકા જેવા આદિ પ્રદેશોના વિશાળ ખડકો નીચેનાં આશ્રયસ્થાનોમાં કમેકમે રહેતી આવેલી ભટકતી જનમંડળીઓએ લિપિના પૂર્વરૂપ જેવા સાંકેતિક આકારે-પડછને રંગ્યા વગર-ભરપુર આલેખનો કર્યાં છે તેમાં મુખ્યત્વે શિકારનાં દૃશ્યોનું અને વણઝારી જીવનનું સાહજિક ચિત્રણ છે. આમાં જીવન જેના પર નિર્ભર છે તેવાં પ્રાણીઓ અને શિકારમાં પરોવાયેલી આકૃતિઓ ઊભરી આવે છે. અહીં જુદીજુદી મંડળીઓએ એક જ આશ્રયસ્થાન કમેકમે વાપર્યું હોઈ ચિત્રો એકબીજા પર, ક્યાંક ઉપરાછાપરી આલેખાયાં છે, એમાં લખાતીભુંસાતી હસ્તપ્રતની નેહરુએ કરેલી વાત



૧૭. ભીમ બેટકા, મધ્ય પ્રદેશ, ઈ.સ. ૧૦૦૦ પછીનાં ગાળો

આદિકાળે સિદ્ધ થતી હોય તેમ દેખાય છે. એમાં ચિત્રનું ચોક્કસ બિન્દુ ન હોઈ પ્રસ્તારના ગુણો-લક્ષણો સ્પષ્ટ ઉપસી આવે છે, એમાં બોલીની દૃશ્ય-ચાલ જેવું જોઈ શકાય. ડૉ. વાકણકરનાં સંશોધનોએ ભીમબેટકા તથા

એવા આદિ પ્રદેશોની કળાવીથિઓને પ્રકારોમાં અને ઉત્કાન્તિના તબક્કાઓમાં ગોઠવી છે. અહીં યુરોપના અલ્તામીરા અને લાસ્કોની ગુફાઓ જેવી વિશાળ આકૃતિઓ નથી પણ આદિ જીવનની ગતિવિધિઓનું સુરેખ નિદર્શન એટલું જ પ્રભાવક છે. એ ઉપરાંત પ્રકૃતિને અનુરૂપ અને ભૌમિતિક કે સાંકેતિક એવાં જુદાંજુદાં સ્વરૂપો પણ તારવવાં હોય તો તારવી શકાય. કેટલાકને એમાં ઈતિહાસ કે ઉત્કાન્તિને અતિક્રમે એવી સ્વૈરવિહારી, મુક્ત ચેતના આલોકિત થયેલી દેખાય છે. એ કાલાતીત સર્જનાનો છેડો આધુનિક કાળની મુક્તછંદી કળાવિભાવના સાથે બાંધવાનું પણ ઘણાને પ્રિય છે. એક વસ્તુ તો સ્પષ્ટ છે કે લિપિના ઉદય પહેલાં કે બોલીના આરંભકાળે મનુષ્યે એની હયાતીનાં જે ચોક્કસ ઝેંઘાણ મૂકી રાખ્યાં છે તેમાં જીવાકારની ચેતના ઝળકતી દેખાય છે અને આજ લગી પહોંચે તેવી તાજગી છે.

આ કે આવી ચેતનાનો આવિષ્કાર લોકરીતિઓમાં સૈકાઓ લગી જીવિત રહ્યો તેનાં જાણીતાં પ્રમાણો મધ્યપ્રદેશ, ઓરિસ્સા, ગુજરાત, મહારાષ્ટ્રમાં છે, તેવી જ ઊર્જા અનેક આદિ અને ગ્રામ્ય પ્રદેશોની પરિવેશીય ચિત્રણામાં પ્રતિબિંબિત થઈ છે. આમાં ઘણું ઘરઝૂંપડાની દીવાલે, આંગણામાં અને ચોરેચોતરે ચિતરાય છે. એની મુખ્ય નેમ માનવીય પરિવેશને, જીવિત રૂપોની દૃશ્યઊર્જાથી પરિપ્લાવિત રાખવાની છે. કોરું તે આસુરીના આવાસ જેવું અશુભ એટલે બધું જીવિત, શુભાકૃતિઓથી ભરી દેવાનો એમાં ઉપક્રમ છે. ચિત્ર થયા પછી એને પ્રાણાન્વિત કરવાની પરંપરાઓ પણ ઉલ્લેખનીય ગણાય. છોટાઉદેપુર વિસ્તારમાં પીઠોરા દેવની સવારી ચિતરાય પછી બડવો દેવનું આવાહન કરતો ગાતો જાય અને દરેક આકૃતિની કિનારીને તલવારની ધારે અંકિત કરી એમાં ગોપેલા જીવને બહાર આણે. બિહારના મધુબનીમાં વરઘોડિયાની મધુરજની માટે રચાયેલ કોહબરમાં શુભાકૃતિઓ યુગલ પર રક્ષાની છાયા ધરે. ઓરિસ્સામાં ગ્રામનારી ગારની ભીંતો આકારિત કરી એમાં જીવ પૂરે કે કાઠિયાવાડમાં પાણિયારે સર્પનો ચોક ચિતરાય કે વરઘોડિયા ઘરના બારણે થાપા મારે એ બધામાં એવું જ જીવનું, પ્રાણનું આવાહન. દક્ષિણ દેશે હજુ ય ગૃહલક્ષ્મી મુકીમાં સફેદ માટીનો ભૂકો લઈ

આંગળા વચ્ચેથી થતી ભેવડી કે ત્રેવડી ધારે 'કળમ' રચે છે તેમાં દરરોજ શુભને નિમંત્રવાનો સંદેશ છે. આપણે ત્યાંની રંગોળી કે બંગાળની અલ્પનામાં ઉદેશો-નિર્દેશો એવા જ છે. ભૂમિચિત્રણના પ્રકારોમાં કેરળમાં અન્નધાન્યથી વિશાળ આકૃતિવિધાનો થાય છે તેમાંનું ઘણું પ્રાચીન પ્રણાલીઓ લગી ખેંચી શકાય તેવું છે. આ કાલાતીત તત્ત્વ કાળે કરીને જીવનમાં એટલું ઊંડું ઊતરતું ગયું કે એનો રોજિંદા જીવનમાં કર્મકળા તરીકે આવિષ્કાર થયો અને એ સજીવન રહ્યું. આ સજીવન રહેવું પ્રક્રિયામાં જળવાયું હોઈ 'કળમ' કે અલ્પના કૃતિ કે જણસ બનતી નથી. એનું જીવિત રોજ ભુંસાવા કે ફરી આલેખાવામાં રહ્યું છે. આ આલેખોમાં ધ્યાનયંત્ર, સર્પ, બિન્દુ જેવા અનેક સંસ્કારરૂપોની પરંપરા છે.

મહારાષ્ટ્રના ઓરંગાબાદથી ત્રીસેક ગાઉ દૂર છસ્સો વાર લાંબી ધનુષ્યાકાર પહાડીમાં ઈ.સ. ૧૮૧૯માં મદ્રાસ સેનાના કેટલાક અફસરોએ ગુફાઓ જોઈ ત્યારથી બાજુના 'અજીન્ઠા' ગામ પરથી એ સ્થળ અજન્તા તરીકે ઓળખાયું. સાતમી સદીમાં ચીની યાત્રાળુ હુએનત્સાંગે એની મુલાકાત લીધી તેના બે સૈકા બાદ એટલે લગભગ એક હજાર વર્ષ લગી એ નામ ભારતીય સંસ્કૃતિમાં ભુંસાયેલું રહ્યું છે અને આજે ય એના મૂળ નામની સાચી ભાળ મળી નથી. જેમ કબીર કે મીરાં, કાલિદાસ કે ભાસની રચનાઓથી પરિચિત હશે કે નહિ તેનો ખ્યાલ આવતો નથી તેમ ભસાવન, સાહિબદીન કે નયનસુખ અજન્તાને પિછાણતા હોય તો એનાં કોઈ પ્રમાણ આપણી પાસે નથી. અઢીસો ફૂટ ઊંચી પહાડીમાં નેળ જેવી વાધોરા નામે નદી હાલ વહે છે તેથી વ્યાઘ્રપુરી એવા નામની કલ્પના આગળ ધરાઈ છે. હુએનત્સાંગે 'અચલ' એવા સાધુનો નિર્દેશ કર્યો તે છઠ્ઠીસમી ગુફાનાં શિલાલેખ મુજબ ત્યાં નિવાસી હશે અને વાકાટક વંશના રાજા હરિષેણના બૌદ્ધ અમાત્ય વરાહ દેવે (ઈ.સ. ૪૭૫-૫૦૦)માં બૌદ્ધ સંઘને સોળમી અને ત્યારબાદ મંડલેશકુમારે સત્તરમી ગુફા કોતરાવી દાનમાં દીધી એવા લેખ મળ્યા છે. જૂનામાં જૂની ગુફા દસ અને નવ ઈ.સ. પૂર્વેની ત્રીજી સદીથી ઈ.સ.ની પહેલી સદી સુધી કે સાતવાહન કાળમાં મુકાય અને બાકીની છઠ્ઠી-સાતમીમાં થયાના મતમતાન્તર પ્રવર્તે છે. આમાં ગુફાઓ

કોરાવા-ચિતરાવાનો સમય મર્યાદિત હશે. એ વિશે ઊંડું સંશોધન કરનાર ડૉ.વોલ્ટર સ્પીન્કના મતે કળાપ્રવૃત્તિનો એવો ગાળો અત્યન્ત ટૂંકો હતો. આમાં ૯, ૧૦, ૧૯, ૨૬ અને ૨૮ ચૈત્યો છે અને બાકીના વિહાર અથવા સંધારામ છે, જે સાધુઓના નિવાસસ્થાન હતા. પ્રાચીન વાણિજ્ય કેન્દ્રો ભરૂચ અને પ્રતિષ્ઠાનની વચ્ચે આવેલ આ સ્થળ એ વાણિજ્ય માર્ગનું કેન્દ્ર હોવું જોઈએ અને ત્યાંથી પસાર થતી પોઠોના શ્રેષ્ઠીઓએ ગુફાઓ કોતરાવવાનાં દાન દીધાં હશે.

અહીં લગભગ બધી ગુફાઓમાં ચિત્રો હશે તેનું પ્રમાણ અવશેષો પરથી મળે છે પરંતુ ૧, ૨ અને ૧૬, ૧૭માં ચિત્રો વધારે સારાં સચવાયાં છે. ૧ અને ૨ નીચાણવાળા ભાગે હોઈ વાઘોરાના પુરે દીવાલની નીચેના ભાગનાં ચિત્રો નષ્ટ કર્યાં હશે, તે ૧૬, ૧૭ ઉપર હોઈ ત્યાં એવું બન્યું નથી. સૌથી વધારે નુકસાન જૂનામાં જૂની ૯ અને ૧૦માં થયું છે તે ગુફાઓ ઓગણીસમી સદીમાં શોધાઈ પછી સહેલાણીઓએ કર્યું છે. પુરાવસ્તુ વિભાગે એની સારસંભાળ લીધી એ પહેલાં પર્યટકોએ ત્યાં તાપણી કરીને કે ચિત્રો પર પોતાનાં નામ કોતરીને એ પ્રાચીનતમ વારસાને લગભગ નેસ્તનાબૂદ કર્યો છે. એ પણ દુર્ભાગ્ય ગણાય કે બે વાર (આર.ગીલના જૂથ દ્વારા ઈ.સ.૧૮૪૯-૫૫ ના ગાળામાં અને જે.જે.સ્કૂલ ઓફ આર્ટસના આચાર્ય જોહન ગ્રીફીથ્સના વડપણ હેઠળ ઈ.સ.૧૮૭૨ અને ૧૮૮૫ દરમિયાન) અજન્તાની નકલો થઈ તે જુદે જુદે વખતે આગ લાગતાં નષ્ટ થઈ. આથી ઓગણીસમી સદીમાં છબિકરણ નહિ હોવાને કારણે ચિત્રો કેવી હાલતમાં હતાં તે જાણવું મુશ્કેલ છે; જો કે ઈ.સ.૧૮૯૬માં ગ્રીફીથ્સે બે ગ્રંથો બહાર પાડ્યા તેમાં કેટલુંક સંપ્રહાયું છે. છેવટે ઈ.સ.૧૯૧૦-૧૧માં લેડી હેરીંગહમના વડપણ હેઠળ નન્દલાલ બસુ અને સૈયદ એહમદ વગેરેએ નકલો કરી તેમાં ઘણું જળવાયું છે.

અજન્તાની ગુફાઓની લગભગ બધી સપાટી પર એટલે કે ફરશ બાદ કરતા દેખાતાં બધાં સ્થળે, સ્તંભો અને શિલ્પો પર ચિત્રો હતાં અને ઘણાં હજુ બચ્યાં છે. સાતવાહન કાળમાં હીનયાનના પ્રભાવે બુદ્ધને મનુષ્યરૂપે આકારવાનું વર્જ્ય હતું ત્યાં સ્તુપ, પદચિહ્નો, બોધિવૃક્ષ



૧૮.બુદ્ધજન્મના દૃશ્યમાં ઊભેલી કુંવરી, અજંતા, ૨જી ગુફા, મહારાષ્ટ્ર, ઈ.સ.૬૦૦, ભીતચિત્ર

જેવાં પ્રતીકો દ્વારા બુદ્ધની હાજરી દર્શાવાઈ છે. ઉત્તરકાળે વાકાટક અને ચાલુક્ય સમયમાં મહાયાનના પ્રચલનને કારણે મનુષ્ય રૂપ પ્રયોજાયું. ઘણી ગુફાઓ જુદાજુદા કાળે ચિતરાઈ હોઈ પ્રતીકાત્મકતા અને મનુષ્યરૂપ એક જ ગુફામાં જોવા મળે, ત્યાં એ કાલભેદ સમજવો ઘટે. ચિત્રોની જેમ શિલ્પનું પ્રમાણ અહીં ખાસ્સું છે તેમાં ઓગણીસમી ગુફાની બહારના નાગયુગલનું અને છઠ્વીસમીની અંદર બુદ્ધના પરિનિર્વાણનું શિલ્પ અત્યન્ત પ્રભાવક છે. સ્થાપત્યમાં ખડકને પૂર્વકાળે પ્રચલિત હતા તેવા કાષ્ઠના માળખા જેમ કોર્યો જણાય છે અને ઓગણીસમી ગુફાના ચૈત્યના પ્રવેશદ્વારે ઘોડાની નાળ જેવા આકારે વાતાયન અને ગવાક્ષની રચના છે. વિહારો સામાન્યતયા ચોરસ ઓરડા જેવા છે તેમાં ફરતે ધ્યાન માટે નાની ઓરડીઓ કોરાઈ છે અને અંતભાગે બુદ્ધ

મૂર્તિ કે સ્તુપાકારોવાળો જુદો વિભાગ છે.

અજન્તાની ચિત્રણાનું મુખ્ય સ્વરૂપ કથાચિત્રનું છે એમાં વિશેષ તો બુદ્ધના પૂર્વજન્મોની કથાઓ એટલે કે જાતકો ચિતરાયાં છે. મહાજનક, વિદુરપંડિત, વેસ્સાંતર, હંસ, મહાકપિ, ષડદંત, ચંપેય્ય, શિબિ અને સિંહલઅવદાન વગેરે જાતકોમાં કેટલાંક વારંવાર રજૂ થયાં છે. એ ઉપરાંત બુદ્ધજીવનના બોધિવૃક્ષ નીચે ધ્યાનમગ્ન બુદ્ધ અને મારના હુમલાના, નંદ સાથેના સંઘર્ષના, ધર્મચક્રપ્રવર્તનના અને યશોધરા અને રાહુલ સમક્ષ બુદ્ધ ઉપસ્થિત થયાના પ્રસંગો છે. મુખ્યત્વે દીવાલો પર કથાચિત્રો છે અને દર્પણમાં મુખ નિહાળતી શ્યામસુંદરી અને બુદ્ધ-યશોધરા જેવા છુટ્ટા પ્રસંગો સ્તંભો પર છે. છત પર ચક્રાકાર અને ચોરસ ઘટકોની આલંકારિક ભાત-રચનાઓ, પ્રવેશદ્વારે ધ્યાનસ્થ બુદ્ધાકૃતિ પુનરાવર્તિતરૂપે કે મિથુનઆકૃતિઓ છે. એક દીવાલે જીવનચક્ર છે, અને બોધિસત્ત્વ પદ્મપાણિ અને

અવલોકિતેશ્વરનાં વિખ્યાત સ્વરૂપો વિહારના છેલ્લા દ્વારે કથાનકો વચ્ચે વણી લેવાયા છે. ચિત્રોમાં એક તો સમયાધીન ને બીજી જુદી જુદી મંડળીઓની વિશેષતાઓ દર્શાવતી લઢણો જોઈ શકાય. નવમી અને દસમી ગુફાના અવશેષોમાં આકારમાંડણી સાંચીનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની યાદ અપાવે એવી સુગઠિત અને પહેલી તથા બીજી ગુફામાં વાકાટક વંશકાળે ગુપ્તસર્જના-વિભાવનાઓના પ્રચલનથી પ્રભાવિત સંતુલિત ભાવાયોજનનું નિદર્શન થાય. પહેલી ગુફાના પ્રવેશદ્વારની પાછળની દીવાલે રાજસભામાં વિદેશીઓનું - વિવાદાસ્પદ વિષયનું - ચિત્ર છે (પુલકેશિન બીજાના દરબારમાં ઈરાનના શાહ ખુસરોના એલચી) તેમાં આકારમાંડણી અને લઢણમાં અલંકૃતિ અને આવેગ જણાય છે તે ઉત્તરકાળની ચાલુક્ય પરંપરા નિર્દેશે છે. પહેલી અને બીજી ગુફાના મહાજનક અને બીજીના વિદુર પંડિતની આયોજનામાં કળા-ધરાણાની સગોત્રતા દેખાય તે સત્તરના સિંહલઅવદાન



૧૮. અંત:પુરમાં રાજા મહાજનક, મહાજનક જાતક, અજન્તા, પહેલી ગુફા, ઈ.સ. ૭મી સદી, ભીંતચિત્ર

સાથે સરખાવી શકાય-પણ એવું ચોક્કસ સાબિત કરવાનું અઘરું પડે. જો કે બીજી ગુફામાં વિહારના ઓરડા અને પાર્શ્વમૂર્તિ વચ્ચે ઓરડા જેવો અવકાશ છે ત્યાં મારનું આક્રમણ ચિતરાયું છે તેમાં મારકન્યા અને આસપાસની સ્ત્રીઆકૃતિઓના લાવણ્યની છટા કોઈ વિલક્ષણ હસ્તની જ લાગે.

જુદા જુદા 'હાથ' જોવાનું અને છૂટા પાડવાનું આમ તો અજન્તારીતિ લગભગ અસંભવિત ઠેરવે છે. જ્યાં ત્રણેક કથાનકો એકસાથે, અવનવી ગતિએ અને ઉપરાછાપરી એક જ દીવાલે વહેતાં હોય ત્યાં હાથ અને ચિત્તનું સામંજસ્ય જોવાનું જ શ્રેયસ્કર ગણાય-એને છૂટા પાડતાં કદાચ એનું ઋત પણ હણાય. આવું જ કથાનક અને સ્વતંત્ર પાત્રોના સાયુજ્યનું છે. વાર્તા ક્યાંક કવિતા કે સ્તુતિમાં સરી પડે તેમ મહાજનક જાતક પૂરું થતાં મહા રૂપે બોધિસત્વ પદ્મપાણિ પ્રગટે. નામસ્મરણ થતું હોય તેમ ધ્યાનસ્થ બુદ્ધ જાપની જેમ અનેકરૂપે ફરી દોરાય (અને બુદ્ધ સહસ્રરૂપે પ્રગટ્યા હતા તેનો સાક્ષાત્કાર થાય). વાર્તાના નાયકનાયિકા વાર્તા ખૂલે તેમ ફરીફરી દોરાય તેથી વાર્તાની ગતિ કળાય, પણ બે જાતકોની અન્ય આકૃતિઓ બન્નેને ખપ લાગે તેવી બે બાજુ ગતિ કરે. ભાવક ગુફામાં દાખલ થતાં વાર્તા ચીંધે તેવી ચાલીને ગતિ કરે તો એક જાતક બીજાના બારણા ખોલે તે ત્રીજામાં ઉઘડે, ત્યારે વાવના કોઠાને આરપાર જોયાની અનુભૂતિ થાય. આમાં ગતિ કોઈક વાર ડાબેથી જમણે, ઉપરથી નીચે કે નીચેથી ઉપર, વળાંકોમાં અનેક રીતે થાય, એમાં તાળો મળે એવી સ્થૂળ આયોજના નથી તેથી ભાવક ધારે ત્યાંથી વાર્તામાં દાખલ થઈ શકે અને મનપસંદ રસ્તે એક કે બે જાતકમાંય સાથે ગતિ કરી શકે. આકૃતિઓના કદ પ્રમાણે ભાવકને ચોક્કસ અંતરેથી નિરખવાના નિર્દેશ મળે તે પ્રમાણે તે આગળપાછળ જાય તેમાં ચિત્રિત આકૃતિઓ જ જાણે એની ગતિનું સંચાલન કરે, અને જાણેઅજાણે ભાવક જાતકલીલાની સૃષ્ટિમાં એકરૂપ થઈ જાય.

અગાઉ કહેવાયું છે તેમ અહીં દૂરતાનો અભાવ છે, ત્યાં ભાવકની દૃષ્ટિ કોઈ કાલ્પનિક ક્ષિતિજે વિલીન થતી નથી : નાની મોટી આકૃતિઓ પરિપ્રેક્ષ્યના પ્રમાણના સિદ્ધાન્તે દોરી નથી, એથી બધું દીવાલની સપાટી બહાર

ગતિ કરતું લાગે. છતાં કોઈ પણ આકૃતિ સાવ સમ્મુખ ન હોઈ ભાવકે પણ એને પામવા ઉદ્યમ કરવો પડે. પૂજા મૂર્તિઓમાં દેવદૃષ્ટિ દર્શકભાવકની આંખને સીધી વીંધતી હોય તેને બદલે અવલોકિતેશ્વર અને પદ્મપાણિનાં મુખભાવ અને દૃષ્ટિ અંતર્મુખી છે. સેંકડો મનુષ્યાકૃતિઓથી ખચિત વિહારનો અવકાશ સ્થૂળ અર્થમાં ટોળા કે મેદનીનો અણસાર જગાવે પણ સૂક્ષ્મ રીતે એમાં સમગ્ર સંસારની જીવનલીલાને આલેખવાનો જ ઉપક્રમ છે. કળા ધમદિશ પ્રમાણે સંસારને માયારૂપે વર્ણવતા એને સાક્ષાત પણ કરે છે એમાં જ એની સંકુલતા સમાયેલી છે. અહીં મનુષ્યાકૃતિઓથી માંડીને પ્રાસાદો, મંડપો, ગવાક્ષો, જંગલના ખડકો, વૃક્ષો બધું જાણે કે આંખે અડી શકાય તેવા આકારે દોરાયું છે, કદાચ રિચર્ડ લેનોય કહે છે તેમ કળાકારે આ અંધારા ઓરડામાં ટમટમતા દીવાની જ્યોતિને અનુસરતા દીવાલને મનુષ્યશરીરના માપે આલોકિત કરી તેથી ભાવકે પણ ચિત્રસૃષ્ટિ માત્ર



૨૦. પદ્મપાણિ, અજન્તા, પહંલી ગુફા, ઈ.સ. ૭મી સદી, ભીતચિત્ર

આંખે નહિ સમગ્ર દેહે ચાલીને પામવી રહી.

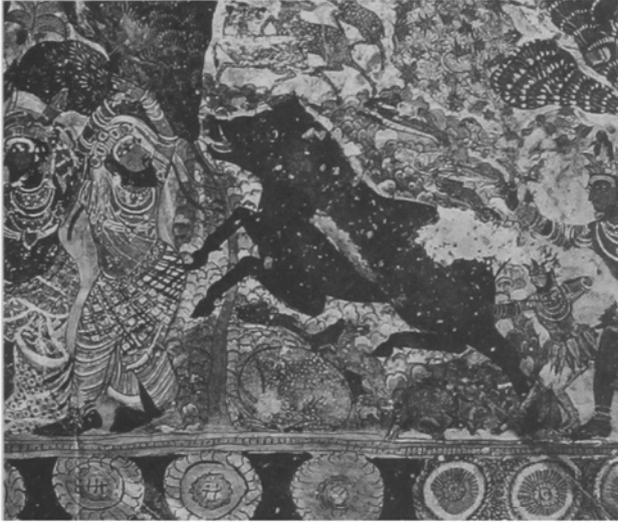
સત્તરમી ગુફાના પ્રવેશદ્વારે મિથુનચિત્રો છે તેમાં શુભની આરાધના જોઈ શકાય. બાજુની દીવાલે અભ્રપુંજમાં ગંધર્વો-અપ્સરાઓ છે, નીચલો દેહ પક્ષીનો છે એવું કિન્નરયુગલ અને એ બધાની પડખે વેસ્સાન્તર જાતકની વાર્તા વહે છે. જમણે 'નલગિરિદમન'માં હાહાકાર મચાવતો મત્ત નલગિરિ હસ્તિ અને ત્રસ્ત, ચિંતિત લોકસમુદાય ઘરઝરખે લળી રહ્યો દેખાય છે. આગળ વધતા બુદ્ધની કરુણામય છાયામાં ઢળી પડતા મહાપશુની વિશાળ આકૃતિ ઋજુ ભાવે સંવેદિત થઈ છે. અજન્તાના કળાકારે હરણ, હંસ અને કીડી જેવા પશુપક્ષી, જંતુ ઝીણી આંખે અને ઊંડા સમભાવપૂર્વક નિરૂપ્યાં છે એમાં હરણની આકૃતિમાં ક્રોમળતા સાક્ષાત થઈ છે. સૌથી ઊંડો સમભાવ એને હસ્તિના સ્વરૂપ પ્રત્યે છે તે વારંવાર વ્યક્ત થાય છે. આવા ગંજાવર દેહના સ્વરૂપને કમનીય વળાંકોમાં આલેખી એણે હસ્તિને ગરિમા અને ઋજુતા બક્ષ્યાં છે તેમાં બુદ્ધના પૂર્વજન્મના ષડદન્ત અને હસ્તિ જાતકના તેમ જ માતા માયાદેવીના સ્વપ્નમાં જે રૂપે દેખાયા તે શ્વેત હસ્તિના સંસ્કારો સંચિત હોય તેવું જણાય છે. હસ્તિનું આવું કરુણાસભર, ઋજુ સંવેદનથી રસિત આલેખન વિશ્વકળામાં વિલક્ષણ ગણાય. એવી જ અદ્ભુત દેહછટા વિધુર પંડિત જાતકના પંચકેશથી વિભૂષિત નાગરાજના શામળિયા સ્વરૂપમાં દેખાય છે. અહીં નાગઅંગની સ્નિગ્ધ માંસલતા અને ડોલન પણ મનુષ્યરૂપમાં ઉમેરાયાં છે. અન્ય આકૃતિઓમાં પ્રાદેશિક નૃવંશીય વૈવિધ્ય, વ્યવસાયગત સાહજિક મુદ્રાઓમાં - તીરંદાજો, કારીગરો, શિકારીઓનાં દેહરૂપોમાં અંકિત થયું છે. પરંતુ સહુથી ઊંડીને આંખે વળગે છે તે સ્ત્રીપુરુષના યુવા દેહવૈભવનું ગૌરવ. એમાં રોજબરોજના જીવનમાંથી તારવેલી વિલક્ષણ છટાઓ તો છે જ, પણ સાથોસાથ નૃત્ય-નાટ્ય ભંગીઓના સંકેત પણ ગૂંથેલા છે : વિશેષ તો શૃંગાર-તત્ત્વના આરોપણમાં. તેથી રમણીઓ અહીં અપાર લાવણ્યથી રસિત રતિભાવે વિલસતી લાગે છે : એમાં નિમીલિત પોપચાંની નયન છટાઓ, પીન પયોધર અને જંઘા-ભંગીઓ કશા છોછ વગર, ખરે તો આહ્લાદપૂર્વક આલેખાઈ છે તે કાલિદાસની અને અન્ય સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કાવ્યોનાં ઉપમા-રૂપકોની યાદ દેવડાવે. પુરુષ દેહ પણ

એવા જ પ્રચુર શૃંગારિત ભાવે આલેખાયાં છે. એ ઉપરાંત સિંહલઅવદાનની રાક્ષસીઓ, ઉદાર ચરિત વેસ્સાન્તરનાં બાળકો ખરીદી જતો લોભી બ્રાહ્મણ, ઓળખાયું નથી તેવા જાતક (જે માનવભક્ષી રાજાનું જાતક છે તેની યાદ અપાવે છે)ના ચિત્રણમાં થાળમાં વઘેરાયેલાં માથાં જેવાં કલ્પનો શૃંગારની સામેના પલ્લાના વિશ્વને આલોકિત કરે છે. આ બધું સળંગસૂત્રતા અને સાતત્યના સિદ્ધાન્તે વિહારોની બધી દીવાલે આલેખાયું હોઈ એને ટુકડે ટુકડે છબિઓમાં જોવાથી એની સમગ્રતાનો ખ્યાલ ન આવે; ચિત્રો સમક્ષ ઊભા રહી, ગતિ કરી પામીએ તો જ એમાં રહેલી અપૂર્વ ચેતનામય સૃષ્ટિનો પરચો થાય.

અજન્તાની વિહાર-વીથિઓમાં પ્રવર્તી તેવી ચિત્ર પરંપરાઓ કળા-જૂથો, મંડળીઓ દ્વારા ચોમેર વિસ્તરી હશે. છઠ્ઠી સદીના ઉત્તરકાળના અથવા પછીના બચેલાં (પણ હાલ તદ્દન નષ્ટ થવા આવેલાં) પશ્ચિમ માળવાના ધારપ્રદેશની બાઘ ગુફાઓનાં ચિત્રોમાં એનું સીધું પ્રતિબિંબ દેખાય છે. આમાં અજન્તાની પરંપરાએ રૂઢિરૂપ ધારણ કરતાં થોડી ઢીલાશ આવ્યાના અણસાર પણ મળે છે. ઈ.સ. ૮૫૦ની તમિળનાડુના સિત્તનિવાસલની જૈન ગુફાઓમાં અજન્તારીતિ ધ્વનિત થયેલી દેખાય છે ત્યાં આકૃતિઓ જરા છૂટી, વિશાળ અને જાજરમાન રૂપ ધારણ કરે છે. કમળ તળાવડીના દૃશ્યમાં પત્રો-પુષ્પોનો વ્યાપ પ્રભાવશાળી છે. ઈલોરાના કેલાસમંદિરમાં ચિત્રોના અવશેષ રહ્યા છે તેમાં અજન્તાની ચાલુક્ય કાળની આકૃતિઓમાં દેખાયેલ ઝડપી આલેખન અને આડા ચહેરે બહાર નીકળી આવતી બીજ આંખની રીતિ-જે પછીની જૈન પોથીચિત્રોની તરાહોમાં વણાઈ-પ્રયોજાઈ તે પરખાય છે. ઉત્તરે બાઘ પછી અજન્તા જેવી રીતિનું પ્રસ્તરણ મધ્ય એશિયાના-હાલના અફઘાનિસ્તાનના બામિયાનના વિરાટ બુદ્ધોની પડછે કે હાલના ઉઝબેકિસ્તાનના સમરકંદ પાસેના પ્રાચીન આફ્રાસિયાબમાં જોઈ શકાય. અહીં અજન્તાની લયમય અલસ મુદ્રાઓ નવા જોમથી આકૃત થાય છે. પ્રદેશપ્રદેશની દેહચિત્રોમાં પરિવર્તિત થતી એ પરંપરાના છેડા ચીનની તુનહુઆંગની ગુફાઓનાં ચિત્રો જોડે બંધાય છે ત્યારે આકૃતિઓ સૂસવાતા વેગની છટાએ ધુમરાવા લાગે છે. દક્ષિણે કર્ણાટકના બદામી (ઈ.સ. ૫૭૮)માં

અને તાંજોરના રાજરાજેશ્વર મંદિર (ઈ.સ. ૧૧મી સદીનો આરંભ કાળ)ના અવશેષોમાં અજન્તા કરતાં પ્રાદેશિક દેહાકારો અને આયોજન ખીલ્યાં જણાય છે, પણ શ્રીલંકાના સિગિરિયાનાં ચિત્રોમાં અજન્તા રીતિ પ્રાદેશિક રૂપરચનામાં રસાઈ પ્રતિબિંબિત અને ચેતાન્વિત થઈ છે.

હિમાલય પ્રદેશના સિક્કીમ, ભૂતાન, લદાખ અને કાશ્મીરમાં તથા પડોશના તિબેટ અને નેપાળમાં ભીંતચિત્રની જે પરંપરાઓ છઠ્ઠી શતાબ્દી પછી પ્રવર્તી હશે તેમાં બુદ્ધદેશ સાથે અજન્તાની રીતિઓ પણ પહોંચી હોવાના સંકેતો ઉત્તરકાળના નમૂનાઓ પરથી મળે છે. લદાખના અલ્પી પ્રદેશના ચૈત્યમાં બુદ્ધના માટીમાં ઘડેલાં વિશાળ શિલ્પદેહ પર જાતકનાં કથાચિત્રો અંકાય છે તે પ્રાદેશિક વિલક્ષણતામાં જ મુકાય. સલ્તનત કાળના મહેલોમાં ચિત્રો હશે તે ફિરોઝશાહ તુઘલકે કઢાવી નાખ્યાના ઐતિહાસિક આલેખ પરથી તારવી શકાય. વિજયનગર સામ્રાજ્યના છેલ્લા તબક્કે આંધ્રના અનન્તપુર જિલ્લાના લેપાક્ષીના મંદિર (ઈ.સ.ની સોળમી સદીનો મધ્ય ભાગ)ના રંગમંડપની છતે



૨૧. કિરાતાર્જુનીયનું દૃશ્ય, લેપાક્ષી, આન્ધ્રપ્રદેશ, ઈ.સ. ૧૬મી સદીનો મધ્ય ભાગ, ભીંતચિત્ર

કિરાતાર્જુનીય અને શિવકથાનાં ચિત્રોમાં પ્રાદેશિક રૂપ ફૂલ્યાંફાલ્યાં છે. દાઢીવાળા ઋષિપાત્રો, પ્રચુર કેશાવલિ અને સ્થાનિક વેશભૂષામાં આલેખાયેલ નારીપાત્રો તેમ

જ શિકારના દૃશ્યમાં દેહાકારોની હાલચાલ તો વિશિષ્ટ છે પણ આલેખનમાં હવાના સ્પર્શ વસ્ત્રો, વૃક્ષો અને ભૂમિ આકારો લયાકારે ચલિત થયાં છે તે રોચક છે. ચિત્રણા છૂટા હાથે થઈ છે તેની મોકળાશ પણ વરતાય છે. પાત્રોની આંખો, અજન્તાની અર્ધબંધ આંખોની તુલનાએ ઊઘડી વિશાળ થઈ છે. કર્ણાટકના શ્રવણબેળગોળાના જૈન મઠ (ઈ.સ.ની અઢારમી સદી)માં નવી તરાહ ઉપસે છે. અહીં કથા જુદાજુદા પટાઓમાં, લાલ અને સફેદ રંગના સંતુલને ચિતરાઈ છે.

સૌથી વિલક્ષણ છે કેરળનાં સેંકડો મંદિરોમાં પ્રવર્તેલ પ્રાદેશિક રીતિઓ. અહીં દેહાકાર ને અલંકારો કથકલી, ભાગવતમ્ કે મોહિનીઆટ્ટમ જેવાં નૃત્યનાટ્યરૂપોના અભિનય અને શૃંગારરીતિઓને અનુલક્ષી એવાં રચાયાં છે કે એક રીતે અભૂતપૂર્વ એવી જાજરમાન છટાઓ પ્રગટી છે અને બીજી રીતે જોઈએ તો સમગ્ર ચિત્ર જાણે કે પ્રચુર આલંકારિકતાનું રૂપક બની રહે છે. અલંકારોથી ખચિત માંસલ દેહવાળાં નરપાત્રો ત્રીરૂપે ગર્વાન્વિત અને નારીપાત્રો ઠાંસીને ઉભારેલ અંગોપાંગો વાટે શૃંગારદેહી રૂપ ધરે છે. આમાં લીલાશ-ભૂરાશવાળા ચર્મરંગથી ભૂષિત આકૃતિઓ કિનારી પરની ઘેરી ઝાંચથી આગળ ઉપસી આવતી તથા ઘનિત, અવનવી આત્મા પ્રગટાવે છે. કોચીનના વલંદા મહેલ તરીકે ઓળખાતા મટ્ટાનચેરીમાં રામાયણનાં કથાચિત્રો છે તેમાં દશરથની પટરાણીઓની પ્રસૂતિનું આલેખન ભારતીય પરંપરામાં અજોડ ગણાય. એમાં ગર્વથી અંકિત રાણીઓ પુત્રોને જન્મ આપે છે તેમાં નારીદેહ અને ચરિત્રનો અપૂર્વ મહિમા થયો છે. એ જ મહેલમાં અન્ય સ્થળે કૃષ્ણગોપીઓની રતિલીલાનું અને શિવમોહિનીના સંયોગનું પણ વિરલ એવું ચિત્રણ છે. વિષ્ણુના મોહિનીરૂપ સાથે આભોગિત શિવની છટા, વૃષભ પર બેઠેલી પાર્વતી નીરખે છે તેમાં અનેક સંકુલ સંકેતો વાંચી શકાય. આ ઉપરાંત તિરુવનન્થપુરમ્ પાસેના પદ્મનાભપુરમ્ના પ્રાસાદમાં એવી જ દક્ષિણ દેશની દૃશ્યલીલાની અસ્ખલિત ઊર્જા પ્રગટાવતાં ચિત્રો છે.

મુઘલ કાળ દરમિયાન કે તે પહેલાંથી રાજસ્થાન, મધ્યપ્રદેશ, ગુજરાત અને પહાડોમાં પોથીચિત્રો અને

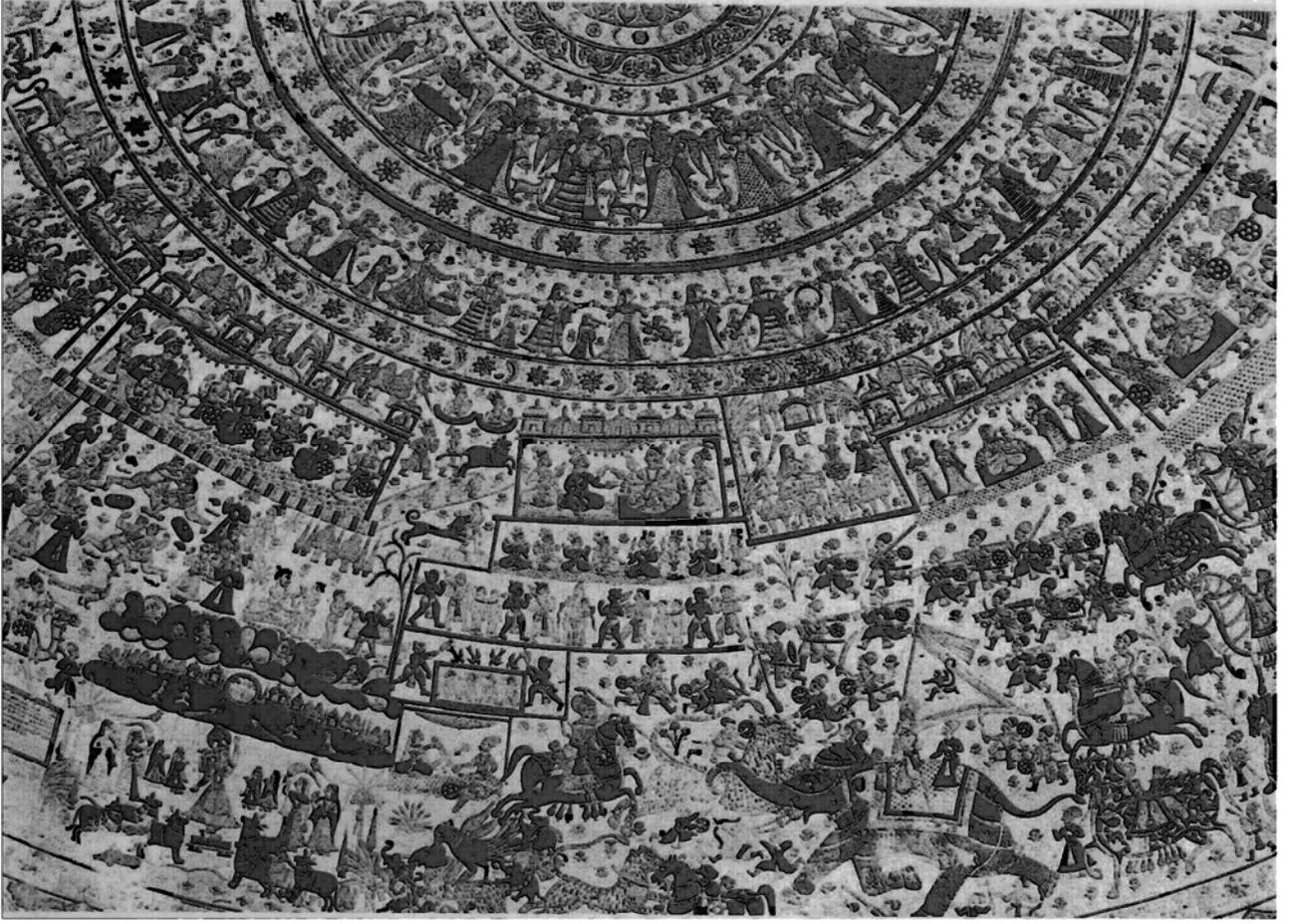


૨૨.દશરથની ત્રણ રાણી પ્રસવકાળે, રામાયણ, મદાનચેરી, કોચીન, ઈ.સ.૧૭મી સદી, ભીંતચિત્ર

હાથચિત્રોની જે પરંપરા પ્રવર્તી તેવી જ ચિત્રણા રાજમહેલોમાં અને અન્ય સ્થળે દીવાલો પર પણ થઈ. એમાં જે તે પ્રાદેશિક કલમની તરાહ હતી તેવું ઝીણવટભર્યું આલેખન થયું. આથી ભીંતચિત્રની પરંપરા હંમેશા દૂરથી જોવાની જ હોય તેવું સાધારણીકરણ થઈ શકે નહિ. બુંદી, કોટા, ઉદેપુર, ચંબા વગેરે રજવાડે જળવાયેલાં ચિત્રો પરથી સાબિત થાય છે કે પોથી અને દીવાલે ચિતરનારાનું કળાધરાણું સરખું હતું. કદાચ એક પણ હોય. આમાં પોથીચિત્રને દીવાલે ચોંટાડ્યું કે મઢ્યું હોય તેવો ઉપક્રમ નહિ, પણ ચિત્રણાને એ જ તરાહે દીવાલે વહાવવાનો ઉદ્યમ તેથી ભાવક એની તરફ ખેંચાતો નજીક જઈ ખૂણેખાંચરેથી વિગત શોધતો રહે. વડોદરાના તાંબેકરવાડામાં ય આ જોઈ શકાય તેવું છે. દક્ષિણે ચેટ્ટીનાડમાં કે શ્રીરંગપટ્ટણના ટીપુના મહેલ દરિયાદૌલતમાં ચિત્રો છે ત્યાં પ્રાદેશિક કલમો આમ જ

ખીલી હશે.

ભીંતચિત્રોની પરંપરા સમગ્ર ઉપખંડમાં છવાઈ, વિસ્તરી છે અને ઘણે સ્થળે જીર્ણોદ્ધાર પ્રવૃત્તિમાં નવાનવા સ્વરૂપે સજીવન રહી છે. મંદિરો, પ્રાસાદો ઉપરાંત હવેલીઓ, રહેણાંકો, સમાધિની છત્રીઓ વગેરેમાં એનાં અવાન્તર રૂપ પ્રગટ્યાં છે. આમાં પ્રશિષ્ટ અને જાનપદી કહેવાય તેવી રીતિઓ તથા સંવેદનાઓ એકબીજામાં ગુંથાઈ છે. નાનાં ગામોનાં મંદિરોમાં દાખલા તરીકે ચાંદોદના કાશીવિશ્વનાથના કે ભીલાપુરના શિવમંદિરના કે રાજસ્થાનના પરશુરામપુરા જેવી મરણોત્તર છત્રીના ધુમ્મટોમાં રામાયણ, મહાભારતનાં ચકાકાર કથારૂપો, દેવદેવીઓની પ્રતિમાઓ સાથે નિરૂપાયાં છે. અહીં આલેખન હાથછૂટું, થોડું સરળ, વધારે સ્વાભાવિક, ગતિમાન અને બોલીના દૃશ્યરૂપ જેવું ત્વરિત થયું છે. એમાં બદલાતા સમયની રીતિઓ,



૨૩. મૂતકની છત્રીની છત પર ચિત્ર, પરશુરામપુરા, રાજસ્થાન, ઈ.સ. ૧૯-૨૦મી સદી, ભીતચિત્ર

સ્થિતિઓ અપનાવાઈ છે, બોલીની પ્રાદેશિક કથાઓ મહાકથાઓમાં ગુંથાઈ છે અને પાત્રો સ્થાનિક પરિવેશમાં, પહેરવેશમાં રજૂ થયાં છે. વળી પ્રશિષ્ટમાં સ્થાન ન પામે એવા વિષયો અહીં બેઘડક ચિતરાયા છે. રાવણના વિજય માટે અહિરાવણમહિરાવણે યજ્ઞ કર્યો તેને બ્રષ્ટ કરવા મંડપ પર બેસી મૂતરતા હનુમાનનું ચિત્ર ચાંદોદના ધુમ્મટમાં છે તેવું પ્રશિષ્ટ પરિવેશમાં કલ્પવું મુશ્કેલ છે. પાત્રોમાં કેરળદેશે રામ નાંબુદ્રી લડવૈયા જેવા તેમ ચાંદોદ કે વડોદરાના કમાઠીબાગના કામનાથ મહાદેવના મંદિરમાં દેશી રજવાડા પરિવારના મૂંછાળા કુંવર જેવા અને દશાનન રાવણના લશ્કરમાં ફિરંગી પોષાકવાળા બંદૂકધારી સૈનિકો. આ આકૃતિઓ ઘણી વાર ભવાઈ-ખેલમાં પાત્ર પ્રવેશે અને પરિચય આપે તેમ એમનાં નામ સાથે ચિતરેલી છે.

રહેણાંકની હવેલીઓ રાજસ્થાનના જયપુર પાસેના શેખાવટી વિસ્તારનાં ડાઝન ઉપરાંત ગામોમાં હજુ હમણાં લગી ચિતરાવાતી રહી છે. ખેડા અને ભરૂચ જિલ્લાના સોજીત્રા તથા ગજેરા જેવાં ગામોનાં શ્રીમંત ઘરોમાંથી પણ એવાં ચિત્રો હોવાનાં પ્રમાણ મળ્યાં છે. શેખાવટીમાં નવલગઢ, લછમણગઢ, ફતેહપુર, મંડાવા, ચૂરુ, ઝુનઝુનુ જેવાં ગામોની, મુખ્યત્વે વણિક શેઠિયાઓની હવેલીઓમાં કોઈ દીવાલ ચિત્રથી ખાલી નથી. બહાર-અંદર, દરવાજે, ઝરૂખે, છતે, કઠેડે બધે ચિત્રો એવી હવેલીઓવાળી ગલીઓમાં નીકળીએ તો વાર્તાની ચિત્રનગરીમાં પ્રવેશ્યા જેવું લાગે. કહે છે કે છપ્પનિયા દુકાળમાં કારીગરોને રોજી આપવા શેઠિયાઓએ ચિતરામણ કરાવેલું અને ચિતારાઓએ પણ એટલા જ ખંતથી ચિતર્યું કે છેક સ્વાતંત્ર્યકાળ લગી એ ચાલતું રહ્યું.



૨૪. ચંબકલાલ દવેની હવેલી, સોજીત્રા, ગુજરાત, ઈ.સ. ૧૯-૨૦મી સદી, ભીંતચિત્ર

આમાં અનેક તરાહો એકીસાથે અજમાવાઈ છે. જયપુર, જોધપુરી કલમની લઢણો સાથે રવિ વર્માનાં કે છાપેલાં ચિત્રોની પદ્ધતિઓ. વિષયવસ્તુમાં દેવદેવી, રામાયણમહાભારતના પ્રસંગો, ગણગોર કે કૃષ્ણ સાથે રાસમાં ધૂમતી ગોરીઓની પડખે સંચે સીવતી મઠમ કે આગગાડીમાં ભરેલાં લોક, એમાં વિમાન, ગ્રામોફોન, ટેલિફોન જેવું બધું વણી લેવાય પણ સૌથી વધારે ઝોક તે પ્રાદેશિક વસ્તુઓ, વાર્તાનો. કાં તો ઢોલામારુ કે મુમલની વાત કે રાજરજવાડાના રાવમહારાવ. હવેલીઓ રસ્તે પડે ત્યાં ત્રણ ત્રણ માળની દીવાલે ઘોડા હાથી દોડતા મળે, ક્યાંક સાચી બારી તો ક્યાંક ચિતરેલી, ક્યાંક પલટનો ને ક્યાંક આગગાડીના ડબ્બા આંગણાની ચારે દીવાલે ફરતા મળે. આવું ગળથૂથીમાંથી જોનાર બાળક ચિત્રને જીવનમાં ઊંડે ઊતારતા શીખ્યું હશે અને યાત્રાળુઓએ ચિત્રનગરીની વાતો દંતકથાની જેમ ફેલાવી હશે. જો કે છેલ્લા કેટલાક દાયકાથી અહીંના શ્રેષ્ઠીઓ વ્યાપાર અર્થે બીજે રહેતા હોઈ હવેલીઓની સારસંભાળ લેવાતી નથી, ચિત્રો ઉખડવા કે નષ્ટ થવા આવ્યાં છે અને ક્યાંક ક્યાંક એ તોડીને નવાં, ચિત્ર વગરનાં કોરાં ઘર બંધાવાં લાગ્યાં છે.

ભીંતચિત્રની કથા સંપૂર્ણ પરિવેશની છે, એમાં ચિત્ર જણસ ઓછું બને, એ બહાર હોય તો બધા જુએ એટલે એ ઘરમાલિકની સંપત્તિ બની રહેતી નથી. શેખાવટીની ગલીઓમાં પડતાં ચિત્રો બે બાજુ, તે જોવા ગલી બે વાર ઓળંગવી પડે. ત્રણે માળ પર ચિત્રો તે ચાલતાં, ઘોડા,

ઊંટ કે હાથી પરથી કે સામેની હવેલી પર ચડી જોવાતાં હશે. આ ચિત્રો ચાલતા એટલે સમગ્ર દેહેથી પમાય, માત્ર આંખથી નહિ. અજન્તાની જેમ જ ચિત્ર અહીં ભાવકને ચાલતો કરે છે. ઘુમ્મટના ચક્રાકાર રામાયણની કથાને પામવા ભાવકે ગોળગોળ ફરવું પડે, પ્રદક્ષિણા કરવી રહી. નીચેથી, ઝરૂખેથી અને છતેથી જોતાં આંખને એક જ ચિત્ર જુદું થતું મળે. રહેનારને ચિત્ર હરતાં-ફરતાં, ખાતાં-પીતાં, બેસતાં-ઊઠતાં ય મળતું રહે ત્યારે જુદાજુદા સંજોગોમાં, મનોસ્થિતિમાં ચિત્રમાં ભાવો આરોપિત થતા હશે તેમ દરેકની તાસીર પણ બદલાતી હશે. એ ઉપરાંત ઘર બહારનો સમગ્ર સંસાર ચિત્ર વાટે ઘરમાં ભર્યો હોય તેવું. એમાં આગગાડી ને વિમાન ઊડે, મલ્લકુસ્તી થાય અને ફિરંગી સંત્રીને દરવાન બનાવાય. પોતાનું ઘર એટલે બને તેટલી છૂટ : શેખાવટીમાં તો બહારની દીવાલે પણ ભોગચિત્રો થયાં છે. વળી અહીં મહાચિત્રોની ગંભીરતાને બદલે હળવાશ ને રમૂજની હવા પ્રવર્તે. પૌરાણિક ભેગું દૈનંદિનીય ચિત્રરામણ ઉઘાડા છેડાનું, તેમાં ઉમેરવું હોય તેટલું ઉમેરાય. શિવપાર્વતીના વિવાહના ફૂલેકામાં ગણેશ સામેલ હોય તેવું. શેખાવટીમાં હવેલીઓની હાર ત્યાં એક ઘરની દીવાલ બીજા સાથે જોડાય ને બે વાર્તાના છેડા આપોઆપ બંધાય. બીજે વિશાળ દીવાલો પર ઢોલામારુની વારતામાં બારીબારણાં ઠેકતો ઢોલો ઊંટ દબડાવતો નાસે ને પાછળ નીચેના બારીબારણા ઓળંગતી કુમક ઘસે.

પટચિત્ર, વીંટો, પિછવાઈ

વીંટા કે પટની પરંપરા મૂળે કથાચિત્રની, તે ભીંતચિત્રમાંથી ઊતરી આવ્યાનું અનુમાન પ્રતીતિકર લાગે છે. અહીં દીવાલ જાણે કે કપડા કે કાગળની અને ભાવકને બદલે અહીં ચિત્ર ચાલે કે કમે કમે ખૂલે, સામે પથરાય કે તંબૂની જેમ ખોડાય તેને બેઠેલો પ્રેક્ષક માણે. પ્રાચીન કાળમાં યમપટ્ટની પરંપરા પ્રચલિત હોવાના ઉલ્લેખો છે, નમૂના નથી પણ સાંચીના તોરણે કોરાયેલી કથાના છેડે આંટા છે તે વીંટાના આકારના હોય તેવા સંકેત છે. જૂના વીંટા બહુ બહુ તો અઢારમી કે સત્તરમી સદીના મળે પણ વિશેષ તો સંગ્રાહકોએ સાચવ્યા છે તે ઓગણીસમી કે આ સદીના. બંગાળ-બિહાર, વિશેષ

તો મેદિનીપુર વિસ્તારમાં જાદુપટોની પરંપરા હજુ જીવિત છે, તે ઊભા ફૂટ-બે ફૂટ પહોળા અને દસ-વીસ લાંબા, તેમાં વાર્તા ઉપરથી નીચે જુદા જુદા ખાનાંઓમાં કે પ્રવાહી અવકાશમાં ચિતરાયેલી હોય છે. 'પટુઆ' કહેવાતો ચિત્રકાર-કથાકાર પટના વીંટાને ક્રમેક્રમે ખોલી પ્રસંગો આંગળી ચીંધી દેખાડતો, ગાતો ગાતો કથા કરે તેવી પરંપરા છે. રાજસ્થાનમાં પાબુજી અને દેવનારાયણના ફડ ત્રણ ચાર ફૂટ પહોળા અને દસ-વીસ ફૂટ લાંબા જાડા કેનવાસ જેવા કપડા પર આડા ચિતરાય તે બે ખૂણે દોરેડે કસી તંબૂ જેમ ગોઠવાય અને કથાકાર-નર્તક-નટ ભોપા અને ભોપી સામે રહી કથા કરે, ગાય, નાચે. તેમાં ડાબે ખૂણે ગણેશ અને પાબુજી કે દેવનારાયણ અને સામીતોની મોટી આકૃતિઓ અને ફરતે અનેક પ્રસંગો એકબીજામાં ગુંથાયેલા આલેખાયા હોય. આંધ્રના

તેલંગાણાના બે વાર જેટલા પહોળા અને દસવીસ ફૂટ લાંબા, ઊભા પટમાં વારતા આડા આંકેલા પટાઓમાં ચાલે. મહારાષ્ટ્રની 'ચિત્રકથી'માં દરેક પ્રસંગનું જુદું ચિત્ર, તેની થપ્પી લઈ કથાકાર એક એક દેખાડતો વારતા કરે. ગુજરાતમાં ગરોળા કોમ પટચિત્રો ચિતરતી અને કથા કરતી પણ તે પરંપરા હાલ લુપ્ત થઈ ગઈ છે.

બંગાળના પટમાં કથાઓ દુર્ગાની, મનસા માતાની, ચૈતન્યની, કૃષ્ણલીલા કે રામાયણ-મહાભારતની તો ખરી જ અને તેનો ચોક્કસ ભાવકવર્ગ. બીજા માટે પૂરની પાયમાલીની, દહેજના દૂધણની, લંપટ, ખાઉધરા અફસરોની અને હવે તો નિ:શસ્ત્રીકરણ અને ઈન્દિરા ગાંધીની હત્યાની પણ. સાંઘાલ પ્રજા માટે તેમની સૃષ્ટિના સર્જનની કથા જુદી રીતે કહેવાય અને ચિતરાય, એમાં સાંઘાલને સ્પર્શે એવા આદિ આકારોની

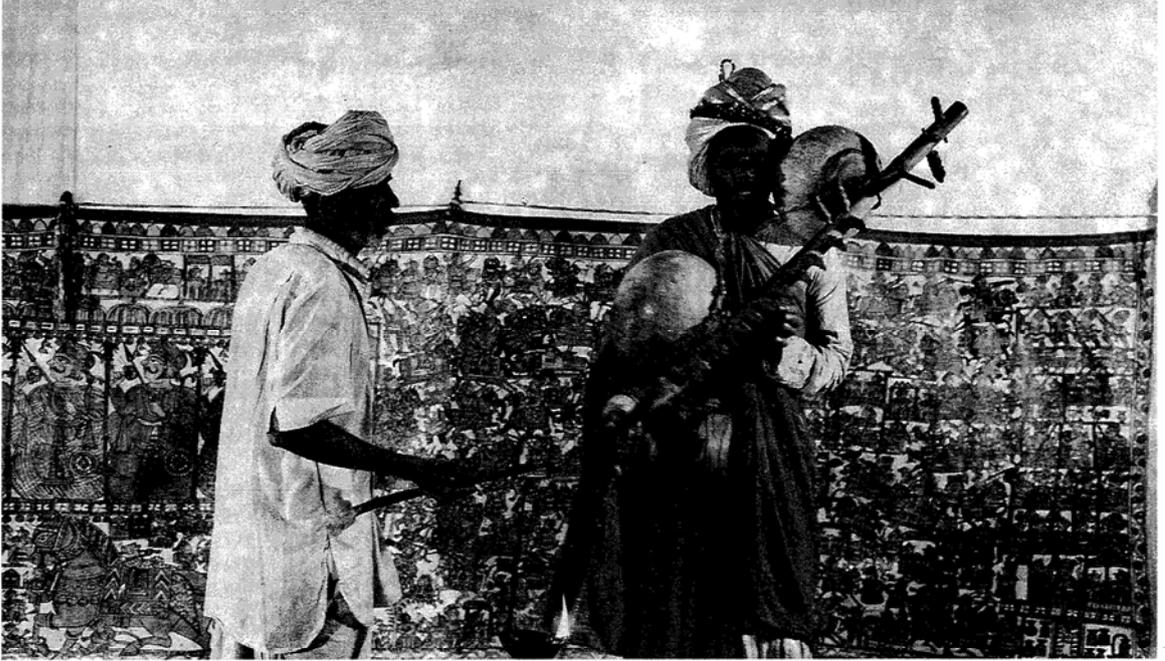


૨૫. શંખાવટી, રાજસ્થાન, ઈ.સ. ૨૦મી સદી, ભીતચિત્ર

લીલા. કહે છે કે સત્યનારાયણનો પટ મુસ્લિમ પ્રેક્ષકો હોય તો સત્તપીરની કથા માટે વપરાય. વિલક્ષણ પટ તે ચક્ષુદાનનો. આમાં આડા મોઢાવાળા સ્ત્રીપુરુષના કીકી વગરનાં અંકન પટુઆ રાખે તે ક્યાંક મરણ થાય ત્યાં જઈને એમાં કીકી દોરે તેથી મૃતાત્મા મુક્ત થાય.

ચિત્રરચનામાં આડા ઊભા ખાને કે પ્રવાહી અવકાશમાં વાર્તા પ્રસંગો મંડાયેલા હોય-એમાં આકૃતિઓ નાની મોટી થાય, નાયકનાયિકા ફરીફરી આવે. એક વાર્તાના બે પટમાં ઘણી વાર જુદી રીતિ, જુદી તરાહ અને વાર્તા કહેવાની લઢણમાં ય એવું. એ બુલંદ સ્વરે ગાઈ સંભળાવે તે ભાવક ચિત્ર સાથે જોડી

મંડાય તેમાં ભોપો કથા કરે, ભોપી હાથમાં દીવો લઈને નાચે ને ગાય અને બીજો એક સાથી ભોપાને હોંકારા દે. ભોપી ગવાતી વાર્તાનો ભાગ નાચતીનાચતી હાથનો દીવો ધરી ઉજાળતી રહે. ફડ લાંબો ને વાર્તાઓ અપાર ને એ મહિના લગી ચાલે પણ પૂરી થાય નહિ. માન્યતા એવી કે પૂરી કરાય પણ નહિ, નહિતર ભોપાને મોત આવે, તેથી વાર્તા પૂરી થતાં પહેલાં ભોપો ફડ ઉપાડી બીજે સિધાવે. ફડમાં મૂળે લાલ રંગ, કાળી લીટીઓ, પીળા, લીલા, ભૂરા અંદર ભરેલા. એમાં પ્રસંગોની માંડણી ઉપરનીચે, કુંડાળે- અનેક પ્રકારે તેમાં જુદાજુદા અંશોને જોડવાની છૂટ પણ આયોજનામાં વાર્તા પ્રવાહને



૨૬. પાબુજીના પટ સાથે કથા કરતા ભોપા, રાજસ્થાન, સાંપ્રત કાળ

સાક્ષાત્ કરે. કહે છે પરંપરા ઘણી વ્યાપક હતી બંગાળબિહારના પટે, હવે અમુક પ્રદેશે જ જોવા મળે. પટુઆ કોમ હિન્દુમુસ્લિમ બન્ને ધર્મ પાળે એમ પણ કહેવાય છે, બબ્બે નામેય રાખે. હાલની સાંપ્રદાયિક હવાએ એમાં તિરાડો પાડી છે એવા અહેવાલ છે. ગામના પાદરે કે ચોરે પાબુજી-દેવનારાયણના ફડની વાર્તા સાંજે

જોડતી સૂક્ષ્મ કડીઓ.

ચિત્રકથીમાં જુદા જુદા ચોરસ લંબચોરસ ચિત્રાંશોમાં અભિનવ રેખારીતિ. ગોળગોળ લયાન્વિત બહિરેખાઓ, ચહેરે આખે વ્યાપે તેવી વિશાળ આંખ અને દરેક આકૃતિ એકબીજી સાથે વણાયેલી ગુંથાયેલી. દેહ કદાવર, જોમદાર, રૂઆબી ચહેરા ચિત્રમાં અનેરું કૌવત



૨૭. ઇન્દિરા ગાંધી પટ, અજિત ચિત્રકાર,
ઈ.સ.૧૯૮૪ કાગળ પર જળરંગ

પૂરે. એવી જ કે એને મળતી આકારરચના ક્ષાર્ટકના ચર્મચિત્રોમાં-પણ થોડી દેહછટાનો ફેર પણ ખરો. આમાં રંગો પાતળા તે કાળી બહુરેખાઓમાં પારદર્શી થાય. અક્કેક પાત્રના સુપેરે કાપેલા ચર્મપટ સોટીએ લગાડી અજવાળા સામે ધરી દેખાડાય ને કથા ગવાય. એમાં કોઈ વાર મનુષ્ય પાત્રના હાથ, પગ, ગળે કે હાથીની સૂંઢ કે વાંદરાના પૂંછડે જોડ કરી હોય ત્યાંથી હલાવી શકાય. તેલંગાણાના વિશાળ પટમાં રંગલીલાના પ્રભાવક પ્રતાપ. આકૃતિઓની ગતિમાનતાને એ બહેલાવે. મળેલી માહિતી પ્રમાણે ત્યાં પટો જુદીજુદી કોમો માટે જુદાં ચિત્રતાં અને તેમાં દરેકની આગવી માન્યતાઓ અને પ્રણાલીઓ વણી લેવાતી. ચર્મચિત્રોની પરંપરા આંધ્ર અને અન્ય દક્ષિણ પ્રદેશોમાં પ્રચલિત હતી પણ હાલ તે લુપ્તપ્રાય દશામાં છે.

કથાચિત્રના વીંટાનો પરિવેશ નાના ગામ કે ગામડાનો. એ સિવાયની વિલક્ષણ નાગરી રીતિમાં વિજ્ઞપ્તિ પત્રની પરંપરા મુકાય. જૈન મુનિને ચાતુર્માસ ગાળવાની નિમંત્રણપત્રિકા જેવો આ પત્ર એકાદ ફૂટ પહોળો પણ ત્રીસ ચાલીસ ફૂટ કે એથી લાંબો હોઈ વીંટારૂપે લપેટાય. એમાં મુનિ જ્યાંથી શરૂ કરે ત્યાંથી યજમાની સ્થળનો સઘળો માર્ગ યાત્રા તરીકે ચિત્રિત થાય. આ નકશો નહિ પણ એ પદ્ધતિએ એમાં રસ્તાનાં પવિત્ર સ્થળો ઉપરાંત ગામગામડાં, લોકવ્યવહાર, ભૌગોલિક પ્રદેશો બધું ક્રમેક્રમે આલેખાયું હોય અને મુનિ પણ એમાં સંચરતા જણાય કે મુનિના કોઈ વિશિષ્ટ કાર્ય કે પ્રસંગને પણ આલેખાય. એક અર્થમાં એ ઉઘડતા જીવનપટનું યાત્રાચિત્ર કહેવાય; જેના આધારે ભાવક પણ મુનિ સાથે યાત્રા કર્યાની અનુભૂતિ પામે. ઉસ્તાદ શાલિવાહને મુઘલ કલમમાં ચિત્રેલા વિજ્ઞપ્તિપત્ર (ઈ.સ.૧૬૧૦)માં જહાંગીરના દરબારનું આલેખન છે. સ્થૂળ અર્થમાં વીંટો ન કહેવાય તેવાં ચિત્રોમાં કોટા કલમનો દસ ફૂટ પહોળો અને ચૌદ ફૂટ લાંબો ઊભો પટ છે તેમાં રાજા રામસિંહ બીજાની કોટાથી દિલ્હીની યાત્રા ઝીણવટભરી વિગતે વર્ણવાઈ છે. નાથદ્વારાની હવેલીના સમગ્ર વિસ્તારને આલેખતા નક્શાચિત્રમાં ય ભાવક માટે ઘરેઘર અંદરબહારથી ચિત્રાયા છે તેમાં તે ફરીફરીને બધું જાતે માણીપ્રમાણી શકે. બૌદ્ધ મંદિરોમાં લટકાવાતા રેશમ કે સુતરાઉ કાપડના બેત્રણ ફૂટના કે એથી મોટા 'ટાંકા' આમ ધ્વજા જેવા તે હલ્યા, ફરફર્યા કરે, તેમાં વાર્તાશો ઓછા, પણ સામાન્ય રીતે વીંટારૂપે સચવાય.

વીંટા કે પટ જેવા આકારપ્રકારમાં બેસે નહિ તેવી પરંપરા છે પિછવાઈની. રાજસ્થાનમાં કૃષ્ણરૂપ શ્રીનાથજીની દેવપ્રતિમા ફરતી દીવાલોને આવરી લેતાં કૃષ્ણલીલાનાં વિશાળ ચિત્રો, કપડાં પર ચિત્રિત રૂપે અથવા ભરત, જરી કે કટાવ પ્રકારોમાં રચાય તે પડછે મુકાતાં હોઈ પિછવાઈ કહેવાયાં હશે. આવી પરંપરા કોટા, કિશનગઢ અને દક્ષિણના કૃષ્ણરૂપનાં અન્ય ભક્તિકેન્દ્રોમાં પણ પ્રચલિત રહી. અહીં મંદિરને બદલે હવેલીમાં દેવ હાજરાહજૂર હોઈ મૂર્તિને સવાર બપોર સાંજ રાત્રિના નિયત ક્રમે ઉઠાડી, નવડાવી, ખવડાવવાના, સુવડાવવાના ઉપક્રમ. એમાં ઋતુ અનુસાર વેશ પરિધાન થાય, શિયાળે હૂંફાળા



૨૮. વિશ્વપિપ્પત્ર, ઉસ્તાદ શાહિવાહન, આગ્રાની મુઘલ કલમ, ઈ.સ. ૧૬૧૦

ને ઉનાળે પાતળા જરકશી જામા અને પાઘમુકુટ પહેરાવાય. સામે તકિયાવાળું આસન, પાનનાં બીડાં મુકાય, ભાતભાતનાં પકવાન પિરસાય, ફૂલપાનની

૪૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા



૨૯. કમળની પિછવાઈ, નાથદ્વારા, રાજસ્થાન, ઈ.સ. ૨૦મી સદીનો આરંભ કાળ, કાપડ પર જળ રંગ

ભાત રચાય તેમાં દરેક વાર પ્રસંગ, સમયને અનુરૂપ કૃષ્ણલીલાની પિછવાઈઓ મુકાય. ગુલાબી ગણગૌર સમયે પરિધાન, પુષ્પો અને પકવાન બધું ગુલાબી, શરદપૂનમે ચાંદનીના સફેદનો મહિમા, વસંતોત્સવે બધું કેસૂડારંગે રંગાયું હોય એવા દર્શનની ભક્તભાવક 'જાંખી' કરે તે રસભાવને આલોકિત કરતી ચિત્રજાંખી તે પિછવાઈ. બધી ઈન્દ્રિયોને રસિત કરતું શૃંગારવિશ્વ પિછવાઈમાં પરિણતિ પામે ત્યારે પ્રેમલક્ષણા ભક્તિનો અદ્ભુત ચિત્ર વાટે પરાકાષ્ટાએ પહોંચે. આમાં દેવના દરેક શૃંગારની ચિત્રણા છે તેમાં કેન્દ્રમાં શ્રીનાથજીની ગોવર્ધનધારી શ્યામપ્રતિમા અને ફરતી કિનારીએ ચોકઠામાં અવનવાં દૃશ્યોવાળો પ્રકાર વધારે જાણીતો છે. અન્ય આયોજનામાં રાસલીલા, દાણલીલા, અન્નકૂટ જેવાં 'દર્શનો' ઉપરાન્ત વ્રજદર્શનનો વિરાટ નકશા જેવો વ્યાપ-તે બધાંમાં વિશાળ કદની આકૃતિઓ વિશેષ ધ્યાન ખેંચે. કેટલાકમાં પૂજારત ગોસ્વામીઓ પણ છબિ રૂપે ચિતરાયેલા. વડોદરા સંગ્રહાલયમાં કિશનગઢ કલમની પિછવાઈમાં ગોપીઓ ચહેરેમહોરે, પરિધાન અને

ભાવરસથી પરિષ્કૃત થઈ છે તેમાં પિછવાઈના હાર્દ સમા લક્ષણો મૂર્ત થયાં છે.

પુષ્ટિમાર્ગમાં 'ચિત્રસેવા'નો મહિમા થયો હોઈ દરેક ભક્ત શ્રીનાથજીની ચિત્રપ્રતિમા રાખે, વિશાળ ભક્તસમુદાયની માંગને પહોંચી વળવા એ પ્રતિમારૂપોની શુંખલાઓ રચાઈ તેમાં ચોક્કસ, ઉપર વર્ણવેલ પિછવાઈનાં લક્ષણોવાળી લઢણ પણ અપનાવાઈ. એક તબક્કે છપાયેલાં પૂજાચિત્રોના વિકલ્પે કાગળ પર હાથે થતા ચિત્રને જાણે કે હરીકાઈમાં મૂક્યું હોય તેમ ઝડપથી ચિતરાતા અને હાથની કરામતે થોડું થોડું, સૂક્ષ્મ રીતે બદલાતાં, એ ત્વરિત આલેખનોમાં ઊર્જા અને કાબેલિયત ભળ્યાં તેથી પુનરાવર્તનનાં એ પ્રકારને નવું જોમ મળ્યું.

પોથીચિત્ર અને હાથચિત્ર

ચિત્રના બધા પ્રકારોમાં સૌથી વિખ્યાત છે પોથીચિત્ર કે હાથચિત્રની પરંપરાનો. અર્વાચીન પુસ્તકના ઘાટના સામાન્ય રીતે લગભગ દસ ઈંચનાં આ ચિત્રો ઉપખંડના ઉત્તરભાગે, વિશેષ તો રાજસ્થાન, માળવા, ઉત્તરપ્રદેશ અને પંજાબ હિમાચલની પહાડીઓમાં ઉદ્ભવ્યાનું પ્રચલિત છે, પણ એ બીજે ય મળે. માપમાં મોટાં અને નાનાં પણ એટલાં જ પ્રવર્તેલાં. ભોજપત્ર તાડપત્ર પર પોથીઓ ચિતરાઈ ત્યાં ઘાટ ચારપાંચ ઈંચ પહોળો અને દસબાર ઈંચ લાંબો એવો પટ્ટા જેવો રહ્યો. વચ્ચે કે ખૂણે બે કે ત્રણ છુટ્ટી દોરીએ બાંધેલાં એ આડાં ચિત્રોમાં લખાણ અને ચિત્ર બાજુમાં રહેતાં. મુઘલ અને રાજપૂત એવાં નામે પરંપરાનું વિભાજન કરવાનું પ્રચલિત છે તેમાં મુઘલનો આકાર સામાન્યતયા ઊભો અને રાજપૂતનો આડો તથા મુઘલમાં બિનધાર્મિક (ઐતિહાસિક) અને દરબારી તથા રાજપૂતમાં ધર્માધારી અને લોકધર્મી અભિગમો છે તેવું આગળ ધરાય છે. કેટલેક અંશે તે સાચું પણ ખરું પરંતુ સર્વથા ઉચિત ગણાય નહિ. મુઘલકાળે હરિવંશ, યોગવસિષ્ઠ ને રામાયણમહાભારત ચિતરાયાં તથા રાજપૂત રાજસ્થાનમાં રજવાડાના દરબારોનાં, શિકારોનાં ભરપુર ચિત્રો થયાં તે જાણીતું છે તેથી એવું વિભાજન થોડું ગેરરસ્તે પણ દોરે. ચિત્રકારો અને રીતિઓ પહેલાં રાજસ્થાનથી મુઘલ પરિવેશમાં ગયાં

અને ત્યાંથી પાછાં રાજસ્થાન અને પહાડોમાં પ્રસર્યાં તેમાં વિષયવસ્તુ, આયોજના, રંગરચના વગેરે સર્વમાં સમાયા. ઘણાં ઘરાણાંઓ વચ્ચે એવું સીધું આદાનપ્રદાન થયું તેથી જયપુર અને 'લોકપ્રિય મુઘલ', કહેવાય છે તેવી કલમોમાં ભેદ કરવાનું ય અઘરું પડે.

આ ચિત્રોની તરાહોને પ્રદેશ સાથે સાંકળી નામાભિધાન કરવાનું પણ પ્રચલિત છે તેથી એવો સૂર ઊઠે કે કાંગડા કે બિકાનેર જેવા પ્રદેશોમાં એ ઉદ્ભવી અને સીમિત રહી હશે. નવાં સંશોધનોએ ધ્યાન દોર્યું છે કે એવાં તારણો કોઈ વાર ભ્રામક નીવડે. ચિત્રો દાયજામાં દેવાતાં તેથી આપણને એ જ્યાંથી મળ્યાં તે સાસરિયું એનું ઉદ્ભવ સ્થાન કે કર્મભૂમિ ન ગણાય. દખ્ખણના યુદ્ધમાં બિકાનેર રજવાડું ઔરંગઝેબ સાથે જોડાયેલું હોઈ ચિત્રકારો પણ દખ્ખણ પહોંચેલા અને ત્યાંની સ્થાનિક રીતિઓ આત્મસાત્ કરેલી તે બિકાનેર કલમમાં ભળી ગઈ છે. જૈન પ્રજા કૃતિઓ જૈનેતર કળાકારો પાસે કરાવતી તે આપણે જોઈ ગયા છીએ. મૂળે તો ચિત્રકારો અને ચિત્રપ્રવૃત્તિઓ એક સ્થળે સ્થગિત નહોતા તેથી પ્રદેશ પ્રમાણે કલમનાં નામ હંમેશા ઉપકારક ન નીવડે. ડૉ. બ્રજેન ગોસ્વામીએ સંગીતમાં પ્રચલિત છે તેવો ચિત્રકાર ઘરાણાનો વિકલ્પ આગળ ઘર્યો છે તે પણ કામે લગાડી શકાય. અહીં કદાચ એ પણ અપ્રસ્તુત ન ગણાય કે સમગ્ર કળાપ્રવૃત્તિ મુખ્યત્વે પુરુષકેન્દ્રી હતી, જો કે જાનપદી પરંપરાઓ સ્ત્રીના હાથે જ રચાયાનાં પ્રમાણો છે. એક મુઘલ ચિત્રમાં પરસાળમાં બેસાડેલી સ્ત્રીને આલેખતી નારીનો દાખલો જો કે વિરલ ગણાય.



૩૦. બોધિસત્વ, વજ્રપાણિ અને જાલિનીપ્રભા, પ્રજાપારમિતા ગ્રંથ નાલંદા, ઈ.સ. ૧૦૮૭, તાડપત્ર

ભોજપત્ર તાડપત્ર પર અને પછી એવા જ આકારે કાગળ પર પૂર્વદેશમાં પાલ-સેન કાળે બૌદ્ધપોથીઓ ચિતરાઈ તેમાં અષ્ટસહસ્રિકા-પ્રજ્ઞાપારમિતા મુખ્ય છે. આમાં ઉત્તરકાલીન અજન્તાની રીતિઓ ઉપરાન્ત હિમાલય પ્રદેશ વાટે પ્રવેશેલ ચીની આકારઘટકો જોઈ શકાય છે. દેહમુદ્રાઓ કે તાલમાન ભારતીય પ્રતિમાલક્ષણોની જેમ જળવાયાં છે તેમ આકૃતિઓના છેડાના ત્વરિત વળાંકો અને ગોળાકારોની મધ્યએશિયાઈ અને ચીની અલંકૃતિ જોડે સગોત્રતા છે. એ બધું પછી નેપાળ, તિબેટની ચિત્રપરંપરાઓમાં સુગઠિત અને સ્પષ્ટ થયું. પશ્ચિમ દેશે મુખ્યત્વે ગુજરાત અને રાજસ્થાન, ઉત્તરપ્રદેશમાં જૈનચિત્રાવલિઓ રચાઈ તેમાં શ્વેતાંબર-દિગંબર સંપ્રદાયોનાં કલ્પસૂત્ર-મહાપુરાણ અને અન્યમાં કાલકાચાર્ય કથા આલેખાયાં. આ આડાં પોથીચિત્રોમાં ચિત્ર અને લખાણ જોડાજોડ અને વચ્ચે દોરી પરોવવા કાણાં ત્યાં હાંશિયાની જેમ ખાલી જગ્યા. લખાણ મુખ્યત્વે કાળી કે લાલ શાહીમાં બરુના કિત્તાથી, તેમાં ખંત અને ક્સબ બન્ને, તેની રીતિ ચિત્રમાં ભળી. દરેક અક્ષર નિયત ચોકઠે બેસાડેલો હોય તેવો સુગ્રથિત તે ચિત્ર માટે રાખેલા ચોકઠાના રૂપમાં પ્રતિબિંબિત થાય. લખાણની



૩૧. ત્રિશલાનાં સ્વપ્ન, કલ્પસૂત્ર, પશ્ચિમ ભારતીય કલમ, ઈ.સ. ૧૪૦૦, કાપડ પર જળરંગ

૫૦ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

જેમ ચિત્ર પણ લખેલું હોય તેમ વંચાય, ઉપર-નીચે, ડાબે-જમણે આકારો ગણીને કર્યા હોય તેમ પ્રસ્તારેલા (કશું ઉપરાછાપરી નહિ અને રંગોની મેળવણી પણ નહિ), મહાવીરની માતા ત્રિશલા શય્યાધીન હોય તેની ઉપરના અવકાશમાં સ્વપ્નનાં ચૌદ રત્નો પરખી શકાય તેવા સ્પષ્ટ, ગર્ભરૂપના સ્થળાંતરનાં, તીર્થકરોની આકરી તપસ્યાનાં, નેમિનાથના વરઘોડાનાં કે ગર્દભશિલાને પાઠ ભણાવવા દિલ્હીના શાહની કુમક લેવા જતા કે કૂવેથી દડો કાઢતા કાલકાચાર્યનાં ચિત્રોમાં પીંછી અને લેખિની એકબીજાની સરસાઈ કરતા હોય તેવું દ્વિદર્શી સર્જન. લખાતું હોય તે સુપેરે કે ત્વરિત તેમ ચિત્રાકારો પણ ઝડપી વળાંકો, લિસોટાવાળા. દેહરચનામાં આડું કે પોણા ભાગ જેટલું મોટું સમ્મુખ ઘડ અને આડા બન્ને પગમાં, વિશેષ તો આડા મુખમાં ત્વરિત રેખાંકનનો પ્રભાવ. એક આંખે ચહેરો વિરૂપ ગણાય તેથી બીજી આંખ ચહેરાની બહાર ખેંચાયેલી ચિતરીને ચહેરો પૂર્ણ કરાય. અહીં દેહગતિ અને દોરવાની ગતિ ભેગાં થાય તે ગતિમાનતાનું અનોખું સામંજસ્ય રચે. ફલક નાનો એટલે આકૃતિઓ સીમિત તેથી મુખ્ય પાત્રો પૂરાં, મોટાં હોય અને પરિવેશ, સાંકેતિક ઘટકો, નાટકમાં પ્રયોજાય તેમ દોરાય. મહેલ, કાંગરા કે કમાન વડે, જંગલ, ઝાડ, પક્ષી કે પશુ વડે નિર્દેશાય પણ બધું ઊર્જશીલ તે મનુષ્યપાત્ર જેવું જ ધ્વનિત થાય. રંગો સપાટ અને ઊજળા, લાલ, લાપીસનો ભૂરો કે સોનેરી વરખના પ્રચ્છદમાં આકૃતિઓ ઘરેણામાં જડાવ જેવી અલંકૃત. તાડપત્રનો રંગ જુદો હોઈ તેના પર સફેદ રંગના વિનિયોગનું પણ જરૂરી એવું પ્રયત્ન, તે પણ અલંકૃતિને ઉઠાવ આપે તેવું. પાલમમાં મળેલા મહાપુરાણ (ઈ.સ. ૧૫૪૦)માં અને દેવશાનો પાળો (અમદાવાદ)ના કલ્પસૂત્ર-કાલકાચાર્ય કથા (ઈ.સ. ૧૪૭૫)નાં પૃષ્ઠોમાં રંગલીલા અને દેહવિન્યાસોનો જાદુ ચક્રિત કરી મૂકે તેવો પ્રભાવક છે. વડોદરાના નરસિંહજીની પોળના જ્ઞાનભંડારમાં સંગ્રહિત જૈનપુરના કલ્પસૂત્ર (ઈ.સ. ૧૪૬૫)માં ગતિમાનતા અને અલંકારલીલાનો અદ્ભુત સંગમ થયો છે.

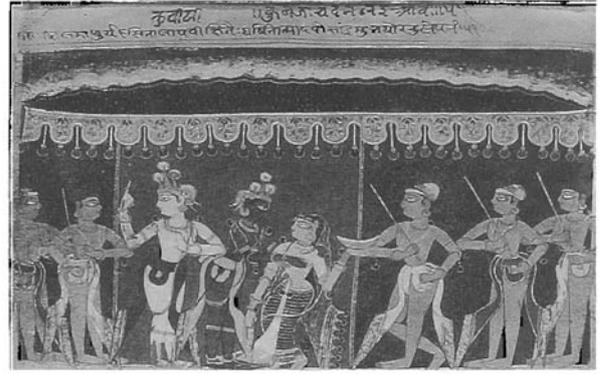
કાગળ વપરાયાનાં પ્રમાણ ઈ.સ.ની બારમી સદીથી મળે છે પણ જૂનામાં જૂની પોથીમાં ઈ.સ. ૧૩૪૦નું કલ્પસૂત્ર મૂકી શકાય. વાણિજ્ય વાટે કિંમતી પથ્થર

લાપીસ લાઝૂલીની જેમ કાગળની પણ આયાત કરાતી હશે તેમ છતાં ઈ.સ. ૧૪૫૦ લગી તાડપત્રનું ય પ્રચલન નોંધાયું છે. પંદરમી સદીથી સોળમી સદીના મધ્યભાગના ગાળામાં કાગળ અને રંગો સુલભ થયા હશે કારણ કે સમગ્ર ઉત્તર દેશમાં જુદી જુદી પોથીચિત્રોની પ્રણાલીઓ અસ્તિત્વમાં હતી. એક બાજુ કલ્પસૂત્ર, કાલકાર્યાર્થકથા ચિતરાયા તેમ બીજી બાજુ અમદાવાદમાં



૩૨. વસંતવિલાસ, અમદાવાદ, ઈ.સ. ૧૪૫૧, કાપડ પર જળરંગ

‘વસંતવિલાસ’, (ઈ.સ. ૧૪૫૧) અને ‘રતિરહસ્ય’ તથા ‘રાજપ્રશ્નીયસૂત્ર’ જેવી ધર્મેતર કૃતિઓ પણ રચાઈ. બીજે ‘બાલગોપાલસ્તુતિ’ અને ‘સંગ્રહણીસૂત્ર’ (માતર) ચિત્રિત થયાં તો ઉત્તરદેશે કુલ્બનરચિત મિરગાવત અને મૌલાના દાઉદે અવધિમાં ફારસી લિપિમાં લખ્યું તે ચંદાયનના ત્રણે ચિત્રણો જુદી તરાહે થયાં. સલ્તનત કલમની વિવિધામાં ય એક બાજુ નિઝામીના ખમ્સા(પંચગીત)થી માંડીને હમ્ઝાનામા અને સિકંદરનામાની વાર્તાપોથીઓ ચિતરાઈ તો માંડુમાં ન્યામતનામા જેવી રસોઈની વાનગીઓની પોથી થઈ, એ સાથે જ ભાગવતની કૃષ્ણકથાની પોથીઓમાં ‘નાના’ કે ‘મીઠારામ’ જેવા નામવાળી પોથી ખ્યાત છે, બીજી ઈસ્સરદા કહેવાતી પછી ચિતરાઈ. આરણ્યક પર્વની પોથી પણ સોળમી સદીના આરંભકાળે થઈ. ‘ચૌરપંચાશિકા’ જેવું પ્રેમકાવ્ય પણ મંડાયું ને તેની ચિત્રશૃંખલામાં તે કાળની વિશિષ્ટ રીતિઓ પ્રતિબિંબિત થઈ અને ઉત્તરકાળની રાજસ્થાની ચિત્રચેતનાના પિંડ બંધાયા. આ બધું મુઘલચિત્રણના ઉદય પહેલાંનું, તેમાં મધ્યકાળની અનેક રીતિઓ કેટલી સજીવ અને પ્રભાવક



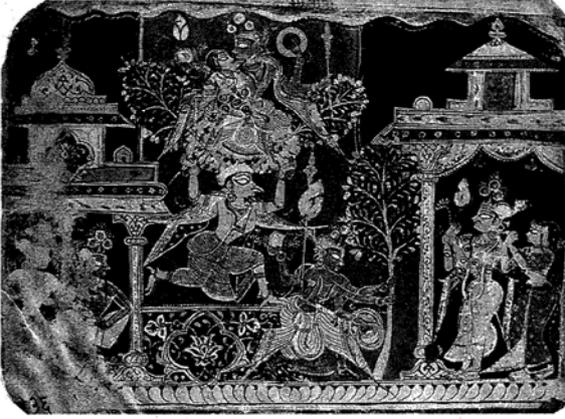
૩૩. કુબ્જા અને કૃષ્ણ, ઈસ્સરદા ભાગવત પુરાણ, ઉત્તર પ્રદેશ ? ૧૬મી સદી

હતી તેનું પ્રમાણ મળે છે.

આમાં એટલું આદાનપ્રદાન થયું છે કે ધર્મ-ધર્મેતર રીતિઓનો ભેદ કરવાનું મુશ્કેલ છે. રીતિઓને જોડવી હોય તો ‘વસંતવિલાસ’, ‘સંગ્રહણીસૂત્ર’ અને ‘બાલગોપાલસ્તુતિ’માં સગોત્રતા જોઈ શકાય, ચંડીગઢની ‘ચંદાયન’ પોથી, ‘ચૌરપંચાશિકા’ અને ‘મીઠારામ ભાગવત’ સાથે કે મિરગાવતનો દેશ્ય ‘ચંદાયન’ તથા ‘હમ્ઝા’ અને ‘સિકંદરનામા’ સાથે છેડો બંધાય. આ ઉપરાંત પૂર્વે ઓરિસ્સામાં પટચિત્રો થયાં અને તાડપત્રને તીણી નરેણીથી કોતરી અંદર કાળો રંગ ભરી આકારવાની પદ્ધતિ અપનાવાઈ તે વખતે મુઘલકળાનો ઉદય થઈ ચૂક્યો હતો પણ એની અસર એટલી દૂરગામી થઈ નહોતી.

‘વસંતવિલાસ’ અને ‘બાલગોપાલસ્તુતિ’ જેવી પોથીઓના ચિત્રણમાં પૂર્વકાળનાં અને સમકાલીન કલ્પસૂત્રોની રચનારીતિ હળવી થાય છે, પ્રચુરતા ઘટે છે અને રંગવૈવિધ્ય તથા શૃંગારની માત્રા વધે છે. બન્નેમાં ગતિમાનતાએ પ્રાદેશિક દેહરચનાને વણી લીધી છે, ‘વસંતવિલાસ’માં રતિરાગના સખ્યની લ્હાણી છે તેમાં પ્રેમનો દંશ દે તેવી મધમાખીનું મહાકદ રૂપક રૂપે દંશના કદ જેવું વિશાળ છે. ‘સંગ્રહણીસૂત્ર’માં વેશભૂષા ને દેહાકારોને વણિક સમાજના સમકાલીન પરિવેશમાં મૂકી શકાય તેવા સંકેતો છે. આરણ્યક પર્વની ટચૂકડી આવૃત્તિ, ‘મિરગાવત’, ‘ચંદાયન’ ને ‘હમ્ઝા’, ‘સિકંદરનામા’માં નાટ્યપરંપરાના દેહવિન્યાસો ઉપસી આવે છે. એવું જ

‘ખમ્સા’ માટે કહેવાય : જ્યારે ‘ન્યામતનામા’માં એનો અભાવ છે : ત્યાં નિરાંતનું વાતાવરણ છે. ‘ચૌરપંચાશિકા’માં યુગલ સંવાદ જેવી રચના છે. નાયકનાયિકા બિલ્હણ અને ચંપાવતી એકમેકની સમ્મુખ તે ઓરડે બીડાં, કોળતાં વિશાળ કમળ, તકિયા, જલપાત્ર અને તોરણે ઝૂલતાં ફૂમકાં કે ગાંઠ વાળેલા પડદા આલંબન વિભાવ જેવાં રત્નરૂપકો છે. વિશાલાક્ષી ઉન્નતસ્તના ચંપાવતીની શુકનાસિકા અને રોબદાર બેસણી નાયિકાલક્ષણો સૂચવે છે. અહીં બધું જરા બુલંદ બાનીમાં



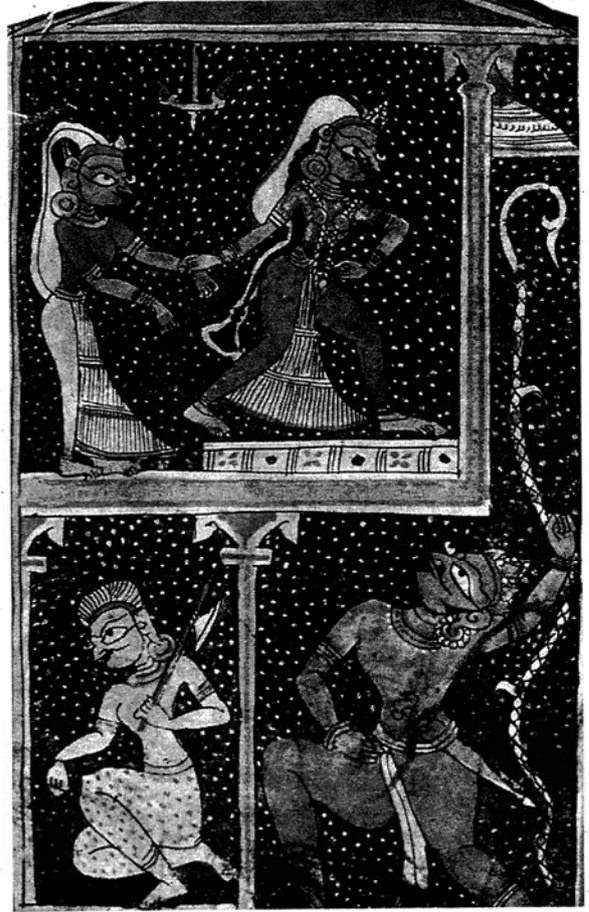
૩૪. ભાગવત્ પુરાણ-દશમસ્કંધ, નાના અથવા મીઠારામ, મેવાડ કલમ, કાગળ પર જળરંગ

કથાતું હોય તેમ ફૂલેલા સ્વરૂપે ચિતરાયું છે, તેમાં તત્કાલીન કાવ્ય કે સમાજના સંવેદના-સંદર્ભો જોડી શકાય.

‘મીઠારામ ભાગવત’ની આકૃતિઓ જાણે કે ચંચળતાનો જ પર્યાય હોય તેમ ઊભેલી હોય ત્યારેય આંતરિક ઊર્જાથી થનગનતી જણાય છે. દેહનો આ વિચલિત વેગ યુદ્ધગામી કે ઊડતાં પાત્રોમાં વીરરૂપ પ્રગટાવે છે. રંગમાં હીંગળો, હળદરિયો પીળો અને કાગળના આછા લાલાશ પડતાં રંગ પર સફેદના લિસોટા, લેપ જેવા થરમાં થયા છે. રંગની આ જાડાઈ આકૃતિને વિલક્ષણ ઉપસાટ પણ આપે છે. ‘ઈસ્સરદા ભાગવત’ની આકૃતિઓમાં, પંડવાની જેવા વાચિક અભિનયપ્રકારમાં ઊભાઊભા કથા કહેવાતી હોય તેમ શરીરના ઉપલા ભાગની મુદ્રાઓ ચલિત દર્શાવાઈ છે અને પગ જમીન પર ખોડાયેલા. અહીં તરાહમાં નાગરી

પર : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

સૌષ્ઠવ અને આકૃતિઓની લંબદેહી છટામાં રૂઆબદારી છે. ચંદાયનની ‘ચંડીગઢપોથી’ (એનાં બીજાં રૂપોની જેમ) ઊભા આકારની છે. તેથી એ ઉપર્યુક્ત બધી પોથીઓથી જુદી પડે છે. આમાં કથા ત્રણચાર આડા પટે વંચાય તેમ આલેખાઈ છે અને લગભગ દરેક ચિત્રમાં ‘કહત કબીરા’ જેવું મૌલાના દાઉદનું ધર્મપોથી પઢતું કવિપાત્ર પણ ચિતરાયું છે, એ જાણે કથકની ગરજ સારે છે. વાર્તાને જો કે ધર્મભાવ જોડે કાંઈ લાગતું વળગતું નથી. એમાં તો લૌરિક અને ચંદા, મૈનાના પ્રણયત્રિકોણ છે જેમાં લડાઈ ઉપરાંત શોક્યોની મારામારી અને શુંગારનાં સરંજામ ભારોભાર ભરેલા છે. આમાં આડા કથાપટો નાનામોટા થાય અને આકૃતિઓ કે રૂપાકારો એકબીજામાં પ્રવેશે તેવી પહોળાશ પણ છે. એક ચિત્રમાં



૩૫. નાયિકાની મેડીએ દોરડું નાંખતો નાયક, ચંદાયન, ઉત્તર પ્રદેશ, ઈ.સ. ૧૪૫૦-૭૫

નીચેના પટના બુઝાયેલ દીવાની ધૂમ્રસેર વાર્તાના અન્ય પ્રસંગો વીંધી આગળ ધપે છે. રંગોમાં લાખ જેવા ઘેરા લાલ અને સફેદની લીલા કથાને બહેલાવે છે. ચંદાયનનો ત્રીજો પ્રકાર જુદી તરાહે ચિતરાયો તે(મુંબઈના પ્રિન્સ ઑફ વેલ્સ સંગ્રહની પોથી)માં પીળા, લીલા, જાંબલી, ભૂરાની આછેતરી ઝાંયમાં અજ્ઞાત લિપિ જેવી વળાંકદાર ભાતનાં આવર્તનો છે અને આકૃતિઓ થોડી અક્કડ કે દેહ સંકુચિત મુદ્રામાં છે. અહીં ઈરાની કળાની રંગલીલાના સંસ્કારો સમાયાના સ્પષ્ટ સંકેતો છે; એવી જ રંગભાત 'ન્યામતનામા'માં હતી, પણ 'હમ્ઝા' અને 'સિકંદરનામા'ની રંગરચનાઓમાં એવા નિર્દેશ નથી. 'સલ્તનત' કલમના આ ચંદાયનમાં વીરગતિને બદલે થોડો રમૂજનો લહેકો ઉમેરાયો છે.

રાજકીય સ્તરે ધમસાણો ને ઉથલપાથલના આ યુગમાં વિવિધ કલમોની આ ચિત્રણાનો સૂર ઊર્જમય અને જીવનમુખી છે. એમાંનું ઘણું વ્યાપક લોકાશ્રયે રચાયું હશે કારણ કે એમાં પ્રાદેશિક અને ક્યાંક તળના, ક્યાંક નાગરી તો ક્યાંક દેશ્ય એવું બધું સરજતની સામગ્રી તરીકે વપરાયું છે. આમાં અજન્તાની નિયમાવલિ કે જૈનપોથી ચિત્રોના રૂઢિબંધ જાણે કે તૂટ્યા છે અને સૂર જાણે કે બુલંદ થયા છે : જોધપુર ક્ષેત્રના માંગણિયા કે લંધા ગાયકો દેશી લઢણમાં ભૈરવી વણી લે કે કુમાર ગંધર્વ



૩૬. બિહ્લણ અને ચંપાવતી, ચૌરપંચાશિકા, ઉત્તર પ્રદેશ, ૧૬મી સદીનો મધ્યકાળ, કાગળ પર જળરંગ

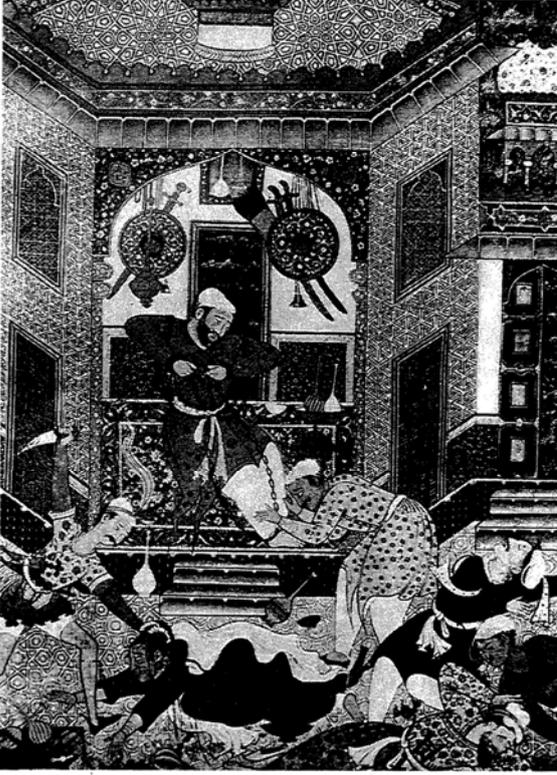
માળવાની લોકગાયકી 'પ્રશિષ્ટ' ઘરાણામાં પરોવે ત્યારે જે ચમત્કૃતિ આવે તેવી લહેરો આ કાળનાં ચિત્રોની

તરાહોમાં ઉપસી આવે છે.

સોળમી સદીના મધ્યભાગ લગીની પ્રણાલીઓ બોલીઓની જેમ લોકપરિવેશી હતી તે મુઘલકાળે રાજપરિવેશમાં આવે છે અને લિખિત ભાષાના સંસ્કારે અજન્તાની જેમ પુનઃ પરિષ્કૃત થાય છે. અકબરને દેશની ભાતીગળ વિવિધાનું દર્શન થયું તે એણે દરબારમાં આણી સમન્વય રૂપે ખીલવવાનો ઉદ્યમ કર્યો. નન્દ ગ્વાલિયરી, હૈદર કાશ્મીરી અને ભીમજી ગુજરાતી એવા ચિત્રકારોનાં નામો રાજપોથીનાં ચિત્રોના હાશિયામાં કે ગ્રંથપાલના ચોપડે નોંધાયાં છે તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે કળાકારો રાજ્યના આશ્રયના આકર્ષણે જુદાજુદા પ્રદેશોમાંથી દિલ્હી અને આગ્રા પહોંચ્યા હતા. શેરશાહના હુમલાથી ઈરાન પહોંચેલા હુમાયુએ શાહતહમાસ્પના રાજકળાકારો મીર સૈયદઅલી અને અબ્દુસ્સમદને દિલ્હી તેડાવ્યા હતા, તેમના માર્ગદર્શન હેઠળ ચૌરપંચાશિકા, ચંદાયન કે કલ્પસૂત્ર જેવા દૃશ્યઘરાણાના અનેક કળાકારો હુમાયુએ દિલ્હીની ગાદી ફરી કબજે કરી પછી માંડેલા 'કારખાના'માં જોડાયા. આમાં અકબરકાળે 'ઉસ્તાદો' મનાયા તેવા બસાવન, દસ્વન્ત, મિસ્કીન, ફરૂખ ચેલા ઉપરાન્ત ખેમકરણ, કેશુ, નાન્હા, જગન્નાથ જેવા અનેક સમર્થ કળાકારો ભારતીય કળામાં અનેરા એવા એક સજાગ પ્રયોગની પ્રણાલી સર્જવામાં જોડાયા. આમાં દેશી કળાકારોએ ઈરાની ઉસ્તાદો પાસેથી સફાવીદ કલમની તાલીમ મેળવી, ફિરંગી પાદરીઓએ શહેનશાહને બહુભાષી બાઈબલ ભેટ આપ્યું હતું તેમાં યુરોપીય છાપચિત્રો હતાં તેમાંથી કેટલાક અંશો આત્મસાત્ કર્યા પણ મૂળે તો આપસૂઝે જ આ બધાનો સવિવેક વિનિયોગ કરવાની પરંપરા ઘડી. આ આદાનપ્રદાનમાં દરેક કલમનું સત્વ ને ઋત જળવાય છતાં ચિત્રાકાર ગરબડિયો કે ત્રુટક ન થાય તેવો અભિગમ પ્રગટ્યો : સહઅસ્તિત્વની ચિત્રસાધનાના આ સહિયારા ઉદ્યમનો પ્રથમ અને ઉત્તમ પરિપાક તે 'હમ્ઝાનામા'નામે જાણીતાં ચિત્રોની શૃંખલામાં દેખાય છે. બેથી અઢી ફૂટના માપના કાપડ પર ચૌદસો ચિત્રો પંદર વર્ષ(ઈ.સ. ૧૫૬૨-૧૫૭૭)લગી ચિતરાયાં તેમાં સોએક ચિત્રકારો, લહિયા, વરખના અને પુસ્તકબાંધણીના કારીગરો પ્રવૃત્ત થયા હતા. આડા મૂકીએ તો એ ચિત્રોનો અવકાશ

કિલોમીટરથી વધે તેટલો થાય.

‘હમ્ઝા’ની કથા મહમ્મદ પૈગંબરના કાકા સંબંધિત અને અર્ધપુરાકથાનાં અન્ય પાત્રો સાથે સંકળાયેલી છે જેમાં નાયકના દેશવિદેશનાં પરાક્રમો વર્ણવાયાં છે, પણ તે ભારત સિવાય બીજે ક્યાંય ચિતરાઈ નથી. અહીં એ અકબરને પ્રિય હતી. એ અનુમાન અસ્થાને નથી કે જુવાન શહેનશાહ જેમં ફતેહો કરતો ગયો અને ભારત દેશની ભાતીગળતાના દર્શને અંજાયો, તેનું એમાં



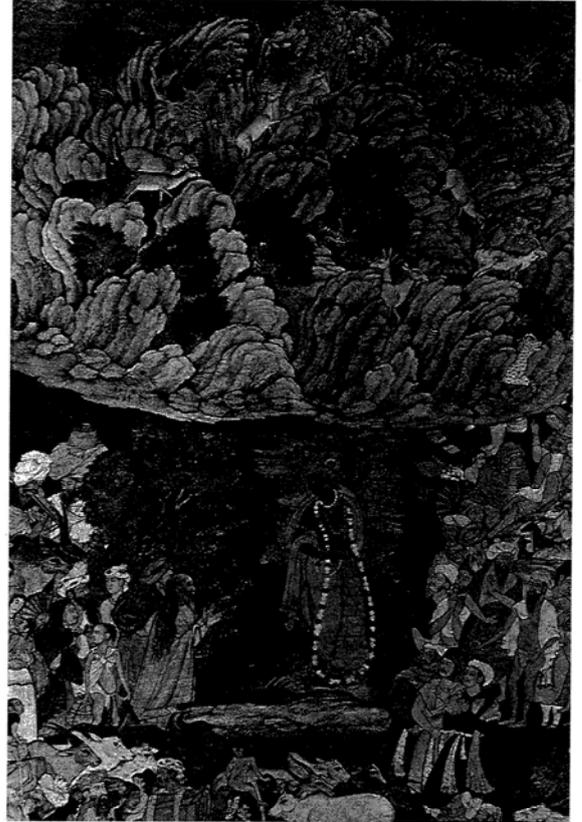
૩૭. હમ્ઝાને છોડાવવા દ્રોહી નોકરાણીની હત્યા કરતો ઉમ્મર (કે ઉમર)
હમ્ઝાનામા મુઘલ કલમ, ઈ.સ. ૧૫૬૨-૭૭

આડકતરું નિરૂપણ છે. આમાં વાર્તાનાં પુરાકલ્પનો અને વાસ્તવ એકબીજા પર ઉપરાછાપરી થયાં છે ત્યાં કળાકારે હમ્ઝાને ભારતના પરિવેશમાં દૃશ્યદેહ આપ્યો છે.

આમાં ઈરાની કલમની વિગતપ્રચુરતા, યુરોપીય વાસ્તવદર્શિતાનાં ચૂંટેલાં પરિમાણો અને દેશ્ય પરંપરાઓની રંગલીલા તથા આકારગતિઓ સાથે પ્રગટ્યાં છે, એમાંથી સર્જાઈ તે એક જ ચિત્ર પર અનેકે

૫૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

કામ કરવાની સહિયારી રીત. વિરોધાભાસી લાગે છતાં સાથોસાથ જે આવિષ્કારો થયા તેમાં વૈયક્તિક ચિત્રણા પણ એટલી જ વિકસી. છેવટે એક કળાકાર રેખાંકન કરે ને બીજો રંગ ભરે કે એક મનુષ્યાકૃતિઓ, બીજો ભૂમિદૃશ્ય અને ત્રીજો ભાતરચના કરે તેવી પ્રણાલી સ્થપાઈ જેમાં ત્રણેનાં નામ હાંશિયે લખાય અને ઝીણવટથી જોતાં ત્રણેના આગવા હાથ નજરે ય ચડે : સંગીતમાં સંગત જેવું. હમ્ઝા ચિત્રોમાં અનેક હાથ દેખાય છે તેને પકડી રાખતું તત્ત્વ હોય તો દરેક હાથની બીજા હાથ સાથેની સંગત, છતાં એમાંથી સંવાદી માધુર્ય જ પ્રગટે તેવો અભિગમ નહિ. હમ્ઝાનાં યુદ્ધચિત્રોની તાસીર હિંસાના નિર્મમ આલેખનમાં, કેન્દ્રોત્સારી, ત્રાંસા આકારોની આયોજનામાં વિશેષ પ્રગટે છે. અહીં જાણે કે ચોકઠે બાંધેલું ચિત્ર સીમાડા વળોટી બહાર નીકળી જાય છે, તેથી એના અગાઉના અને પછીના ચિત્રને સાથે



૩૮. ગોવર્ધનધારી કૃષ્ણ (હરિવંશ પોથીનું પાનું), મિસ્કીન, મુઘલ,
ઈ.સ. ૧૮૮૫થી ૧૮૯૦

જોવાના સાતત્યનો અભિગમ પ્રગટે છે. દુર્ભાગ્યે આજે એના દસ ટકા જેટલાં ચિત્રો માંડ બચ્યાં છે, તેથી એ શક્ય બનતું નથી.

બાબર અને હુમાયુ બન્ને કળારસિકો હતા. બાબરના પરિવારમાં જ ઈરાની કળાના રસિક પૂર્વજો અને પિતરાઈઓ હતા તથા કહેવાય છે કે શેરશાહ એની પૂંઠે પડ્યો ત્યારે હુમાયુની પોઠોમાં પુસ્તકો પણ ભર્યાં હતાં. હુમાયુએ આરંભેલ કળાકારખાનાં અકબરકાળે વિકસ્યાં, પુસ્તકની કળાના ઊંચા આદર્શો રચાયાં અને સઘાયા. પોથીઓ ચિતરાઈ તેમાં બાબરની આપકથા 'બાબરનામા', અકબરનું ચરિત્ર 'અકબરનામા' વગેરેને ઈતિહાસકથાઓમાં મુકાય. અહીં ભારતીય પરંપરામાં ઐતિહાસિકતા આલેખવાનું પ્રકરણ ઉમેરાય છે. પંચતંત્ર જેવી અન્વાર-ઈ-સુહૈલીની નીતિકથાઓ અને અકબરે



૩૯. ગાંડા હાથીને વશ કરતો અકબર (અકબરનામાનું એક પાનું) બક્ષાવન, મુઘલ કલમ, ઈ.સ. ૧૫૯૦, કાગળ પર જળરંગ

અનુવાદ કરાવડાવ્યાં તે રામાયણમહાભારત રઝમનામા રૂપે ચિતરાયાં. એ ઉપરાંત હરિવંશ અને યોગવસિષ્ઠ પણ ચિત્રિત થયાં.

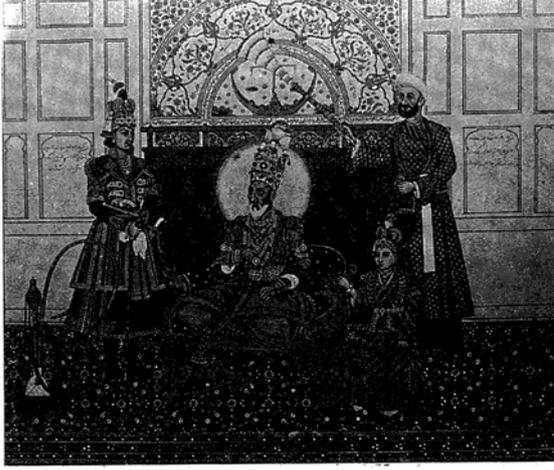
જહાંગીરકાળે ચિત્રની તરાહ થોડી બદલાઈ. પોથીચિત્રોને બદલે છૂટાં (મુરક્કા અથવા આલ્બમ) ચિત્રો તરફનો ઝોક વધ્યો. વિશાળ જનસમુદાયોને બદલે



૪૦. મરતા ઈનાયતખાન, મુઘલ કલમ, ઈ.સ. ૧૬૧૮ કાગળ પર જળરંગ

એ કલદોકલ આકૃતિઓ અને ખાસ વ્યક્તિની છબિચિત્રણાનું આકર્ષણ વધ્યું. આમાં જહાંગીરને વિશ્વવિજેતા દર્શાવતાં ચિત્રો ઉપરાંત મોતને આરે બેઠેલા દરબારી ઈનાયતખાનનું ચિત્ર વિલક્ષણ અને વિરલ કહેવાય કારણ કે ભારતીય ચિત્રણામાં સ્વાભાવિક મૃત્યુનું આલેખન ભાગ્યે જ થયું છે. જહાંગીરને પશુપ્રાણી સંઘરવાનો શોખ હતો-તેના પ્રભાવે મન્સૂર જેવા ઉસ્તાદે પ્રાણીસંગ્રહાલયના ઝીબ્રા અને મોરની જોડીને આલેખ્યા છે તે પણ નવી તરાહ પાડે છે. શાહજહાનના સમયે બાંધકામ ઘણું થયું અને ચિત્રણા પણ ચાલુ રહી. ઔરંગઝેબના સમયમાં, સામાન્ય મત પ્રવર્તે છે તેથી વિપરીત ઘણાં ચિત્રો થયાં તેમાં ઔરંગઝેબની છબિઓ પણ મુકાય. પછીના મહમ્મદ શાહ 'રંગીલા'ના રાજ્યકાળે ચિત્રપ્રવૃત્તિ વિકસી હતી પણ એનું ઋત હણાવા આવ્યું હતું. બહાદુરશાહ ઝફર અને એના કુંવરોનું ચિત્ર છે ત્યાં મુઘલકળાનું ખોખું જ બચ્યું હોય તેવો શૂન્યાવકાશ દેખાય છે. દિલ્હી અને આગ્રામાં

દરબારીઓ, ભાયાતોમાં મુઘલશૈલી પ્રવર્તી તે બહારના રજવાડે પણ ફેલાઈ, અને તે 'લોકપ્રિય મુઘલ' એવા નામે ઓળખાય છે. આ પ્રાદેશિક મુઘલના પ્રકારોમાં અવધમાં વિશિષ્ટ લઢણ ઉપજી જેમાં યુરોપીય ઢબના



૪૧. બહાદુરશાહ બીજો, મુઘલ, ઈ.સ. ૧૮૩૮ કાગળ પર જળરંગ

પરિપ્રેક્ષના પ્રભાવે દૂરતા આલેખવાના અભિનવ પ્રયોગો થયા. એ સિવાય મુઘલ પદ્ધતિ, રીતિઓ અને ભાવાલેખનનો ઊંડો પ્રભાવ સત્તરમી સદી પછીની રાજસ્થાની અને પહાડી સર્જના પર પડ્યો જેમાંથી અનેક અવનવી તરાહો ફૂટી.

મુઘલની સમકાલીન એવી ચિત્રપદ્ધતિ દક્ષિણના બીજાપુર, ગોલકોંડા અને અહમદનગર રાજ્યોમાં પ્રવર્તી ત્યાં લેપાક્ષી જેવી પૂર્વકાલીન ચિત્રણા અને ઈરાની પોથીચિત્રોની રીતિઓ સમન્વિત થઈ તેથી નીપજી તે મુઘલથી વિલક્ષણ એવી કલમો. અહીં એક તરફ ઈરાની કલમો જેવી રંગરચનાનો પ્રભાવ રહ્યો, પણ પ્રાદેશિક છૂટા હાથની હળવાશ પણ આવી. બાદશાહોના મુઘલ છબિચિત્રોમાં તેઓ અક્કડ દેહ અને ગંભીર મુખમુદ્રાઓ ધરાવતા લાગે છે એની સરખામણીએ અહીં જરા મોકળાશ છે. ઈબ્રાહીમ આદિલશાહ બીજો સંગીતપ્રેમી હતો તેથી એના છબિચિત્રમાં હાથમાં કરતાલ આપી છે. મુઘલમાં પરિધાન ગોઠવીને કર્યું હોય છે, અહીં બાદશાહના જામાને હવામાં ઊડતો બતાવાયો છે. આ

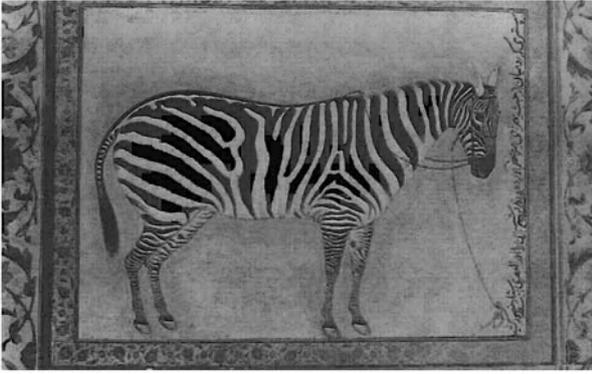


૪૨. ગાદીનશીન સુલતાન મુર્તઝા નિઝામ ખાન, અહમદનગર કલમ, ઈ.સ. ૧૫૭૫, કાગળ પર જળરંગ

કલમોમાં પણ અવનવી વિવિધા હતી પણ રંગોને ભીનાભીના એકબીજામાં ભેળવી વાદળથી ઘેરાયેલું આકાશ અને રંગોને રેલવવાની 'માર્બલિંગ પદ્ધતિ' પણ અજમાવાઈ.

મુઘલ કલમમાં પ્રગટ્યું ને સાધ્ય થયું તેમાં જીવન અને વિશ્વ પ્રત્યેનો એક વિશિષ્ટ અભિગમ હતો. એક તો દેખાતી દુનિયાને આલેખવાની તીવ્ર દૃષ્ટિ હતી પણ એમાં યુરોપીય આબેહૂબ આરાધ્ય નહોતો. વિગતને વીણી રૂપતાંતણે ગૂંથવાની પ્રક્રિયા ઈરાની રીતિમાંથી નીપજી તે ભારતીય સંવેદનાને સહોદર ભાવે આવકાર્ય લાગી હશે. સૌથી વિશેષ તો ચિત્રને માણવાની લગની અને ચિત્રરૂપને પામવાની તમન્ના મુઘલ રુચિના મૂલાધારો છે. અહીં રાજવી રસિક નાગરક રૂપે સૂક્ષ્મ અને સંકુલ એવી દૃશ્યલીલાનો રસાસ્વાદ લેવા તત્પર હતો તેથી એણે ચિત્રકારોની મહત્તાને પિછાણી અને નવાજી. પોથીચિત્ર એક જ વ્યક્તિએ માણવાનું હોઈ તેની મહત્તા તથા મૂલ્યના સ્વરૂપ એ પ્રકારના અનોખા રસિકની રુચિને અનુરૂપ હતા. હાથચિત્રમાં એ વિરલ હીરા જેવી જણસ બનતું તે જહાંગીર જેવા સુજ્ઞ રસિકને આકર્ષતું હશે.

મુઘલ રુચિનો વિચાર કરતાં કલ્પનો જાગે તેમાં હવાઉજાસવાળાં, નકશીદાર આવાસોનાં, આરસના મહેલોનાં, કિંમતી પથ્થરોના જડાવકામનાં, બાગબગીચાઓનાં અને ફુવારાઓનાં રૂપ આવે. જરકશી જામા, મલમલનાં ઉપવસ્ત્રો, મોતીની માળાઓ, નીલમ અને માણેક જડેલાં પાત્રો, તલવારની મૂઠો, વિશિષ્ટ પ્રકારનાં પેય, ખાણીપીણી અને અત્તરની સુગંધી એવું ઘણું એમાં સમાય. ચિત્રકળાના સૂક્ષ્મ દર્શને સાધ્ય કર્યું તેમાં એ સંસ્કારો અવનવી રીતે મૂર્ત થયા. એક તો પાતળા કાગળના થરોથી બનાવાતી વસ્લી અને સફેદ રંગના પાતળા અસ્તર ઉપર અસ્તર તથા ચિત્ર પૂરું થતા અકીકથી ઘસેલી સપાટીમાં આરસ, મોતી અને મલમલનાં પોત તથા સ્નિગ્ધતા સમાયાં. રંગથરોમાં થઈને દેખાતું રેખાંકન પાણીમાં પડેલ પદાર્થની પારદર્શિતા જેવું, લીલા ભૂરાની જાંચે અત્તરની છાયાવાળું કે હીરા-માણેકના પ્રકાશને સ્પર્શતું આકૃતિનું સ્વરૂપ સૂક્ષ્મ રીતે રસિક-ભાવકની આંખે વસતું હશે તે કળાકારે કળેલું. ચિત્રને હાંશિયાથી કે લેખનથી સજાવાતું તેથી ચિત્ર પોતે



૪૩.ઝીબ્રા, ઉસ્તાદ મન્સુર, મુઘલ, ઈ.સ.૧૬૨૧, કાગળ પર જળરંગ

જ વિરલ પદાર્થ જેવું અમૂલ્ય બનતું. કળાકારે મરતા ઈનાયતખાનને એટલી સૂક્ષ્મતાથી અને તીવ્ર દૃષ્ટિથી આલેખ્યો છે કે રેખાંકન અને રંગ બન્નેમાં ભારે તકિયાથી ભીંસાતા કે એના પોચા પોતમાં હાડપિંજર શો દેહ ભોંકાય છે ત્યાં મોત પહેલાંની ક્ષણો સાક્ષાત થઈ છે. મોરદેલની જોડીમાં મન્સુરે પક્ષીનાં પીંછાં હેઠળના જીવની ઉખાના

જે નિર્દેશો કર્યા છે તેવું જ ઝીબ્રાની બહિરેખાઓ અને પટાઓમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. સુજ રસિકોના આદર્શો ઊંચા હતા તે જેમ સંગીતકાર પારખુને જોઈ ગાય કે ખીલે એમ ઉસ્તાદોએ માગ્યું તેથી વધારે એવું રસાન્વિત ચિત્રણ કર્યું. એ આદર્શો મોળા પડયા પછી આલેખનમાં યાંત્રિકતા પ્રવેશી, ચિત્રણામાં કસબ રહ્યો, ઋત અત્તરની સુગંધની જેમ ઊડી ગયું.

કળાકારોમાં અકબર ગાળે બસાવન રેખાંકનનો ઉસ્તાદ ગણાયો: એની તુલના ઈસ્લામી પરંપરાના આદર્શ કળાકાર માની સાથે થઈ. દસ્વંત પાલખી ઊંચકતા કહારનો દીકરો(એને વાઈ આવતી ને અંતે આપઘાત કર્યો એવું નોંધાયું છે)તેણે રઝમનામાની અદ્ભુત, અભિનવ શ્રેણીમાં મોટું યોગદાન આપ્યું છે. એની રંગઆયોજનની રીતિની જોડ મળવી મુશ્કેલ. મિસ્કીન કહે છે પ્રાણી-ચિત્રણા, વિશેષ તો પ્રાણી-સૃષ્ટિનો પારખુ સિદ્ધહસ્ત ઉસ્તાદ. અન્વાર-ઈ-સુહેલીનાં જનાવરોમાં પ્રાણસંચારના નિર્દેશો એને ઊંચા સ્થાને મૂકે છે. ધર્માઘ મુલ્લાઓએ અકબરના ચિત્રપ્રેમની ટીકા કરી ત્યારે શહેનશાહે કહ્યું તે સૂચક છે. કળાકાર ચિત્રમાં જીવાકારને પામે છે ત્યારે એને સરજનહારની લીલાનો સાક્ષાત્ થાય છે, તેથી ચિત્ર કળાકારને ઈશ્વરથી દૂર લઈ જતું નથી, ઊલટાનું ઈશ્વરની નજીક લાવે છે. જહાંગીરના સમયની છબી ચિત્રણામાંય કળાકાર વ્યક્તિના બાહ્ય રૂપથી વિશેષ, એના સ્વભાવને, એના પ્રાણને સ્પર્શવા ઉઘટ રહે છે. વાસ્તવદર્શિતાના આદર્શમાં 'શાયરનું ઘર', 'બજારમાં ઝઘડો' કે 'આપઘાત' જેવાં ચિત્રો મૂકી શકાય. 'શાયરનું ઘર'માં રડતાં છોકરાં, ફળિયું વાળતી સ્ત્રી ઉપરાંત કંગાલિયત અને બેહાલી લગભગ રેખાંકન રૂપે વર્ણવાયાં છે તેમાં જીવનદર્શન સાથે કટાક્ષનો ય કાકુ છે. 'બજારમાં ઝઘડો'માં સામે સામે આવી ગયેલા બે જણ અને આસપાસનાં લોક, દુકાનદારોની મુદ્રાઓ સુરેખ અને તેજસ્વી રંગોમાં આલેખાઈ છે, 'આપઘાત'માં દોરડે લટકતો દેહ મહાલયની ભાતપ્રચુર ઈમારત અને ખુલ્લા રંગોમાં કરુણની છાયા ઉમેરે છે. ઈમારતની છતે એકાકી મોરની આકૃતિમાં પરંપરાને પ્રિય એવી રૂપકરચના તો ખરી પણ નવજીવનનો નિર્દેશ પણ પમાય. આ બધામાં અંકાયેલી

વાસ્તવદર્શિતાની રીતિ કે તાસીર એકઢાળી નથી તે આમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે.

મુઘલ ચિત્રણામાં એક જ પ્રકારનું રંગાયોજન જોવામાં સરલીકરણ થવાનો સંભવ છે, પરંતુ અહીં રંગમિશ્રણે, વિશેષ તો રંગોમાં સફેદ ઉમેરાવાને કારણે અને રંગ-થર ઉપસવાથી આકૃતિમાં એક પ્રકારનો વાસ્તવદર્શી ઉભાર લાવવાનું શક્ય બન્યું. સૌથી વિશેષ વિકસ્યું ને વિલસ્યું તે રેખાંકન : બસાવનના 'દુર્બળ અશ્વ'માં કે 'મરતાઈનાયતખાન'ના રેખાચિત્રમાં એનું પ્રમાણ જોઈ શકાય. એમાંથી રંગચિત્ર અને રેખાંકન વચ્ચેની આછા રંગ અને સ્પષ્ટ રેખાઓવાળી 'નીમ કલમ' જેવી તરાહ પણ પ્રગટી : જહાંગીરી કળાકાર બિશનદાસે 'મત્ત ફકીર શેખ ફૂલ'ના પરિવેશને એવી તરાહે આળેખ્યો છે. વ્યક્તિવિશેષની જેમ સ્થળવિશેષની વિલક્ષણતાઓ કળાકારને ભૂમિદૃશ્યમાં ખેંચી ગઈ : અકબરનામાં અનેક ભૌગોલિક વિવિધા આત્મીયતા પૂર્વક વીગતેવીગતે વર્ણવાઈ છે.

રાજસ્થાનના આમેર અને બિકાનેર જેવા રજવાડાને મુઘલ જોડે ઘરોબો હતો : અકબર આમેરની કુંવરી પરણ્યો હતો અને માનસિંહ એનો દરબારી હતો. બિકાનેરનો ઉલ્લેખ પહેલાં થઈ ચૂક્યો છે. અહીં ચિત્ર કલમો નિપજી તેમાં મુઘલ રીતિઓ ઊંડે પ્રવેશી, પણ પ્રાદેશિક તરાહ વિષયવસ્તુ અને વિશેષ તો રંગરચનામાં જળવાઈ. અહીં રંગનાં રૂપ કિંમતી પથ્થર, માણેક, મોતીની પારદર્શિતાને નહિ, પણ જાણે કે ફળફૂલની સપાટીને કે રંગરેજી બાંધણીના ઝળકાટને બહેલાવે છે. આસ્વાદ અહીં બોર કે કેરીના રસ કે ગરને ચાખ્યાનો. આમેર(જયપુર)ના કૃષ્ણ અને ગોપીનાં વિશાળ આલેખનોમાં કૃષ્ણનું નૃત્યરૂપ અભૂતપૂર્વ એવી સંવેદનાથી રસેલું છે. અહીં રેખાની સ્થિર અને અસ્ખલિત ગતિ અને સ્વરૂપના સૌન્દર્યનો નિખાર પ્રેમલક્ષણા ભક્તિમાં થાય તેમ લાડ લડાવી, મીઠડા લઈ આલેખ્યો જણાય છે અને પુરુષ-નારીના સુભગ સંગમ જેવો ચહેરો મોહકતાની પરાકાષ્ટાએ પહોંચે છે. આને જયપુર ઘરાણાની સૂરગાયકીના પ્રલંબ આલાપ સાથે સરખાવાય. બિકાનેર ઘરાણામાં આકૃતિ થોડા પ્રલંબ રૂપે, પાતળિયા ઘાટે, આછા લહેકે દોરાય છે ત્યાં એ આગવી મુદ્રા પ્રગટ કરે છે. દકખણરીતિ

સાથેના સંગમે એમાં નવી સંવેદના ઉમેરી ઘરાણાને સમૃદ્ધ કર્યું એમ મનાય છે. એ જ કલમના કળાકાર ગંગારામનું બેવફા પત્નીને વાઢી નાખતા પતિનું હિંસક ચિત્ર પરંપરાની વાસ્તવદર્શિતાને આગળ ધરે છે ત્યારે રાજસ્થાની ચિત્રણાનું સામાન્ય રીતે અજ્ઞાત એવું રૂપ પ્રગટે છે. અહીં ઝળકતા રંગોની જગાએ ઘેરા-આછા કાળા-કથ્થાઈ, ભૂખરાની ઝાંચે કૂરતા આલેખાઈ છે તે ય સૂચક છે. બંધ બારણે હણાયેલો પ્રેમી અને ચિચિયારીઓ નાખતી પત્ની, બહાર દેકારાથી ઊઠી ગયેલ પાડોશી - કોઈ ઝબકે છે, કોઈ વિચારે છે, અને એક આઘેડ સ્ત્રી ડેલીનું દ્વાર ખખડાવે છે તે બધું ભાવકને વિચલિત, દ્રવિત કરવા સક્ષમ રીતે પ્રયોજાયું છે. મારવાડ ઘરાણાની જોધપુર કલમમાં મૂછાળા, દાઢિયાળા ને પાઘડિયાળા ગર્વિત રજપૂત ચહેરા અને તીણા, તીક્ષ્ણ આલેખનમાં થોડી તીખાશ છે અને ગૂંચળાવાળા વળાંકોનાં આવર્તનોમાં ધુમરાતા લયાકારો છે. પુરુષપાત્રોની તુલનાએ નાની, પણ ઘાઘરાના ચન્દ્રાકાર વળાંકે ઝૂમતી સ્ત્રીઓ ચિત્રની તંગ આયોજનાને થોડી હળવી કરે છે.

સૌથી નોખી ભાત છે મેવાડની. અહીં મુઘલ રીતિની સામોસામ, 'મીઠારામ ભાગવત' અને 'ચૌરપંચાશિકા'ની સહોદર કલમે ચંચલ ચલિત અને ફાટફાટ ઊર્જાથી ખચિત, રસેરૂપે ભરપુર, પુષ્ટ અને શૂંગારપ્રચુર આકૃતિઓ રચાઈ. 'ચાવંડ રાગમાળા' (ઈ.સ. ૧૭મી સદીના આરંભે)રંગ ઉછળી ઘસતા હોય તેવા ઝળહળે છે તે પછીના છૂટાં છવાયાં અનેક હાથચિત્રોમાં ઘટ્ટ થતા જાય છે અને પહોળા, હીંગળાના લાલ હાશિયા મેવાડરીતિનો પર્યાય બને છે. એ સદીના મધ્યકાળે ચિતેરા, સાહિબદીન અને મનોહરનાં રામાયણ-મહાભારત-ભાગવતનાં પોથીચિત્રોમાં કથાનકમાં સાતત્યનું પરિમાણ એક નવી ચેતનાની લહેર ફેલાવે છે. એક જ ચિત્રપટમાં નાયકની ગતિને ક્રમેક્રમે પ્રયોજી મનોહર ચિત્રની સમય લીલા વિસ્તારે છે. એમાં શિવ-ધનુષને ઉપાડતા, ઊંચકતા અને તોડતા રામ કે મનુષ્યરૂપમાંથી વિરાટ રૂપ ધરતા પરશુરામનું ત્રણ વાર ચિત્રણ પ્રસંગોની ક્ષણિકતાને અતિક્રમી દૃષ્ટિને સમયમાં ધૂમતી કરે છે. મનોહરની રંગછટામાં ઝળકાટની આભા



૪૪. લંકા પર ચઢાઈ, રામાયણ, સાહિબદીન, મેવાડ કલમ, ઈ.સ.૧૬૫૨, કાગળ પર જળરંગ

પણ સાહિબદીન તો રંગાયોજનના બધા બંધો તોડી નાખે છે. એના વિવિધ લાલ રંગોમાં ઘટ્ટતા તો ખરી પણ અંદરની સુરખી પણ એટલી જ. પૂણેના ભાંડારકર સંગ્રહનાં ભાગવત ચિત્રોમાં અપૂર્વ તેજ પૂર્યું હોય એવી જાદુઈ રંગીન છાંટ છે. ઋષિ વિભાંડકના મૃગી સાથેના સંવનન, સ્નેહ અને પરિણયનું વિરલ ચિત્ર મેવાડ કલમની કલગી કહેવાય. અહીં મનુષ્ય અને પશુયોનિના



૪૫. શિવધનુષ તોડતા રામ, રામાયણ, મનોહર, મેવાડ કલમ, ઈ.સ.૧૬૫૦, કાગળ પર જળરંગ

સંયોગનું આલેખન જે સુકોમળ ભાવે થયું છે તેની મિસાલ મળવી મુશ્કેલ. મેવાડના ઠિકાણા જેવાં નાનાં રજવાડા દેવગઢે પણ ચિત્રક્ષેત્રે ગજું કાઢ્યું છે. એના પ્રમુખ કળાકાર ચોખાની નાયિકાની દેહગરિમાનો જોટો નથી. પુષ્ટ, તણાવકારી, બેઠી દડીની પણ રતિરાગનો ઠસ્સો ઉભારતી એ અભિનવ રૂપાંગનાઓ બુંદી ધરાણાની વિલસિત રમણીઓની બરાબરી કરે એવી. બુંદીમાં મેવાડ જેવો મુઘલ રીતિનો સીધો પ્રતિકાર નહિ : અહીં વાસ્તવદર્શિતાનાં એવાં પાસાં સ્વીકારાયાં જે આકૃતિના પ્રાદેશિક સ્વરૂપને પુષ્ટ કરે અને એ થયું ત્યારે વિશ્વ જાણે આંખે જ નહિ, હાથે, મુખે કે નાસિકાથી સ્પર્શવા, ગ્રહવા, સૂંઘવા રચાયું હોય તેમ શૃંગારિત થયું. શ્વેત પરસાળ કે ચાંદનીમાં ઘોયેલ અટારીઓ, રસપુષ્ટ દેહે ધન વનરાજિમાં વિહરતી કે સખી-હાથે સ્નાન-તૈલમર્દને સંયોગ માટે પુષ્ટાંગી નાયિકા અને તેનો રતિરાગે મધમધતો દેહ(તે જાણિયું ખસેડી બારીની અટારીએથી કાનુડો નાયક અવલોકે)બુંદીનો કળાકાર આલેખે તેવું બીજે ન મળે. એવું જ હળવા શ્વેત આકાશફલકને



૪૬.રાધાના વેશમાં કૃષ્ણ, જયપુર કલમ, ઈ.સ.૧૮૦૦, કાગળ પર આછા જળરંગ સાથે રેખાંકન



૪૭.વિરહિણી, બુન્દી કલમ, રાજસ્થાન, ઈ.સ.૧૮મી સદીનો અંતભાગ, કાગળ પર જળરંગ

તાકતી, બિછાને તડપતી વિરહિણીનું વિપ્રલંભ શૃંગાર-દર્શન. કૃષ્ણ રાધા અરસપરસ વેશ બદલી લીલા કરે તેની લહાણી પણ બુંદીમાં જ-જેમાં છેડે કવિ સૂરદાસ એ લીલાના સાક્ષી જેવા બેઠેલા પણ ચિતરાયા છે.

કોટા કલમ જાણે કે જંગલ અને જનાવરોને વરી છે, જો કે એમાં બીજા વિષયો અને પારંપરિક રીતિનાં પરિમાણ નથી એવું નથી. ઊંચી કરાડોની હારબંધ શિખરમાળામાં સૂકા વૃક્ષવનમાં વિહરતા વાઘ, સિંહ અને હાથીને ઝડપવા છુપાયેલા રાજશિકારીઓ કોટા કલમની ઝીણી આંખે અને સબળ હાથે ઝીલાયા છે. હાથીના કરતાં વનરાજ અને સિંહણનું રેખાંકન તુર્કમાન અને મેસોપોટેમિયાનાં પ્રાચીન પ્રાણીરૂપોની યાદ તાજી કરાવે એવું છે. આમાં જાળીની જેમ ગુંથાયેલ વૃક્ષોની ભાત વચ્ચે જનાવર દેખાય અને ગુમ થઈ જાય તેવી શિકારી

આંખે દેખાતી અલપઝલપ લીલા કોટા કલમને અદ્ભુત રસથી છલકાવે છે. ક્યાંક તો ઉપર ચડેલા ચંદ્રના અજવાળે થતો જનાવરવધનો આ રજવાડી ખેલ આદિકાળના શિકારનું સૂચન કરે કે રંગરમણા અને આકારલીલા ઐહિક દૃશ્યમાં પરાવાસ્તવનાં પરિમાણો ઉમેરે. અન્ય શિકારદૃશ્યોમાં ઉત્તરકાળની મેવાડ કલમનાં મોટાં ચિત્રો એવાં જ પ્રભાવક છે. અહીં ઉદેપુરના ડુંગરિયાળ, ઘનિત વૃક્ષોથી આચ્છાદિત પ્રદેશને કળાકારે વધતા જતા વાસ્તવદર્શી અભિગમે અને રીતિએ આલેખ્યો છે. આ જંગલોમાં પ્રાણીને છુપાવાનું ઘણું તેથી શિકારીને, શિકાર જોતાં જ ઝડપવાનું નિમિત્ત કળાકારે પ્રાણીને પરિવેશમાં (મનોહરે) રામાયણમાં પ્રયોજી હતી તે રીતે)વારંવાર નિરૂપીને સાકાર કર્યું છે. એવા એક શિકારદૃશ્યમાં ડુંગરાની ટોચે દેખાયેલા અને ઠાર કરાયેલા

વાઘનું-આ દેખાયો, આ ગયો, આ આવ્યો, આ ઝડપાયો, આ ભાગ્યો, આ પડ્યો, આ લથડ્યો અને હવે ઉથલીને ખાઈમાં પડ્યો એવું-બારતેર ગતિનું આલેખન થયું છે. આમાં ભાવક શિકારીની આંખે અને વાઘની ગતિનિયતિમાં જાતને પરોવતો જુએ છે ત્યારે અદ્ભુત અને કરુણના સંગમનો સાક્ષાત્કાર થાય છે.

કિશનગઢ કલમની લીલા સૌથી ન્યારી છે. ત્યાંના રાજવી સાવંતસિંહ નાગરીદાસ નામે કૃષ્ણભક્તિનાં કાવ્યો રચતા તે રાજકળાકાર નિહાલસિંહે અપૂર્વ ભાવે

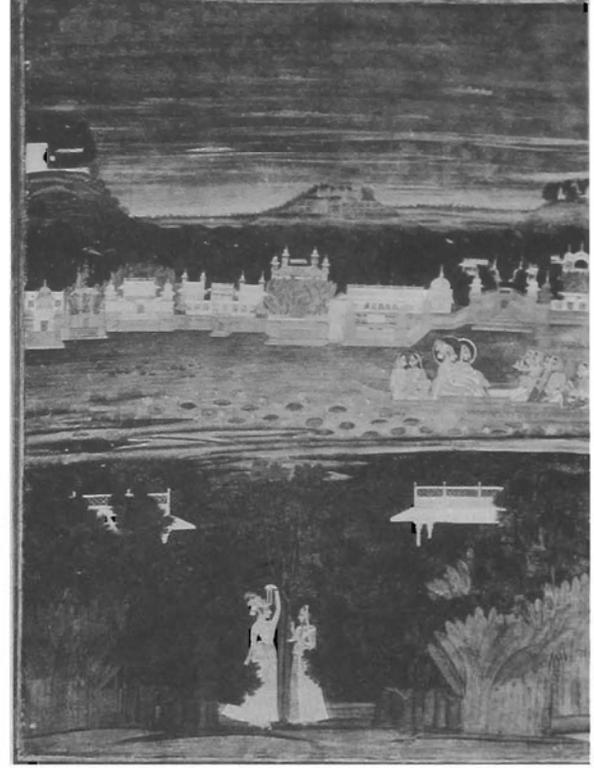


૪૮. રાત્રે સાબરનો શિકાર કરતા ગોકુળદાસ, ચોખા, દેવગઢ, રાજસ્થાન ઈ.સ.૧૮૧૧, કાગળ પર જળરંગ

સિદ્ધ કર્યું છે. અહીં યુરોપીય કહેવાય તેવા પરિપ્રેક્ષના આલેખનની રીતિ પરંપરામાં ઘોળાઈ સિદ્ધ થઈ છે તેમાં દૂરતા દર્શાવાઈ તે બધી વિગત ભાવકના હસ્ત લગી પહોંચે તેવી સ્પર્શજન્ય થઈ છે. નરનારીદેહના શુકનાસિકા, મીનાક્ષ, શંખત્રીવા, સિંહકટિ જેવાં ઉપમારૂપકો શાસ્ત્રોક્ત રૂઢિ પ્રમાણે પણ એવાં જ પ્રેમરસ-ભક્તિથી અને સિદ્ધ હસ્તે આલોકિત થયાં છે કે રૂઢિમર્યાદાઓ વિગલિત થઈ ગઈ છે. અહીં જયપુર જેવું સૌષ્ઠવ કૃષ્ણદેહે નથી, પણ કોમળ દેહની કમનીયતા છે તે ય બેનમૂન છે. બનીઠની નામની પ્રેમિકાને રાધા રૂપે રજૂ કરાઈ તેમાં અને શૃંગારખચિત કૃષ્ણરાધાના મિલનવિરહની ઋજુ, ભાવકોમળ ક્ષણો આલેખાઈ છે તેમાં કિશનગઢ કલમની આગવી તાસીર વરતાય છે. અહીંના વિશાળ ભૂમિદૃશ્યોમાં વિલસતી સંવેદના, પશ્ચિમી પ્રકારના પરિપ્રેક્ષને પલટાવે છે-જ્યારે અવધ કલમમાં એવા પરિપ્રેક્ષનો વિનિયોગ દૂરતાની સૂકી

વિગત-પ્રચુરતામાં ક્ષીણ થતો જાય છે તે પણ નોંધવું રહ્યું.

રાજસ્થાનની અન્ય કલમોમાં સિરોહી અને મધ્યદેશની પ્રણાલીઓમાં માળવા, દતિયા, બુંદેલખંડ વગેરે મુકાય. માળવામાં અન્ય કલમોની તુલનાએ હળવો

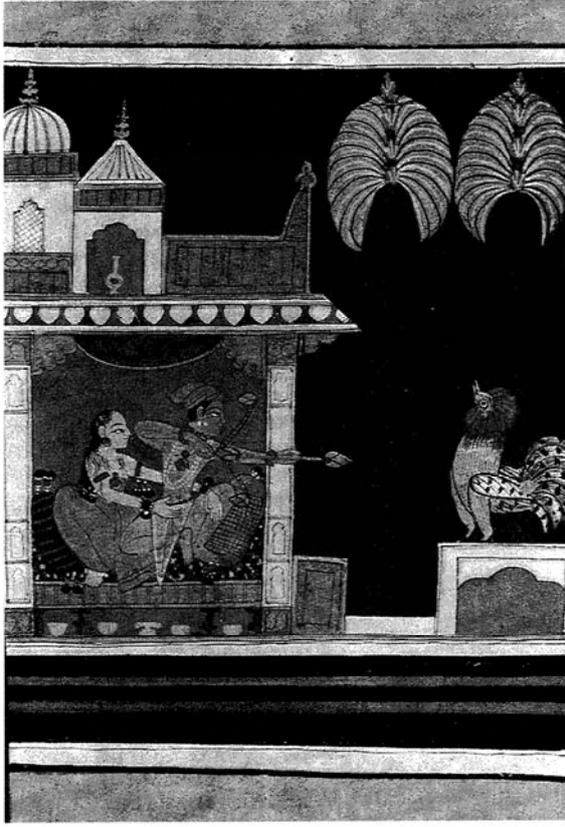


૪૯. કૃષ્ણ-રાધા મિલન, કિશનગઢ કલમ, રાજસ્થાન, ઈ.સ.૧૮માં સદીનો અંતકાળ, કાગળ પર જળરંગ

ખુલ્લો અવકાશ, ઓછી આકૃતિઓ અને ચિત્રણાની વાસ્તવદર્શી રીતિનો અભાવ ધ્યાન ખેંચે છે. કવિતા કે સંગીતને અનુરૂપ એ ચિત્રભાષામાં આધારો એ જ હતા-જો કે કથાઓ પણ દોરાઈ-તેથી એની રચનારીતિ જુદી તરી આવે છે, વિશેષ તો રાગમાળાનાં ચિત્રોમાં. સંગીતને આલેખવાની અભિનવ રીતિએ પરિમાણો પ્રગટાવ્યાં તે વિશ્વપરંપરામાં વિરલ કહેવાય. આમ તો અહીં રાગરાગિણીનાં નરનારી અને કૌટુંબિક રૂપ પ્રચલિત હતાં ને દરેકની પરિવેશ ભૂમિકા રચાઈ હતી તે કળાકારને ખપ લાગી પણ સૂરને દૃશ્યદેહ અપાયા તેમાં રંગ અને આયોજના ચિત્ર-રૂપની ચમત્કૃતિને પામવા

થઈ. તેથી એક જ રાગના જુદા રંગે કે આયોજને ચિત્રો થયાં તેમાં એક વત્તા એક બરાબર બે જેવી, સંગીતને ચિત્ર દ્વારા ઉદાહરણિત કરવાનો તાળો નહોતો પણ સ્વરને દૃશ્યરૂપે પ્રગટાવવાની હાકલનો પ્રત્યુત્તર હતો. આમાં કળાકારને આકૃતિ ને રંગવિહારની તક મળી તે એને અભૂતપૂર્વ એવી આકારલીલા પ્રયોજવા દોરી ગઈ. આથી વિષયવસ્તુ કે રાગથી અપરિચિત ભાવક પણ એને માણી શકે એવો ઉપક્રમ રચાયો.

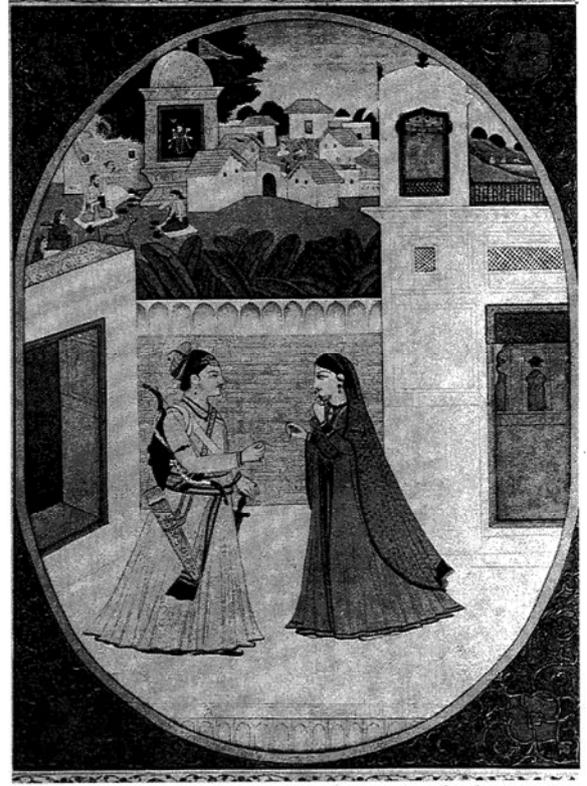
મુઘલ કાળે પહાડી ઈલાકા ખંડિયા થયા ત્યારે રાજપુત્રોને મુઘલ દરબારમાં રાખવાની પ્રથા અસ્તિત્વમાં આવી હતી તેના પરિણામે મુઘલરીતિઓ પહાડોમાં



૫૦. રાગિણી બિલાસ, કદાચ બુંદેલ ખંડ કલમ, ઈ.સ. ૧૬૩૫, કાગળ પર જળરંગ,

પ્રવેશી. આમ તો એ પહાડી સંસ્કારો તળેટીના પ્રભાવોથી દૂરતાને કારણે મુક્ત હતા, પણ અવરજવર અને લગ્નસંબંધે આદાનપ્રદાન પણ હતું, આને કારણે ક્યાંક

૬૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા



૫૧. બારમાસા ગુચ્છનું એક પૃષ્ઠ, કાંગડા કલમ, પહાડી, ઈ.સ. ૧૭૮૦-૧૮૦૦, કાગળ પર જળરંગ,

પ્રાદેશિક ચિત્રણા મુઘલ પ્રભાવે વિકસી તો ક્યાંક એ અદ્ભૂતી રહી અને મેવાડ જેવી તાસીર તેણે પ્રગટાવી. કાંગડા, નૂરપુર, ગુલેર, જમ્મુ વગેરેમાં મુઘલ કલમની રીતિઓ નિઃસંકોચ અજમાવાઈ જ્યારે બશોલી, માનકોટ, કુલુ અને મંડી કલમો એથી લગભગ અણપ્રીછી રહી. જો કે અહીં એ સ્પષ્ટ કરવું ઘટે કે ઘણા સંસ્કારો જેમ રાજસ્થાની કળાકારોના સહયોગે મુઘલમાં પ્રવેશ્યા હતા તેમ મુઘલ પ્રકારો પણ અન્ય રીતે ચોમેર પ્રસરી પ્રચલિત થઈ ચૂક્યા હતા અને ફરતો કળાકાર એનાથી અપરિચિત નહોતો કે એને આત્મસાત્ કરવાની કોઈ સૂગ એનામાં નહોતી. આથી રાજસંસ્કારે જ બધું પ્રવર્ત્યું તેમ માનવું તે અર્થ સત્ય જેવું ગણાય.

આમ તો પહાડી કળાની માંડણી સત્તરમી સદીનાં પૂર્વકાળ લગી પહોંચે તેવી છે, પણ મુખ્યત્વે એના મધ્યકાળથી છેક ઓગણીસમી સદીનાં પ્રમાણો મોટી સંખ્યામાં મળ્યાં છે. આમાં બશોલી કળાધારામાં

ભાનુદત્તની રસમંજરીનાં નાયકનાયિકા ભેદ જેવાં ચિત્રોની શૃંખલામાં પહાડી સંવેદનાએ એની આગવી ઓળખ સ્થાપી છે. અહીં રંગરીતિ મેવાડની જેમ માઝા મૂકે છે, આકૃતિઓ પ્રાદેશિક દેહયષ્ટિમાં જુદા અંગવિન્યાસો પ્રગટાવે છે અને પરિવેશ સાંકેતિક રૂપે આલેખાયો છે. રંગરૂપકો જોવાં હોય તો ભૂમિ પ્રદેશ ચણોઠી જેવા લાલ રંગે, રાઈ જેવા પીળા કે પાકા સફરજનની ઝાંચે-છાંચે નિરૂપાયો હોય તેવો. માથું આખું આવરી લે તેવી-નાયકની યષ્ટિ પી નાંખે તેવી આંખવાળી નાયિકા વેલછોડના થડ જેવી પાતળી અને રસિત. અલંકારોમાં નીલમ જેવું ઝવેરાત કે કૃષ્ણના મોરપિંછમાં નીલપંખી જંતુની પાંખ જડાય તે આસપાસના રંગપ્રચ્છદને બહેલાવે. ભાગવત ચિત્રોમાં ભભકતો સોનેરી પીળાનો પ્રસાર અને કૃષ્ણનો ઘનશ્યામ ભૂરો એકમેકને ઝળકાવે-ઘેરાવે તે રાજા કિરપાલ પાલના



પર. સખીનો રાધાને આગ્રહ, માણકુ, ગીત-ગોવિંદ ગુચ્છ, બશોલી કલમ, પહાડી ઈ.સ. ૧૭૩૦, કાગળ પર જળરંગ

છબિ ચિત્રમાં સફેદ પરિધાન સામે જુદું રૂપ ધરે. ચિત્રકાર માણકુના અભૂતપૂર્વ ગીતગોવિંદની છટામાં આંજી નાંખે એવાં રંગાયોજન થયાં છે. રાગમાળામાં સંગીતની અડોઅડ અને સરસાઈ કરે તેવી ચિત્રસર્જના તેમ અહીં કાવ્યભાવને આલોકિત કરવાનો ઉપક્રમ. આમાં સહજભાવે લીલાનિરૂપણ છે, વિરહમિલન, વિપ્રલંભ-સંયોગ શૃંગારનો મહિમા છે, પણ વિશેષ રંગાકારની અલૌકિક એવી ચમત્કૃતિનું તત્ત્વ છે તે બીજે મળવું મુશ્કેલ. પડોશી માનકોટ કલમમાં બશોલી જેવી જ બળકટતા અને ઉત્કટ રંગસંવેદના છે. કુલુમાં જાણે દેશ્ય



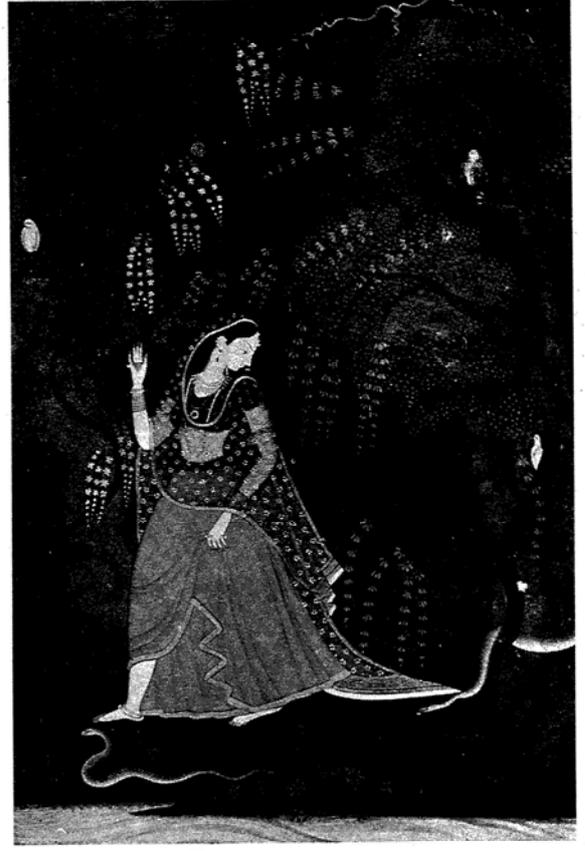
પર. કસવઘ, ભાગવત પુરાણ, દશમ સ્કંધ, માનકોટ કલમ, પહાડી, ઈ.સ. ૧૭૦૦, કાગળ પર જળરંગ

પ્રભાવે આકારયોજના સરળ અને પ્રવાહી પણ હાથછૂટી એવી જ. મંડીમાં ભૂરા, ભૂખરા સફેદ પ્રચ્છદમાં પ્રાદેશિક રૂપરચનાનો જોરુકો પ્રભાવ છે. એ સુદૂર પ્રદેશોની ગ્રામ્ય-નાગરી ચેતનાના સંગમે વિશિષ્ટ દેહભંગિઓ અને જાજરમાન લહેકા ચિત્રોમાં સંકેતાયા છે.

કાંગડા અને સહોદર ગુલેર-નુરપુરમાં પહાડી પરિવેશનો આંખે દેખ્યો આવિષ્કાર તે પ્રકૃતિને ઉઘાડી આંખે અવલોકવાના મુઘલ અભિગમના પ્રભાવે ઉદ્ભવ્યો હશે. જો કે તળેટીમાં પ્રકૃતિનાં રૂપ આકરા તાપે, વંટોળ કે ધૂળમાં જેવાં દેખાય તેવું અહીં નથી. રાજસ્થાન કે ઉત્તરપ્રદેશની વનરાજિ-વનસ્પતિનો લીલો સામાન્યતયા જુદીજુદી રંગઝાંચની ધૂળના થરે ઢંકાયેલો હોવાને કારણે જેવો દેખાય તેને બદલે પહાડોમાં વારંવાર થતા વરસાદથી સદા પલ્લવિત હરિત રૂપે દેખાય તેનું નિદર્શન પહાડોમાં ફરતાં કે પહાડી ચિત્રો જોતાં થઈ શકે. કળાકારને આમ વાતાવરણમાં પ્રવેશવાનો ઉપક્રમ યોજાયો તેથી એણે પ્રાદેશિક શીત-ઉષ્ણ હવાને દેહાનુભવે માણી તેમ આલેખી. એ ઉપરાંત એ સંવેદનાએ આકૃતિને કોમળભાવે નિરૂપવાની વિશિષ્ટ રીતિ પણ સર્જી. એ પુરુષાકૃતિમાં થયું તે નારીદેહમાં આદર્શરૂપે વણાયું તેથી રૂપરચનાનું અવિભાજ્ય અંગ થઈ ચિત્રણામાં બધે-સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ રૂપે પ્રવર્ત્યું. આથી કાંગડા, ગુલેર કે નુરપુરના લાક્ષણિક મુખાકારો તો નાજુકીના નર્મમર્મે સ્પર્શનીય રૂપ પામ્યા, પણ વૃક્ષનાં ફૂલપાંદ, નદીનાં પાણી, ખડકોની ધારો અને પશુપક્ષીઓમાં ય એવા જ કોમળ

ભાવ આવિષ્કૃત થયા. અજન્તાના કળાકારને પ્રિય પ્રાણી હસ્તિ તેમ પહાડી ગોવાળની ગાયને અહીં કળાકારે અપૂર્વ એવી સ્નેહસંવેદનાથી અંકિત કરી છે. રાજસ્થાનમાં વિશેષ તો નાથદ્વારાની પિછવાઈઓમાં મસ્તીખોર કે મારકણી લાગે તે અહીંની આકારે નાની એવી ગાય મૂઠુ ભાવે આલેખાઈ છે.

કોમળતાનું ચમત્કારિક રૂપ ચિત્રકાર નયનસુખના ગીતગોવિંદની ચિત્રાવલિમાં મૂર્ત થયું છે. એમાં કાળા રંગનો વિનિયોગ મસૂજ અંધકારના આલેખનમાં થયો છે. ભૂરા સફેદ વડે વહેતી નદી કે વહેણાના પાણીનો શીત સ્પર્શ અને આછા નારંગી કે બદામી રંગમાં પરોઢના આકાશની ભીની હવા ચિત્રરૂપ પામી છે. કૃષ્ણરાધાનાં રૂપેય અહીં શ્વસિત થતાં હોય તેવાં કોમળ ભાવે રચાયાં. એમાં ભાવાવેગોને વાચા મળી, લાગણી છલકાઈ પણ ખરી પરંતુ ચિત્રરૂપના સંયત અને સંયમિત વિનિયોગે ચિત્ર આવેશ કે વેવલાશથી દૂર રહ્યું. આમાં જીણવટની કલમસિદ્ધિ વિગતોની પ્રચુરતાને બદલે રસભાવે છલકતી હોઈ રેખાઓની આરપાર ઉમટે છે. વૃન્દાવનના અંધકારમાં કૃષ્ણને સાદ દેતી રાધા બે હાથ પહોળા કરી વિરહનો પ્રમત્ત ભાવ પ્રગટાવે છે ત્યારે ચિત્ર એને ભીના-ઘેરા કાળા-કથ્થાઈ ઘનવનમાં હીરાની જેમ ઝળકતી, સ્પંદિત કરે છે. અન્ય ચિત્રોમાં અભિસારિકા અંધકારમાં સાપણ પર પગ મૂકે ને સાપણ દંશ દેવા અવળી થઈને શ્વેત પૃષ્ઠ ભાગે અંકાય તેવી જ ઘનાકાશમાં વિજળી ઝબૂકતા વળાંકે સ્પંદિત થાય. આમાં વિરહના બન્ને દંશ ભૂમિ અને આકાશમાં આલોકિત થયાનું રૂપક જોઈ શકાય. ઋજુ સંવેદના કાવ્યચિત્ર ઉપરાંત દૈનંદિનીય વિષયોમાં સભર રૂપે પ્રસ્તરી છે. જમ્મુના રાજા બલવન્ત સિંહ ઉઘાડા શરીરે તંબૂ બહાર બેસી વહેલી સવારે પત્ર લખતા ચિતરાયા છે ત્યાં કૂણી કોમળતા દૃશ્યમાન થાય છે. ચિત્રરસિક રાજવી સંસારચંદના છબિચિત્રણમાં ય એ જ હળવી સ્નેહછાયાનો પરચો થાય. જમ્મુની સિકખ કલમનું બીજું પાસું ગુલાબચંદની કડક, આકરી મુખમુદ્રા અને બેઠકના દેહભાવમાં છે તેથી તે કલમનું સીધું સરલીકરણ કરી શકાય નહિ તે પણ સ્પષ્ટ થાય છે અને ગુલેરના વિશાળ રામાયણનાં પૃષ્ઠોમાં ભીંતચિત્ર જેવો વ્યાપ છે તે આ પરંપરાના અવનવા રૂપ તરફ આંગળી

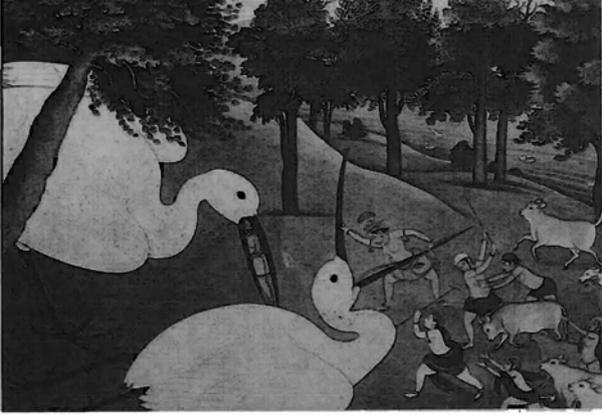


૫૪. અભિસારિકા, ગઢવાલ-કાંગરા કલમ, પહાડી, ઈ.સ. ૧૭૮૦, કાળણ પર જળરંગ

ચીંધે છે.

પહાડી ચેતનાના આવિષ્કારમાં કળાકારોના યોગદાન વિશે ડૉ. બ્રજેન ગોસ્વામીએ ઊંડું ચિંતન અને સંશોધન કર્યું છે તથા પંડિત સેઉ(કે શિવ)ના ઘરાણાનાં મૂળ શોધી કલમને ઘરાણાનાં સિદ્ધાન્તે મૂલવવાનું સૂચન કર્યું છે. સેઉના પુત્ર માણકુ અને નયનસુખની લઢણોમાં એવા સંશોધનની ઘણી ગુંજાઈશ છે. પહાડી કળાકારોની મોટી નામાવલિ પ્રસ્તુત થઈ છે તેથી હવે એ સુદૂર પ્રદેશની અનામી પ્રણાલી રહેતી નથી. પણ અર્વાચીન કાળ લગી એના છેડા લંબાય ને બંધાય છે. ગઢવાલના મોલારામ નામે કળાકાર આપણા સમયમાં ય પ્રવૃત્ત રહ્યા.

અકબરના સમયમાં યુરોપીય મુદ્રણ-છાપો આવી તેમ તૈલરંગી ચિત્રો પ્રવર્ત્યાના સંકેતો પણ પછીના ગાળે મળે છે, જો કે નમૂનાઓ પ્રાપ્ત થયા નથી. સત્તરમી

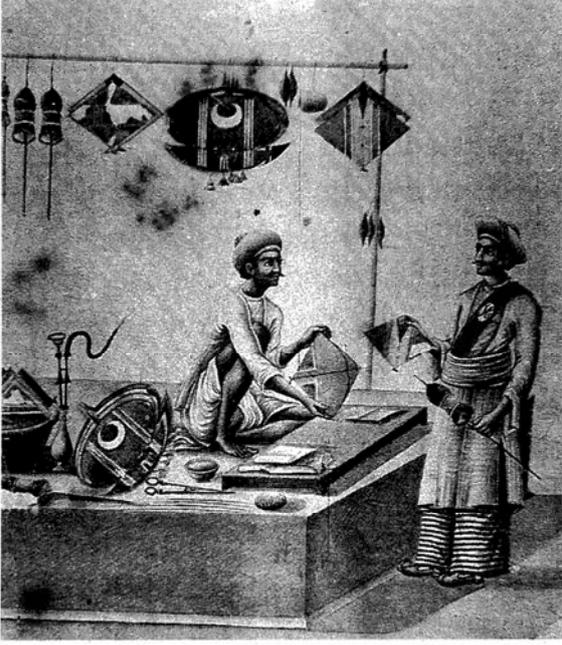


૫૫. બકાસુર વધ, ભાગવત પુરાણ, પહાડી, ઈ.સ. ૧૭૮૦-૮૫, કાગળ પર જળરંગ

સદીમાં તેવાં ચિત્રો-છાપોની આયાત થવા લાગી તે અઢારમીમાં વધી અને સાથે યુરોપીય કળાકારો પણ ભારત આવતા થયા. ટીલી કેટલ, યોહાન્ન ઝોફાન્ની પછી કાકા ભત્રીજા ટોમસ અને વિલિયમ ડેનિયલની જોડીએ અંગ્રેજો તથા ભારતીય રાજ પરિવારોનાં છબિચિત્રો અને આકર્ષક સ્થળોનાં ભૂમિદૃશ્યો તૈલરંગમાં ચિતર્યાં. આમાંથી લોકપ્રિય થાય એવાં દૃશ્યોની હસ્તમુદ્રિત છાપોની આવૃત્તિઓ પણ થઈ. યુરોપમાં ભારતની છબિ આ ચિત્રોએ રચી. અંગ્રેજ શાસકોએ સર્વોપરિતા દેખાડવા કરાવ્યાં તેવાં ચિત્રોમાં ટીપુ સુલતાનની હારનાં અનેક ચિત્રો ઈંગ્લેંડમાં ‘લોકપ્રિય’ થયાનું નોંધાયું છે. અઢારમી સદીના અંતકાળે અને ત્યાર બાદ તૈલચિત્રની પ્રભાવકારી ચિત્રણા અને હસ્તમુદ્રિત છાપોનું પ્રચલન થયું તેની આડઅસર પોથી અને હાથચિત્રની પરંપરા પર થઈ. આમેય મુઘલ અને રજપૂત રજવાડાં હવે કળાને આશ્રય આપે તેવાં સદ્દર રહ્યાં નહોતાં અને ગોરા માલિકોની સંસ્કૃતિના પ્રભાવે તૈલચિત્ર તેમ જ આબેહૂબ ચિત્રણાનું આકર્ષણ પણ વધ્યું હતું. એ પણ સ્વીકારવું ઘટે કે પરંપરાએ પણ આંતરિક રીતે એનું ઋત ધીમેધીમે ગુમાવવા માંડ્યું હતું કારણ કે પરિવર્તનના વાયરાને પ્રમાણીને એ આત્મસાત્ કરી શકી નહોતી. જ્યાં આશ્રય હતો કે એવી જરૂર નહોતી ત્યાં પરંપરા લાંબું ટકી-એટલે ગ્રામ્ય પ્રદેશમાં ચિત્ર પ્રજા પોતે પોતાના માટે જ કરતી હતી ત્યાં એની નહિવત્ અસર

થઈ કે શેખાવટી જેવા પ્રદેશોમાં પરંપરા પરિવર્તનને પોતાના પરિઘમાં સમાવી શકી ત્યાં પૂર્વ પ્રકારોને જીવિત મળ્યું. જૈનપોથીઓ જુદાજુદા કાળે નવા પરિવેશમાં ચિતરાતી હતી, ઉસ્તાદ શાલિવાહને મુઘલરીતિમાં વિજ્ઞપ્તિપત્ર પ્રયોજ્યું હતું અને મેવાડમાં જૈનચિત્રો એ કલમમાં ઉદ્ભવ્યા હતાં, પણ પોથીચિત્રોનાં ઘાટ અને રૂપરચનાનો મેળ તૈલચિત્ર કે આબેહૂબની વાસ્તવદર્શિતા સાથે સઘાય એવી શક્યતા નહોતી તેથી એ બધું સ્થગિત થયું કે યાંત્રિક ઢબે પુનરાવર્તિત થતું રહ્યું. અન્ય પોથી અને હાથચિત્રો રાજસ્થાન અને પહાડના જુદાજુદા પ્રદેશોમાં થોડાવત્તા અંશે સજીવન રહ્યાં અને કર્મક્રમે વિલીન થયાં.

પોથી કે હાથચિત્રના કળાકારને આશ્રય તૂટતા મોટા પડકારો ઝીલવાના આવ્યા. આમ તો એ મુઘલ કે રાજપૂત તરાહે વાસ્તવદર્શિતાથી વંચિત નહોતો પણ એ ચિતરતો તે વિષયોની હવે માંગ નહોતી અને આશ્રયદાતાની રુચિ બદલાઈ હતી. પહેલાં તો ગોરા સાહેબને હાથચિત્રોમાં રસ નહોતો પણ કળાકારે એની રુચિને ઉદ્દેશી, ‘વિચિત્રતા’ને કારણે આકર્ષક લાગે તેવા વિષયોનાં ચિત્રો કર્યાં તેથી એમાં એનું ધ્યાન પરોવાયું. સતી પ્રથા, શરીરમાં ધાતુનો આંકડો ધોંચી ધાંભલે એવા વ્રત લેનારને ઉલાળવાની ફૂર પ્રણાલીઓ, ખીલાખીલી પર સૂતેલા નાગા સાધુ, મદારી અને જુદી જુદી જાતિઓના કે વ્યવસાયના લોકના ‘વિચિત્ર’ પરિધાનવાળાં, ‘ફિરકા’ કહેવાયાં તે આલેખનો અને ચિત્રોએ ગોરા અફસરો અને સહેલાણીઓમાં આકર્ષણ જમાવ્યું. આવાં સ્મૃતિચિત્રો તેઓ ઘેર ઈંગ્લેંડમાં ‘વિચિત્ર’ ભારતનો પરિચય આપવા લઈ ગયા તે ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કમ્પનીના શાસનકાળે થયું તેથી ‘કમ્પની કલમ’ એવું નામ પામ્યાં. ધીરે ધીરે ગોરાસાહેબોના અનુકરણે ભારતીય ભદ્ર વર્ગ અને બંગાળમાં ‘બાબુ’ કહેવાય છે તેવા વર્ગમાં પણ એ ચિત્રો વખણાયાં. આ સાથે કેટલાક ચિત્રકારો લિથોગ્રાફી જેવી પથ્થરની હસ્તમુદ્રિત છાપનું મુદ્રણ શરૂ થયું તેમાં અંગ્રેજ કળાકારોના સહાયકો તરીકે જોડાયા. એ પણ શક્ય છે કે હવે છબિકળા શોધાઈ પછી આપણી દૃશ્ય સંસ્કૃતિના વંશજો એ તરફ વળ્યા; એમાંના કેટલાકે એકરંગી છબિને અવનવા રંગે રંગવાનો ચિત્રપ્રકાર અજમાવ્યો. અંગ્રેજ



૫૬. પતંગ વેચનાર, કમ્પની કાળ, ૧૯મી સદી, કાગળ પર જળરંગ

ઉપરાંત કેટલાય નામી-અનામી ભારતીય છબિકારો નીકળ્યા-તેમાં લાલા દીનદયાળનું નામ વિશેષ જાણીતું છે, એમણે રજવાડાં-નવાબોની જીવનરીતિનાં અનેક રૂપો છબિ દ્વારા પ્રગટ કર્યાં. જ્યુડીથ મારા ગટમેન નામની અભ્યાસી લેખિકાને ભારતીય છબિકરણમાં પ્રકાશછાયાના વિરોધાભાસને અવરોધી આકૃતિને ધારદાર અને સપાટ દેખાડવાની વૃત્તિ દેખાય છે તેમાં તે જૂની ચિત્રણાના મૂળગામી અભિગમનો પ્રભાવ જુએ છે. ઓગણીસમી સદીમાં અંગ્રેજોના આશ્રયે કળાશાળાઓ સ્થપાઈ તેનો મુખ્ય હેતુ કારીગરોના વંશજોને કળાકારીગરીની તાલીમ આપી ઉદ્યોગો કે વ્યવસાય માટે તૈયાર કરવાનો હતો. અહીં અંગ્રેજ કળાશાળાઓમાં થતું તેમ મનુષ્યને સામે 'મોડેલ' તરીકે બેસાડી કે ગોઠવેલ પદાર્થોને માપીને અને ચોક્કસ સ્થળે બેસી ભૂમિદૃશ્યને દોરવાની, 'એકેડેમિક' કહેવાય છે તે શૈક્ષણિક પદ્ધતિની શરૂઆત થઈ. કળાશાળામાં ચિત્ર, શિલ્પ અને છબિ સાથે સુથારી તથા અન્ય ઓજારી કામ કે ઉદ્યોગોને લગતા વિષયો સમાવી લેવાયા.

આબેહૂબ ચિત્રણાની હાથચિત્ર પર અસર થઈ તેથી

બનારસ, લખનૌ, પટણા તથા અન્ય સ્થળે સામે બેસાડેલ વ્યક્તિચિત્રણો થયાં. અહીં એક બીજો ફેર મહત્વ ધરાવે છે. અત્યાર લગી ચિત્ર માત્ર પીંછીએ થતું, ચિતરવાની અને દોરવાની તરાહો આ હળવા હાથના હલનચલનમાં જન્મી હતી. પેન્સિલ અને એવાં ઉપકરણો આવ્યાં તેમાં ઘસીને, જરા ભાર દઈને રેખાંકન કરવામાં લઢણ બદલાઈ. બનારસ કલમનું એક આઘેડ વારાંગનાનું ચિત્ર છે એમાં કળાકારે પેન્સિલ-રેખા ઘસી-ભૂંસીને નવા ઉપકરણમાં ય તીવ્ર દૃશ્ય-સંવેદના સાચવી છે ત્યાં પરિવર્તનને આવકારવાનાં ઝંઘાણ પારખી શકાય છે. છાપચિત્રો આવ્યાં તેની સામે યાત્રા સ્થળોનાં, દેવદેવીનાં હાથચિત્રો થતાં તેની હરીફાઈ જામી હોય તેવું પુરી અને નાથદ્વારા જેવાં યાત્રાધામોમાં બન્યું. નાથદ્વારામાં જો કે હાથચિત્રોમાં, 'મનોરથ' પ્રકાર નિપજ્યો તેમાં દેવમૂર્તિ અને ગોસ્વામીના ચિત્રણ સાથે ભક્તોની છબિઓ ચોટાડવાનું પ્રચલન થઈ ચૂક્યું હતું. 'મનોરથ' તે ધર્મયાત્રાના સ્મૃતિચિત્ર જેવું હતું તેથી ત્યાં છબિ પડાવાતી હશે-જે એ વિશિષ્ટ એવા ચિત્ર-છબિના સંયોજન-પ્રકારમાં પરિણમ્યું. ઘાસીરામ નામના કળાકારે ત્યાં આબેહૂબ વાસ્તવને આરાધ્ય ગણી એવાં હાથચિત્રો પણ દોર્યાં હતાં.

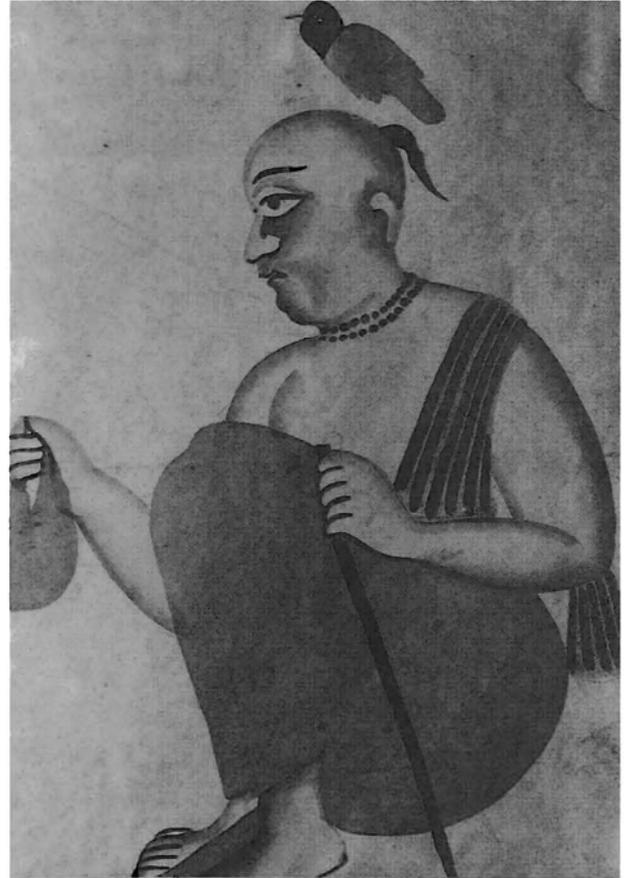
સૌથી વિલક્ષણ અને પ્રભાવક પ્રકાર આ પૂર્વ-પશ્ચિમના કળાસંદર્ભ-સંઘર્ષમાંથી ઉપજ્યો તે કાલીઘાટ નામે ઓળખાતી ચિત્રણાનો. વીંટા કે પટચિત્ર કરતા કળાકારો (પટુઆ) ગામડે કે નાના ગામમાં આશ્રય ખોતા કલકત્તાના કાલી મંદિરનાં ઘાટે બેસી જતા આવતા યાત્રાળુઓના સમુદાયને આકર્ષવા ચિત્રો કરતા થયા તેમાં એક નવો અભિગમ મૂર્ત થયો. હવે દર્શક જૂના વિષયોથી અને રૂઢિગત ચિત્રણથી થાક્યો હતો, એને નવા, પશ્ચિમી આકાર-પ્રકારોનું ય આકર્ષણ હતું. એ સૂક્ષ્મ કે ગંભીર ચિત્રણા ને બદલે કશું હળવું પણ ઈચ્છતો હશે અને મંદિરે આવતા સામાન્ય યાત્રીની ચિત્ર ખરીદવા ઝાઝા પૈસા ખર્ચવાની ત્રેવડ નહીં હોય. કાલીઘાટે થયું એમાં બધાનો તોડ તો નીકળ્યો પણ બીજું ય ઘણું થયું. સૌથી પહેલાં તો ચિત્ર સસ્તું કરવાની જરૂરત હતી બે-પાંચ પૈસે પરવડે તેવું. કળાકારે છાપામાં વપરાય તેવો, પાતળો, પડીકા બાંધવાનો કાગળ પાણીના મૂલે લીધો



૫૭. કૃષ્ણચર્યોદા, કાલીઘાટ, ઈ.સ. ૧૬મી સદી, કાગળ પર જળરંગ

અને ગોરા બાબુ કે મેમસાહેબ વાપરે તેવા 'વોટરકલર'ની પદ્ધતિમાંથી ખૂબ પાણી ને થોડા રંગવાળી રીત અજમાવી તેથી રંગ બચ્યો. ચિત્રાકારની કિનારીને કાળા કે ભૂરા રંગ લિસોટે દોરી અને અંદરની બાજુએ પાણી મેળવી આછો કરી કાગળના રંગમાં ભળી જતી કરી, તેથી બે બાજુથી ઘેરી આછી થતી આકૃતિ ઘનીભૂત થઈ અને વચલા ભાગે રંગ પૂરવાનું બચ્યું. આમાં પશ્ચિમી રીતનો પડછાયો જાણે બે બાજુ આવ્યો. આ બધું કરવા એણે ઝડપી આલેખનનો રાહ લીધો અને જરૂરી એટલા લિસોટે જ ચિત્ર ફટાફટ પૂરું કરવાની કળા સિદ્ધ કરી. આમ નહિવત એવા મૂડીરોકાણે કરી શક્યો તે ચિત્ર એ યાત્રાળુના ગજવાને પરવડે એવા સસ્તા ભાવે વેચી શક્યો. યાત્રાળુઓને દેવદેવીઓનાં ચિત્રો જોઈએ તે તો

થયાં જ પણ સાથોસાથ બદલાતા સમાજના તીખા તમતમતા વિષયો પણ એમાં વજાયા. એક હતું રાગરંગનું, તેમાં મોહક લલનાઓ, મુજરાવાળી બાઈઓ અને વારાંગનાઓ આવી; બીજામાં ભદ્ર વર્ગના નબીરાઆનો કોઠાની બાઈઓ સાથેનો વહેવાર અને ત્રીજામાં ઘેર વરવહુના ઝઘડા. એમાં ધોતિયા પર કોટ પહેરેલો મૂછાળો મરદ ગૃહલક્ષ્મી પર રોક જમાવે કે જાજરમાન વહુ અથવા બાઈ ઘેટા જેવા મરદને દોરીએ દોરે કે પગ નીચે કચડે. આમાં પૂર્વ પશ્ચિમના સંકર-સંગમ-સંસ્કારોની હાંસી અને ઠઠા તેમ જ જુગલબંદી પણ ખરી. એક મોટું કૌભાંડ વગોવાયું તે ખૂબ મસાલો ભરી ચિતરાયું. એક વિખ્યાત મંદિરના મહાન્તે ઈલોકેશી નામની પરિણીતાને ફસાવી પાશમાં લીધી હતી તેથી એના પતિએ દુર્ભાગી પત્નીને માછલી કાપે એમ વાઢી નાંખી તે ચકચારજનક કેસ કોરટે ચઢ્યો ને મહાન્તને



૫૮. મહારાજના માથે યંખી બેઠું, કાલીઘાટ કલમ, બંગાળ, ૧૯મી સદી, કાગળ પર જળરંગ

ઘાણીએ ઘાલી તેલ પીસવાની જેલ થઈ તેમાં કાલીઘાટના કળાકારને સાંપ્રત સમાજ નિરૂપવાની સ્ફોટક જામગરી મળી. એમાં ધર્માત્માઓના દુરાચાર, ઈલોકેશીનાં રૂપ અને નિર્દોષતા, પતિ નબીનના ક્રોધ અને મૂર્ખાઈ બધું મોજમાં ને દાઢમાં આલેખાયું. કાલીઘાટને પગથિયે કળાકારે આ બધું સસ્તા ભાવે વેચ્યું તેમાં ધાર્મિક ને ધર્મતર કે મનોરંજનીય એવું બધું સાથે મુકાયું ને એકની બીજા પર આડકતરી તથા ઊંડી અસર થઈ. પટિયાં પાડેલા શોખીન નબીરાં વિશાળ કદની બાઈઓના જાજરમાન રૂપમાં વરવા, ઠિંગુ થયા. બધું વ્યાપી લેતી બાઈના રૂપમાં કલકત્તા જેવી નગરી કે મહાકાળી જેવી દેવીનાં સ્વરૂપ સમાયાં તેમાં નારીરૂપનું ગૌરવ થયું. હળવા હાથની પણ અદ્ભુત પ્રભુત્વ ધરાવતી પીંછીએ ચેતાન્વિત રૂપોમાં

સાંપ્રત કાળના પરિવર્તિન યુગને સાક્ષાત્ કર્યો. (કહે છે કે પાસેના ચંદ્રનગરની ફેન્ય વસાહત વાટે એ ચિત્રો ફાન્સના વિખ્યાત કળાકાર ફર્નાન્દ લેઝેની નજરે ચડ્યાં અને એને એ ચિત્રોએ પ્રભાવિત કર્યો. એની ચિત્રણામાં કાલીઘાટની રીતિની સગોત્રતા જોઈ શકાય તેવી છે). પરિવર્તનના એ પવને દેવદેવીને ય ઓળખાય તેવા આકારે અવતરવાનું નોતરું દીધું ને નવા માનવ અવતારે એ ચિત્રોમાં ઊતર્યા. શિવ મૂંઝાળા થયા, હનુમાનને ખેલ કરતા બહુરૂપી જેવું માનવરૂપ મળ્યું અને કૃષ્ણ રાધા, જાત્રા જેવી નાટકમંડળીનાં પાત્રો જેવા થોડા સાચા ને થોડા ઢીંગલા જેવા થયા. હવે રવિ વર્મા જેવા ચિત્રકારોને પુરાણપાત્રોને પૃથ્વી પર ઉતારી પારસી નાટકની મસે ચિતરાવાનો માર્ગ મોકળો થયો.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

ભારતીય શિલ્પોની સીમા અને શોધ

મિસર અને ગ્રીસની શિલ્પપરંપરાની સાથે સાથે ભારતીય સંસ્કૃતિ અને ભારતીય શિલ્પપરંપરાનું સ્થાન દુનિયામાં એટલું જ અજોડ અને નોંધપાત્ર છે. સિન્ધુ ખીણની સંસ્કૃતિ દરમિયાન પકવેલી માટીની નાના કદની વસ્તુઓ અને મહોર-સીલ-બનાવવામાં આવતી હતી. ત્યાર પછી ઈ.સ.પૂર્વેની ત્રીજી સદીમાં મૌર્ય શાસનકાળની શરૂઆતથી પથ્થરનાં શિલ્પો બનાવવાની શરૂઆત થઈ

અને તે તેરમી સદી સુધી સળંગ ચાલુ રહી.

મોટા ભાગની આ શિલ્પપરંપરા ભુલાઈ ગઈ અને જમીનમાં દટાઈ પણ ગઈ. મધ્યકાળ દરમિયાન થયેલાં પરદેશી આક્રમણો આ વિનાશ અને ઉપેક્ષા માટે જવાબદાર છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ દરમિયાન પુરાતત્ત્વવિદોએ દેશના જુદા જુદા ભાગોમાં ઉત્ખનન શરૂ કર્યું. સરકારે નીમેલા નિષ્ણાતોએ પણ દેશમાં ચોમેર



પલ.સ્તૂપ, નાગાર્જુનકોંડા, આન્ધ્ર પ્રદેશ, ઈશ્વાકુ કાળ, ઈ.સ.ત્રીજી સદી, ચૂનિયો પથ્થર

ફરીને આજ પર્યન્ત ટકી રહેલાં ખંડિત અને અકબંધ સ્મારકો શોધી કાઢ્યાં. આ રીતે શોધી કાઢેલાં બધાં સ્મારકો સંગ્રહાલયોમાં અને ગેલેરીઓમાં સાચવવામાં આવેલાં છે. શોધી કઢાયેલાં સ્મારકોમાં કેટલાંક શિલ્પની દુનિયામાં અસાધારણ સુન્દરતા અને ગુણવત્તાવાળાં કહી શકાય તેવાં છે. સ્થાપત્યમાં સ્તમ્ભ પર અને છત નીચે મૂકવા માટે પથ્થરનાં શિલ્પો બનાવવામાં આવતાં તે પ્રકારને સ્તમ્ભશીર્ષ(કેપીટલ) કહેવામાં આવે છે. કેટલાંક શિલ્પ સ્વતન્ત્ર રીતે અને કેટલાંક દેવદેવીઓનાં શિલ્પ પૂજા માટે બનાવવામાં આવતાં. દા.ત. બુદ્ધની પ્રતિમાઓ. પથ્થરની સપાટી પર ઉપસાવીને બનાવેલાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો સ્તૂપો પર મૂકવામાં આવતાં અને સ્તૂપોના સ્થાપત્ય સાથે એ એકરૂપ થઈ જતાં કારણ કે કઠેરા અને સ્તૂપના અંડને એ આવરી લેતાં હતાં. શિલ્પ અને સ્થાપત્યના સમન્વયની આ શરૂઆત એ એનું એક અગત્યનું પાસું કહેવાય. પહાડ કોતરીને ગુફાઓમાં બનાવેલાં શિલ્પો પણ અગત્યનાં છે દા.ત. બૌદ્ધ, હિન્દુ અને જૈન ગુફાઓ. અહીં બનાવેલાં સ્થાનકોમાં એનાં પ્રવેશદ્વાર, અંદરના સ્તમ્ભો અને અંદરના ભાગમાં દરવાજા પર જ સીધા દેવદેવીઓનાં શિલ્પો બનાવવામાં આવતાં. પ્રવેશદ્વાર પાસે દ્વારપાળ તેમ જ એની આસપાસ સુશોભન માટે શિલ્પો વગેરે બનાવવામાં આવતાં. સ્ત્રી અને પુરુષનાં મિથુનશિલ્પો અને સ્તમ્ભો પરના અસવારોના સ્તમ્ભશીર્ષથી ગુફાનાં શિલ્પો વધારે વિસ્તૃત થયાં. પાછળથી વિકસેલી પશ્ચિમ ભારતની બૌદ્ધ અને હિન્દુ ગુફાઓ તેમ જ તામિલનાડુનાં વર્ણનાત્મક અર્ધમૂર્ત શિલ્પો નાટકનાં દૃશ્યોની યાદ અપાવે તે રીતે વિસ્તર્યાં.

હિન્દુ શૈલીનાં મંદિરોનાં સ્થાપત્યમાં ગર્ભગૃહના બારણા પર, મંડપને આધાર આપતા સ્તમ્ભો પર તેમ જ જંઘા કે મંડોવર તરીકે ઓળખાતા મંદિરની દીવાલ પરના દેવકોષ્ટમાં શિલ્પો અને સુશોભિત આકૃતિનો ઉપયોગ થતો હતો. દેવદેવીઓ ઉપરાંત બીજી શિલ્પાકૃતિઓ મંદિરના મંડોવર ઉપર ઉમેરાતી ગઈ. જ્યારે મધ્યકાળ દરમિયાન આ દીવાલો વિવિધ આકારો અને પ્રતિરથો વડે વિસ્તૃત થઈ. સાતમી સદીમાં, ખાસ કરીને તામિલનાડુમાં તેમ જ બંગાળ અને બિહાર તથા થોડે ઘણે અંશે ગુજરાતમાં પથ્થરનાં શિલ્પોની જેમ

સ્વતન્ત્ર રીતે ઊભેલાં કાંસાનાં શિલ્પો બન્યાં. અનેક ઘાતુઓના મિશ્રણથી આ ઘાતુ અષ્ટઘાતુ અથવા પંચલોહ તરીકે ઓળખાય છે. ગુપ્ત સમય દરમિયાન એ જ શૈલીમાં પકવેલી માટીનાં શિલ્પો તો બનતાં જ હતાં. તે ઉપરાંત ભારતીય શિલ્પકારો હાથીદાંત અને લાકડાનો પણ ઉપયોગ કરતા હતા.

ઘડતર-વાસ્તવદર્શિતા

ભારતીય શિલ્પની ગુણવત્તા માટીના ઘડતર દ્વારા શિલ્પકાર અંતઃસ્ફુરણથી પ્રગટાવે છે. આથી શિલ્પમાં વિશિષ્ટ પરિમાણ ઉમેરાય છે(સંસ્કૃત આલંકારિકો અંતઃસ્ફુરણની આ શક્તિ માટે સાહિત્યમાં 'કવિપ્રતિભા' સંજ્ઞા પ્રયોજે છે. એને દૃશ્યકળાના સન્દર્ભે પણ પ્રયોજી શકાય). આ ઘડતરની ગુણવત્તા ઇન્દ્રિયગમ્ય છે એમ સ્ટેલા કેમરિશ માને છે. ત્રીજી સદીના મહાન સમ્રાટ અશોક મૌર્યની આજ્ઞાથી ઊભા કરવામાં આવેલા સ્તમ્ભ ઉપર રામપૂર્વમાંથી મળી આવેલા વૃષભની આકૃતિ કોતરવામાં આવી છે તેને સ્ટેલા કેમરિશે સિન્ધુ ખીણમાંથી મળી આવેલી મહોર ઉપરના બળદ અને બીજાં પ્રાણીઓનાં શિલ્પો બનાવવાની શૈલી સાથે સરખાવી છે. આ પ્રકારનાં શિલ્પોની શૈલીમાં શરીરરચનાની વિગતો અને સ્નાયુઓને લીધે ત્વચા ઉપરના તણાવને બારીકાઈથી આલેખવામાં આવ્યા નથી. પરંતુ પથ્થર અને માટીનાં શિલ્પોની સપાટીમાં જ્યાં જ્યાં અવયવના સાંધા હોય તેને તથા માણસ અને પ્રાણીના શરીરના માંસલ ભાગોને ઉપસી આવેલા બતાવ્યાં છે. આ રીતે આખા શિલ્પને પ્રાણની સાથે સાથે જીવનશક્તિથી સભર કરી દેવામાં આવ્યું હોય એવી છાપ ઉપસે છે. મૌર્ય સમયની યક્ષપ્રતિમાઓ માંસલ અને ઘોતિયું પહેરેલી, મોટા પેટવાળી હોય છે. એમાં ઘડતરની ગુણવત્તા પહેલાંના જેવી જ છે પણ ઘોતિયાની સળો કંડારવાનો પ્રયાસ પ્રતિમાને અસરકારક બનાવે છે. આ અભિગમ સદીઓ સુધી - મૌર્યથી ગુપ્ત યુગ સુધી - પહાડને કોતરીને બનાવેલાં શિલ્પોમાં, કાંસાની મૂર્તિઓમાં, પકવેલી માટીનાં ઐતિહાસિક શિલ્પોમાં જોવા મળે છે. મૌર્ય સમયનાં મોટા ભાગનાં શિલ્પો બિહારમાં મળ્યાં છે. એમાં બુલંદીબાગના હસતા ચહેરાવાળાં બાળકોનાં માટીનાં

શિલ્પો પણ છે. આના ઉપરથી કહી શકાય કે ભારતીય શિલ્પીઓ નિસર્ગવાદી સ્થિતિને પામવા મથતા હતા. પરંતુ આ નિસર્ગવાદ અને ગ્રીક શિલ્પોનો નિસર્ગવાદ અલગ પડી જાય છે.

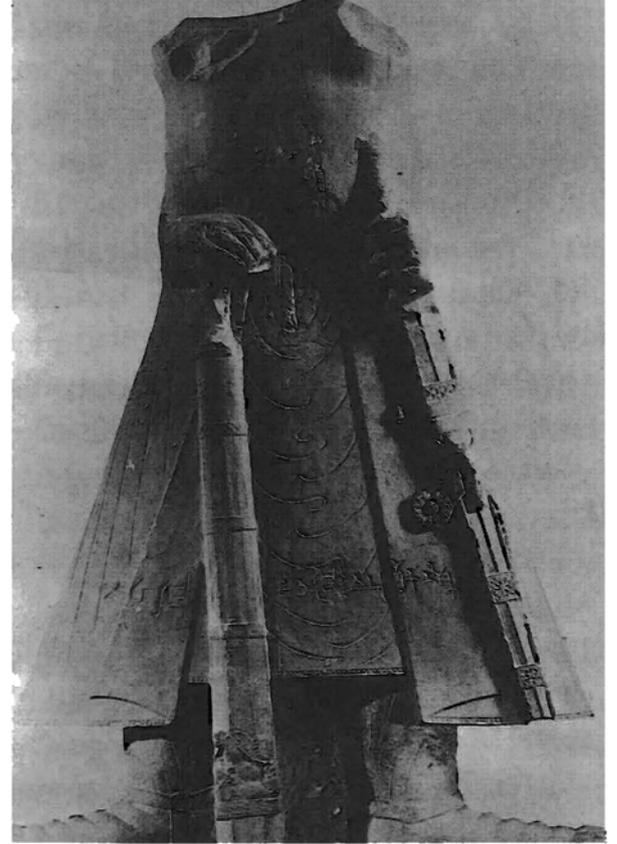
દેવદેવીઓની મૂર્તિઓ અને બુદ્ધપ્રતિમા

યક્ષોની વિશાળ, ભારેખમ અને માંસલ આકૃતિઓનાં મહત્વ પાછળ બીજું પણ એક કારણ છે. દેવોને માનવરૂપ આપતી આ પહેલી પ્રતિમાઓ છે, ધાર્મિક વિધિઓ દ્વારા તેમની સ્થાપના કરી પૂજા કરવામાં આવતી. જો કે વૈદિક સમયમાં દેવોની મૂર્તિઓ ઘડવાની રીત પ્રચલિત હતી. પરંતુ ત્યાર પછી બુદ્ધની પ્રતિમા પ્રથમ ઘડાયેલી, શિવ અને વિષ્ણુની પ્રતિમા તેમ જ જૈન તીર્થંકરોની પ્રતિમાઓ ઘડવા માટે યક્ષિણી સાથે યક્ષ (યુગલ)ની આ પ્રતિમાઓ નમૂનારૂપ બની રહી.

માતૃકાઓની પ્રતિમાઓની પરંપરા સિંધુ ખીણના સમયથી જ ચાલી આવતી હતી અને ઈસવીસનના પહેલા સૈકાથી સૂર્ય, કાર્તિકેય તેમ જ મહિષાસુરમર્દિની દુર્ગાની પ્રતિમાઓ પણ બનવા લાગી. અહીં એક મુદ્દો નોંધપાત્ર છે કે ગાંધાર પ્રદેશ (આજના પાકિસ્તાન અને અફઘાનિસ્તાન વચ્ચેનો વિસ્તાર)માંથી બુદ્ધ પ્રતિમાઓ મળ્યા પછી (આજથી નેવું વર્ષ પહેલાં) પશ્ચિમના વિદ્વાનો ભારતપૂર્વક એવું કહેતા હતા કે દેવોને મનુષ્યરૂપ આપવાની પ્રેરણા ભારતીય શિલ્પીઓ ગ્રીસ-રોમનાં શિલ્પો પરથી પામ્યા હતા અને બુદ્ધની પ્રતિમા ગ્રીક સૂર્યદેવ એપોલોના શિલ્પને અપનાવીને બનાવવામાં આવી હતી. પરંતુ પ્રખર વિદ્વાન આનંદ કુમારસ્વામીએ ઈ.સ. ૧૯૩૦માં દૃઢપણે બતાવ્યું હતું કે બુદ્ધની પ્રતિમાનું મૂળ ભારતમાં જ છે; જેનો ઉદ્દગમ યક્ષશિલ્પોના નમૂના પરથી થયો છે. એટલું જ નહિ પણ ચક્રવર્તી અને યોગીનાં સ્વરૂપો વિશેની જે પ્રાચીન ભારતીય કલ્પનાઓ છે તેનો આધાર પણ એ પ્રતિમાને મળ્યો છે.

પહેલી નોંધાયેલી બુદ્ધની પ્રતિમા મથુરામાં બની હતી. એની ઉપર કોતરેલા લખાણ પ્રમાણે આ પ્રતિમા કનિષ્કના ત્રીજા વર્ષમાં ત્વિશ્વુ બલે દાનમાં આપી હતી. કનિષ્ક ઉત્તર ભારતના કુશાણ સામ્રાજ્યનો મહાન રાજા હતો. એનો રાજ્યકાળ ઈ.સ. ૭૮થી શરૂ થયો હતો.

(શક સંવતની શરૂઆત પણ અહીંથી થાય છે.) તેથી આ શિલ્પ ઈ.સ. ૮૧માં કોતરાયું એમ ગણાય છે. શિલ્પકારોએ ઊભેલા બુદ્ધની વિરાટ મૂર્તિની સાથે બેઠેલા બુદ્ધની મૂર્તિ પણ બનાવી. પલાંઠી વાળેલી પ્રતિમાનો જમણો હાથ અભય મુદ્રામાં દર્શાવાયો છે. ડાબા ખભા ઉપર નાખેલા વસ્ત્રને સંઘાટી અથવા ઉત્તરીય કહે છે. આ વસ્ત્રના સળ બારીકાઈથી કોરેલા છે.



૬૦. કનિષ્ક, ઈ.સ. ૨જ સદી, રેતિમાં પથ્થર

બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં બીજાં પણ બત્રીસ મહાપુરુષલક્ષણ ગણાવ્યાં છે. બુદ્ધની પ્રતિમાઓમાં આમાંનાં કેટલાંક જોઈ શકાય છે. ખરેખર તો બીજા દેવદેવીઓમાં પણ આવાં લક્ષણો જોવા મળે છે. જેવાં કે આકૃતિ સુંદર, યુવા અને કોમળ સ્નાયુઓવાળી હોવી જોઈએ. આજાનબાહુ, વાંકડિયા વાળ અને માથા ઉપર ઉપસેલો પિંડ એ બુદ્ધ પ્રતિમાની ખાસિયત છે. શિવના મસ્તક પરના જટાભાર

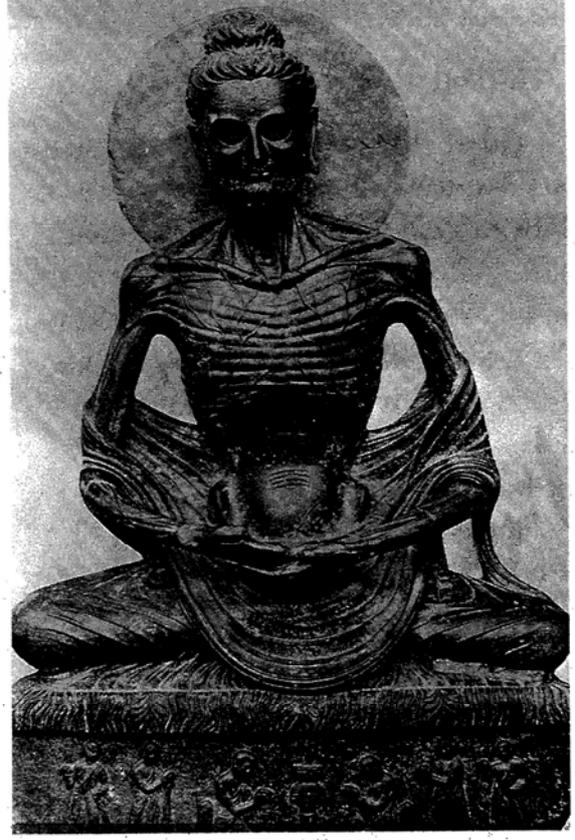
અને વિષ્ણુના માથાના કિરીટ મુકુટ કરતાં એ પિંડ જરા જુદો પડે છે.

ગ્રીક-રોમન પ્રભાવ અને ગાંધાર શિલ્પો

પહેલી સદીથી માંડીને પછીની સદીઓમાં ભારતીય શિલ્પો પર ગ્રીક અને રોમન શિલ્પોનો જે પ્રભાવ હતો તેને સો વર્ષ પહેલાંના પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ નોંધપાત્ર ગણ્યો હતો. ભારતીય શિલ્પોમાં દેખાતી વાસ્તવિકતાની ખાસિયત સૌ પ્રથમ મૌર્ય સમયનાં શિલ્પોમાં અને ત્યાર પછી ઉત્તર ભારતમાં કુશાણ અને ગુપ્ત સમયમાં તેમ જ આંધ્ર પ્રદેશની કૃષ્ણા ખીણનાં શિલ્પોમાં જણાય છે. ભારતીય કળાકારો પર ગ્રીક રોમન તેમ જ ગાંધાર શિલ્પોની માવજતના સીધા અવલોકનથી જે અસર પડી તે આ માન્યતા માટે કારણરૂપ બની. પણ પહેલાં કહ્યું જ છે તેમ ભારતીય શિલ્પકારોમાં સપાટીને ઘડવાની માવજત અને રોજ-બ-રોજ ના અનુભવો પરથી વસ્તુને અવલોકીને એને ત્રિપરિમાણી બનાવવાની સંવેદનક્ષમતા હતી. પ્રાચીન કાળથી અગિયારમી સદી સુધી મથુરા અને અમરાવતીના સ્તૂપો તથા ખજૂરાહોનાં મંદિરોમાં ભારતીય શિલ્પકારો સૌંદર્યનાં આગવાં ધોરણોનો આ વિષ્કાર કરતા રહ્યા.

બૌદ્ધ ધર્મને લગતાં ઘણાં શિલ્પો ગાંધાર પ્રદેશમાંથી મળી આવ્યાં છે. પહેલી સદીથી પાંચમી સદી સુધીના કુશાણ સમયમાં આમાંના મોટા ભાગનાં શિલ્પો રચાયાં. કેટલાંક પેશાવર પાસે તક્ષશિલા અને કાબૂલની આસપાસના વિસ્તારોમાંથી મળ્યાં છે. આ શિલ્પોમાં ચહેરા પરની વિગતો, માનવશરીરના સ્નાયુઓની માવજત, વસ્ત્રપરિધાન અને ખાસ કરીને સ્ત્રીઓએ પહેરેલાં વસ્ત્રો પર પડેલી સળની વિગતો તેમ જ ગ્રીક શૈલીના કોરિન્થિયન પ્રકારના સ્તમ્ભશીર્ષવાળા સ્થાપત્ય ઉપર ગ્રીક-રોમન શિલ્પોની વિશિષ્ટ અસર જણાય છે. પણ બુદ્ધનાં શિલ્પોમાં સાધુનો પોષાક, ધ્યાનમુદ્રિત મુખ તેમ જ વજ્રાસન અને ધ્યાનમુદ્રા જેવાં આગવાં તરી આવતાં ભારતીય તત્ત્વો સમાવિષ્ટ છે. આ ક્ષેત્રમાં પશ્ચિમ દિશામાં ગ્રીક-રોમન સંસ્કૃતિ અને પૂર્વ દિશામાં ભારતીય સંસ્કૃતિ હોવાથી બંનેની અસર પ્રગટ થાય છે. પણ કેટલાંક શિલ્પો સૌન્દર્યની અપેક્ષા સંતોષી શક્યાં

નથી. એને માટે આ વર્ણસંકરતા જવાબદાર છે. ઈ.સ.પૂ.ની ત્રીજીથી પહેલી સદી દરમ્યાન ભારતીય



૬૧. અનશન કરતા બુદ્ધ, ગાંધાર (અફઘાનિસ્તાન), ઈ.સ.ની બીજી અથવા ત્રીજી સદી

શિલ્પોનાં લક્ષણો આ વિભૂત થઈ ચૂક્યાં હતાં. આ પ્રમાણે વિકસેલી શિલ્પ પરંપરાને મર્યાદિત ક્ષેત્ર ધરાવતી વર્ણસંકરકળા ખાસ પ્રભાવિત કરી શકી નહીં.

ગાંધાર શૈલીની પ્રતિમાઓમાં બોધિસત્ત્વને ગળામાં અલંકારો અને મોઢા પર રાજવી ઢબની મૂછોવાળા દર્શાવ્યા છે. બોધિસત્ત્વ અને બુદ્ધ બંનેની પ્રતિમાઓમાં ગ્રીક કેશગુંફનની પદ્ધતિ નજરે ચડે છે - જેમાં કેશ ભેગા કરીને માથે વચમાં બાંધી દીધા છે. ભારતીય શૈલીમાં કેશગુંફનની પદ્ધતિ જુદી હતી. એમાં વિશિષ્ટ લક્ષણવાળી આગવી શરીરરચના કરીને માથા પર ઉપસેલો ભાગ જેને 'ઉષ્ણીષ' કહેવામાં આવે છે તે બતાવ્યો છે.

શાલભંજિકા

શિલ્પશૈલીઓ જે રાજવંશ દરમ્યાન ફૂલીફાલી હોય તેના નામથી જાણીતી થતી હોય છે અને એ શૈલીની ખાસિયતો એ રાજ્યનું અસ્તિત્વ હોય ત્યાં સુધી અથવા એટલા શતકો સુધી ચાલે. આને શૈલીની અવધિ કહેવાય. તેમ છતાં જે



૬૨.યક્ષી (શાલભંજિકા), સોંખ, ઉત્તર પ્રદેશ, કુશાણ કાળ,
ઈ.સ.૧લી-૨જી સદી, લાલ રેતિયો પથ્થર

પ્રદેશમાં એ શૈલી વિકસી હોય એ પ્રદેશના નામ ઉપરથી પણ શૈલીને નામ મળે છે. ગાંધાર શૈલી નામ આ રીતે પડ્યું છે. હવે આપણે મૌર્ય શૈલી તરફ પાછા ફરીશું. પછી ક્રમશઃ આગળ વધીને શુંગ શૈલી જે ઈ.સ. પૂર્વેની બીજી અને પહેલી સદીના મધ્ય ભારતના ભારહુતનાં

મૂર્ત શિલ્પોમાં દૃશ્યમાન થાય છે તેનો વિકાસ જોઈશું. આ શૈલીનાં ઉદાહરણોમાં કઠેડાના ગિભા સ્તંભો પર કોતરેલાં સ્ત્રી અને પુરુષનાં શિલ્પો યક્ષ અને યક્ષિણીઓનાં જ અવાન્તર રૂપો પ્રગટ કરે છે. આમાં આકૃતિઓ અક્કડ અને પ્રમાણમાં સપાટ છે. શિલ્પો પથ્થરમાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પથીય ઓછાં કોતરેલાં અને ટાંકેલાં છે. જો કે યક્ષિણીઓનાં કેટલાંક શિલ્પો એમના ભરાવદાર સ્તન અને વિશાળ નિતંબને કારણે મૌર્ય સમયની દિદારગંજ યક્ષિણીના શિલ્પની યાદ અપાવે છે. એવું લાગે છે કે દેખાતી પ્રારંભિક પરંપરાગત લોકશૈલી પહેલેથી જ ચાલતી આવી હોય અને મૌર્ય સમય પછી પણ ચાલુ રહી હોય તેના પ્રભાવરૂપ આ લક્ષણો જળવાઈ રહ્યાં હોય.

શાલભંજિકાનો સૌ પ્રથમ લાક્ષણિક નમૂનો આ કઠેડાઓ પર કોતરેલો મળે છે. સ્ત્રી ઝાડની ડાળનો ટેકો લઈને ગિભી છે જ્યારે એનો પગ ઝાડના થડની ફરતો વીંટળાયેલો છે. સાંચી, મથુરા અને અમરાવતીના બુદ્ધના સ્તુપો ઉપર શાલભંજિકાના આ નમૂનાનો ક્રમશઃ વિકાસ જોઈ શકાય છે. એનાં સૌંદર્ય અને છટામાં વધારે ને વધારે પરિપક્વતા આવતી જાય છે તેમ તેમ અક્કડપણાને બદલે નમણા વળાંકો પ્રવેશવા લાગે છે અને એ ત્રિભંગમાં પરિણમે છે. ઘડ સ્હેજ વળાંકવાળું અને સમાન્તર નિતંબોને બદલે એક નિતંબ બહારની તરફ વળીને શિલ્પને આકર્ષક વળાંક આપે છે. શાલભંજિકા સાંચીનાં સ્તૂપોની કાંગરીમાં તોરણની પટ્ટીઓને ખૂણે આધાર આપતી ગોઠવેલી છે. તેણે તેનું શરીર ઝાડની ડાળ પકડીને અને ઘડ નિતંબ તરફ એટલું ઝુકાવ્યું છે કે માંસલ ઉપ્રદેશમાં બે કે ત્રણ વલ્લીઓ પડે છે. એનું શરીર વિશાળ નિતંબોને લીધે વધારે ભરાવદાર લાગે છે. ઘડ અને જુદા જુદા અવયવો તેમ જ શરીરના સાંધાઓ વચ્ચેનો ઈન્દ્રિયગત સમ્બન્ધ હવે કળાકારોને સમજાવા લાગ્યો હતો. યક્ષના પ્રતીક જેવી ગિભેલી પુરુષ આકૃતિઓ અથવા આકર્ષક પાઘડી પહેરેલા દ્વારપાળોનાં શિલ્પોમાં પણ માનવશરીર વિશેની સૂઝ પ્રકટ થાય છે. પ્રારંભિક પરંપરાગત શૈલીમાં નમસ્કારની મુદ્રામાં સમ્મુખ અવસ્થામાં બનાવેલાં શિલ્પોના હાથ જાણે શરીરની બાજુમાં છાતીને અડાડેલા હોય એવા છે. સાંચીના



૬૩. ચામરધારિણી યક્ષી, દીદારગંજ, બિહાર, મૌર્ય, ઈ.સ. ૧લી સદી

કળાકારોએ શરીરના કાટખૂણે હાથ અને આંગળીઓને ઉપરની તરફ રાખીને આ સમસ્યાનો ઉકેલ આણ્યો છે. આમ ઉત્તરમાં મથુરા અને દક્ષિણમાં અમરાવતીનાં શિલ્પોમાં જે સમાંતર વિકાસ થઈ રહ્યો હતો તેમાં પરિવર્તનના તબક્કામાં સાંચીનાં શિલ્પોનો અગત્યનો ફાળો છે.

કૃષ્ણા નદીને કિનારે જગયાપીઠ, અમરાવતી, નાગાર્જુનકોંડા અને બીજી કેટલીક જગ્યાઓએ ખોદકામ કરતા દટાઈ ગયેલા, વ્યાપક માત્રામાં અલંકૃત અર્ધમૂર્ત શિલ્પવાળા બૌદ્ધ સ્તૂપોમાંની તકતીઓ મળી આવી છે. આ પહેલાં આવાં જ કોતરેલાં શિલ્પોવાળા પથ્થરો ભારહુત અને સાંચીમાં પણ મળ્યા હતા. એના ઉપર બુદ્ધના જીવનના પ્રસંગો અથવા બુદ્ધના જાતક તરીકે ઓળખાતા પૂર્વ જીવનના પ્રસંગો દર્શાવેલા છે. અહીં શાલભંજિકા પ્રકારની સ્ત્રીની અર્ધમૂર્ત શિલ્પમાં બનેલી આકૃતિ અત્યંત આકર્ષક છે. આ આકૃતિઓમાં હવે શરીરના વળાંકોને લચક આપીને ઊભેલી સ્ત્રીઓ



૬૪. માયાદેવીનું સ્વપ્ન, અમરાવતી, આન્ધ્ર પ્રદેશ ઈ.સ. ૨જી સદી

બનાવી છે. એમની આ છટા કેટલીક વાર કામોત્તેજનાની હદ સુધી પહોંચી જાય છે. આંધ્રનાં શિલ્પો અને ખાસ કરીને નાગાર્જુનકોંડામાં લાંબી અર્ધમૂર્ત શિલ્પની શૃંખલાઓમાં પ્રસંગો રજૂ કરતા વિભાગોની વચ્ચે વચ્ચે મિથુન શિલ્પો મૂક્યાં છે એ કળાત્મક મહત્ત્વ ધરાવે છે. આ સ્ત્રી અને પુરુષ યુગલ જુદી જુદી મિથુનમુદ્રાઓ પ્રદર્શિત કરે છે. પુરુષ ક્રીડા કરતાં કરતાં સ્ત્રીના હાથ કે કેશ ખેંચતો હોય અથવા નિતંબને આધાર આપતો હોય જ્યારે સુંદર કયાવાળી ત્રિભંગમાં ઊભેલી સ્ત્રી લજ્જાનો અભિનય કરતી અથવા શૃંગારી ભાવથી સમર્પિત થતી જણાય છે.

મથુરામાં સ્તૂપના કઠેડાના સ્તંભો ઉપર પણ શાલભંજિકાનાં શિલ્પો અથવા વિવિધ દૈનિક પ્રવૃત્તિમાં ગુંથાયેલી સ્ત્રીઓનાં શિલ્પોમાં કેશ સૂકવતી સઘસ્નાતા અથવા જાતજાતના શૃંગાર કરતી સ્ત્રીઓ દર્શાવાઈ છે. આ સ્ત્રી આકૃતિઓ કેટલીક વાર વધારે પડતા ભરાવદાર અંગોવાળી અને કામોત્તેજક દર્શાવેલી છે. અમરાવતીના કળાકારોએ વિકસાવેલી શૈલીને મળતી આવતી છટા અને સહજ આંગિક ચેષ્ટા એમાં જણાઈ આવે છે. આ લક્ષણ ઉત્તર ભારત અને ગાંધાર પ્રદેશ ઉપર સત્તા ભોગવનાર કુશાણોની કળાનું મોખરાનું અંગ છે. (તે ગાળાનાં બૌદ્ધ શિલ્પોની વાત આગળ આવી ગઈ છે.) કુશાણ શૈલીના વાસ્તવિકતાના નિરૂપણમાં ભરાવદાર અને માંસલ કદવાળાં માનવશરીરને ઉપસાવવામાં પ્રકાશ અને છાયાની અસર લાક્ષણિક છે. ભારતીય પ્રદેશમાં વિકસેલું વાસ્તવિકતાનું આ નિરૂપણ ગાંધારમાં વિકસેલી ગ્રીક-રોમન શૈલી કરતાં જુદું છે. મથુરા, અમરાવતી અને પશ્ચિમ ભારતની ગુફાઓમાં ખાસ કરીને કાર્લાની ગુફાઓનાં શિલ્પોમાં જે સૌંદર્યનાં ધોરણો સમાન્તરે વિકસ્યાં તે પાંચમી અને છઠ્ઠી સદીના ગુપ્ત કલાસિસિઝમમાં પાયારૂપે આવિર્ભૂત થયાં અને પલ્લવકાળમાં દક્ષિણ પ્રદેશના અને તામિલનાડુનાં શિલ્પોમાં સમાવિષ્ટ થયાં.

કથનાત્મક ચિત્રની ભાષા

ઈ.સ. પૂર્વેની બીજીથી ઈ.સ.ની ત્રીજી સદી દરમ્યાન સાંચી, ભારહુત અને અમરાવતીમાં બનેલા બૌદ્ધ સ્તૂપો

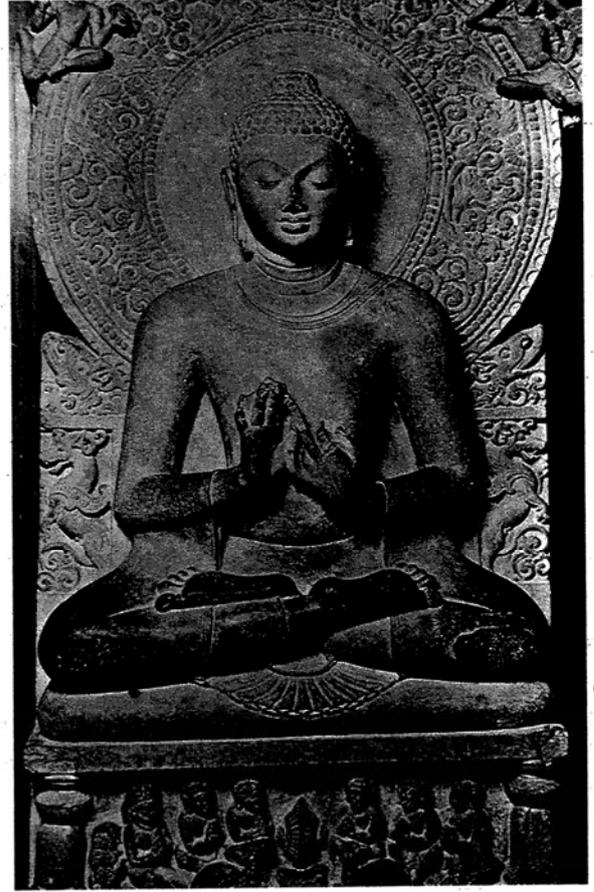
ઉપર વિગતપ્રચુર, અલંકૃત અર્ધમૂર્ત શિલ્પો થયાં, એમાં બુદ્ધનાં જીવન અને જાતકકથાઓનું નિરૂપણ કરેલું છે. લિખિત અને મૌખિક માધ્યમો જેવું જ આ સચિત્ર માધ્યમ છે. આવા અર્ધમૂર્ત શિલ્પ દ્વારા ભારતીય કળાકારોએ કથનાત્મક ચિત્રની ભાષા વિકસાવી અને એમાં મહત્ત્વની ઘટનાઓ ચિત્રાત્મક રીતે પ્રકાશમાં આણી. શક્ય છે કે મૌખિક સંભાષણના પ્રારંભિક મુદ્દારૂપે ધર્મગુરુઓએ પણ એનો ઉપયોગ કર્યો હોય. બુદ્ધના જીવનના વિવિધ પ્રસંગો જેવા કે જન્મથી શરૂ કરીને (ગર્ભવકાંતિ). ગૃહત્યાગ (અભિનિષ્ક્રમણ), જ્ઞાનનો ઉદય (અભિસંબોધન), પહેલું પ્રવચન (ધર્મચક્રપ્રવર્તન), શ્રાવસ્તીનો ચમત્કાર, તુષિત સ્વર્ગમાંથી અવતરણ, નલગિરિ હાથીની શરણાગતિ (જે બુદ્ધના પિતરાઈ ભાઈ દેવદત્ત દ્વારા કરાયેલી દુશ્મનાવટની પ્રવૃત્તિની દૃષ્ટાંતકથા છે.) અને છેવટે એમના મહા પરિનિર્વાણમાં પૂર્ણતા પામે છે. આ પ્રસંગોનું નિરૂપણ અલગ અલગ અથવા તો ક્રમબદ્ધ રીતે બુદ્ધના આધ્યાત્મિક વિકાસને અનુરૂપ પ્રલંબ કથાનકમાં અને ક્ષિતિજને સમાન્તર એવા અવકાશમાં થયેલું છે. જાતકકથાઓમાં વારંવાર આલેખાયેલી કથાઓમાં વેસ્સાંતર, ષડંત, શિબિ, મહાકપિ, વિધુર પંડિત અને માંધાતા છે. જાતકકથાઓનું માળખું બોધકથા અને નીતિકથાઓ જેવું છે. અને કથાસરિત્સાગર જેવી સાહસકથાઓ પણ એમાં છે. સમય જતાં થોડો ફેરફાર થઈને એ ગુણકથાઓ તરીકે પણ ઓળખાઈ. બોધિસત્ત્વની દસ પારમિતાઓ પામવાના પ્રયત્ન વિશેનો ઉલ્લેખ એમાં છે, જેને પરિણામે તેઓ સિદ્ધાર્થમાંથી બુદ્ધમાં પરિણમીને નિર્વાણની કક્ષા સુધી પહોંચ્યા. આ રીતે દરેક જાતકમાં બૌદ્ધ ધર્મના તાત્પર્યનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. વેસ્સાંતરમાં દાનપારમિતા, ષડંતમાં શીલપારમિતા અને વિધુરપંડિતમાં પ્રજ્ઞાપારમિતા. આ અર્ધમૂર્ત શિલ્પો અગાઉથી પ્રચારમાં આવેલા કાપડના વીંટા ઉપર થતાં ચિત્રોની પરંપરા સૂચવે છે. એ પરંપરાનાં દૃષ્ટાન્તો ઉપલબ્ધ નથી, પણ તેનું સાતત્ય લોકકળારૂપે આંધ્ર, બંગાળ અને રાજસ્થાનમાં જે જીવિત પરંપરા છે તેમાં જોઈ શકાય. આવી પરંપરાગત શૈલીનું જીવંત રહેવું એ પાંચમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં વિકસેલા અજન્તાનાં ભીંતચિત્રોના સન્દર્ભમાં મહત્ત્વનું છે.

ભારતીય કળાકારે કથાપ્રસંગોને ક્રમબદ્ધ રીતે સળંગ ચોકઠામાં ગોઠવવાનો અભિગમ અપનાવ્યો. જેમાં એક જ ચોકઠામાં એક જ પ્રસંગના બે તબક્કાને વર્ણવવા માટે નાયકને બેથી ત્રણ વાર દર્શાવવામાં આવે છે. આ ચિત્રાત્મક માધ્યમની પદ્ધતિને કથાનું સાતત્ય કહેવાય. જેમ કે સાંચીમાં દર્શાવાયેલા વેસ્સાન્તર જાતકમાં રાજકુમાર વેસ્સાન્તર જ્યારે નગર છોડીને અરણ્યમાં જાય છે ત્યારે રથમાં બેઠેલા દર્શાવવામાં આવ્યા છે જ્યારે એની સાથેના પ્રસંગમાં ઘોડાને રથથી જુદા કરીને અલગ અલગ યાત્રકોને સોંપાયેલા દર્શાવ્યા છે. અમરાવતીમાં ષડન્ત જાતકના છ તબક્કાઓને વિભાજિત કર્યા વિના વર્તુળાકારે ગોઠવેલા છે. નાગાર્જુનકોંડામાં શિબિજાતકમાં પક્ષીને રક્ષણ આપતા અને પોતાની સાથળમાંથી પક્ષી જેટલા વજનનું માંસ કાપી આપતા શિબિરાજાનું દૃશ્ય રાજાની સભામાં દર્શાવાયું છે, તે એક જ કથાના બે તબક્કાને આવરી લે છે. કથાના પ્રસંગોને વિસ્તૃત રીતે દર્શાવવાનો વિધિ ભારતીય શિલ્પકારો વિવિધ આકૃતિઓના જૂથની ગોઠવણ, એમના હાવભાવ અને હલનચલન, તેમની પરસ્પર ક્રિયાપ્રતિક્રિયાઓ અને કુદરતી અવકાશમાં એની સ્થાપના વગેરે દ્વારા શીખ્યા. આ અવકાશના ઊંડાણ અને આકૃતિઓની અંગભંગિમાઓને દર્શાવવાની સમજ એ ભારતીય શિલ્પકારોની ગણનાપાત્ર સિદ્ધિ છે, જેનો દાવો ભારતીય વાસ્તવવાદ તરીકે કરી શકાય. આ પ્રકારની દૃશ્યાત્મક કથાનો અન્તદૃષ્ટિવાળો, પણ અટપટો અભિગમ ફરી વાર સોળમી સદીથી શરૂ થઈને ઉત્તર ભારતમાં મુઘલ, રાજસ્થાની અને પહાડી શૈલીઓમાં ઓગણીસમી સદી સુધી પ્રચલિત રહ્યો.

ગુપ્તકાલીન કળા

ચોથી અને પાંચમી સદી દરમિયાન સર્જાયેલાં ગુપ્તકાલીન શિલ્પો છેલ્લાં સો વરસના ગાળામાં ઉત્તર પ્રદેશ, મધ્ય પ્રદેશ અને બિહારમાંથી મળી આવ્યાં છે. ઈ.સ. ૧૯૩૦માં આનન્દ કુમારસ્વામીએ અને ત્યાર પછીથી સ્ટેલા કેમરિશે મહત્વનું અવલોકન કર્યું કે પૂર્વ કાળમાં સર્જાયેલાં ભારતીય શિલ્પોની જુદી જુદી અસર ઝીલીને થયેલાં શિલ્પો ગુપ્તકાળ દરમિયાન પરિપક્વતા

પામીને પ્રશિષ્ટતાની કોટિએ પહોંચ્યાં. આ ધારણા સમર્થનને યોગ્ય છે. મથુરામાંથી મળી આવેલા જમાલપુર અને ગોવિન્દનગરનાં અક્ષરાંકિત કરેલાં શિલ્પો ઉલ્લેખનીય છે; ઈ.સ. ૪૩૪માં આ શિલ્પો દિન્ન નામના શિલ્પકારે કોતર્યા હતાં. લખનૌ નજીકના માનકુંવરમાંથી મળેલી બેઠેલા બુદ્ધની પ્રતિમા ઈ.સ. ૪૨૮ના સમયની છે. સારનાથમાંથી મળી આવેલી ઊભેલા બુદ્ધની બે પ્રતિમાઓ ઈ.સ. ૪૭૪ અને ૪૭૬નાં વર્ષોની છે. આ ઉપરાંત વિખ્યાત ધર્મચક્રપ્રવર્તનની મુદ્રામાં બેઠેલા બુદ્ધ અને એમના જીવનના વિવિધ પ્રસંગો ધરાવતાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો મળ્યાં છે. આ શિલ્પો એકબીજા સાથે શૈલીની દૃષ્ટિએ સામ્ય ધરાવે છે. એને લીધે એવું અનુમાન કરી શકાય કે આ શિલ્પો એક જ કળાકારે દસ પંદર વરસના ગાળામાં બનાવ્યાં હશે. તેને આપણે સારનાથના એક



૬૫. ધર્મચક્રપ્રવર્તન મુદ્રામાં બુદ્ધ, સારનાથ, ઉત્તર પ્રદેશ, ઈ.સ. ૪૭૫, રેતિયો પથ્થર

વિશિષ્ટ શિલ્પકાર તરીકેનું મહત્વ આપવું જોઈએ.

આ ઉપરાંત મધ્ય પ્રદેશમાં વિદિશા પાસે આવેલા પહાડ કોતરીને બનાવેલાં શિલ્પોમાં સમુદ્રમાંથી પૃથ્વીને ઊંચકી લેતા નરવરાહ, શેષનાગ પર સૂતેલા શેષશાયી વિષ્ણુ, ઊભેલા વિષ્ણુ અને મહિષાસુરમર્દિની દુર્ગાનાં શિલ્પો છે. વિદિશા નજીકનો પ્રદેશ હિન્દુ ધર્મનું અગત્યનું સ્થળ હતું તેનો પુરાવો ગાંધાર પ્રદેશથી આવેલા

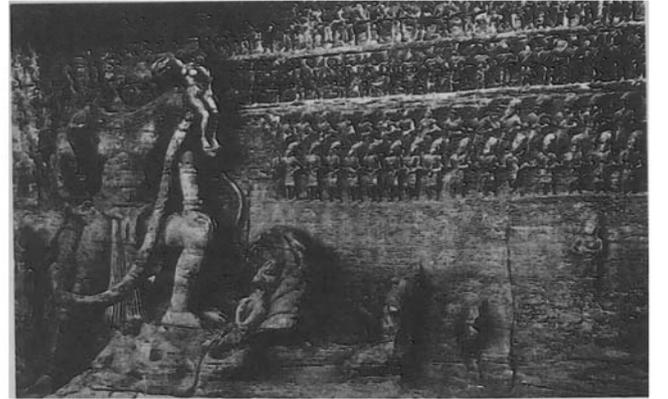


૬૬. ઊભા વિષ્ણુ, મથુરા, ઉત્તર પ્રદેશ, ઈ.સ. ૫મી સદી, રેતિયો પથ્થર

હેલિયોડોર દ્વારા સ્થાપિત કરેલા ગરુડધ્વજસ્તંભ પરથી મળે છે. આ સ્તંભ ઉપર એનું નામ કોતરેલું છે, જે સમયમાં તે અર્પણ થયો હશે તે ઈ.સ. પૂર્વે બીજી સદીનો ગણાય છે. જાંસી નજીક દેવગઢમાં બાંધકામની પદ્ધતિ વાપરીને થયેલું સૌથી પહેલું મંદિર પાંચમી સદીમાં બન્યું. આ મંદિરની ઉત્તરદક્ષિણ અને પશ્ચિમની દીવાલો પર મોટાં અર્ધમૂર્તિ શિલ્પોમાંના એક પર વિશાળ શેષશાયી

વિષ્ણુની મૂર્તિ બનાવેલી છે. વિદિશા નજીક એરણમાં નરવરાહ અને આદિવરાહની મૂર્તિઓ છે. આદિવરાહની મૂર્તિ પૂર્ણપણે પશુઆકૃતિમાં છે, જ્યારે નરવરાહમાં ખભાની ઉપર વરાહ અને બાકીના ભાગે મનુષ્યાકૃતિ છે. આમ ગુપ્તશૈલીનાં શિલ્પોમાં એકીસાથે બે પ્રકારનાં શિલ્પો જોવા મળે છે: મથુરા અને સારનાથમાંથી મળી આવેલા બૌદ્ધ શિલ્પો અને વિદિશા તથા દેવગઢમાંથી મળી આવેલાં હિન્દુ શિલ્પો.

ઉદયગિરિની વરાહઆકૃતિની નજીક આવેલા શિલાલેખમાં કોરેલી તારીખ લગભગ ઈ.સ. ૪૦૧ની છે. તેમાં ગુપ્ત વંશના એક રાજાએ આ પ્રદેશ ઉપર મેળવેલી જીતનો ઉલ્લેખ છે. વરાહની આકૃતિ પાસે ઘુંટણિયે બેઠેલા રાજાનું શિલ્પ આ વિજયના ઉત્સવનું સ્મારક છે અને વિષ્ણુના વરાહઅવતારને અંજલિરૂપ પણ છે. જેમ વરાહ પૃથ્વીને ડૂબતી બચાવીને એનો ઉદ્ધાર કર્યો હતો તેમ રાજાએ આ પ્રદેશ ઉપર જીત મેળવીને એનો ઉદ્ધાર કર્યો એવો અર્થ એમાંથી સિદ્ધ થાય છે. એ ઉપરાંત જેમ વરાહ પૃથ્વીનો ઉદ્ધાર કરે છે તેમ ઈશ્વર ભક્તને મોક્ષ પમાડે છે એ બે ઘટનાઓનું સામ્ય એમાં જોવા મળે છે.



૬૭. વરાહાવતાર, ઉદયગિરી, મધ્યપ્રદેશ, ૫મી શુકા, ગુપ્ત કાળ ઈ.સ. ૪૦૦થી ૪૧૦

મથુરા અને સારનાથનાં બૌદ્ધ શિલ્પો શાન્ત, સૌમ્ય અને ઉદાર ભાવ સાથે ધ્યાનમુદ્રામાં જોવા મળે છે. મથુરાનાં બૌદ્ધ શિલ્પોમાં સંઘાટી અથવા તો ઉત્તરીય આખા અંગને ઢાંકતું બતાવ્યું છે અને ઘડની ઉપર ત્રાંસા

વળાંકના સળથી જે અસર ઉપજાવવામાં આવી છે તેનાથી અંગની કોમળતા વસ્ત્રની આરપાર જોઈ શકાય છે. સારનાથનાં બૌદ્ધ શિલ્પો મથુરાનાં શિલ્પો કરતાં નાનાં અને સુકુમાર છે. સારનાથનાં શિલ્પોમાં સંઘાટીની સળો બતાવવામાં નથી આવી પણ શરીરની સમથળ સપાટીઓ ઉપર કપડાંની પારદર્શકતાનો આભાસ કુશળતાથી ઉપસાવવામાં આવ્યો છે, એમાં સંઘાટીના છેડાઓ ખભા ઉપર, ઘુંટણની નીચે અને ડાબા હાથમાં એકત્રિત કરીને પકડેલાં દેખાડ્યાં છે. કુષાણ અને ગુપ્તકાળનાં ઊભાં શિલ્પોમાં જમણા હાથને અભય મુદ્રામાં દર્શાવવામાં આવ્યો છે. ગુપ્તકાળમાં સારનાથમાં બુદ્ધની મહાબોધિની ઘટનાને સૂચવતી ભૂમિસ્પર્શ મુદ્રા અને એમના પહેલા પ્રવચનને સૂચવતી ધર્મચક્રપ્રવર્તનની મુદ્રા પહેલી વાર જોવા મળે છે.

હિન્દુ આકૃતિઓમાં સામાન્યતયા દેહયષ્ટિનું ઘડતર ભરાવદાર હોય છે. જો કે બન્ને પ્રકારના આકારજૂથમાં વાસ્તવદર્શિતા જણાતી હોવા છતાં લિસ્સા અને સરળ ધનસમૂહો તરી આવે છે. વરાહની પ્રતિમા વીરતાની હોવાને કારણે એનો જુસ્સો અને કદ સ્પષ્ટ તરી આવે છે. જ્યારે સૂતેલી આકૃતિમાં દેવગઢના શેષશાયીની મૂર્તિ શાન્ત ભાવને પ્રગટ કરે છે. એની ઉપરના અવકાશમાં શિવપાર્વતી અને ઈન્દ્ર વગેરેની મૂર્તિઓ આકાશમાં તરતી, સૃષ્ટિના આગમનને-જેમાં વિષ્ણુની નાભિમાંથી બ્રહ્મા પ્રગટ થાય છે- ઉલ્લાસથી વધાવતી નજરે પડે છે. સાથે સાથે શિલ્પના નીચેના ભાગમાં આયુધપુરુષો મધુ અને કેટલ નામના રાક્ષસો સાથે યુદ્ધ કરવા સજ્જ એવી મુદ્રામાં દર્શાવાયેલા છે.

સ્ટેલા કેમરિશના અવલોકન પ્રમાણે કુશાણકાળની સ્ત્રીમૂર્તિઓમાં આભૂષણોને શરીરથી જુદાં ઉપસી આવેલાં દર્શાવાયાં છે, જ્યારે ગુપ્તકાળની મૂર્તિઓમાં શ્રીવા અને સ્તનો પર જૂલતાં તથા અંગના વળાંકોને ઉપસાવતાં દર્શાવાયાં છે. આનન્દ કુમારસ્વામીના મન્તવ્ય પ્રમાણે ગુપ્તકાલીન સ્ત્રીપુરુષોની આકૃતિઓના પ્રમાણભાનના સન્દર્ભે તથા મૂર્તિવિધાનના પ્રકારોના સન્દર્ભે એક પ્રકારનું ધોરણ સ્થપાઈ ચૂક્યું હતું. આ ધોરણને મધ્યકાલીન ઉત્તર ભારતમાં અપનાવી લેવામાં આવ્યું; એટલું જ નહિ પણ અફઘાનિસ્તાન, પૂર્વ

ભારતનાં અને બર્મા, થાઇલેન્ડ, ઈન્ડોનેશિયા જેવા અગ્નિએશિયાનાં શિલ્પો ઉપર પણ એનો પ્રભાવ ઝીલાયો.

પહાડમાંથી કોરેલાં શિલ્પ

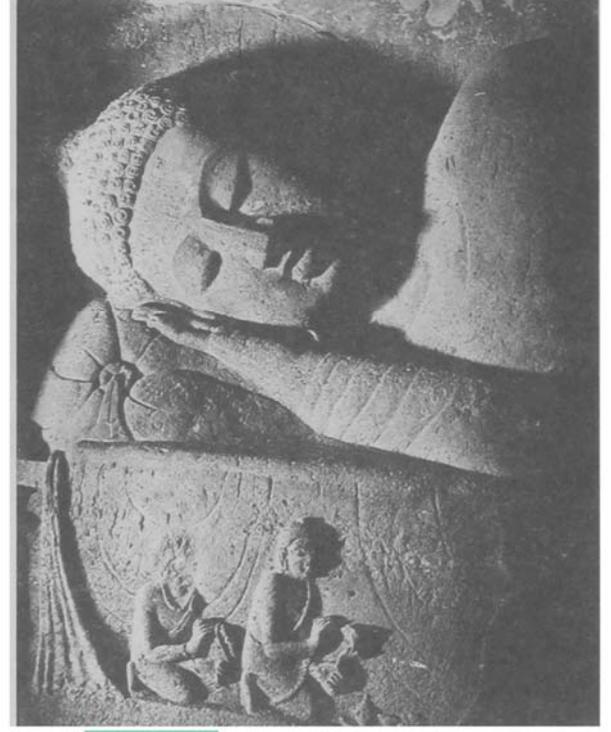
મધ્યદક્ષિણના વિદર્ભ પ્રાન્તમાં તાજેતરમાં શોધાયેલાં શિલ્પો(રામટેક વગેરે) વાકાટક વંશ દરમિયાન થયેલી શિલ્પપ્રવૃત્તિનો ઉલ્લેખ કરે છે. અજન્તાની સોળમી ગુફા વરાહદેવ નામના વાકાટક વંશના મંત્રીએ પાંચમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં બનાવી, પણ ઈ.સ.ની પહેલી સદીમાં અજન્તામાં નવમી અને દસમી ગુફાઓ બની, જ્યારે પશ્ચિમઘાટમાં નાસિક, પિત્તલખોરા, કાર્લા, કનેરીની ગુફાઓમાં બૌદ્ધમંદિરો ઊભાં થયાં. શિલ્પોને આ ગુફાઓમાં મહત્વનું સ્થાન મળ્યું છે. મોટે ભાગે સ્તમ્ભશીર્ષ ઉપર સવારી કરતાં સ્ત્રીપુરુષો અને મુખ્ય દ્વારો પર દ્વારપાળ જોવા મળે છે. જ્યારે ભાજાના પ્રવેશદ્વારની બન્ને તરફ માંઘાતાનાં દૃશ્યો અર્ધમૂર્તિ શિલ્પોમાં અંકિત કરેલાં છે. કાર્લાનાં સ્ત્રીપુરુષોનાં શિલ્પો વિશિષ્ટ છે. પિત્તલખોરાના દ્વારપાળો પણ ભારહુતના સ્તમ્ભો પરની આકૃતિઓ જેવા અક્કડ છે. નાસિક અને કનેરીના દ્વારપાળો પ્રમાણમાં ઓછા અક્કડ છે. ઉત્તરમાં મથુરા અને દક્ષિણપૂર્વમાં અમરાવતીનાં શિલ્પોની સરખામણીમાં કાર્લાનાં યુગલશિલ્પો બનાવનાર કળાકારો ઊભી સ્થિતિનાં શિલ્પોના કદમાં સ્વાભાવિકતા અને આસનોમાં હળવાશ લાવી શક્યા છે. સ્ત્રીઓની આકૃતિઓ ત્રિભંગમાં અને બાજુના પુરુષ ઉપર માથું ઢાળીને, હાથ ઊંચા રાખીને, અલસ મુદ્રામાં ઊભેલી દર્શાવાઈ છે, એ રીતે એ સ્ત્રી અને પુરુષ વચ્ચેના ગાઢ સમ્બન્ધનું સૂચન થાય છે. અજન્તાની શિલ્પકળાનો વિકાસ આ પરમ્પરાને આધારે થયો છે.

અજન્તાની ગુફાઓમાં ૧, ૨, ૧૧ અને ૧૭ વિહારોનાં ગર્ભગૃહોનાં ઊંડાણમાં આવેલી તથા ચૈત્ય ગુફાની બૌદ્ધ પ્રતિમાઓ અગત્યની છે. વિહારોમાં સિંહાસનો પરની પ્રતિમાઓ ઉપાસનામાં અથવા પ્રલમ્બપાદ મુદ્રામાં દર્શાવાઈ છે, પરંતુ વિશેષતઃ પ્રતિમાઓ ધર્મચક્રપ્રવર્તન મુદ્રામાં છે. આ પ્રતિમાઓ નક્કર પથ્થરમાંથી કોતરવામાં આવી છે તેથી તે કદમાં

ભારે અને કદાવર લાગે છે. ગમે તેમ પણ આ એની વિશિષ્ટતા છે. જો કે સત્તરમા ક્રમાંકની ચૈત્ય ગુફાની બહારની દીવાલ પર ઊભેલા બુદ્ધની પ્રતિમાઓ કોમળ જણાય છે તથા દરેકના જમણા હાથ વરદ મુદ્રામાં દા.ત. દાનની મુદ્રામાં દર્શાવ્યા છે. બીજા ક્રમાંકની ગુફાની હરીતિપંચિકા પ્રતિમાઓ અને બહારની દીવાલો ઉપરના દ્વરપાળો ફક્ત વિરાટ જ નહીં પરંતુ મોટા પેટવાળા પણ છે. એને લીધે વિદર્ભનાં ઘણાં શિલ્પોની શરીરરચના સાથે એનું સામ્ય જોઈ શકાય છે. સારનાથની જેમ અજન્તાના કળાકારોએ પણ બુદ્ધની પ્રતિમાઓ ઉપર સળ વિનાની સંઘાટી બનાવી છે. આથી એક પ્રશ્ન થાય છે કે સારનાથનાં શિલ્પોની અસર શું અજન્તાનાં શિલ્પો પર પડી હશે ?

અજન્તામાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો અને બારીકાઈથી કોતરેલા દરવાજાનાં ચોકઠાં પણ અગત્યનું સ્થાન ધરાવે છે. ૪,૫ અને ૨૬ ક્રમાંકની ગુફાઓના બારણે ચોકઠાં ઉપર બે ખૂણે મગરના વાહન પર સવાર થયેલી શાલભંજિકાને છટાથી ગોઠવી છે. પહેલા ક્રમાંકની ગુફામાં બનાવેલા યુવરાજ સિદ્ધાર્થના ગૃહત્યાગના પ્રસંગ પૂર્વે બનેલા ચાર અગત્યના પ્રસંગોને રજૂ કરતાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પ પણ વિહારની અંદર બનાવેલી વિરાટ પ્રતિમાઓની સરખામણીમાં વળાંકવાળી લયબદ્ધ રેખાઓ વડે બનાવેલાં અને નાજુક છે.

પાંચમી સદીની આખર સુધીમાં કદાચ પૂરી થઈ હોય એવી ૨૬મા ક્રમાંકવાળી ગુફામાં અજન્તાનાં બે બહુ મહત્વનાં શિલ્પો છે. પ્રવેશદ્વારની ડાબી બાજુની દીવાલ પર મહાપરિનિર્વાણના શિલ્પમાં જમણે પડપે સૂતેલી બુદ્ધની પ્રતિમા છે, તેમનો પટ્ટશિષ્ય બુદ્ધને નિરખતો પાસે બેઠો છે. એની સાથે સાથે બીજું એક ઊભું અર્ધમૂર્ત શિલ્પ બોધિજ્ઞાન પામેલા બુદ્ધ અથવા મારવિજયને દર્શાવે છે. બુદ્ધની સૂતેલી પ્રતિમાના કદની માવજત અને એનાં અંગોના ચઢાવઉતાર ઉપર પડતી પ્રકાશછાયાની અસર, શાન્તિનો ભાવ, શાસ્ત્રવત નિદ્રા અથવા નિષ્કામ અંતર્ધ્યાન વગેરે કળાકારનો મહાપરિનિર્વાણ વિશેનો અભિગમ સૂચવે છે. બુદ્ધની જ્ઞાનપ્રાપ્તિને વિષય બનાવતું એક અર્ધમૂર્ત શિલ્પ છે. તેમાં મારસેનાએ બુદ્ધને શારીરિક ત્રાસ આપવા ઊભા કરેલા એક માયાવી



૬૮. મહાપરિનિર્વાણ, અજંતા, ૨૬મી ગુફા ઈ.સ.૭મી સદી

દૃશ્યમાં બુદ્ધની ડાબી અને જમણી બાજુએ આકૃતિઓ ગોઠવેલી છે. બુદ્ધને ચલિત કરવા સ્ત્રીના લાવણ્યનો ઉપયોગ કરતા એક શિલ્પમાં નૃત્ય કરતી મારની પુત્રીઓ બુદ્ધના આસનની નીચેના ભાગમાં દર્શાવેલી છે, પણ આ બધા વચ્ચે અચલ બુદ્ધની પ્રતિમા ગોઠવાઈ છે.

ઈતિહાસકારોના મત પ્રમાણે વાકાટકના શક્તિશાળી રાજા હરિસેનના મૃત્યુ પછી વંશ નબળો પડવા માંડતા અજન્તાની કળાને આશ્રય મળતો બંધ થયો, પરિણામે શિલ્પકામ અટક્યું. ત્યાં સુધીમાં જો કે અજન્તાનાં શિલ્પો પરિપક્વતા અને આગવી લાક્ષણિકતા પ્રગટ કરવા સુધીની સ્થિતિએ પહોંચી ગયાં હતાં એમ કહી શકાય. એથી વધુ વિકાસ છઠ્ઠી સદીમાં ઔરંગાબાદની બૌદ્ધ ગુફાઓનાં શિલ્પોમાં થવાની શક્યતા હતી. સાથે સાથે ઈલોરાની ૧૪મા અને ૨૧મા ક્રમાંકની હિન્દુ ગુફાઓમાં પણ એક બીજી ઘટના આકાર લઈ રહી હતી. ઈલોરાની ૨૯મા ક્રમાંકની ગુફા એલિફન્ટાને મળતી આવે છે, ખાસ કરીને વસ્તુગત સન્દર્ભે. બન્નેમાં શિવ અને શિવપાર્વતીનાં પ્રાસંગિક શિલ્પો એકદમ સરખાં છે; પણ



૬૯. સદાશિવ અને શિવપાર્વતી વિવાહ, એલિફન્ટા, મહારાષ્ટ્ર
ઈ.સ. ૮મી સદી

શૈલીની દૃષ્ટિએ આ ગુફા જુદી પડે છે. એલિફન્ટાની ગુફામાં મંડપની દીવાલો પર વિશાળ અર્ધમૂર્ત શિલ્પની પટ્ટીઓ ચારે બાજુએ છે. એમાં ત્રિમુખી (ખરું જોતાં પંચમુખી) શિવની પ્રતિમા મંડપની દક્ષિણ દિશામાં ઊંડા ગોખલામાં ગોઠવેલી છે અને તે પ્રભાવશાળી લાગે છે. તે સદાશિવ તરીકે પણ ઓળખાય છે. શિવનું સદાશિવસ્વરૂપ એક જટિલ ધારણાને આધારે ઘડાયેલું છે. શૈવ સમ્પ્રદાયની શરૂઆત વૈદિક કાળથી થઈ, જેમાં રુદ્રની કેટલીક સ્તુતિ આવે છે. એ ઉપરાંત સૃષ્ટિના સર્જનમાં પુરુષતત્વના પ્રતીક તરીકે લિંગપૂજા ઉદ્ભવી, તેની સાથે રુદ્રની વિભાવનાનો સમન્વય થયો અને લગભગ ઈ.સ. પૂર્વે બીજી સદીમાં લિંગપૂજા કરવાનું પ્રચલિત હતું એવા પુરાવા શિલ્પકળામાં મળે છે. લિંગનું અમૂર્ત સ્વરૂપ શિવની પ્રજનન શક્તિનું પ્રતીક છે જેની ઉપર મુખ જોડવામાં આવે છે. એક મુખ જોડેલું હોય તો એકમુખ લિંગ કહેવાય અને ચાર મુખકેન્દ્રો જોડેલાં હોય તો ચતુર્મુખ લિંગ કહેવાય. એલિફન્ટાના સદાશિવ અથવા મહાદેવ(જેને ત્રિમૂર્તિ કહેવું ભૂલભરેલું છે) જે ખરું જોતાં પંચમુખી સંયોજનવાળી મૂર્તિ છે. ચોથું મુખ પાછળના ભાગમાં છે અને પાંચમા મુખનું સ્થાન ઉપરની દિશામાં આવેલું છે, તેને સામાન્ય માનવી નરી આંખે જોવાની ક્ષમતા ધરાવતો નથી. આવી પાંચ મુખવાળી મૂર્તિ એ સર્વોચ્ચ દેવની પાંચ શક્તિઓને સૂચવે છે.

૮૦ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

સર્જનશક્તિ(સૃષ્ટિને આપણી જમણી તરફ ઉમા દ્વારા સ્ત્રીનું મુખ દર્શાવીને સૂચવી છે), સ્થિતિ(મધ્ય ભાગનું મુખ) અને સંહારશક્તિ(ડાબી બાજુએ દર્શાવેલું ભૈરવનું મુખ) અનુગ્રહ કરવાની શક્તિનો એમાં સમાવેશ થયો છે. એ દ્વારા માયાજાળમાંથી મુક્ત થઈને મોક્ષ મેળવવાનો નિર્દેશ છે.

અજન્તાનાં ભીંતચિત્રોમાંની લાવણ્યમયી સ્ત્રીઓની આકૃતિઓ ઔરંગાબાદની ગુફાઓનાં કામોત્તેજક શિલ્પોમાં રૂપાન્તર પામી. દેવી તારાની સરભરામાં ઊભેલી સ્ત્રીઓ આનું ઉદાહરણ છે. દેવીઓની મૂર્તિઓ બનાવવી એ બૌદ્ધ મૂર્તિવિધાનના વિકાસનો એક નવો તબક્કો છે, બોધિસત્ત્વની પ્રતિમાઓ ઉપર જટામાં અથવા કેશકલાપમાં કાં તો નાનો સ્તૂપ હોય અથવા બુદ્ધની બેઠેલી નાની મૂર્તિ હોય એ વજ્રયાન સમ્પ્રદાયના મૂર્તિવિધાનનું સૂચક છે. બોધિસત્ત્વની જે મૂર્તિઓ બુદ્ધની આજુબાજુ પરિચારિકાઓ તરીકે દેખાતી હતી તેમનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ વિશાળ અષ્ટમહાભયતારણ અવલોકિતેશ્વરની આકૃતિમાં પરિણમે છે. આ મૂર્તિના કેશકલાપમાં નાના સ્તૂપની આકૃતિ જોવા મળે છે. આ જાતના પ્રચંડ સ્વરૂપવાળા બોધિસત્ત્વની પ્રતિમાઓ ઈલોરાની છઠ્ઠા ક્રમાંકની બૌદ્ધ ગુફાઓમાં મહાકાય અવલોકિતેશ્વરની મૂર્તિમાં જોવા મળે છે. ભીંત ઉપર કોતરેલાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાંનું આ એક મહાન શિલ્પ છે જેમાં મુખ્ય મૂર્તિની નીચે પરિચારકો અને ઉપર માલાધર ગણ દર્શાવેલા છે. સાતમા ક્રમાંકની ગુફામાં બોધિસત્ત્વ પરિચારક તરીકે ત્રિભંગમાં ઊભેલા છે. અવલોકિતેશ્વર અને એની આજુબાજુ અતિભંગની ચેષ્ટામાં ઊભેલાં સ્ત્રીપુરુષની આકૃતિઓ નાજુકાઈથી વિવિધ દિશાઓમાં કાલ્પનિક રેખાના આધારે અવકાશ સાથે જોડાય છે. આ અનુપ્રશિષ્ટ પરંપરાનો શરૂઆતનો તબક્કો છે. અજન્તાનાં ચિત્રોની સંયોજનકળામાંથી એલિફન્ટાના શિલ્પકારો ઘણું શીખ્યા છે, જે રીતે તેમણે આ દીર્ઘ કથા અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાં આકૃતિઓને જૂથમાં ગોઠવીને આલેખી છે તેના પરથી આમ લાગે છે. ઋજુસ્થાન શીર્ષક હેઠળ વિષ્ણુધર્મોત્તરપુરાણમાં જે વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે તે પ્રમાણે બાજુમાંથી કેન્દ્ર તરફ જતી આકૃતિઓને પ્રોફાઈલમાં, પોણો ભાગ દેખાતો હોય એ રીતે અને

પછી ધીમે ધીમે બરાબર સામે દેખાડવામાં આવી છે. આ પ્રકારની રજૂઆત કલ્યાણસુંદર, ચોપાટ રમતા શિવપાર્વતી અને કૈલાસ પર્વતને ઊંચકતા રાવણને આલેખતાં વિશાળ ભીંતશિલ્પોમાં મોટા પાયા પર જોવા મળે છે. આ અર્ધમૂર્તિ શિલ્પોમાં આકૃતિઓના શરીરની ભંગિમાઓને સમાવવા માટે ઊંડાણ વધારવામાં આવ્યું છે. એનું એક દૃષ્ટાંત શિવને જમણે પડખે ઊભેલી લજ્જાપૂર્ણ નવોઢા પાર્વતીના શિલ્પમાં (કલ્યાણસુંદર) જોવા મળે છે. કૈલાસ ઊંચકતા રાવણનું શિલ્પ ખંડિત છે પણ ચોપાટ રમતાં શિવપાર્વતીના શિલ્પમાં આંગિક ચેષ્ટાઓ વરતાઈ આવે તેવી છે. રમતમાં છેતરપિંડી કરતા શિવને પકડી પાડતી પાર્વતી ગુસ્સામાં મોં ફેરવે છે એટલે તેના શરીરમાં નમનીય વળાંકો પ્રકટે છે. આ જ વિષય વળી ઈલોરાની ૨૧મા ક્રમાંક ધરાવતી ગુફામાં



૭૦.કૈલાસ પર્વતને હલાવતો રાવણ, કૈલાસનાથ મંદિર, ગુફા ૧૬મી ઈલોરા ઈ.સ.૭૫૦-૮૫૦

ઊર્મિમયતાથી અને ભાવાત્મકતાથી આલેખાયો છે. પરંતુ એલિફન્ટા અને ઈલોરાનાં શિલ્પો વચ્ચે વધુ સ્પષ્ટ સંબંધ એલિફન્ટાના ખંડિત નટરાજની મૂર્તિમાં અને ઈલોરાની ૧૪મા ક્રમાંકવાળી ગુફાના નટરાજની મૂર્તિમાં દેખાઈ આવે છે. ઈલોરાની ગુફામાં પથ્થરની સપાટી પર શિવની પ્રતિમા ભવ્ય રીતે કોતરેલી છે. ડાબી બાજુએ સુકાવેલા નિતંબવાળી આ શિવપ્રતિમા એલિફન્ટાના નૃત્ય કરતા શિવની સંપૂર્ણ (પણ ખંડિત) પ્રતિમાની યાદ અપાવે છે. એ શાંત અને આનંદસ્વરૂપથી વિપરીત ભય અને શક્તિ ઉત્પન્ન કરતી શિવની અંધકાસુરવધ જેવી સંહારમૂર્તિઓ ઈલોરાના શિલ્પકારે દશાવતારની ગુફામાં હિંસક રીતે દર્શાવી છે. આઠમી સદીની શરૂઆતમાં ઈલોરાના શિલ્પકારોએ ગતિ અને શક્તિનો અભિગમ ઉમેરીને ભીંતશિલ્પમાં એક આગવું સોપાન સિદ્ધ કર્યું હતું. પહાડમાંથી કોરેલા કૈલાસનાથના મંદિરમાં ભૈરવના એક અર્ધમૂર્તિ શિલ્પમાં બહારની તરફ ધસી આવતા શિવના શરીરમાં ગતિનો કાર્યશીલ આભાસ ઊભો થાય છે. સાથે સાથે કૈલાસ પર્વતને હલાવતા રાવણના વિશાળ શિલ્પના ઊંડાણમાં દર્શાવેલા શિવ અને પાર્વતીના શિલ્પમાં ગભરાટની મારી પાર્વતી શિવ તરફ ઢળતી અને શાંત ચિત્તે બેઠેલા શિવ પોતાના અંગૂઠાથી પર્વતને દબાવતા જોવા મળે છે, જ્યારે ઉદ્ધતાઈભર્યા વર્તનવાળો રાવણ પથ્થર નીચે દબાતો દેખાય છે.

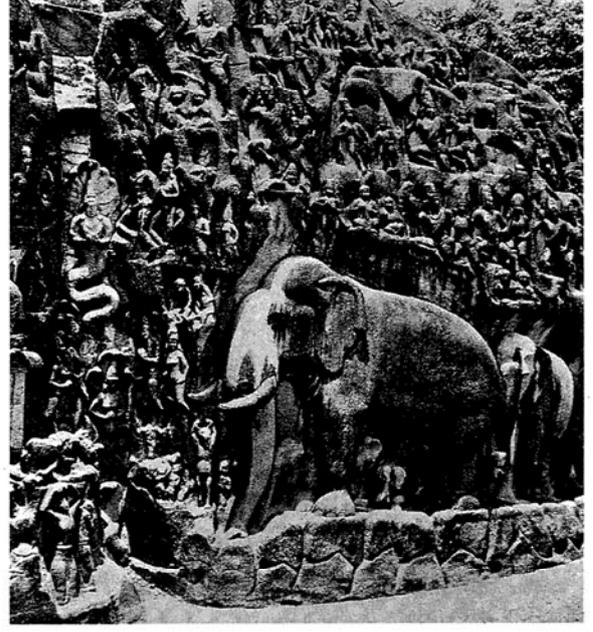
દક્ષિણ ભારતમાં પણ પહાડોમાંથી કોરેલાં સ્થાપત્યો નોંધપાત્ર છે. તેમાં હિંદુ ધર્મના મહત્વનાં દેવદેવીઓનાં શિલ્પો કંડારેલાં છે. કર્ણાટકના બદામીમાં ઈ.સ.૫૮૦ની આસપાસ ચાલુક્ય વંશ દરમ્યાન ત્રીજા ક્રમાંકવાળી ગુફા ખોદવામાં આવી તેનો પુરાવો એ જ ગુફામાંથી મળી આવેલા શિલાલેખ પરથી મળે છે. આ ઉપરથી અનુમાન કરી શકાય કે બદામીમાં મોટા ભાગનું શિલ્પકાર્ય છઠ્ઠી સદીના છેલ્લા ભાગમાં થયું હશે જેમાં શિવની નટરાજ મૂર્તિનો પણ સમાવેશ થાય છે. આ એલિફન્ટા અને ઈલોરાના શિલ્પ કરતાં થોડી નાજુક છે. સૌથી મહત્વનું શિલ્પ ત્રણ નંબરની ગુફામાં આવેલા વિષ્ણુના ત્રિવિક્રમ સ્વરૂપનું છે તે દ્વારમંડપની બાજુની દીવાલ પર છે. છઠ્ઠી અને સાતમી સદીમાં વિકસેલા આ શિલ્પના આવા શક્તિશાળી વિષ્ણુના રૂપનો વિકાસ ભારતીય શિલ્પકારો



૭૧. છત્રભાગે શિલ્પ, બદામી, ૧લી ગુફા, કર્ણાટક, છઠ્ઠી સદીનો અંત ભાગ

દ્વારા બદામી, ઈલોરા, મહાબલિપુરમ્ અને છેક દૂર નેપાળ સુધી થયો. આ વિષ્ણુની મૂર્તિના બે પ્રતીકાત્મક અર્થોમાં એક અર્થ વિષ્ણુ એટલે વિસ્તાર અને બીજો બ્રહ્માંડનો આધારસ્તંભ સૂચિત છે. પૌરાણિક સંદર્ભ પ્રમાણે વિષ્ણુએ પૃથ્વી અને પાતાળને એક પગલામાં અને બીજા પગલામાં પૃથ્વી અને આકાશ સમાવી લીધાં હતાં એનું નિરૂપણ આ શિલ્પમાં વિષ્ણુના એક પગલાને બલિના મસ્તક ઉપર દેખાવતો અને બીજા પગલાને મોઢા તરફ ફેલાવતો દર્શાવીને કર્યું છે.

તામિલનાડુના મહાબલિપુરમ્માં બે જુદી જુદી જગ્યાઓ પર શિલ્પ અને સ્થાપત્ય જોવા મળે છે. જેનો એક પ્રકાર તે પહાડ કોતરેલાં ગુફામંદિરો અને બીજો પ્રકાર તે દ્રાવિડ શૈલીને અનુસરતાં પહાડની સપાટી પર કોરેલાં મંદિરો. પહાડની આજુબાજુ કોતરેલાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાં શિવ પાસેથી દૈવી શસ્ત્ર મેળવવા માટે તપ કરતા અર્જુનનું શિલ્પ વિશાળ અને પ્રભાવશાળી છે. કેટલાક વિદ્વાનોના મતઅનુસાર પથ્થરની સપાટી વચ્ચેની ફાટમાં દર્શાવેલી નદીને આધારે આ શિલ્પને ગંગાવતરણના વર્ણન તરીકે જોઈ શકાય. નદીના કિનારા પર પશુપક્ષીઓની વિવિધ પ્રવૃત્તિઓ શિલ્પકારોએ કુશળતાથી દર્શાવી છે; જ્યારે ડાબી બાજુએ નદી કિનારે મંદિર પાસે એક પગે ઊભા રહી તપ કરતા ઋષિ જે ભગીરથ હોઈ શકે અને જમણી બાજુએ પવિત્ર નદી તરફ



૭૨. કિરાતાર્જુનીય, મહાબલિપુરમ્, તમિળનાડુ, ૭મી સદીનો મધ્યભાગ, ખડકમાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પ

ઘસતા હાથીઓનું ઝુંડ, જેમને આકાશમાં ઊડતા ગંધર્વો વધાવી રહેલા દેખાડ્યા છે. પહાડ કોરેલાં શિલ્પોમાં આ શિલ્પ આગવી કલ્પનાશક્તિનો નમૂનો છે. મહિષાસુરમર્દિનીની ગુફામાં એક તરફ મહિષને મારતાં સિંહ પર બેઠેલાં દુર્ગા અને બીજી તરફ સૂતેલા શેષશાયી વિષ્ણુનાં શિલ્પો વિરુદ્ધ ગુણવાળા ભાવ પ્રકટ કરે છે. વિષ્ણુની શેષશાયી મૂર્તિમાં સર્જનની જે ઘડી દર્શાવી છે



૭૩. મહિષાસુરમર્દિની, મહાબલિપુરમ્, તમિળનાડુ, ગુફાની દીવાલે અર્ધમૂર્તશિલ્પ, પલ્લવ કાળ, ઈ.સ. ૭મી સદીનો આરંભકાળ

તેમાં વિષ્ણુ નિદ્રામાંથી જાગીને સર્જન કરવા તૈયાર થવામાં છે. પહાડ કોતરેલા રથોનાં શિલ્પોમાં આભાસી સ્થાપત્ય સાથેનો એક વિશિષ્ટ સંબંધ જોવા મળે છે, તથા સ્તંભોની હારમાળા જાણે શિખરોને આધાર આપતી હોય એવું સૂચવ્યું છે. જ્યારે બે સ્તંભોની વચ્ચેની જગ્યામાં ગોઠવેલા શિવ અને નન્દીનાં અંગ ઉપરથી જોયાં હોય તેમ બહારની તરફ ધસતાં દેખાડ્યાં છે. આ આકૃતિઓ પ્રતિમાને બદલે આબેહૂબ વ્યક્તિઓ હોય એવો આભાસ ઊભો કરે છે.

આનંદ કુમારસ્વામીના મતે ગુપ્ત સમય દરમિયાન સ્ત્રીપુરુષોની આકૃતિઓનાં ચોક્કસ પ્રકારનાં ધોરણો બંધાયાં અને એ રૂઢિના આધારે મૂર્તિવિધાનની પરિપાટી ઊભી થઈ. મધ્ય યુગના ઉત્તર ભારત, પૂર્વ ભારત, અફઘાનિસ્તાન અને બ્રહ્મદેશ, થાઈલેન્ડ, ઈન્ડોનેશિયા જેવા અગ્નિ એશિયાના દેશોનાં શિલ્પો સુધી વિસ્તરી.

મધ્યકાળની શિલ્પકળા

ભારતીય શિલ્પીઓએ માનવશરીરની માવજત અદ્ભુત રીતે કરી છે, તેમાં ય ખાસ કરીને રાજકુમાર સિદ્ધાર્થ જેવી ઐતિહાસિક વ્યક્તિને લોકોત્તર, સર્વસાધારણ બતાવવા મૂર્તિમાંથી પદાર્થ પરિવર્તન કરીને પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપ આપ્યું છે, તેની ચર્ચા કલાવિદ સ્ટેલા કેમરિશે પણ કરી છે. માનવશરીરની વાસ્તવિક વિગતોનું રૂપાંતર સારતત્ત્વરૂપ સરળતા તથા એમાં સમાયેલી અપ્રકટ શક્તિમાં કર્યું છે. ઘણી ખરી ભારતીય દેવદેવીઓની મૂર્તિઓનું આ ચિત્તાકર્ષક લક્ષણ બની રહ્યું છે.

સૌમ્ય, શાંત, સ્વસ્થ ભાવ અને સરળતાથી વહેતી રેખાઓ પ્રશિષ્ટ શૈલીની વિશિષ્ટતા છે, જેને સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રની ભાષામાં 'સૌકુમાર્ય' ગુણ કહેવાય છે. આ 'સૌકુમાર્ય' ગુણ તે સમયની ભારતીય શિલ્પશૈલી માટે પ્રયોજી શકાય. વિશેષતઃ આ ગુણ રેખાઓની લયબદ્ધતા સૂચવે છે. બીજો ગુણ તે 'ઓજસ્'. શિલ્પમાં આ ગુણનો ઉલ્લેખ શારીરિક જોમ અને જુસ્સા સાથે કરવામાં આવે છે અને તે શિલ્પને સામાન્ય સ્તરેથી ઉચ્ચ સ્તરે લઈ જાય છે એમ કહી શકાય. આ ખાસિયત આમ તો પ્રશિષ્ટ વિચારધારાને અનુકૂળ છે; પણ શૌર્ય ને જુસ્સાની અતિશયોક્તિવાળા, પાછળથી વિકસેલાં પહાડ

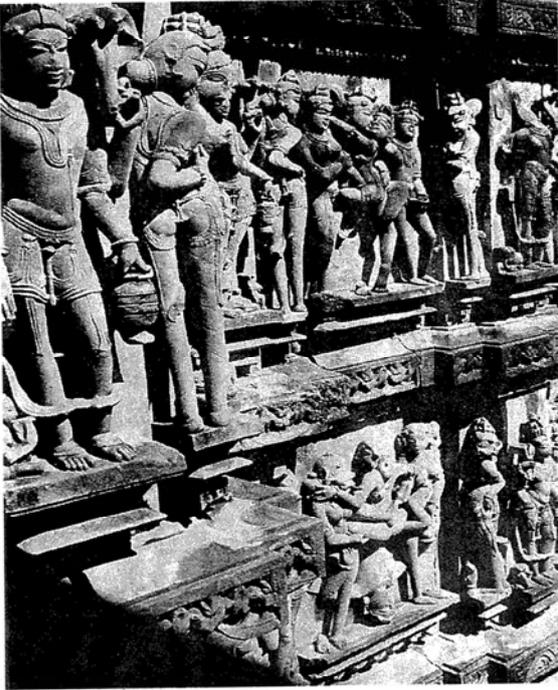
કોરેલાં શિલ્પોને પણ લાગુ પાડી શકાય. શિવનું રૌદ્ર સ્વરૂપ તથા પૃથ્વીને બચાવતા વરાહની ગતિશીલતા અથવા ત્રિવિક્રમે આકાશ તરફ ઊંચકેલો પગ જેવાં શિલ્પો પણ આ ગુણો ધરાવે છે. અહીંથી મધ્યકાલીન તબક્કો શરૂ થાય છે. ત્રીજો ગુણ તે પ્રસાદ. આ ગુણ કળાકૃતિમાં શૈલીગત વિશદતા દર્શાવે છે અને તે પ્રશિષ્ટ અને મધ્યકાલીન બન્ને શૈલીને લાગુ પડે છે.

મંદિરોનાં શિલ્પો

ઉત્તર કાળનાં ઈલોરા અને મહાબલિપુરમ્નાં હિન્દુ ગુફાશિલ્પોમાં એક પ્રકારની મધ્યકાલીન છાપ ઉભરતી જણાય છે. પ્રશિષ્ટ તબક્કામાંથી આંતરિક રીતે વિકસેલી પ્રતિક્રિયાને મધ્યકાળની શરૂઆતનો સમય કહી શકાય. એમાં આઠમા અને નવમા સૈકાનાં શિલ્પોને મૂકી શકાય. એક રીતે આ શિલ્પો અતિમુક્ત, ગતિવાળા પહાડના અવકાશમાં ભળી જતાં અથવા બહાર આવતાં અને પહાડના અવકાશને આવરી લેતાં હોય એવાં લાગે છે. એથી શિલ્પો જ્યાં કોરાયાં છે તે સ્થળનાં છાયા, પ્રકાશ અને વાતાવરણનો પરિવેશ પણ સાંપડે છે.

આ જ સમયમાં એક બીજી ભિન્ન પ્રકારની પ્રવૃત્તિ વિકસી રહી હતી. આ પ્રવૃત્તિમાં શિલ્પોને મંદિરના સ્થાપત્યના એક ભાગ તરીકે અપનાવવામાં આવ્યાં. લગભગ છઠ્ઠી સદી પછીથી મંદિરોનું સ્થાપત્ય ભારતીય સ્થપતિઓ દ્વારા ખૂબ વિગતસભર અને ઝીણવટભર્યું બન્યું. ઉત્તરપ્રદેશ, ગુજરાત, રાજસ્થાન, મધ્યપ્રદેશ અને છેવટે ઓરિસ્સામાં આઠમીથી તેરમી સદી સુધી વિકસેલી આ શૈલીને નાગરશૈલી નામ આપવામાં આવ્યું. શરૂઆતમાં ઈંટો અને કમશઃ પથ્થરનો ખૂબ ઉપયોગ થયો. છઠ્ઠી અને સાતમી સદીમાં કર્ણાટકમાં પ્રગટેલી સ્થાપત્યની પ્રવૃત્તિ બે લાક્ષણિકતાઓવાળી શૈલીમાં વિકસી તેને દ્રાવિડ શૈલી કહેવાય છે અને બીજી કર્ણાટક અને આંધ્રમાં વિકસી તેને ગુજરાતમાં લખાણેલા 'અપરાજિતપૃચ્છા' નામના ગ્રંથમાં 'વેસ્સર' નામ આપવામાં આવ્યું છે. આલંકારિક આકૃતિઓ આ મંદિરોનું અગત્યનું લક્ષણ છે. ખાસ કરીને ગર્ભગૃહનાં દ્વાર, શાખાઓ અને સ્તંભો ઉપર આવી આકૃતિઓ અને આકારો જોવામાં આવે છે. નાગર શૈલીનાં મંદિરોની

દીવાલો મંડોવર નામે ઓળખાય છે. એના એક ભાગને જંઘા કહેવામાં આવે છે. તે સ્થાન પર હારબંધ શિલ્પો કોતરવામાં આવે છે. મુખ્ય દ્વાર ઉપરાંત મંદિરની ત્રણ બાજુઓ અથવા મંડોવર દીવાલો હોય છે. દરેકની ઉપર દેવકોષ્ઠ બનાવેલું છે જેમાં દેવની મૂર્તિ ગોઠવેલી હોય છે. મંડોવર દીવાલો પર આવી જ બીજી આકૃતિઓ ઉમેરાવાને કારણે તે આકૃતિઓની સંખ્યામાં વધારો થતો ગયો. મંડોવરને જુદા જુદા ભાગમાં વહેંચી દેવામાં આવે છે. દીવાલની સપાટીથી ઉપસેલા મુખ્ય ભાગને ભદ્ર કહેવામાં આવે છે. ભદ્રની બન્ને બાજુ બીજા કર્ણ સુધી પ્રસરેલી હોય છે. આ વચગાળાના પટ્ટાઓમાં આડી હારોમાં આકૃતિઓ બનાવવામાં આવે છે. કેટલાંક મંદિરોની દીવાલોમાં એક ઉપર બીજી એવી બે બે હારોમાં શિલ્પો ગોઠવેલાં હોય છે. કદીક ખજૂરાહો જેવા મંદિરમાં ત્રણ ત્રણ હારોથી મંડોવરને ભરચક રીતે વિભૂષિત કરેલા છે. આમ હવે શિલ્પો સ્થાપત્યના અંતર્ગત ભાગ બન્યાં. અગિયારમી અને બારમી સદી સુધીમાં શિલ્પીઓએ મનમાં આવા વિશાળ કદનાં મંદિરોનાં ચિત્ર ઊભાં કરી



૭૪. શિલ્પસમુચ્ચય, કંદારિયા મહાદેવનું મંદિર, ખજૂરાહો, ઈ.સ. ૧૦૦૦

એને મૂર્તિ રૂપ આપવાનો પડકાર ઝીલ્યો. મંદિરના સ્થાપત્યના અક્કડ, ઊભા અને આડા ભાગોને ન્યાય આપવા તથા શાસ્ત્રીય નિયમોને સંતોષવા જે શિલ્પો બન્યાં તેમાં હલનચલન અને અંગભંગીમાં કેટલીક મર્યાદાઓ હતી. પરંતુ પથ્થરની લંબાઈ પહોળાઈની મર્યાદાઓનો શિલ્પીઓ ઉકેલપૂર્વક વિનિયોગ કરી શક્યા હતા. શિલ્પીઓએ ખાસ કરીને સ્ત્રીઓની આકૃતિઓમાં ત્રિભંગ દ્વારા લચક અને લચબદ્ધતા લાવવાના સફળ પ્રયાસો કર્યા. જુદાં જુદાં પ્રાણીઓના સંયુક્તરૂપ જેવા વ્યાળની વિવિધ પ્રકારની આકૃતિઓના સમૂહનો પણ શિલ્પસમૃદ્ધિમાં સમાવેશ થયો. સાથેસાથે પુરુષ અને સ્ત્રીનાં યુગલો પણ સ્થાપત્યના ભાગરૂપે સંયોજાયાં. ક્યાત્મક શુંખલાઓ માટે ખાસ જગ્યા રાખવામાં આવી. એમાં ઊભે પટ્ટે ગોઠવેલી માનવ આકૃતિઓને બદલે આડા પટ્ટે ગતિશીલ આકૃતિઓ ગોઠવવામાં આવી. મધ્યકાલીન યુગના બીજા તબક્કામાં શિલ્પીઓનો ફાળો ઘણો મહત્વનો હતો. શિલ્પીઓ અને સ્થપતિઓએ ભેગાં થઈને પૂરેપૂરી શક્તિથી ભરપુર કામ કર્યું. ખજૂરાહોમાં શિલ્પીઓ વધુ વાચાળ બન્યા. મંદિરો શિલ્પીઓ માટે કાર્યશીલતાનો પર્યાય બની ગયાં. વરાહની મૂર્તિની સ્થાપના માટે સાદી દેરીઓ, તો ચોસઠ ‘યોગિની’ઓના સ્થાનક માટે નાના કદનાં મંદિરો પણ થયાં. ખજૂરાહોના લક્ષ્મણ મંદિરમાં શિલ્પીઓ અને સ્થપતિઓના સંયુક્ત પ્રયાસથી મંદિરનું વિસ્તીર્ણ માળખું ઊભું થયું. પણ દર્શકને એવું જણાય કે એમાં શિલ્પીઓની જ નિપુણતા અને કરામત ન હોય? એ જ મંદિરમાં અંદર અને બીજી કેટલીક છૂટીછવાઈ પટ્ટીઓમાં કૃષ્ણલીલાનું આલેખન થયું છે તેનો સંબંધ ઓસિયા(રાજસ્થાન)માંના મંદિરના કપોટ ઉપર બનાવેલાં કૃષ્ણચરિત્રની કથા રજૂ કરતા અર્ધમૂર્તિ શિલ્પની શૈલી અને વિષયવસ્તુ એકરૂપ થઈ ગયાં હોય તેવું જણાય છે (પણ આવા પટ્ટાઓમાં કામકીડારત યુગલો ચંદેલ શિલ્પકારોએ બનાવેલાં છે.) આથી એ ફલિત થાય છે કે ખજૂરાહોમાં સ્થાપત્ય કરતાં શિલ્પનું મહત્વ વિશેષ છે. સ્થાપત્યમાં સાહસિક લાગે તેવા મહત્વના નમૂના જેવા લક્ષ્મણમંદિરમાં શિલ્પ તરફ અગત્યનો ઝોક દેખાઈ આવે છે. સમકાલીન ગુજરાતનાં શિલ્પોની વિકાસયાત્રા સાથે એને સરખાવતાં એમાંથી

એ લક્ષણ જુદું તરી આવે છે.

ગુજરાતમાં મોઢેરાના સૂર્યમંદિરનો દાખલો લઈએ તો જણાય છે કે આલંકારિક આકારો વડે જ મંડોવરને શણગારાયેલું છે, જ્યારે એના દેવકોષ્ઠમાં અગત્યના સ્થાને આદિત્યો અને દેવીઓની મૂર્તિઓ મૂકેલી છે. નૃત્ય



૭૫. દ્વારતોરણ, મોઢેરા, ઉત્તર ગુજરાત, ૧૧મી સદી

કરતી નાની આકૃતિઓ તેમ જ વ્યાળની નાના કદની અને અન્ય આલંકારિક આકૃતિઓ મુખ્ય દેવકોષ્ઠની ફરતે ગોઠવવામાં આવી છે તે એને શોભાવે છે. એમાં કોરેલી જરા મોટી શિલ્પાકૃતિઓનું નક્શીકામ છાયાપ્રકાશમાંથી ઊભી થતી ભાતમાં ભળી જાય છે.

અન્ય પ્રદેશોની સરખામણીમાં ગુજરાતમાં સ્ત્રી અને વ્યાળની સહોપસ્થિતિવાળાં શિલ્પો જુદાં તરી આવે છે. કોટાઈ(કચ્છ)ના મંદિરમાં મંડોવર ઉપર સૌથી પહેલાં સ્ત્રી અને વ્યાળનાં એક જ કદનાં વિશાળ રૂપનાં સહોપસ્થિતિવાળાં શિલ્પો દસમી સદીમાં બન્યાં હતાં. જો કે ખજૂરાહોનાં મંદિરોમાં આવાં બે શિલ્પોની જોડીઓને રમતિયાળ અદામાં બતાવેલી છે. એમાં વિશાળ કદનાં વ્યાળ માનવઆકૃતિ જેવાં જ સારી એવી સંખ્યામાં છે. અહીં શિલ્પીઓ અને સ્થપતિઓની જોડીએ શિલ્પ અને સ્થાપત્યનો સમન્વય સાધવામાં આશ્ચર્યજનક સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી છે; જેથી બંને અલંકૃત થયાં, સંયોજના વિષયને અનુરૂપ થઈ અને સર્જન વિશિષ્ટ બન્યું. એ આકૃતિઓમાં દેવો સામે ભાવથી જોતી એટલે કે દેવોના ઉખાભર્યા પ્રેમનો પ્રતિભાવ આપતી દેવીઓ છે. એક શિલ્પમાં દેવી પોતાનો હાથ

દેવના ગળે વીંટાળીને કંઠાશ્લેષની મુદ્રામાં ઊભેલી છે અને દેવ દેવીના સ્તનને ઋજુતાપૂર્વક સ્પર્શે છે. વૈષ્ણવ વિચારધારાને અનુરૂપ આવાં યુગલો અહીં પાર્શ્વનાથ જૈનમંદિરના ‘જંઘા’ વિસ્તારમાં ઉપર કોતરવામાં આવ્યાં છે. આ પ્રકારના કંઠાશ્લેષવાળાં દેવદેવીઓનાં શિલ્પો તેનાથી પૂર્વકાળના ઓસિયા (રાજસ્થાન)માં પણ જોવા મળે છે.

એ તો દેખીતું જ છે કે ચંદેલ શિલ્પકારો ફક્ત સ્ત્રીઓના સૌંદર્યથી જ કે સ્ત્રીપુરુષના સનાતન એવાં પરસ્પરના આકર્ષણથી જ પ્રભાવિત નહોતા. તેઓને માટે શિલ્પ વિષયનાં આ બંને પાસાં પડકારરૂપ હતાં. એ પડકાર ઝીલીને તેમણે સ્થૂળ પથ્થરોમાંથી અત્યંત કાવ્યમય અને ઊર્મિશીલ પ્રેમમાં રત એવાં શિલ્પો કંડારી અપૂર્વ સિદ્ધિ મેળવી. જેમ જેમ પથ્થરમાં ભાવનાનું તત્ત્વ ઊભરતું ગયું તેમ તેમ જાણે પથ્થરનું તત્ત્વ ઓગળતું ગયું અને એનું સ્થાન કાવ્યમય શિલ્પોએ લીધું. જેમ જેમ શિલ્પીના હાથે ટાંકણા અને હથોડી ચાલતાં ગયાં તેમ તેમ પ્રેમીઓની ઉત્કટ ભાવનાઓવાળાં શિલ્પો સર્જાતાં ગયાં. એમાં વિશેષતઃ નાયિકાઓનાં ભાવનાત્મક શિલ્પોનું પ્રમાણ વિશેષ છે, જ્યારે પુરુષને ‘સ્થિર’ તત્ત્વ, અચળ સ્થાયી કલ્પવામાં આવ્યો છે. પુરુષને વેલીની જેમ વીંટળાઈ વળેલી નાયિકાનાં અંગો અસ્થિર કે ચલાયમાન કરે છે. તેથી પ્રગટતી ગતિ શિલ્પને ઉઠાવ આપે છે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં જેમ પ્રેમીઓનાં આલિંગનને વૃક્ષ સાથે વીંટળાયેલી લતાની ઉપમા આપવામાં આવે છે તેમ આ મિથુન યુગલના શિલ્પમાં ‘સ્થિરતા અને ગતિ’નો સમન્વય સધાય છે.

પથ્થરનાં શિલ્પમાં માંસલ અંગોની ખાસિયત દર્શાવવા શિલ્પીમાં કોતરવાની નિપુણતા જરૂરી છે. ચંદેલ શિલ્પીઓએ પથ્થરને માંસના આભાસમાં પરિવર્તન કરી એ સિદ્ધ કર્યું છે. સ્તન અને નિતંબની માવજતમાં માંસની નરમાશ, સુંવાળપ અને ઉભારની લાક્ષણિકતા જણાઈ આવે છે. એકવડા બાંધાની સ્ત્રીઓને બદલે તેઓ માંસલ અવયવોવાળી સ્ત્રીઓની આકર્ષક આકૃતિઓને શિલ્પનો વિષય બનાવે છે. કારણ કે આ પ્રકારની આકૃતિઓનો મંદિરની દીવાલો સાથે સારો મેળ સધાય છે. આમ પથ્થરને કોતરવામાં માંસલતાને

સ્ત્રીસૌન્દર્યનું લક્ષણ ગણવાનો અભિગમ શિલ્પીઓ માટે વિશિષ્ટતાનો ઘોતક છે. આ બાબતમાં લક્ષ્મણ મંદિરના શિલ્પીઓ અગ્રે સર રહ્યા છે. તેમની કંડારેલી સ્ત્રીઆકૃતિઓ પૂર્ણ વિકસિત, ભરેલાં અંગોવાળી હોવા ઉપરાંત એમનાં વિશેષાંગો, સ્તનો અને નિતંબોની ચુસ્ત છતાં ધ્યાન ખેંચે એવી સંયોજના છે. એ મંદિરમાં ગર્ભગૃહની દીવાલો ઉપરની આકૃતિઓ સૌથી સારી રીતે જળવાયેલી છે. આ પછીના તબક્કામાં કંદારિયા શિવમંદિરમાં બનેલી સ્ત્રીઓની આકૃતિઓમાં એક આગવી શૈલી અને તેમની માંસલતામાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારનો ઝોક દેખાય છે. વિશેષતઃ એ ખાસિયત એમની લાંબી કમળની પાંખડી જેવી આંખો અને તીરની જેમ ખેંચાયેલી ભ્રમરમાં જોઈ શકાય છે.

પૂર્વેની કોઈ પણ શિલ્પપ્રણાલીની સરખામણીમાં, ખજૂરાહોના શિલ્પીઓએ માનવશરીરની માવજત જેટલી લગનથી અને સંકુલતાથી કરી છે તેવી ક્યાંય નથી થઈ. આ માવજતમાં એમણે જે સ્વતંત્રતા લીધી છે તેથી એવું પ્રતીત થાય છે કે જાણે પથ્થર એક એવું નમનીય માધ્યમ છે જેને કોઈ પણ આકારમાં વાળીને કે મરડીને ગમે તે અંગસ્થિતિ પ્રાપ્ત કરી શકાય, પછી તે નૃત્યની મુદ્રા હોય, રતિક્રીડાનું આસન હોય કે પછી કાજળ આંજતી સ્ત્રીની શુંગારમુદ્રા હોય. સ્ત્રીઓની સુંદર પીઠ કે કટિ ઘડવાનું કૌશલ જોતાં લાગે જ કે શિલ્પીઓએ એમનું નિકટતાથી અવલોકન કર્યું હશે. ભારતીય નારીની દરેક અંગભંગિમા દર્શાવતી એની મનની સ્થિતિ અને એની અભિવ્યક્તિ વિશે પણ તેઓ પરિચિત હતા. ત્રિભંગની ચેષ્ટાયુક્ત પીઠના ભાગનો મરોડ અવાચક કરી મૂકે એવો છે. ત્રિભંગની અતિશયોક્તિ અતિભંગ તરફ લઈ જાય છે અને જે સંકુલતા પરાકાષ્ટાએ પહોંચી ગયેલી માનવામાં આવેલી તેમાં વિશેષ સંકુલતાનો ઉમેરો કર્યો. તેઓ સ્ત્રીસૌન્દર્યના પૂજારી હતા, જાણે કે એમને પણ કામદેવના બાણ વાગ્યા ન હોય.

પહાડ કોરેલાં મંદિરોનો ગાળો વીત્યા બાદ દક્ષિણ ભારતમાં દ્રાવિડ પદ્ધતિમાં બાંધેલાં મંદિરોમાં કાંચીપુરમનાં કેલાસનાથ અને પટ્ટકલ(કર્ણાટક)ના મંદિરમાં ભીંત ઉપર માનવ આકૃતિઓવાળાં શિલ્પો કોતરવામાં આવ્યાં છે. કાંચીપુરમમાં વિશાળ દેવકોષ્ટમાં

મહિષાસુરમર્દિનીની મૂર્તિ અને નટરાજ શિવની મૂર્તિ બહુ અગત્યના સ્થાને મૂકવામાં આવી છે. સ્તંભના નીચેના ભાગમાં વ્યાળને અગત્યનું સ્થાન આપ્યું છે. પંદરમી અને સોળમી સદીમાં બનેલાં મંદિરોમાં સ્તંભો સામે કોતરેલા વ્યાળનાં શિલ્પો મોટા કદનાં ચોકઠાં જેવા લાગે છે. શ્રીરંગમના મંદિરના મંડપમાં આવાં શિલ્પો જોવા મળે છે. વચલા સૈકાઓમાં દેવકોષ્ટમાં બનેલી દેવદેવીઓની મૂર્તિઓ ઉપરાંત આજુબાજુ ભીંત જેટલાં ઊંચા કદનાં બીજાં શિલ્પો ઉમેરાતાં ગયાં, એમાં ત્રિપુરાંતક શિવ, સમભંગમાં ઊભેલા વિષ્ણુ અને મહિષાસુરના કપાયેલા મસ્તક ઉપર ઊભેલી દુર્ગાની મૂર્તિઓ નોંધપાત્ર છે. એવી મૂર્તિઓ ગંગાઈકોડ ચૌળપુરમમાં જોવા મળે છે. આટલા ઊંચા કદનાં શિલ્પો ઉત્તર ભારતની નાગર શૈલીનાં મંદિરોમાં જોવા મળતાં નથી. દેવકોષ્ટની આજુબાજુમાં પથ્થરની સપાટી પર આછી કોતરણીવાળાં કથનાત્મક શિલ્પો ઉમેરાયાં છે, એમાં દેવકોષ્ટમાં શિવનું ત્રિકાટન સ્વરૂપ કોતર્યું છે અને એની બહાર સપાટી પર કડછી લઈને ત્રિકા પીરસતી પાર્વતી આછી રીતે કોતરેલી છે. દક્ષિણ ભારતનાં મંદિરોના ગોપુરમ પર માનવઆકૃતિનાં શિલ્પો જળવાઈ રહ્યાં છે, આજે પણ આ પ્રણાલી ચાલુ છે. ગોપુરમનું મૂળ અંદરનું બાંધકામ ઈંટોનું છે અને એની ઉપર જુદાં જુદાં સ્તર ચડાવેલાં છે. એમાં ચૂનાના પ્લાસ્ટરથી ચણતર કરવાની પદ્ધતિથી વિશિષ્ટ સંયોજના કરીને શિલ્પો ઘડ્યાં છે અને એમને ઉપરથી ચમકતા ઝળકતા લાલપીળા ભૂરા લીલા રંગો વડે રંગેલા છે. પહેલી દૃષ્ટિએ આકાશને આંબતા ગોપુરમના શિખર પર અગણિત સંખ્યામાં દેખાતી મૂર્તિઓમાં હાસ્યમિશ્રિત(ગ્રોટેસ્ક) વિલક્ષણ મહોરાવાળા દ્વારપાળો, બે કે ત્રણ પાત્રો વડે રજૂ થતી પૌરાણિક કથાઓ ધીમે ધીમે દૃષ્ટિગોચર થાય છે. મદુરાઈના મીનાક્ષીસુંદર મંદિર અને મંદિરોના નગર જેવા કુંભકોણમના ગોપુરમ પરનાં શિલ્પો આના સુંદર નમૂના કહી શકાય. નાટકનાં તખ્તા પરનાં દૃશ્યો જેવાં ઘડાયેલાં અને પ્લાસ્ટરથી ચણવાની પદ્ધતિવાળાં આ શિલ્પોનો નિયમિત રીતે જીર્ણોદ્ધાર થાય છે અને એ રીતે આ કળા આજ સુધી જીવંત રહી છે. હોયસળ સામ્રાજ્ય દરમ્યાન કર્ણાટકમાં બનેલા વેસ્સર



૭૬. તિરૂમલ નાયક સ્થંભાવલિ, પુડુ મંડપ, મદુરા, તમિલનાડુ
ઈ.સ. ૧૭મી સદી

શૈલીનાં મંદિરોમાં અતિઅલંકૃત સ્થાપત્યનો વિકાસ થયો. અલંકૃત આકૃતિઓની હારમાળાથી અને જગતી દીવાલો શણગારવામાં આવ્યાં છે. દેવદેવીઓની મૂર્તિઓને અતિઅલંકૃત ઝીણી વિગતોથી કંડારેલી હોવાથી એના કદનું લવચીકપણું જળવાતું નથી. આને લીધે કેટલીક વાર મંદિરની સમગ્ર છાપ અતિ અલંકરણયુક્ત બની જાય છે.

હોયસળ મંદિરોની અતિ અલંકૃત મદનિકા નૃત્યની ભંગિમા શિલ્પની એક કળાત્મક આકૃતિ તરીકે જુદી તરી આવે છે. મૈસૂર પાસે સોમનાથપુરમ્માં અલંકૃતતાની સપ્રમાણતા જળવાઈ છે. ઓરિસ્સામાં ખાસ કરીને કોણાર્કનાં મંદિરોની દીવાલો પર નૃત્ય કરતી અપ્સરાઓનાં શિલ્પો જુદાં તરી આવે છે. અહીં કેટલીક વિશાળ આકૃતિઓને બાદ કરતાં મિથુન યુગ્મો અને એની સાથે દિક્કપાલો (સામાન્ય રીતે આઠની સંખ્યામાં), ઝાડની ડાળી પકડીને ઊભેલી શાલભંજિકા તેમ જ સ્વતંત્રપણે ઊભેલી નૃત્યાંગનાઓ તથા વાઘ વગાડતા



૭૭. દર્પણ નિરખતી સ્ત્રી, હળેબીડ, હોયસળેશ્વર મંદિર,
ઈ.સ. ૧૩મી સદી

પુરુષોને રજૂ કરતી પટ્ટીઓ હજુ પણ જળવાઈ રહી છે. ખજૂરાહો અને દક્ષિણ ભારતનાં કેટલાંક મંદિરોની સરખામણીમાં ઓરિસ્સાનાં મંદિરો વધુ અલંકૃત છે એવી છાપ પડે છે.

ઘાતુશિલ્પો

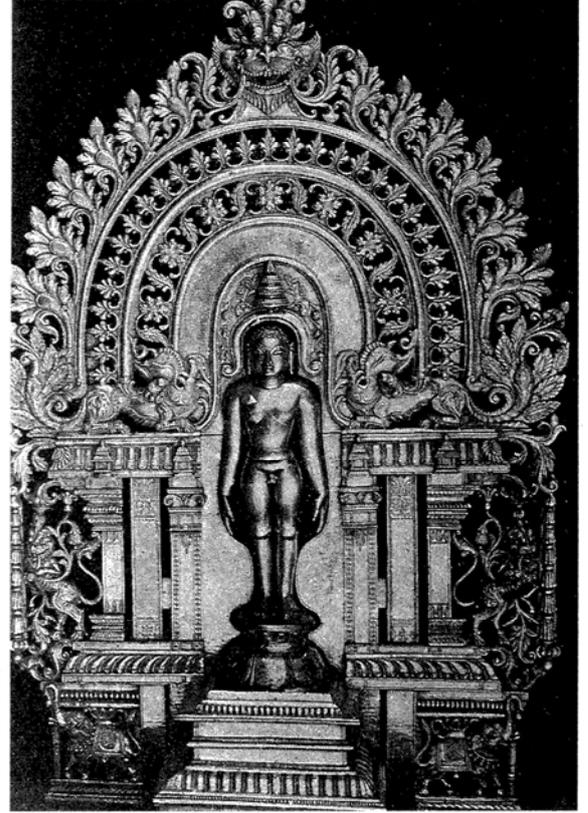
ભારતીય કળાકારોએ ઘાતુના માધ્યમમાં બનાવેલાં શિલ્પો પથ્થર અને માટીના માધ્યમમાં બનાવેલાં શિલ્પો જેટલાં જ શ્રેષ્ઠ છે એમ કહી શકાય. વિવિધ ઘાતુઓના મિશ્રણથી બનતા કાંસાને ‘પંચલોહ’ અથવા ‘અષ્ટ ઘાતુ’ પણ કહે છે. ઘાતુશિલ્પ બનાવવા માટે પોલા બીબાની અને મીણકાય જેવી પદ્ધતિનો ઉપયોગ થાય છે. મોટા ભાગનાં ઘાતુશિલ્પો મંદિરમાં પૂજા માટે વપરાતી પ્રતિમાઓ રૂપે હતાં. દક્ષિણ ભારતમાં એને ‘ઉત્સવમૂર્તિ’ પણ કહે છે, કારણ કે શોભાયાત્રા દરમ્યાન

મંદિરની બહાર પણ એને ફેરવવામાં આવે છે. કાંસ્ય મૂર્તિઓમાં બૌદ્ધ, હિંદુ અને જૈન ધર્મનાં દેવદેવીઓ અને બીજાં પ્રતીકો ઘડાયાં છે. દેશના જુદા જુદા ભાગોમાંથી મળતી હોવાથી એમને જુદી જુદી શૈલીઓના નામથી ઓળખવામાં આવે છે. ઠેકઠેકાણેથી મળી આવેલી સંખ્યાબંધ પ્રતિમાઓને આધારે ભારતીય શિલ્પીઓએ ધાતુના માધ્યમને કેટલું વિકસાવ્યું અને એની કળાકારીગરીમાં મળેલી સિદ્ધિનો અંદાજ કેટલીક વિગતો પરથી મળી શકશે. તામિલનાડુનાં મંદિરોમાંથી મળી આવેલી મૂર્તિઓના આધારે, ચૌળ સમયનાં ધાતુશિલ્પોને આધારે, પાલ ધાતુશિલ્પો અથવા પૂર્વ ભારતીય શિલ્પોનો અને ગુજરાતના અકોટા(વડોદરા)માંથી મળી આવેલાં ધાતુશિલ્પોને આધારે પશ્ચિમ ભારતીય ધાતુશિલ્પની શૈલીનો ખ્યાલ બંધાય છે. કાળક્રમાનુસાર આ મૂર્તિઓ ઈ.સ.ની છઠી સદીથી ચૌદમી સદી દરમિયાન પશ્ચિમ અને પૂર્વ ભારતમાં જોવા મળે છે. તામિલનાડુમાં ચૌલ સમયનાં ધાતુશિલ્પો બહુમૂલ્ય ગણાય છે. એની કળા અને પદ્ધતિ હજુ આજે પણ કુંભકોણમમાં કાંસ્યશિલ્પના કારીગરોમાં પ્રચલિત છે. ધાતુ શિલ્પો બનાવવાની શરૂઆત સિંધુ ખીણની સંસ્કૃતિના સમયથી થઈ છે. તે સમયની નૃત્યાંગનાની મૂર્તિ નોંધપાત્ર છે, આનો ઉલ્લેખ અગાઉ થઈ ચૂક્યો છે. દાઈમાબાદ(મહારાષ્ટ્ર)માંથી મળી આવેલી કાંસ્ય મૂર્તિઓમાં પ્રાણીઓના જૂથનો સમાવેશ થાય છે. એ ઉપરાંતનાં ધાતુશિલ્પોમાં ચોથી અને પાંચમી સદીના ગુપ્તકાળનાં ધાતુશિલ્પો, મધ્ય ભારતના ઘને સરખેડા અને વિદર્ભ(રામટેક, અમરાવતી અને ફોફનાર)માંથી તથા થોડી સંખ્યામાં આંધ્રના નાગાર્જુનકોંડામાંથી મળી આવ્યાં છે. પણ ખરેખર ધાતુશિલ્પોનો બહોળો પ્રચાર ત્યાર પછીના સમયમાં જોવા મળે છે. આ માધ્યમ મધ્યયુગની ભારતીય કળાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ બની રહે છે.

આ ધાતુમૂર્તિઓ પૂજાના હેતુથી બનતી હોવાને કારણે એમાં મૂર્તિવિજ્ઞાનના નિયમોનો યુક્તપણે અમલ થતો. આ જ કારણોસર શિલ્પકારો પ્રતિમાઓમાં વિવિધતા પણ લાવી શક્યા હતા. અનેક ધાર્મિક સંપ્રદાયો અને આચાર પદ્ધતિને કારણે મૂર્તિઓનાં લક્ષણો અને

સ્થાનકોમાં હમેશા વિવિધતા જળવાતી. ઉપરાંત દરેક સંપ્રદાયમાં દેવદેવીનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોનો સમાવેશ થતો. આ જરૂરિયાતો કળાકારની પ્રતિભા અને સર્જકતા માટે પડકારરૂપ હતી અને મૂર્તિઓ સુંદર અને લાવણ્યમય હોવા ઉપરાંત આશ્ચર્યચકિત કરી મૂકે એવી બની. એટલે જ આ મૂર્તિઓ માત્ર કારીગરી અને પૂજાવિધિની પ્રતિમાઓ પૂરતી જ નહિ પણ કળાની દૃષ્ટિએ પણ ઊંચું સ્થાન ધરાવે છે.

ગુજરાતના અકોટામાંથી મળી આવેલાં જૈન ધાતુશિલ્પોમાં આદર્શ પ્રમાણને આધારે બનાવેલી જીવંતસ્વામીની મૂર્તિ કિશોરસ્વરૂપે યોગ કરતા મહાવીરને નિરૂપે છે. પ્રખ્યાત ચામરધારિણીનું ધાતુશિલ્પ સ્ત્રીસૌંદર્યના આદર્શને અનુસરે છે. એના લાંબા પગ, પહોળા નિતંબ અને પાતળી કમર આઠમી સદીના ગુજરાતમાં પથ્થરમાંથી બનેલી વડાવળથી મળી



૭૮. તીર્થંકર, તાંજાવુર, ઈ.સ. ૧૯મી સદીનો મધ્ય ભાગ, ધાતુમૂર્તિ

આવેલી સપ્તમાતૃકાની મૂર્તિ સાથે સામ્ય ધરાવે છે. બધાં ક્ષેત્રોમાં મધ્યયુગમાં દક્ષિણ ભારત, પૂર્વ ભારત તથા પાલ સમયના સમકાલીન પથ્થર અને ધાતુશિલ્પોનો એકબીજા પર પડેલો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે. જૈન ધાતુશિલ્પોમાં અકોટા, વસંતગઢ અને વલ્લભીમાંથી મળેલી જુદા જુદા પ્રચલિત તીર્થંકરોની મૂર્તિઓ છે. તીર્થંકરોની મૂર્તિ ત્રણ જિનોના સમુચ્ચય રૂપે બનાવવામાં આવતી. એમાંની એક યોગમુદ્રામાં પીઠ પર બેઠેલી અને બીજી બે આજુબાજુ કાયોત્સર્ગ મુદ્રામાં ઊભેલી હોય છે. આ સમૂહને ત્રિ-તીર્થિકા કહેવામાં આવે છે. આમાં યક્ષયક્ષિણીનું યુગ્મ અને આજુબાજુ ચામરધારિણી પણ હોઈ શકે. પહેલા તીર્થંકર તરીકે ઓળખાતા ઋષભનાથ અથવા આદિનાથ એમના ખભા સુધી વિસ્તરેલા કેશના ગુચ્છથી ઓળખાય છે. જ્યારે પાર્શ્વનાથના માથાની પાછળ સાત નાગકેણનું છત્ર હોય છે. આ ઉપરાંત પંચતીર્થિકા અને ચતુર્વિંશંતિ (ચોવીસ) પ્રકારની મૂર્તિઓ પણ હોય છે. આ ત્રણ, પાંચ અને ચોવીસના સમૂહને વિગતે શણગારીને મુખ્ય મૂર્તિની આસપાસ ગોઠવવામાં આવે છે. સારી હાલતમાં જળવાયેલા નમૂનાઓ ઉપરથી આવી ગોઠવણીની પ્રતીતિ થશે.

પૂર્વ ભારતના બિહારમાં મુખ્યત્વે નાલંદા અને કુર્કીહારમાંથી પાલ શૈલીનાં ધાતુશિલ્પો મળી આવ્યાં છે. અહીં વિષ્ણુ અને બલરામની મૂર્તિઓની સાથે સાથે ખાસ કરીને બૌદ્ધ વજ્રયાન સંપ્રદાયની મૂર્તિઓ વિશેષ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. પાલ શૈલીની અગત્યની બુદ્ધ મૂર્તિમાં સુલતાનગંજની પ્રતિમા ગણાય છે. આ વિશાળ મૂર્તિ ગુપ્ત યુગના પાંચમા સૈકામાં સારનાથમાં બનેલા પથ્થરના શિલ્પ સાથે સામ્ય ધરાવે છે. આના ઉપરથી ગુપ્ત સમયનાં પથ્થરનાં શિલ્પોની અસરનો ખ્યાલ આવે છે અને એનું સાતત્ય પાલ શૈલીનાં ધાતુશિલ્પો સુધી વરતાય છે. સુલતાનગંજની પ્રતિમા નાજુક, ચૌવનસભર અને સાથે સાથે સૌમ્ય પણ છે. બુદ્ધ પહેરેલી સંઘાટી બન્ને ખભાથી એવી રીતે જૂલતી બતાવી છે કે જાણે મૂર્તિની પાછળ એક પડદો હોય એવો ભાસ થાય છે. આને લીધે શરીર અને પગના ઘાટને ઉઠાવ મળે છે. પાછળથી બનેલી મૂર્તિઓમાં ઘણી વાર પ્રતિમાની ચારે બાજુ ગોળાકારમાં તેજોવલય બનાવવામાં આવે છે. વજ્રયાન

પંથની મૂર્તિઓમાં વજ્રપાણિ, અવલોકિતેશ્વર અને તારા(દેવી)નો સમાવેશ થાય છે. બન્નેના હાથમાં જમીનમાંથી ઊગેલી વેલની માફક બનાવેલી ઢાંડી વડે ઝાલેલું કમળ અને મંજુશ્રીના જમણા હાથમાં તલવાર પકડેલી છે.

માનવશરીરના લવચીકપણાની ગુણવત્તા અંગઉપાંગોમાં જોવા મળે છે. આઠમીથી દસમી સદીનાં ધાતુશિલ્પોનું આ આગવું લક્ષણ ઉપરના ત્રણે પ્રદેશોને આવરી લે છે. ગ્રીવા, નિતંબ સહિત દેવદેવીઓની સમગ્ર કાયાને અલંકૃત કરવામાં આવી છે. કેશમુકુટ ઉપરાંત કેશગુંફનની વિવિધ શૈલીઓ પણ ધ્યાન ખેંચે તેવી છે. અગિયારમી સદી પછી શિલ્પની શૈલી બદલાતાં અલંકરણને વધુ મહત્ત્વ અપાયું જેને લીધે શિલ્પમાં અતિઅલંકરણ જણાવા માંડ્યું. ધીમે ધીમે અલંકારો



૭૯. ઉમા સહિત ચન્દ્રશેખર મૂર્તિ, તમિળનાડુ, ચોળ કાળ, ઈ.સ. ૧૦મી સદીનો ચતુર્થાંશ, તાંબું

શિલ્પમાં એક સ્વતંત્ર સ્થાન ગ્રહણ કરીને શિલ્પકારોની કુશળતાનું લક્ષણ બની ગયા, પણ શિલ્પના સમગ્ર સ્વરૂપ સાથે તેમનો સુમેળ થઈ ન શક્યો.

તામિલનાડુનાં પ્રખ્યાત ધાતુશિલ્પો ચોળ શાસનકાળ(દસમી સદી)દરમિયાન સર્જ્યાં. પરંતુ નવાં સંશોધનો પ્રમાણે ધાતુશિલ્પો પલ્લવ સમયમાં અર્થાત્ સાતમા- આઠમા સૈકાથી રચાવા લાગ્યાં હતાં. એમાંની મોટા ભાગની શિવની મૂર્તિઓમાં એક પગ વાળેલો અને બીજો પ્રલંબપાદ તરીકે ઓળખાતી મુદ્રામાં તથા જમણો હાથ આચમન મુદ્રામાં હોય તેવી રીતે દર્શાવવામાં આવ્યા છે. આવી મૂર્તિને વિષઆપહરણ શિવ કહેવાય છે. આ સમયની બીજી એક મૂર્તિમાં શિવપાર્વતી સ્કંદને વચમાં લઈને બેઠા છે, એને સોમસ્કંદ કહે છે.

ચોળ સમય દરમિયાન મૂર્તિઓના વિષયનિરૂપણમાં વિવિધતા આવી. વીણાધર શિવ, ત્રિપુરાંતક (ત્રિપુરાસુરનો વધ કરતા)શિવ, નંદીને અઢેલીને ઊભેલા શિવ ઉપરાંત શિવપાર્વતીના વિવાહ (કલ્યાણસુંદર)ની મૂર્તિઓનું સર્જન વધવા માંડ્યું. વીણાધર અને ત્રિપુરાંતક મૂર્તિઓમાં વાદ અને તીરકમાન બે હાથની મુદ્રા વડે જ દર્શાવવામાં આવે છે, બંને મૂર્તિઓમાં એક પગ ઘૂંટણ આગળથી વાળેલો બતાવાયો છે, તેને આલિદ મુદ્રા કહે છે. કેટલીક વાર શિવની આ વૃષભ વાહન પાસે ઊભા રહેવાની રીત કૃષ્ણની ગોપાલસ્વરૂપમાં ગાયને અઢેલી ઊભેલી મુદ્રા પરથી અપનાવવામાં આવી છે. અર્ધનરનારીશ્વર સ્વરૂપમાં સ્ત્રીપુરુષનાં અંગોનો અદ્ભુત સમન્વય કરવામાં આવ્યો છે. મૂર્તિઓનો સમૂહ બનાવવામાં જુદી જુદી પ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે જેમ કે શિવપાર્વતી વિવાહમાં કન્યાદાન કરતા વિષ્ણુ, વિષ્ણુની સાથે તેમની પત્નીઓ શ્રીદેવી-ભૂદેવી પણ દર્શાવાયાં છે. દક્ષિણ ભારતીય મૂર્તિવિધાનની આ ખાસિયત છે. નટરાજની સંપૂર્ણ ધાતુમૂર્તિ આનંદ કુમારસ્વામીએ તે વિશે લેખ પ્રકાશિત કર્યા પછી ખૂબ જ પ્રસિદ્ધિ પામી. નટરાજના આ શિલ્પમાં શિવના બંને હાથ ફેલાયેલા છે, એક હાથ અભય મુદ્રામાં છે અને બીજો લોલહસ્તની મુદ્રામાં છે; એક પગ ભુજંગત્રાસિત મુદ્રામાં છે અને બીજો પગ શરીરને સમતુલામાં રાખતી મુદ્રામાં છે. શિવ અભય મુદ્રા વડે માનવજાત પર અનુગ્રહ

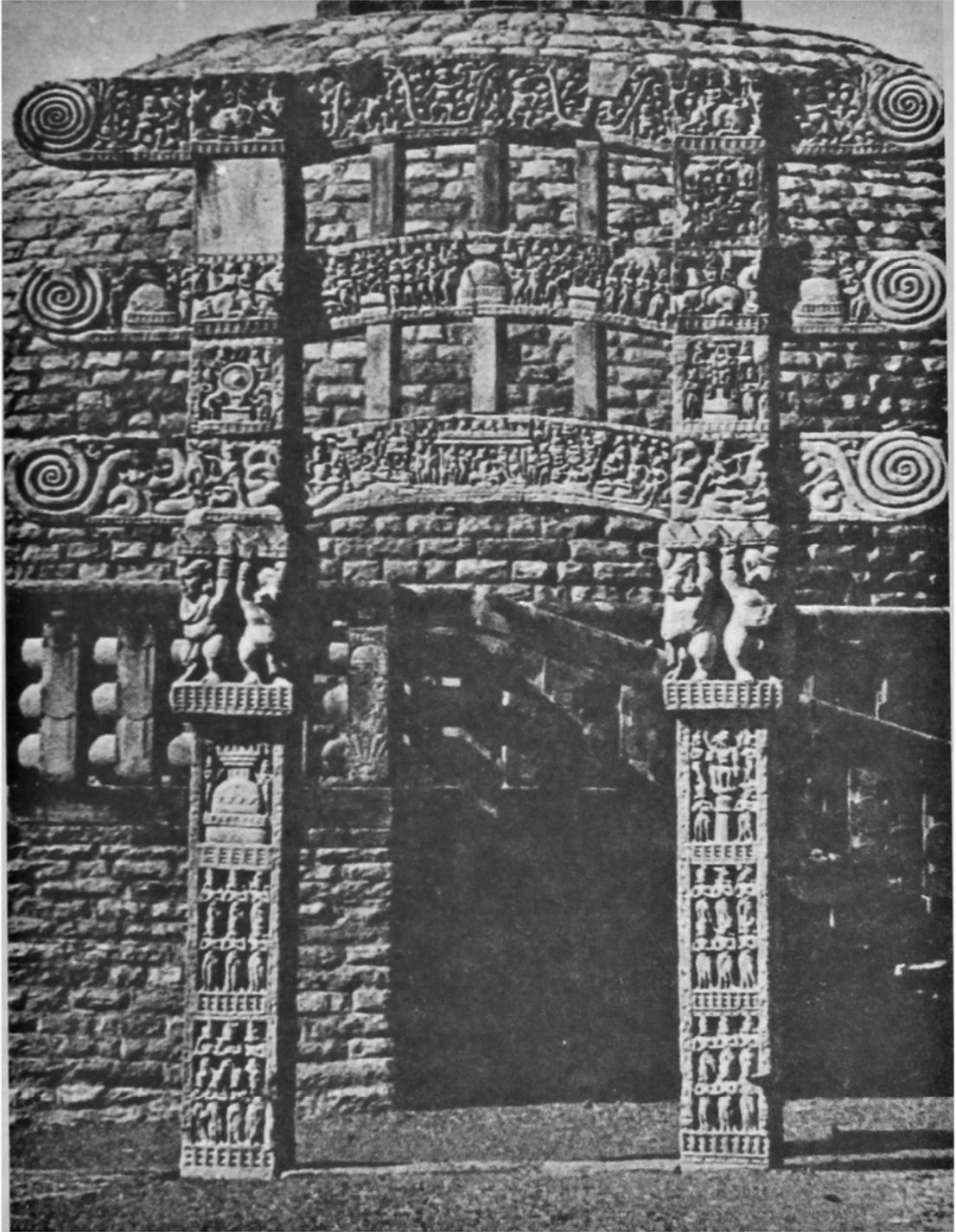


૮૦. નટરાજ, તાંજાવુર, તમિલનાડુ, ચોળ યુગ, ૧૦મીનો ઉત્તર અને ૧૧મી સદીનો પૂર્વકાળ, કાંચું

કરે છે અને ઊભા કરેલા પગ વડે સૂચવાતા પાદપ્રહારથી માયાજાળને દૂર કરે છે તથા બહુ જલદીથી પ્રલય પામનારા બ્રહ્માંડ સાથે ગતિમાં રહે છે. વર્તુળાકાર જ્વાળામાળા વડે શરીરની ગતિને પરિભ્રમણ કરતું સાતત્ય સાંપડે છે. પુરુષદેવતાની મૂર્તિઓમાં જેવી રીતે આકર્ષક પ્રમાણભાન જોવા મળે છે તેવી જ રીતે ત્રિભંગ મુદ્રામાં કોમળ લતા સમાન લાગતી દેવીઓની મૂર્તિઓમાં પણ એવું જ પ્રમાણભાન જોવા મળે છે. પાર્વતીની કેટલીક મૂર્તિઓ અતિશય સુંદર અને ગૌરવશાળી લાગે છે. એના વિરોધમાં કાલિની મૂર્તિઓ જુઓ, તેમાં શરીરને માત્ર હાડપિંજરનો જ આકાર આપવામાં આવ્યો છે, ચહેરા પર ગોળ, ઉપસી આવેલી આંખો છે અને બંને બાજુએ મોઢામાંથી બહાર નીકળેલા રાક્ષસી દાંત છે. કરૈક્કલ અમ્મા જેવી બીજી નોંઘપાત્ર મૂર્તિઓમાં કાલિ પ્રતિમા સાથેનું સાદૃશ્ય જોવા મળશે.

રતન પારિમુ

મૂળ અંગ્રેજી પરથી અનુવાદ : નયના દલાલ-ભારતી દલાલ



८१. तोरण, प्रवेशद्वार सांची, मध्य प्रदेश, ई.स.पू. १वीं सदी

સ્થાપત્ય

પ્રાસ્તાવિક

ભારતીય સ્થાપત્યનો ઇતિહાસ પ્રાચીન હોવાને કારણે એને લગતી ઘણી માહિતી સુલભ છે. વાસ્તવમાં તો સ્થાપત્યને લગતાં ઘણાં બધાં સંશોધનો પ્રગટ થયાં છે પરિણામે સ્થાપત્યકળાને કળાના ઇતિહાસમાં મહત્વપૂર્ણ સ્થાન મળ્યું છે. સાથે જ બીજા કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. દા.ત. સ્થાપત્ય કળા કહેવાય કે નહિ? ઈજનેરી ક્ષેત્ર અને બાંધકામ સિવાય સ્થાપત્યમાં એવી કઈ વિશિષ્ટતા છે જેને કારણે તેને વિશિષ્ટ શૈલી અને સૌંદર્ય પ્રાપ્ત થાય છે? સ્થાપત્ય કળાનો ઇતિહાસ સાંસ્કૃતિક અને સામાજિક અભિગમ ઉપર આધાર રાખે ખરો? સ્થાપત્યવિદ્યાની સામગ્રી વડે વૈજ્ઞાનિક, કળાત્મક કે મૂર્તિપૂજા વિષયક પદ્ધતિઓ અને શૈલીઓ વિશે કેવી જાણકારી પ્રાપ્ત થાય છે?

ભારતીય સ્થાપત્યના વિશિષ્ટ અંગરૂપ મંદિરો તો ભારતના ખૂણે ખૂણે જોવા મળે છે. તેમનું નિર્માણ ક્યારે, કેવી રીતે થયું? મંદિરના નિર્માણમાં એનાં ભિન્ન ભિન્ન અંગોનું શું મહત્વ અને તેનો સંબંધ ધાર્મિક પૂજાવિધિ સાથે અને પ્રતીકાત્મકતા સાથે કેવો છે વગેરે પ્રશ્નો વિચારવાના રહે. માનવશરીર સાથે સરખાવવામાં આવતાં મંદિરનાં અંગોને ગ્રીવા, જંઘા તરીકે ઓળખવામાં આવે છે તેના પરથી તેની જૈવિક સંવાદિતાનો ખ્યાલ આવે છે. આ તો સંપૂર્ણ રીતે વિકસેલા મંદિરની વાત થઈ. આરંભકાળમાં આશ્રય આપનારા પૂજાસ્થાનની વિભાવના માનવચિત્રમાં કેવી રીતે પ્રગટી હશે એ વાત વિચારવા જેવી છે. એમાંથી કાળક્રમે મંદિરનો વિકાસ થયો છે.

સિંધુ ખીણની સંસ્કૃતિમાં સ્થાપત્ય

ઈ.સ.પૂ. અઠી હજાર વર્ષ પહેલાં પાંગરેલી સિંધુ ખીણ સંસ્કૃતિનાં હડપ્પા અને મોહેં-જો-દડોમાંથી આશ્રયસ્થાનો માટેની સ્થાપત્ય રચનાના અવશેષો મળી આવ્યા છે. આ ઈમારતોમાં મકાનો, બજાર, કોઠાર અને કચેરીઓનો સમાવેશ થતો હતો. ભોંયતળિયામાં આ મકાનો ઈંટોનાં

હતાં અને જરૂર પડે ત્યાં લાકડાના એક બે માળ ઊભા કરેલા હતા. મોહેં-જો-દડોમાં ખૂબ જ વ્યવસ્થિત રીતે નગર આયોજન કરવામાં આવ્યું હતું. હવાની અવરજવરનો પૂરેપૂરો લાભ મળે એટલા માટે શેરીઓ ઉત્તર-દક્ષિણ દિશામાં પડતી હતી. આ પ્રકારનું નગર આયોજન ભૂતકાળમાં મેસોપોટેમિયામાં જોવા મળ્યું હતું પણ એ લોકો બાંધકામમાં તડકે પકવેલી ઈંટો વાપરતા હતા જ્યારે સિંધુ ખીણના લોકોએ આગમાં પકવેલી ઈંટો વાપરીને પ્રગતિ દાખવી હતી.

પરંતુ મોહેં-જો-દડોના આયોજકોને કમાનનો ખ્યાલ ન હતો. હજુ સુધી આ પ્રદેશોમાંથી કોઈ ધાર્મિક ઈમારતોના નમૂના મળ્યા નથી. મોટા મોટા જાહેર સ્નાનાગારોના અને અનાજના કોઠારોના મહત્વપૂર્ણ અવશેષો મળી આવ્યા છે. ગટરયોજના આ નગર આયોજનનું વિશિષ્ટ પાસું હતું. આ આયોજનને આધારે આપણે અનુમાન કરી શકીએ કે સિંધુખીણનાં વ્યાપારકેન્દ્રોની વધારાની સંપત્તિનો ઉપયોગ જનસુખાકારી માટે થતો હતો, કિમતી, વિશાળ કીર્તિસ્મારકો ઊભા કરવા રાજ્ય સંપત્તિનો ઉપયોગ કરતું ન હતું.

સ્તૂપ અને ચૈત્ય

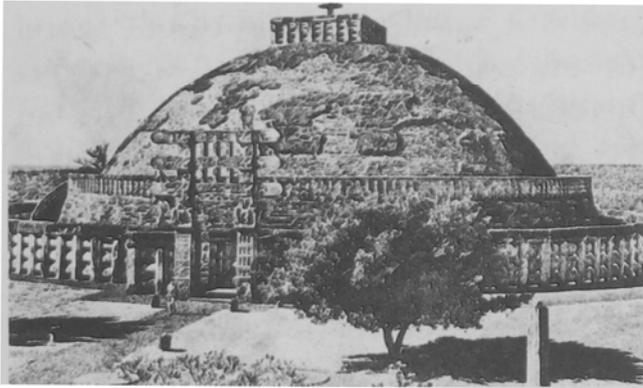
પ્રાગૈતિહાસિક સમયથી પાષાણમાંથી ઈમારતો ઊભી કરવામાં આવતી હતી. એવી ઘણી ઈમારતો શોધી કાઢવામાં આવી છે. પ્રાગૈતિહાસિક સ્મારકો - ખડકસ્તંભ(ડોલમેન) - તરીકે ઓળખાતી આ ઈમારતો પથ્થરના મોટા ટુકડાઓને એકબીજા ઉપર ગોઠવીને બનાવવામાં આવી છે. તેમાં સ્તંભ-મોલના સિદ્ધાન્તનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. એમ માની શકાય કે આ સ્મારકો પૂર્વજોની સ્મૃતિમાં ઊભા કરવામાં આવ્યાં હશે. દક્ષિણ ભારતમાં આવી ઈમારતો ઈ.સ.પૂ. હજારેક વર્ષથી ઈ.સ.ની છઠ્ઠી સદી સુધી જોવા મળી હતી.

જૂના જમાનાથી ચાલી આવેલી વૃક્ષપૂજા બૌદ્ધ ધર્મમાં

પણ જોવા મળે છે. જાતજાતના ગ્રામીણ દેવતાઓની તથા મનુષ્યેતર જાતિઓની પૂજા બૌદ્ધ ધર્મમાં ઉલ્લેખાતી રહી છે; તેમાં યક્ષ-યક્ષી મુખ્ય છે. બૌદ્ધ લખાણોમાં રુપ્પ ચૈત્ય, વૃક્ષ ચૈત્ય અને ચૈત્ય વૃક્ષના ઉલ્લેખો જોવા મળે છે. વૃક્ષોમાં વસતા યક્ષ આગળ ધૂપ-દીપ થતા, પુષ્પનૈવેદ્ય ધરાવાતા; મોટે ભાગે માત્ર એક વાડ ઊભી કરીને આ સ્થળને બીજાં વૃક્ષોથી અલગ પાડવામાં આવતું.

સમય જતાં આમાંથી બોધિ ગૃહનું નિર્માણ થયું. અહીં એક ઊંચી વ્યાસપીઠ ઊભી કરવામાં આવે છે અને તેના ઉપર ઊભા રહીને બોધિવૃક્ષને અભિષેક અર્પી શકાય. આ બોધિગૃહને ચાર પ્રવેશદ્વાર હોય છે, તે વૃક્ષને ચારે બાજુથી આવરી લે છે. આ બોધિગૃહનું આયોજન ચૈત્ય જેવા સ્તંભવાળા, નેવાં અને છાપરાવાળા ચૈત્યનો પૂર્વારંભ છે.

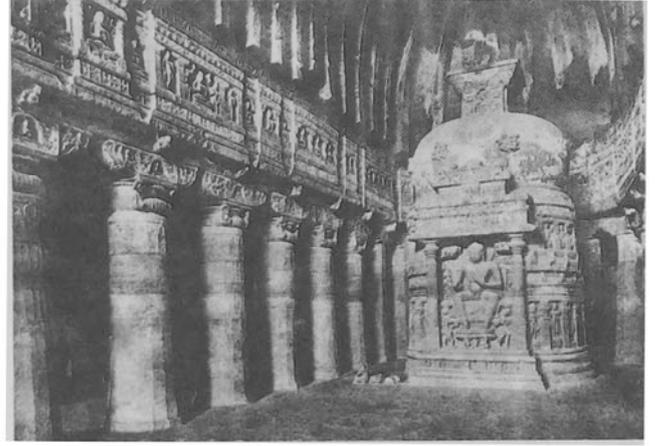
ભગવાન બુદ્ધ કે એવા કોઈ ધર્માત્માના અસ્થિ ઉપર રચાતા સ્મારકને સ્તૂપ કહે છે. મહાચૈત્ય તરીકે ઓળખાતો આ સ્તૂપ બૌદ્ધ સ્થાપત્યનો લાક્ષણિક નમૂનો છે. તેના મુખ્ય ભાગને અંડ કહે છે. તે અર્ધગોળાકાર



૮૨. સ્તૂપ, સાંગી, મધ્ય પ્રદેશ ઈ.સ.પૂ. ૧લી સદી

હોય છે. ચણતર કરતી વખતે પવિત્ર અસ્થિ તેની મધ્યમાં હોય છે. તેની ટોચ પર સન્માનસૂચક છત્ર હોય છે. આ છત્રચષ્ટિને ફરતા કઠેડાને હર્મિકા કહે છે. પીઠ અને વેદિકાની વચ્ચે પ્રદક્ષિણાપથ હોય છે. આ વેદિકાના સ્તંભ ઉપર શિલ્પ અને કોતરણી જોવા મળે છે. જ્યારે

ભગવાન બુદ્ધની મૂર્તિપૂજા પ્રચલિત ન હતી ત્યારે આવા સ્તૂપ ચૈત્ય તરીકે પૂજાતા હતા.

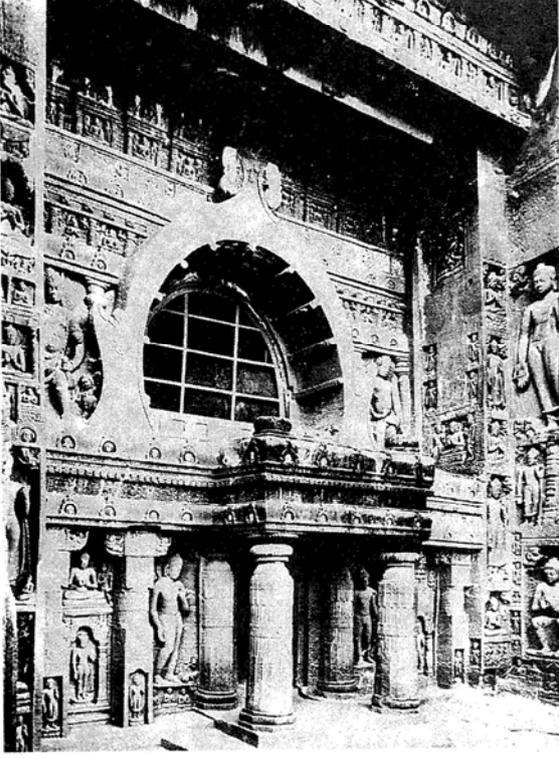


૮૩. ચૈત્યનો અંદરનો ભાગ, ગુફા ૨૬ અજંતા, વાકાટક યુગ, ઈ.સ. ૫મી સદી

શરૂઆતના સ્થાપત્યમાં લાકડાનો ઉપયોગ થતો હોવો જોઈએ; પાછળથી પથ્થરનો ઉપયોગ શરૂ થયો. જો કે પથ્થરની અવેજીમાં લાકડાનો ઉપયોગ સામાન્ય રીતે જાણીતો છે. પ્રાચીન કાળનાં મંદિરો સાદા છાપરાવાળાં મકાનોથી કોઈ પણ રીતે જુદાં ન હતાં. તેમાં માટી, ચૂનો, ઈંટો, લાકડાં જેવી સામગ્રી વપરાતી હતી. પૂજા માટેના પદાર્થો, પ્રતીકો કે મૂર્તિની ઉપર એક છાપરાવાળા ચોરસ કે લંબચોરસ ઓટલાવાળી ઢેરી હોય. આ મંદિર સ્થાપત્યની શરૂઆત ગણાય. સ્થાપત્યમાં આના પુરાવા ગુપ્તકાળથી મળી આવે છે. જ્યારે સાહિત્યમાં આના પુરાવા ખાસ કરીને દક્ષિણ ભારતના સંગમ સાહિત્યથી જોવા મળે છે.

મંદિર સ્થાપત્યમાં પ્રતીકરચના

ભારતીય સ્થાપત્યના પ્રાચીનતમ પ્રકાર ગણાતા મંદિરની રચનામાં માનવશરીરનાં અંગઉપાંગોનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવે છે. એના પરથી એવું અનુમાન કરી શકાય કે સ્થાપત્યની રચનાગત સંવાદિતાને માનવશરીર સાથે સાંકળી છે. દૈવી શક્તિના નિવાસસ્થાન એવા ભારતીય મંદિરને દેવાલય, શિવાલય અથવા દેવાયતન કહે છે. દેવતાની મૂર્તિની પ્રાણપ્રતિષ્ઠા થાય ત્યારથી દેવાલયનો



૮૪. પ્રવેશદ્વાર ગુફા ૧૯મી, અજંતા, મહારાષ્ટ્ર ઈ.સ. ૫મી સદી

આરમ્ભ થયો ગણાય. આ દેવતાને દેવોના રાજાની પદવી અપાઈ છે અને તેથી જ દેવાલયમંદિરને પ્રાસાદ-મહેલ-પણ કહેવામાં આવે છે. રાજમહેલમાં જેવી રીતે સિંહાસન, ચામર, છત્રનો ઉપયોગ થાય છે તે જ રીતે મંદિરમાં પણ દેવતાને આ બધી સામગ્રીથી સુશોભિત કરવામાં આવે છે. જેમ મહેલમાં સિંહાસનકક્ષ (દરબાર), અંગત કક્ષાગાર, જાહેર કક્ષાગાર હોય છે તેમ મંદિરમાં પણ ગર્ભગૃહ, મંડપ અને મુખમંડપ જેવા વિવિધ ભાગ હોય છે. હિન્દુ મંદિરોમાં અને બીજાં દેવસ્થાનોમાં ભેદ એટલો છે કે હિન્દુ મંદિર આત્મજ્ઞાન અને વ્યક્તિલક્ષી સ્વાર્પણને ધ્યાનમાં રાખીને સર્જાયું છે; અહીં સમૂહપ્રાર્થના કે સામુદાયિક પૂજાને કશો અવકાશ નથી હોતો. મંદિરના કેન્દ્રસમા ગર્ભગૃહમાં બધી શક્તિઓ કેન્દ્રિત થયેલી હોય છે. વિશ્વની પ્રતિકૃતિ સમા મંદિરમાં દેવદેવીઓ, ગંધર્વો, અપ્સરાઓ, મનુષ્યો અને પશુપક્ષીઓ આલેખાતાં હોય છે. મંદિરના ગર્ભગૃહને

૮૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

ફરતા આઠ દિગ્પાલો સુરક્ષાભાર સંભાળે છે. એવું માનવામાં આવે છે કે મંદિરની જગતી (શિખર અને મંડપનો ભાર ઝીલતા મંદિરના પાયા માટે પ્રયોજાતો શબ્દ) વૈદિક યજ્ઞકુંડમાંથી, ચોરસ ઘન આકારની દેરી પ્રાગૈતિહાસિક ખડકસ્તંભોમાંથી અને મંદિરનું શિખર વાંસને શંકુ આકારમાં એક બિંદુએ બાંધી દેવામાંથી સર્જાયું છે.

જગતીમાં પણ અનેક અંગનો સમાવેશ થાય છે. દા.ત. કુંભી. ત્યાર પછીની મંડોવર તરીકે ઓળખાતી દીવાલમાંથી ગર્ભગૃહ બને છે; તેમાં મૂળ દેવતાની મૂર્તિ કે શિવલિંગની પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરવામાં આવે છે.

ગર્ભગૃહમાં બેઠેલા જે તે દેવનાં વિવિધ સ્વરૂપો ચારે દિશાનાં દેવકોષ્ટોમાં કોતરેલાં હોય છે. ભક્ત જ્યારે પ્રદક્ષિણા કરે છે ત્યારે દેવનાં વિવિધ રૂપોની સાથે સાથે સ્તંભ, મંડોવર અને છજામાં કોતરેલાં બીજાં શિલ્પોનાં દર્શનથી તેનું ચિત્ત પ્રભાવિત થાય છે. ગર્ભગૃહની પાસેની દેવીઓ તેના ચિત્તને શુદ્ધ કરે છે; આ રીતે ભક્ત પોતાનાં બધાં જ દુન્યવી વાતાવરણમાંથી મુક્ત થઈને આત્મસમર્પણની પરાકાષ્ટાએ પહોંચે છે. મંદિરના પ્રદક્ષિણાપથ અને શિખર ઊંચે જતાં જે બિંદુ આગળ વિરમે છે તે આધ્યાત્મિક અનુભવને નિયત કરવામાં મહત્વનો ફાળો આપે છે. ગર્ભગૃહની બરાબર ઉપર શિખર હોય છે. આ શિખરનો પાયો ચોરસ હોય છે અને ઉપર જતાં જતાં તે ગોળાકાર થવા માંડે છે. શિખરની ટોચ ઉપર આમલક અને કળશ મૂકેલા હોય છે. ગર્ભગૃહની આગળનો મંડપ અર્ધમંડપ કે મુખમંડપ પ્રકારનો અથવા સંપૂર્ણ ગોળાકાર પણ હોઈ શકે. મંડપનાં વિતાન અત્યંત સૂક્ષ્મ કારીગરીથી કોતરેલ હોય છે અને તેમાં સંવરણ પ્રકાર ખૂબ જ પ્રચલિત છે.

મંદિર સ્થાપત્યનાં સૌન્દર્યશાસ્ત્ર અને ગતિશીલતા

કોઈ ખુલ્લી જગ્યામાં વાડ ઊભી કરીને કશુંક રચવું-આમાંથી મંદિરસ્થાપત્યનો આરમ્ભ થાય છે. આ રીતે ઊભી કરેલી વાડ દ્વારા જે અવકાશ રચાય છે તેને સ્થાપત્યગત અવકાશ અથવા માનવનિર્મિત અવકાશ

કહેવામાં આવે છે. આ પ્રકારની ઓળખ 'ભૂમિ' કે 'તીર્થ'ના મહત્વ ઉપર ભાર આપે છે. વાસ્તુશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તોને ધ્યાનમાં રાખી ભૂમિ કે તીર્થ પસંદ કરીને મંદિરનિર્માણનો વિચાર કરવામાં આવે છે.

આ સ્થળ અથવા એની આસપાસનો અવકાશ જ નહીં પણ એ સ્થળની આસપાસ કરવામાં આવતી ગતિપ્રદક્ષિણા પણ મહત્વનાં છે. આ ગતિ વિશે વિચાર કરીએ એટલે તરત જ કોઈ એક કેન્દ્ર-પ્રાણવાન તત્વની આસપાસ કરવામાં આવતી પ્રદક્ષિણાનું સૂચન થઈ જ જાય. જે કેન્દ્રની આસપાસ પ્રદક્ષિણા કરવામાં આવે છે તે ભક્ત ઉપર અતિશય પ્રભાવ પાડે છે. મંદિરના પ્રાણવાન તત્વનો આ સિદ્ધાન્ત થયો. ગર્ભગૃહમાં સ્થાપવામાં આવેલી દેવપ્રતિમા દ્વારા સૂચવાતું સ્થિરબિન્દુ ઉત્તરદક્ષિણ ધરી ઉપર હોય છે, તે મોક્ષનો નિર્દેશ કરે છે. તેની સમક્ષિતિજ ધરી ઉપર રચાતા મંડપ દ્વારા ભૌતિકતાનું પ્રાચુર્ય સૂચવાય છે. આ ભૌતિકતાનો ભક્તે ત્યાગ કરવાનો હોય છે. પ્રદક્ષિણાપથ પર ગતિ કરતો ભક્ત મોક્ષની દિશામાં પ્રયાણ કરે છે પણ એ દરમિયાન તે મંદિરની ભીંતો, મંડોવર પરના ગોખમાં જાતજાતનાં શિલ્પ જુએ છે.

મંદિરનાં ભિન્ન ભિન્ન અંગ વચ્ચેની સપ્રમાણતા; શિખર, સ્તંભ, તોરણ, મંડપ જેવા ભિન્ન ભિન્ન ભાગ અને તેમના આકાર, કદ વગેરે દ્વારા ભૌમિતિક લય તથા દૃશ્યગોચર સંવાદિતાનો અનુભવ થાય છે. મંદિરની દીવાલો પર પ્રક્ષેપો કાઢીને કરવામાં આવતા રથ-પ્રતિરથ, ગોખલા મંદિરની સુશોભનાત્મક યોજનામાં પ્રકાશછાયાની સુંદર ભાત રચે છે. મંદિરની આ દૃઢ રેખાઓ તેના આકારને કોણીય બનાવે છે. મધ્ય ભારતમાં આ આકાર લાંબો થતો જાય છે. પશ્ચિમ ભારતમાં તે નીચાં અને પૂર્વ ભારતમાં ઊંચાં તથા ગોળાકાર બન્યાં છે.

ભારતીય મંદિરોમાં ત્રણ પ્રકારની શૈલીઓ જોવા મળે છે : નાગર, ચાલુક્ય(વેસર) અને દ્રાવિડ શૈલી. ઉત્તર ભારતમાં વિકસેલી શૈલી નાગર શૈલી તરીકે ઓળખાઈ. અહીં પણ જુદા જુદા રાજ્યવંશોમાં કોઈ એક જ પ્રકારની શૈલીને બદલે જુદી જુદી શૈલીઓ જોવા મળશે; દા.ત. ગુપ્ત, સોલંકી, ચંદેલ. દક્ષિણ ભારતમાં

અર્થાત્ કૃષ્ણા અને કન્યાકુમારી વચ્ચેના પ્રદેશમાં વિકસેલી શૈલી દ્રાવિડ શૈલી તરીકે ઓળખાઈ. દરેક સદીમાં નવાં નવાં અંગપ્રત્યંગો ઉમેરીને દ્રાવિડ શૈલી વિકસી હતી. જ્યારે વિંધ્ય અને કૃષ્ણા વચ્ચે આવેલા દખ્ખણના પ્રદેશમાં ચાલુક્ય શૈલી પ્રચલિત હતી. આ શૈલીમાં નાગર શૈલી અને દ્રાવિડ શૈલીનું મિશ્રણ જોવા મળે છે.

નાગર શૈલીનાં મંદિરોની રચના ગુપ્ત અને અનુગુપ્ત કાળમાં અર્થાત્ પાંચમી સદીથી માંડીને આઠમીનવમી સદી દરમિયાન કરવામાં આવી હતી. આ સમયનાં મંદિરો સાદા ચોરસ કે લંબચોરસ ગર્ભગૃહ ધરાવતાં હતાં.

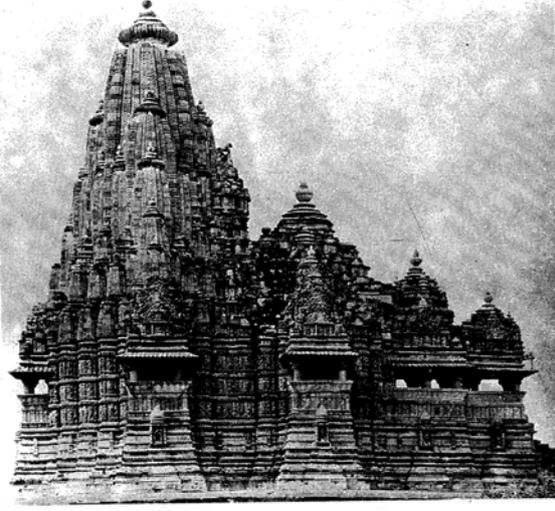


૯૫. મંદિર ૧૭, ઉત્તરપથ શૈલી સાંચી, મધ્ય પ્રદેશ ઈ.સ. ૪૦૦

તેની આગળ એક અર્ધમંડપ થાંભલાઓ ઉપર ઊભો કરવામાં આવતો હતો. પથ્થરમાંથી બનાવેલાં આ મંદિરોમાં કોતરણી કે શિલ્પો જોવાં મળતાં નથી. હજુ સુધી આ મંદિરોમાં શિખરરચના પ્રવેશી ન હતી. સાંચી(મંદિર-૧૭), તિગવા અને એરણમાં આ પ્રકારનાં મંદિરો છે.

આરમ્ભના તબક્કે ગજપૃષ્ઠાકાર ચૈત્યગૃહની યાદ અપાવતાં મંદિરો(ગુંટુર જિલ્લામાં ચેઝરલા મંદિર) મૂળે તો બૌદ્ધ હતાં પણ પાછળથી શિવને અર્પિત કરવામાં આવ્યાં હતાં. મહારાષ્ટ્રમાં તેર ખાતે ત્રિવિક્રમ મંદિરમાં મંડપ ઉપરાંત કમાનવાળા ગોખલા આકારનું ગર્ભગૃહ છે.

મધ્ય ભારતમાં ગર્ભગૃહ ઉપર શિખરની રચનાઓના



૯૬.કંદારિયા મહાદેવ, ખજૂરાહો, મધ્ય પ્રદેશ, ચંદેલ યુગ, ૧૧મી સદી

તથા દ્વાર પર સુશોભનોનો આરમ્ભ ધીમે ધીમે થવા માંડ્યો. આ લક્ષણો નાયનાના પાર્વતી મંદિર(પન્ના જિલ્લો), ભમરાના શિવ મંદિર(સતના જિલ્લો) અને દેવગઢના દશાવતાર મંદિર(ઝાંસી જિલ્લો)માં જોવા મળે છે. છઠ્ઠી સદીમાં ભીંતરગાંવના ઈટોમાંથી બનાવેલા મંદિરમાં શિખર જેવો આકાર છે.જંઘાને કોતરેલા ગોખલાથી સુશોભિત કરી છે અને એ ગોખલાઓમાં ગણેશ, આદિવરાહ, મહિષાસુરમર્દિની, નદીદેવીઓ (ગંગા-જમુના)ની પ્રતિમાઓ છે; રામાયણના પ્રસંગો છે અને અદ્ભુત પશુપંખીઓની આકૃતિઓ પણ છે.

ગુપ્ત સ્થાપત્યના ઈતિહાસમાં દશાવતાર મંદિરમાં અત્યંત સુંદર રચના કરવામાં આવી છે. આ મંદિરના સૌથી અંદરના ભાગમાં નવ ચોરસનું મંડળ જોવા મળે છે. ગર્ભગૃહની આસપાસ શરૂઆતમાં તો ચાર અર્ધમંડપ હતા. એમાંનો એક મંડપ ગર્ભગૃહ તરફ જતો હતો અને બાકીની ત્રણ દીવાલો ઉપર અર્ધમૂર્ત શિલ્પો કોતરેલાં છે.

કર્ણાટકમાં ઐહોળેનું લાડખાન મંદિર પાંચમી સદીના મંદિરસ્થાપત્યનો આરમ્ભકાલીન નમૂનો પૂરો પાડે છે. કાષ્ઠસ્થાપત્યના નમૂનાને આધારે એની રચના થઈ હતી. મુખ્ય ખંડ વાસ્તવમાં તો સભાખંડ જેવો હતો. તેમાં

ભરણીના ટેકાઓ(બ્રેકેટ) અને શીર્ષ હતા. છેક મધ્યકાળ સુધી મંદિરોમાં એમની રચના થતી રહી હતી.

ઉત્તર ભારતમાં સાતમી સદી પછીના મંદિરસ્થાપત્યનો વિકાસ પ્રાદેશિક શૈલીઓના વિકાસ સાથે સંકળાયેલો રહ્યો. જો કે આ વિકાસનો આધાર ક્યા રાજવંશ તરફથી આશ્રય મળે છે તેના પર હતો. એટલે મુખ્ય વિભાગીકરણ પ્રતિહાર, ચંદેલ, ચાલુક્ય, સોલંકી, ઓરિસ્સા, હોયસળ શૈલીઓના મંદિર તરીકે કરવામાં આવ્યું.

મધ્ય ભારતનાં મંદિરોની પ્રાદેશિક શૈલીનો ઉત્તમ નમૂનો ખજૂરાહોનાં મંદિરોમાં જોવા મળે છે. એમાં સૌથી વિખ્યાત અને સુવિખ્યાત મંદિર કંદારિયા મહાદેવનું છે. આ ભવ્ય મંદિર કુશળ આયોજન, વિશાળ પરિમાણ, અદ્ભુત શિલ્પસ્થાપત્યને કારણે આ શૈલીની અદ્ભુત સિદ્ધિ દાખવે છે. એનું શિખર અતિશય ઊંચું છે અને તેની ઊંચી પીઠમાં કોતરેલા ગોખલાઓમાં સંગીતકારો, નૃત્યકારો, રમતવીરોના સરઘસો કંડારાયા છે; અહીં સૈનિકો છે, મિથુન શિલ્પો પણ છે. આ વડે જગતીનું નર્તન સૂચવાય છે. મંડોવર પર રથ, પ્રતિરથના પ્રક્ષેપોને કારણે પ્રકાશછાયા રચાય છે અને એનાથી મંદિર અતિશય સુંદર લાગે છે. મંડોવર ઉપર અપ્સરાઓ અને વિવિધ દેવદેવીઓનાં શિલ્પ છે. વિદ્યાધર રાજાનો એક નાનો શિલાલેખ પણ છે.

ગુપ્તકાળ પછી મંદિરસ્થાપત્યનાં મહાન કેન્દ્રો બદામી પાસેના પટ્ટડકલમાં અને ઐહોળેમાં જોવા મળે છે. આ મંદિરોનો સમય સાતમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી આઠમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધીનો મનાયો છે. નાગર શૈલી કરતાં જુદી પડતી આ મંદિરોની શૈલીમાં દ્રાવિડ શૈલીનાં કેટલાંક લક્ષણોને સાંકળી લેવામાં આવ્યાં છે. ઈ.સ. ૭૪૦માં શિવને અર્પણ થયેલું વિરૂપાક્ષ મંદિર ખૂબ જ જાણીતું થયું હતું. કાંચીપુરમ્ના પ્રખ્યાત મંદિરને જોઈને આ મંદિર બાંધવાની પ્રેરણા ચાલુક્ય વંશના વિક્રમાદિત્ય બીજાને થઈ હતી. આ મંદિરનો શિખરભાગ દ્રાવિડ શૈલીનાં મંદિરોને મળતો આવે છે. શિખરભાગ ઉપર સ્તૂપી અને શુકનાસી છે. પહેલાં નંદીમંડપ છે અને પછી મંદિરનો મહામંડપ આવે છે. તેમાં મંદિરની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતારૂપ જાળીઓવાળી બારીઓ છે. સમગ્ર

મંદિરને વિવિધ સમ્પ્રદાયની શિલ્પકૃતિઓથી શણગારવામાં આવ્યું છે. ચાલુક્ય શૈલીનાં મંદિરોના સમક્ષિતિજ વ્યાપને ખજૂરાહોનાં અત્યન્ત ઊંચાં શિખરો સાથે સરખાવી શકાય. ચાલુક્ય શૈલીનાં મંદિરોમાં ભવ્ય કાંગરી જોવા મળે છે. સદીઓ પહેલાં ઘાસપાનથી છવાયેલી કાચી ઈમારતોને આધારે આ મંદિરોની કાંગરી



૮૭. કિંગરાજ મંદિર ભુવનેશ્વર, ઓરિસ્સા ઈ.સ. ૧૧મી સદી

રચાઈ હોવાનું સ્પષ્ટ છે.

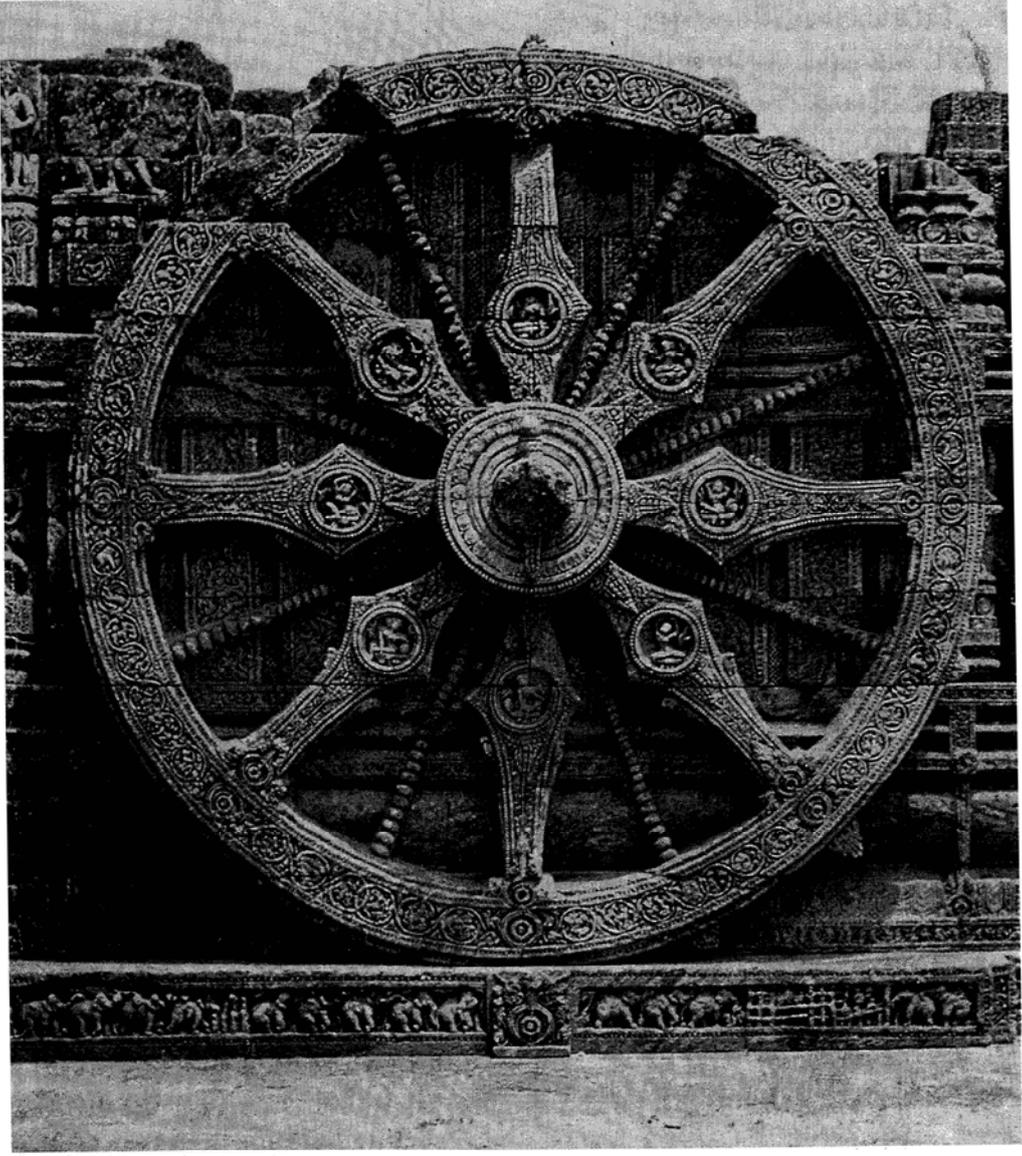
ઓરિસ્સા શૈલીનાં મંદિરોનો અભ્યાસ આપણા માટે સુગમ થઈ પડ્યો છે કારણ કે તેની સ્થાપત્ય કળાનું વર્ણન કરતા ખાસ્સા ગ્રંથો ઉપલબ્ધ છે. આને લગતાં શાસ્ત્રોમાં મંદિરના આયોજનનિર્માણની ચોક્કસ સૂચનાઓ છે. એ શાસ્ત્રોમાં રેખા અને ભદ્ર શીર્ષક હેઠળ મંદિરોનું વિભાગીકરણ કરવામાં આવ્યું છે. રેખા કોણીય હોય છે અને ભદ્ર અનેકથરી પિરામીડ જેવી રચના હોય છે. આ રેખા ચિહ્નુક, ગ્રીવા, મસ્તક, ઘડ જેવા વિભાગોમાં



૮૮. સૂર્યમંદિર, કોણાર્ક, ઓરિસ્સા ઈ.સ. ૧૩મી સદી

વહેંચાઈ હોય છે. આનાથી સૂચવાય છે કે મંદિરને પ્રજાપતિની લઘુ આવૃત્તિ તરીકે લેખવામાં આવ્યું હતું. મંદિરોના શિખરને પણ કેલાસ કે મેરુ પર્વતની સ્થાપત્યગત પ્રતિકૃતિઓ તરીકે લેખવામાં આવ્યું હતું. ઓરિસ્સામાં મહત્વનાં સ્થાપત્ય ભુવનેશ્વર, કોણાર્ક, પુરીમાં મળે છે, તે ઉપરાંત બીજાં નાનાં મોટાં મંદિર આખા રાજ્યમાં પથરાયેલાં છે.

ઓરિસ્સાનાં મંદિરોમાં સૌથી મહત્વનું મંદિર કોણાર્કનું સૂર્યમંદિર છે. રાજા નરસિંહદેવ પહેલાના શાસનકાળમાં (ઈ.સ. ૧૨૩૮-૧૨૬૪) આ મંદિરનું નિર્માણ કરવામાં આવ્યું હતું; આ મંદિરનું આયોજન સૂર્યના રથ તરીકે કરવામાં આવ્યું હતું; મંદિરની પીઠિકા પર ચક્રો કોતરેલાં છે, તે રથનાં પૈડાં હોઈ શકે. સાત અશ્વને આ રથ ખેંચતા બતાવાયા છે. આજે તો માત્ર જગમોહન વિશાળ મંડપ(૧૦૦ x ૧૦૦) જ અડીખમ ઊભો છે. ગર્ભગૃહનો જીર્ણોદ્ધાર કરવામાં આવ્યો છે પણ મંદિરનું શિખર જોવા મળતું નથી. અહીં એક વિશાળ નટમંડપ પણ છે. એનાથી સૂચવાય છે કે મંદિરની પાસે જ સંગીત અને નૃત્ય થતાં હશે. ભદ્ર ઉપર સંગીતકારોની અને નૃત્યકારોની વિશાળ પ્રતિમાઓ જોવા મળે છે. એનાથી પણ અહીં સંગીતનૃત્યના કાર્યક્રમો થતા હશે એ માન્યતાને સમર્થન મળે છે. દેવકોષ્ઠના ગોખમાં સૂર્યનાં અનેક સ્વરૂપો ઓરિસ્સાની ભવ્ય શૈલીમાં કંડારાયેલાં



૮૯. સુર્યમંદિરનું રથચક્ર, કોણાર્ક, ઓરિસ્સા ઈ.સ. ૧૩મી સદી

છે.

ઓરિસ્સાનાં મંદિરોની સૌમ્ય અને સ્વસ્થ ગરિમાયુક્ત શૈલીના વિરોધે આબુ પર્વત ઉપર આરસમાં કોતરેલાં મંદિરો વધુ પડતાં સુશોભનાત્મક અને ખૂબ જ ઝીણી કોતરણીવાળાં છે. સોલંકી શાસનકાળમાં આ મંદિરો મંત્રીઓ વસ્તુપાલ-તેજપાલે આબુ ખાતે બંધાવ્યાં

છે. અહીંના લાક્ષણિક જિનાલયમાં ગર્ભગૃહ, ગૂઢમંડપ, નવચોકી અને રંગમંડપ છે. આ મંદિરો કોટવાળાં છે અને બહારના ભાગમાં ઓછી કોતરણી છે. પણ અંદરના ભાગમાં ઝીણું નકશીકામ છે. પર્સી બ્રાહ્મણે આ મંદિરના સન્દર્ભે નોંધ્યું છે કે અહીં પૂર્ણ વિકસિત શૈલી જોવા મળે છે. નાની નાની વિગતોને પણ ખૂબ જ ધ્યાનથી

૯૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા



૯૦. ધુમલીનું મંદિર, ધુમલી, ઈ.સ.૯મી સદી

કંડારવામાં આવી છે. પતનોન્મુખ શૈલીનો આરમ્ભ આ મંદિરો સૂચવે છે. આબુનાં મંદિરોમાં સોલંકી યુગની ઉત્કૃષ્ટ શૈલીનું નિદર્શન જોવા મળે છે. તોરણ, સુંદર શિલ્પસમૃદ્ધિવાળી અંદરની છત અને સ્તમ્ભોથી આ મંદિરો વધુ જાણીતાં છે.

ઈ.સ. ૧૦૫૦ અને ઈ.સ. ૧૩૦૦ના સમય દરમિયાન હોયસળ શૈલીમાં મંદિરો બંધાયાં. મૈસૂરની દક્ષિણે આવેલા સોમનાથપુરના કેશવમંદિરના પાયાની આકૃતિ તારાકાર છે, મંદિરની વચ્ચેવચ્ચે સ્તમ્ભોવાળો ખંડ છે અને તેની ત્રણે બાજુ ગર્ભગૃહો છે. દરેક શિખર મંદિરના ભોંયતળિયાના આયોજનને વિસ્તારે છે. તેની ઊંચી પીઠ, સૂક્ષ્મ કોતરણીવાળી બારીઓ અત્યંત સુશોભિત શિલ્પસમૃદ્ધિ આ મંદિરની વિશિષ્ટતા છે. મુખ્ય ખંડ સાથે ત્રણ ગર્ભગૃહોનું આયોજન વિશિષ્ટ ઘટના છે. ભારતમાં આ પૂર્વે આવું આયોજન કરવામાં આવ્યું ન હતું. આ મંદિરોમાં ઉત્તર ભારતનાં મંદિરોની જેમ ક્રમશઃ ઊંચાં થતાં જતાં શિખરોવાળી શૈલી જોવા મળતી નથી પણ તેની બાંધણીમાં ઉપસી આવતા આડા થરોને લીધે તેના દેખાવમાં પહોળાશ પ્રગટ થાય છે.

ગુજરાતનાં મંદિરો મૈત્રકકાળ તથા સૈંધવ વંશના શાસનકાળમાં અર્થાત્ છઠ્ઠી સદીથી નવમી સદી સુધી સૌરાષ્ટ્રમાં અને અંગિયારમી સદીથી ચૌદમીપંદરમી સદીમાં સોલંકી વંશના શાસન દરમિયાન બંધાયાં હતાં. લગભગ છઠ્ઠી સદીનું મનાતું જામનગર જિલ્લાનું ગોપ

મંદિર આજે ખંડેર હાલતમાં છે. ગોપના ગર્ભગૃહ અને શિખરની લાક્ષણિકતાઓ જાણવા જેવી છે. પિરામીડ આકારનું અનેકથરી શિખર, ચૈત્ય આકારની બારીઓ અને એમાં ગોઠવેલાં ગણેશ - પાર્વતીનાં શિલ્પો નોંધપાત્ર છે. ગોપમંદિરને મળતાં આવે એવાં મંદિરો મિયાણી, વિસાવડ, ખિમેશ્વર અને કલસર (જૂનાગઢ, ભાવનગર)માં આવેલાં છે. અહીં ચાર પાંચ થરવાળા પિરામીડવાળાં શિખરો જોવા મળે છે. આ પ્રકારનું મોટામાં મોટું મંદિર ભીલેશ્વરમાં જોવા મળે છે. અહીં છ થરવાળા શિખરની ટોચે આમલક અને કળશ મૂકેલા છે.

સ્થાપત્યના વિકાસમાં મહત્વનું સ્થાન ધરાવતું મંદિર સૂત્રાપાડાનું છે. તે સ્થૂળ રીતે નાગર શિખરનો આભાસ ઊભો કરે છે. ત્યાર પછી આઠમી સદીમાં રોડાનું મંદિર બંધાયું. ત્રિરથ કે પંચરથનું આયોજન ધરાવતાં મંદિરોમાં ખૂબ જ સાદી ભાત જોવા મળે છે. ગોપ શૈલીનાં મંદિરોમાં



૯૧. વિમળ શાહનું મંદિર, આબુ, રાજસ્થાન, ઈ.સ. ૧૧મી સદીની શરૂઆત, આરસપહાણ



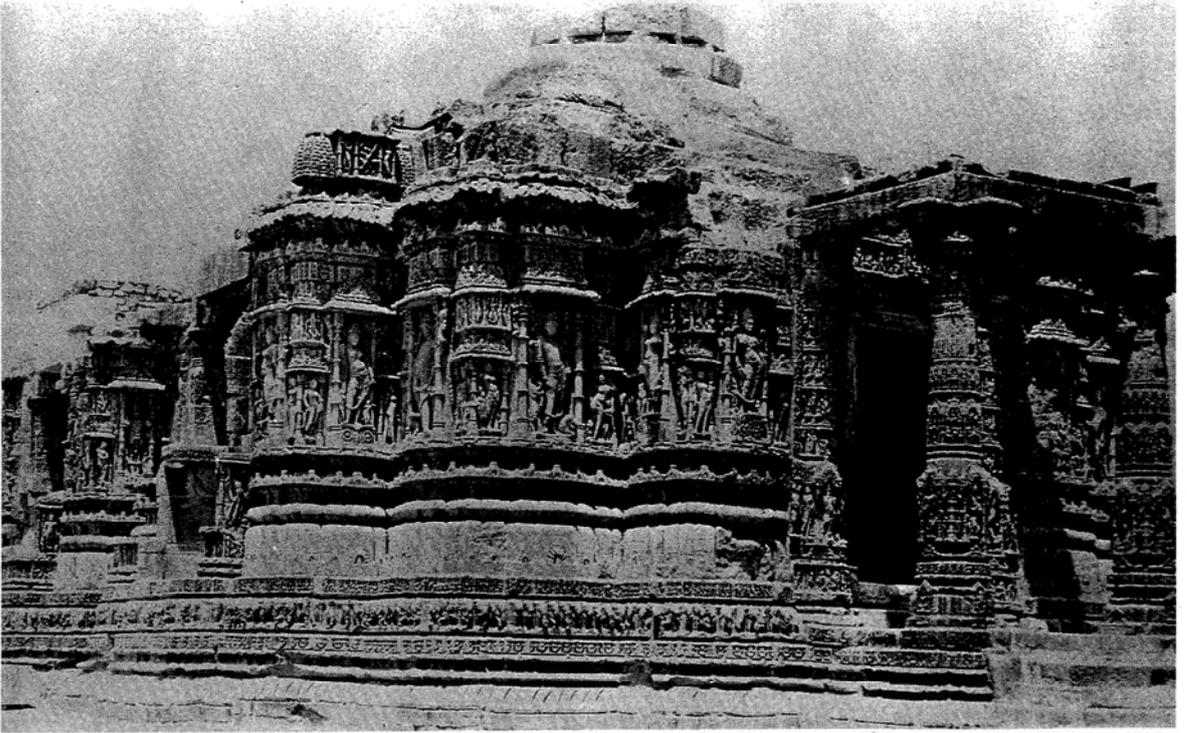
૯૨. મંડપ સ્તંભાવલિ, રાણીની વાવ, પાટણ, ઈ.સ. ૧૧મી સદી

નવમી સદીમાં બંધાયેલા રાણકદેવી મંદિરનો, ધુમલીના ગણેશ મંદિરનો સમાવેશ કરી શકાય. અહીંનાં શિખર સુવિકસિત છે.

દસમી સદીમાં સૌરાષ્ટ્રમાં અનેકાંડિક શિખર અને

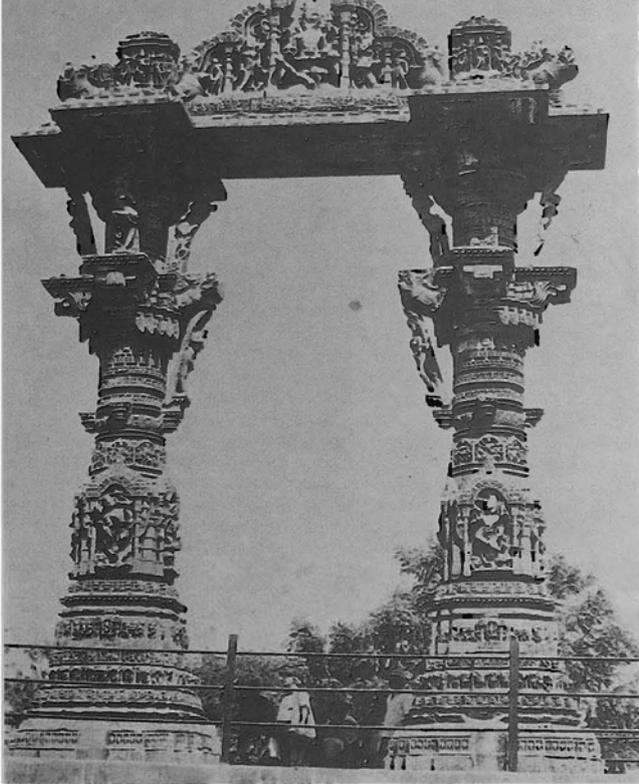
આમલકવાળાં મંદિરો જોવા મળ્યાં; દા.ત. થાનનું ત્રિનેત્રેશ્વર (જિ.સુરેન્દ્રનગર), કેરા કોટનું શિવ મંદિર અને કોટઈનું સૂર્યમંદિર (જિ. કચ્છ).

સોલંકી કાળમાં વિકસેલી નાગર શૈલીનાં મંદિરોમાં મોઢેરા(જિ. મહેસાણા)નું સૂર્યમંદિર જાણીતું છે અને પાટણની રાણકીવાવ પણ સ્થાપત્યની દૃષ્ટિએ મહત્વની છે. સૂર્યમંદિરના શિખરનો ભાગ નાશ પામ્યો છે પણ મંડપ અને ગર્ભગૃહ સંપૂર્ણ સુરક્ષિત છે. મંદિરની આગળના નટમંડપ પાસે એક તોરણ છે અને મોટો કુંડ છે. આખું મંદિર અને નટમંડપ પૂર્વાભિમુખ છે, કુંડમાંથી નીકળતો સીધો રસ્તો મંદિર તરફ જાય છે. મંડપ અને ગર્ભગૃહની ફરતે આઠ દિક્પાલ, આદિત્યો, દ્વાદશ ગૌરી અને સૂર્યનાં વિવિધ સ્વરૂપ જોવા મળે છે. નૃત્ય-સંગીત વિષયક શિલ્પો પણ કોતરેલાં છે. ઈ.સ. ૧૦૨૭માં બંધાયેલું આ મંદિર તેની સપ્રમાણતા અને કળાત્મકતા માટે પ્રખ્યાત છે. આયોજન અને સુંદર સુશોભન વચ્ચે અહીં સંવાદ છે.



૯૩. સૂર્યમંદિર, મોઢેરા, ઉત્તર ગુજરાત, ઈ.સ. ૧૧મી સદી

સિદ્ધરાજ જયસિંહ(ઈ.સ.૧૦૯૪-૧૧૪૩) અને કુમારપાળ(ઈ.સ.૧૧૪૩-૧૧૭૨)ના શાસન દરમિયાન મોટા પાયા પર મંદિરો બંધાયા હતાં. બારમી સદીનાં મંદિરોમાં નવલખા મંદિર, સેજકપુર (સુરેન્દ્રનગર), રુદ્રમાળ, સિદ્ધપુર (મહેસાણા) અને વિરમગામનાં મંદિરોનો સમાવેશ થાય છે. સરસ્વતી તીરે આવેલું રુદ્રમાળનું મંદિર બહુમાળી છે પણ અત્યારે તે ખંડેર જેવું છે, માત્ર બે માળના અવશેષો જ જોવા મળે છે. રુદ્રમાળની આ ભવ્ય સ્થાપત્યકૃતિમાં અનેકથરી અવશેષોમાં થોડાં ગૌણ મંદિરો, તોરણ, બે પ્રવેશદ્વાર, મુખ્ય મંદિરના અંતરાલના ચાર સ્તંભનો સમાવેશ થાય છે. એના પરથી વિરાટ સ્તંભોની કોતરણીનો, તોરણોની કારીગરીનો ખ્યાલ આવે છે. બારમી સદીની અઘવચ્ચે બંધાયેલો રુદ્રમાળ ભારતનાં અત્યંત વિશાળ અને સમૃદ્ધ સુશોભનવાળાં ધાર્મિક સ્થાપત્યોમાં સ્થાન ધરાવે છે. મોઢેરા અને રુદ્રમાળની ભવ્યતાની યાદ અપાવે એવું

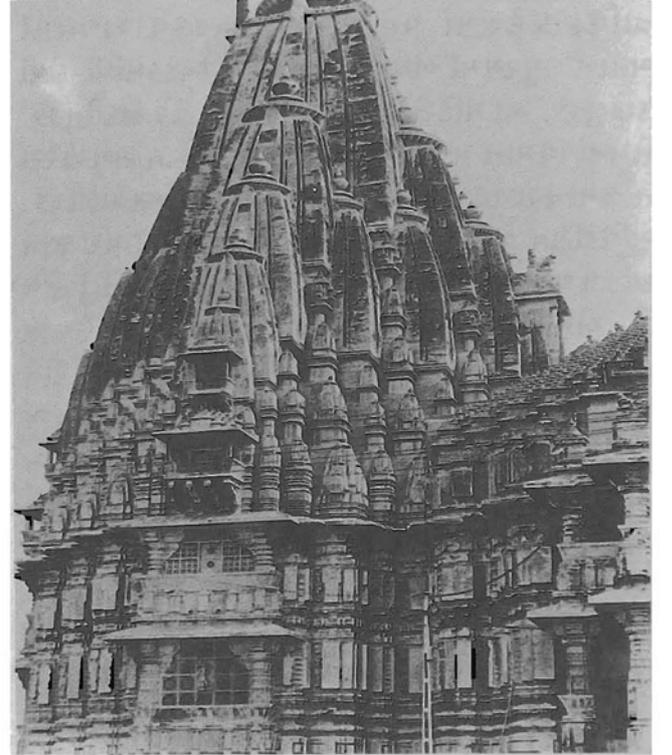


૯૪. તોરણ, વડનગર, ઉત્તર ગુજરાત ઈ.સ. ૧૨મી સદી

તોરણ વડનગરમાં જોવા મળે છે.

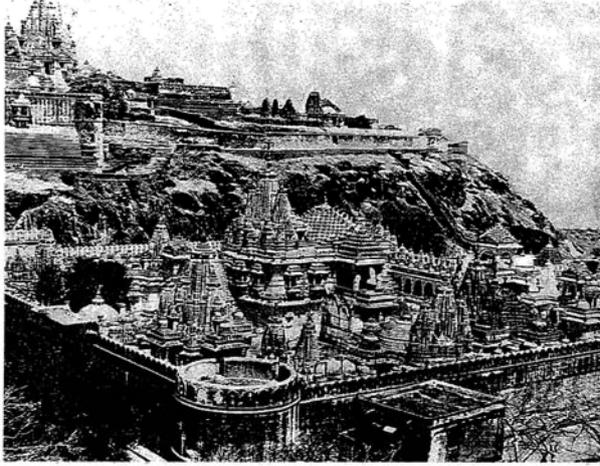
સોમનાથનું મંદિર પ્રભાસ પાટણમાં પહેલી વાર દસમી સદીમાં બંધાયું હતું. મહમૂદ ગઝનીના આક્રમણ પછી ભીમદેવ પહેલાએ એનો જીર્ણોદ્ધાર કરાવ્યો હતો. પછી કુમારપાલે આ મંદિરને વિશેષ ઓપ આપ્યો. આયોજન અને પરિમાણમાં તે સિદ્ધપુરના રુદ્રમાળને મળતું આવે છે.

તેરમી સદીમાં જૈન મંદિરોનાં નિર્માણ મોટી સંખ્યામાં થયાં. તેમાં શત્રુંજય અને ગિરનાર પરનાં મંદિરો, કુંભારિયા(જિ. હિંમતનગર), તારંગા(જિ. મહેસાણા), રાણકપુર(રાજસ્થાન)નાં મંદિરો જાણીતાં છે. આરસનો ઉપયોગ જૈન મંદિરની વિશેષતા છે, પણ આ મંદિરો શિખરવાળાં હોવા છતાં સાંધાર(ગૂઢ પ્રદક્ષિણા પથવાળા મંદિર સાંધાર અને એવા પથ વિનાના નિરંધાર) હોતાં નથી; પણ મંદિરના પ્રાકારમાં આવેલી દેવકુલિકાઓ માટે પ્રદક્ષિણાપથ બનાવવામાં આવેલો હોય છે, તેના વડે સમગ્ર મંદિરની પ્રદક્ષિણા કરી શકાય. અહીંનાં



૯૫. સોમનાથ મંદિર ઈ.સ. ૧૦મી સદી

વિતાનોનું કોતરકામ અદ્ભુત છે. નૃત્ય અને સંગીતમાં મગ્ન એવી ઘણી શિલ્પાકૃતિઓ જોવા મળે છે.



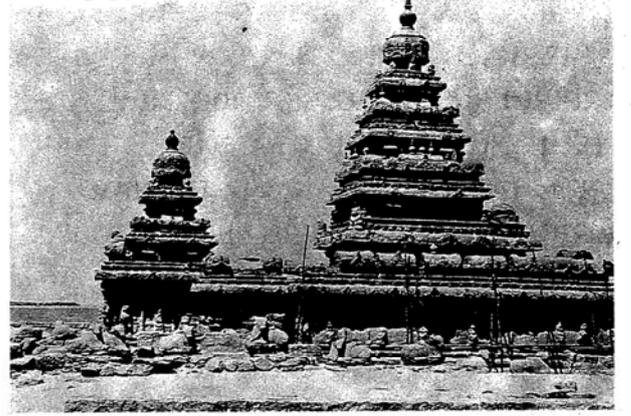
૯૬. શત્રુંજયના દેરાં, ગુજરાત, ઈ.સ. ૧૩મી સદી

દ્રાવિડ શૈલીનાં મંદિર

દ્રાવિડ પ્રદેશમાં પહેલું મંદિર પલ્લવ રાજ્યમાં મહાબલિપુરમ્માં બંધાયું. આ મંદિર ખડકમાંથી કોરી કાઢેલું છે, આ મંદિરોનું જૂથ પાંડવરથ તરીકે જાણીતું છે. તેમનાં વિમાન મજલાવાળાં છે. કેટલાંક રથ સમચોરસ તાલમાનવાળા, કેટલાંક અર્ધનળાકાર છાવણવાળા છે. સુવિકસિત દ્રાવિડ શૈલીમાં મંદિરનું શિખર ઉપર જતાં સાંકડા થતા જતા અલગ અલગ મજલાઓનું બનેલું હોય છે. એમાં ચૈત્ય જેવા ખંડ પણ હોય છે. સૌથી ઉપલા મજલા ઉપર ઘુમ્મટાકાર સ્તૂપી હોય છે. સામાન્ય રીતે મંડપ સપાટ છાપરાવાળા હોય છે. આ મંદિરનો ખૂબ જ અદ્ભુત ભાગ ગોપુરમ્ છે. તેનું તાલમાન લંબચોરસ હોય છે; એ પણ અનેક મજલાવાળા અને વિવિધ શિલ્પોથી સમૃદ્ધ હોય છે.

મહાબલિપુરમ્નું પ્રખ્યાત મંદિર સાતમી સદીમાં પલ્લવ રાજા મામલ્લે બંધાવ્યું હતું. વિમાન ઘાટના ગર્ભગૃહ તથા અનેક મજલાવાળા મંદિરનું ઉત્તમ દૃષ્ટાંત ધર્મરાજ રથ છે. એમાં એકાંતરે શાલા-કુટા અને સ્તૂપીની રચના કરવામાં આવી છે. આ શૈલી ઈલોરાના કેલાસનાથ મંદિરમાં તથા પટ્ટકલના વિરૂપાક્ષ મંદિરમાં

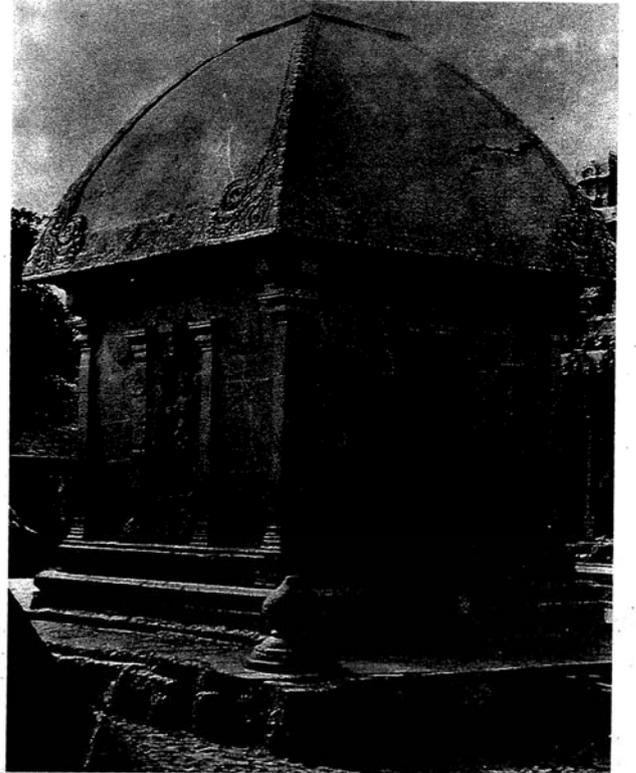
૧૦૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા



૯૭. સમુદ્ર કિનારાનું મંદિર, મહાબલિપુરમ્, તમિળનાડુ, પલ્લવ કાળ, ઈ.સ. ૭૦૦-૭૨૦

પણ જોવા મળે છે.

ભીમના રથમાં સાવ જુદી રચના જોવા મળે છે. એને વેસર શૈલીના મંદિર તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. આ પ્રકારનું મંદિર ઊંચું હોય છે, તેનું છાપરું નળાકાર હોય



૯૮. દ્રૌપદી રથ, મહાબલિપુરમ્, તમિળનાડુ, પલ્લવ કાળ, ૭મી સદી

છે. હાથીની પીઠને આબેહૂબ મળતો આવે એવી રીતે તેનો આકાર કોતરી કાઢવામાં આવ્યો હોય છે, તેની કમાનદાર છત અર્ધગોળાકારના ઘુમ્મટ આગળ પૂરી થાય છે; તેના સામે છેડે ચૈત્ય જેવું માળખું હોય છે. દેખીતી રીતે જ ગુપ્તકાળની બૌદ્ધ ઈમારતોમાં જોવા મળેલા ચૈત્યના અવશેષરૂપ આ માળખું છે. પલ્લવ સમયમાં કેટલાક મહાન શિલ્પીઓ પણ હતા. ગંગાવતરણના ત્રેનાઈટ શિલ્પ, કાંસ્ય શિલ્પો માનવ આકૃતિઓ કંડારવાની તેમની અદ્ભુત સિદ્ધિનો પરિચય કરાવે છે.

ઈ.સ. ૭૦૦ની આસપાસ બંધાયેલું કાંચીપુરમ

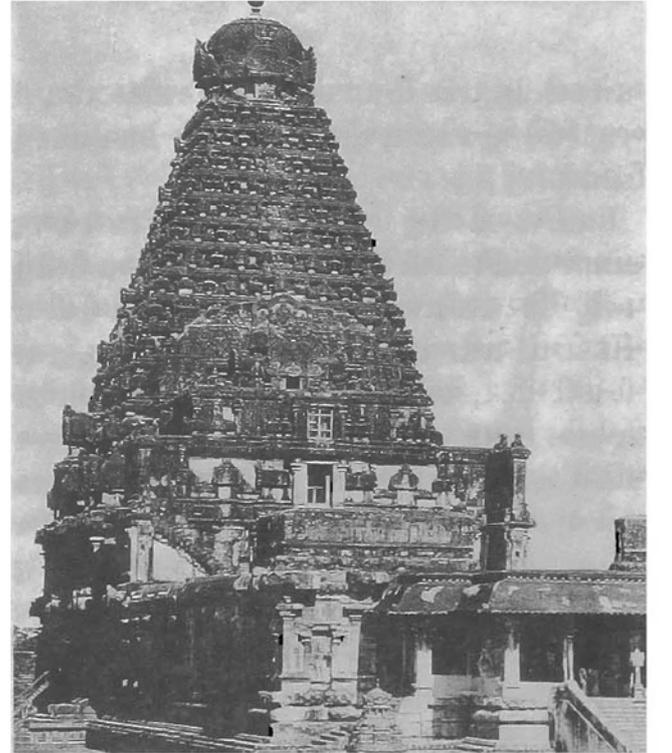


૯૯. (એક ખડકમાંથી કોરેલું) કેલાસનાથ મંદિર, ઈલોરા, મહારાષ્ટ્ર
ઈ.સ. ૮મી સદી

કેલાસનાથ મંદિર ધર્મરાજ રથ પ્રકારના વિમાનનું વિકસિત રૂપ છે. આ મંદિરમાં પ્રાંગણ છે અને ભીમરથ સ્વરૂપની છતને મળતું આવે એવું ગોપુરમ છે. આમાંથી જ અત્યંત ઊંચાં ગોપુરમનો વિકાસ થયો. દ્રાવિડ શૈલી યોગ રાજાઓના સમયમાં પૂર્ણ કળાએ વિકસી. મહાન

રાજા રાજરાજે (ઈ.સ. ૯૮૫-૧૦૧૮) તાંજોર (તાંજાવુર) ખાતે ઈ.સ. ૧૦૦૦ની આસપાસ રાજરાજેશ્વર નામનું વિરાટ શિવમંદિર બંધાવ્યું. તેના વિમાનની ઊંચાઈ ૧૯૦ ફૂટ છે. શિખરનો નીચેનો ચોરસ ભાગ પચાસ ફૂટ ઊંચો છે અને એમાંથી પિરામીડ આકારનું શિખર બંધાયું છે. તે પર સ્તુપી છે. આ મંદિર શિલ્પ સ્થાપત્યકળાનું ઉત્તમ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. તેની દીવાલોની સપાટીઓ, ગોખલાઓ, પ્રક્ષેપો પ્રકાશણયાનો અનુભવ કરાવે છે. આ બધામાં સુંદર શિલ્પાકૃતિઓ કંડારવામાં આવી છે. આ ઉપરાંત દારાસરમૂનું ઐરાવતેશ્વર, ત્રિભુવનનું કંપહરેશ્વર, કુંભકોણમનાં સારંગપાણિ-નાગેશ્વર તથા ચિદંબરમૂનું દેવી મંદિર આ તબક્કાનાં બીજાં નોંધપાત્ર મંદિરો છે.

હોયસળ શૈલી પણ દ્રાવિડ શૈલીમાંથી જ વિકસી હતી. આ શૈલીનાં કેટલાંક મંદિર ઉત્તરકાલીન નાગર શૈલીનાં કેટલાંક લક્ષણોનો સમન્વય કરે છે. હોયસળ



૧૦૦. રાજરાજેશ્વર મંદિર, ભૃહદેશ્વર, તમિલનાડુ, ચોળ યુગ,
ઈ.સ. ૧૦૧૦



૧૦૧. કેવાસનાથ મંદિર, કાંચીપુરમ્, તમિલનાડુ, ઉત્તર પલ્લવ કાળ, ૮મી સદીનો પૂર્વ ભાગ

અને કાકતીય રાજાઓના શાસનકાળમાં કર્ણાટક પ્રદેશમાં બેલૂર પાસે ચેન્ન કેશવ, સોમનાથપુર પાસે કેશવમંદિરનું નિર્માણ થયું હતું.

દ્રાવિડ શૈલીનું અંતિમ સ્વરૂપ વિજયનગર સામ્રાજ્યમાં વિકસેલી શૈલીમાં જોવા મળે છે. આ શૈલીનું પહેલું મંદિર રંગનાથનું શ્રીરંગમ્ મંદિર છે. આ શૈલીનાં મંદિરોમાં રામેશ્વરના રામનાથ સ્વામી, મદુરાના મીનાક્ષી મંદિર, વેલોરના જયકાંતેશ્વર મંદિરનો સમાવેશ થાય છે. નાયક રાજાઓના શાસનકાળમાં પણ પુષ્કળ મંદિરો બંધાયાં હતાં. એમની શૈલી વધુ સુશોભનાત્મક અને વૈભવપૂર્ણ બની. અહીં લીસા ગ્રેનાઈટનો ઉપયોગ

વધુ પ્રચલિત બન્યો.

કેરળ રાજ્યનાં મંદિરોએ પણ આગવી શૈલી વિકસાવી. અહીં મોટા પ્રમાણમાં લાકડાનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. આ મંદિરોનો પાયો ગોળાકાર છે અને તેમનાં છાપરાં ઢળતાં છે. મહાબલિપુરમ્ના દ્રૌપદી રથને મળતી આવે એવી રીતે એક જ શિલામાંથી કોતરી કાઢ્યાં છે. કેરળનાં મંદિરો ભીંતચિત્રોથી ખૂબ જ સમૃદ્ધ છે અને કાષ્ઠશિલ્પો ખાસ્સી માત્રામાં છે. અત્યારે જે મંદિરો ઊભા છે તે બહુ જૂનાં નથી. જૂનામાં જૂનું મંદિર મધ્યકાળનું કે તેના અંતિમ તબક્કાનું છે. કેટલાંક જૂનાં મંદિરોમાં પથ્થરનાં અધિષ્ઠાન અને શિલ્પો સચવાયાં છે.

ઇસ્લામી કાળ

ભારતમાં જુદી જુદી શૈલીના સ્થાપત્યનો જે વિકાસ થયો તેનાં મૂળિયાં દેશવિદેશમાં રહેલાં છે એમ સ્પષ્ટપણે જણાઈ આવે છે. ઇસ્લામી સ્થાપત્ય શૈલીનાં મૂળિયાં વિદેશી હતાં પરંતુ એનું આગવું સ્વરૂપ ભારતમાં એ શૈલી ભારતમાં ભળી ગયા પછી જ પ્રગટ થયું. આ સ્થાપત્યની આવશ્યકતાનાં કારણો, એનાં પ્રતીકાત્મક સૂચિતાર્થો તેમ જ ઇસ્લામી સંસ્કૃતિ, ધર્મજીવનમાં એના પદાપર્ણની વિગતવાર ચર્ચા અહીં શક્ય નથી. એટલે એના ઇતિહાસ, પ્રકારો અને શૈલીગત સુંદરતા પર ઊડતી નજર નાખીએ.

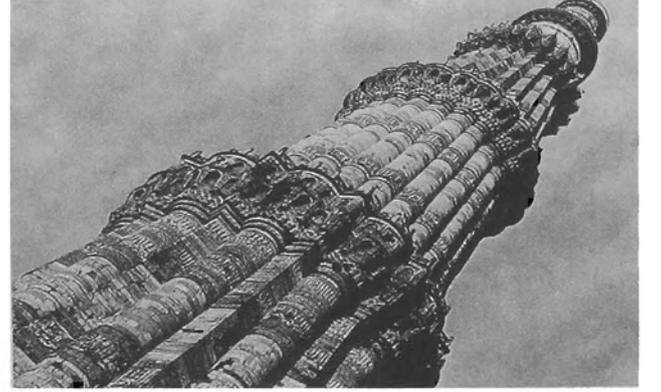
ઇસ્લામી સ્થાપત્યના બે મુખ્ય પ્રકારોમાં મસ્જિદ એટલે કે સમૂહપ્રાર્થના માટે ભેગા થવાનું સ્થળ અને મહાપુરુષોને જ્યાં દફનાવ્યા હોય તે સ્થળ પર બાંધેલાં સ્મારકો એટલે રોજા, મકબરા એમ ગણી શકાય. આ પ્રકારનાં બાંધકામોમાં કમાન અને ઘુમ્મટને પ્રાધાન્ય અપાતું હતું પણ આ પદ્ધતિ ભારતમાં વિકસી ત્યારે તેમાં સ્થાનિક સ્તંભ અને મોભના અથવા ઉત્તરાંગના પ્રાધાન્યવાળી પદ્ધતિનો સમાવેશ થયો.



૧૦૨. કુવ્વત-ઉલ-ઇસ્લામ મસ્જિદ, દિલ્હી

ઈ.સ. ૧૧૯૧-૯૬માં દિલ્હીમાં બંધાયેલી કુવ્વત-ઉલ-ઇસ્લામની મસ્જિદ ભારતમાં ઇસ્લામી સ્થાપત્યના આરંભનો નિર્દેશ કરે છે. આના બાંધકામમાં વપરાયેલી સામગ્રીમાં હિંદુ ઇમારતોના અવશેષ હતા, ઉપરાંત એના

કારીગરો ઘુમ્મટ અને કમાનરચનાના સિદ્ધાન્તોથી અપરિચિત હતા, તેથી જે પ્રકારની ઇમારત રચાઈ તેના દીવાલો, સ્તંભ અને છતમાં હિન્દુ સ્થાપત્યની લાક્ષણિકતાઓ ઉપસી આવી.



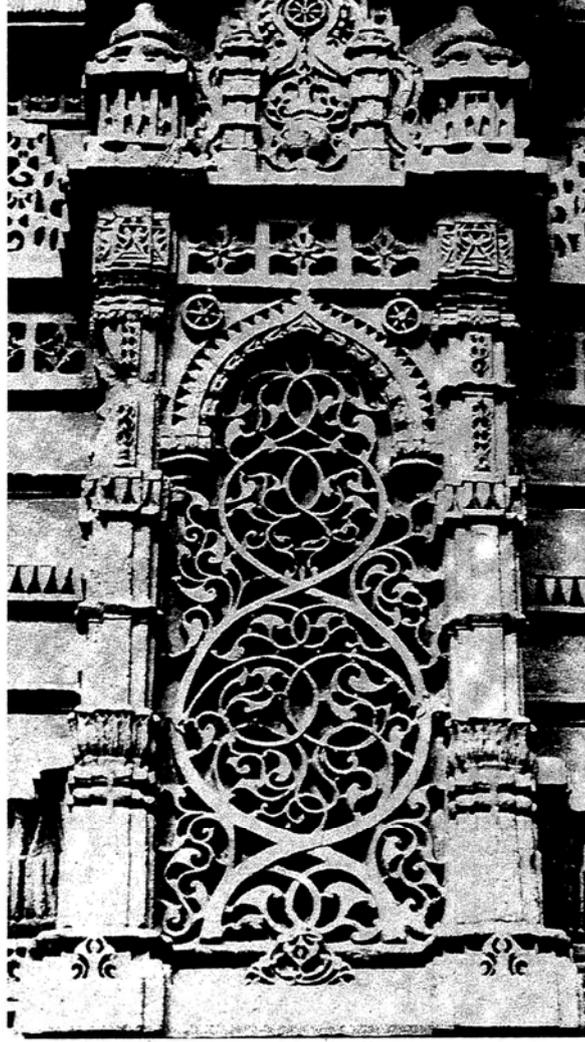
૧૦૩. કુતુબમિનાર, દિલ્હી ઈ.સ. ૧૧૯૯

આ સમયની બીજી ઇમારતોમાં કુતુબમિનાર અગત્યનું સ્થાન ધરાવે છે. એનું બાંધકામ કુતુબુદ્દીને શરૂ કરેલું અને ઇલ્તુત્મિશે પૂરું કરેલું. ત્યાર પછી ફિરોઝશાહ તુઘલકે અને સિકંદર લોદીએ એનો જીર્ણોદ્ધાર કરાવેલો. બીજી મહત્વની ઇમારતોમાં અજમેરમાં અઢાઈ દીનકા ઝોંપડા-મસ્જિદ- અને ઇલ્તુત્મિશના દીકરા નસીરુદ્દીન મહમૂદે બંધાવેલ સુલતાન ધોરીના મકબરો વગેરેને ગણાવી શકાય.

મૌલિક કમાન(ટુ આર્ચ) અને ઘુમ્મટરચનાના અજ્ઞાનને કારણે પ્રારંભિક ઇસ્લામી સ્થાપત્યમાં સ્તંભો અને ભરણીના ટેકા તેમ જ 'કોરબેલ' પદ્ધતિની છતનો છૂટથી ઉપયોગ થયો છે. કોરબેલ પદ્ધતિમાં છતને ટકાવવા ભીંતમાં પથ્થર અથવા લાકડાનાં ઘટકો બેસાડવામાં આવતાં. છેવટે ગ્યાસુદ્દીન બલબન (ઈ.સ. ૧૨૬૬-૧૨૮૭)ના મકબરામાં કમાનની બાંધણીના મૌલિક, વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાન્તોનો પરિચય થાય છે. પણ આ એક માત્ર લક્ષણને બાદ કરતાં આ મકબરામાં આજે તો માત્ર એક ઘુમ્મટવાળો ચોરસ ઓરડો અને

ક્રમાનોવાળાં પ્રવેશદ્વાર જ બચ્યાં છે. તુઘલક સમયનું સ્થાપત્ય ભારેખમ અને કદાવર છે. ખીલજી સ્થાપત્યમાં બાહ્ય સુશોભન અને અલંકરણ વધારે હતાં. તેને સ્થાને અહીં સરળ, પારંપરિક ભાતની અરબી કોતરણીવાળી કિનાર, ક્રમાનોમાં લટકતા ચક્રકારો આવ્યા. તુઘલક શૈલીની આગવી ખાસિયતોમાં મકાનોમાં જાડી દીવાલો, ક્રમાનો, ઘુમ્મટને આધાર આપતા ત્રિકોણાકાર 'પેનડેન્ટીવ', અનેક ઘુમ્મટોવાળી છત અને ઉપરથી સાંકડા થતા જતા મિનારાં ગણાવી શકાય. તુઘલક સ્થાપત્યની પહેલી ઈમારતમાં હાલ જર્જરિત એવો શહેર-મહેલને આવરી લેતો કોટ, અન્ય ઉદાહરણોમાં ગયાસુદ્દીનનો મકબરો અકબંધ જળવાયેલો છે

અને સ્થાપત્યના અભ્યાસ માટે રસિક સામગ્રી પૂરી પાડે એમ છે. લોદી કાળ(ઈ.સ. ૧૪૧૫-૧૫૨૬)ના સ્થાપત્યમાં બેવડા ઘુમ્મટની રચના તરી આવે છે, તેમાંથી મુઘલ સ્થાપત્યનાં મંડાણ માટેની ભૂમિકા રચાઈ. સિકંદર લોદીના મકબરામાં નાના કદના ઘુમ્મટ બેવડા ઘુમ્મટનો આભાસ કરાવે છે પણ ત્યાં વચલી ઊંચી ગોળાકાર દીવાલ પર બાંધેલા ઘુમ્મટને ઊંચે લઈ જઈ તેની ભવ્યતામાં વધારો કરે છે. તુઘલક કાળમાં આસપાસના પ્રદેશોમાં જુદા જુદા વંશોએ પોતીકાં રજવાડાં રચ્યાં. ચૌદમી સદીની મધ્યમાં દક્ષિણ અને બંગાળમાં અને પંદરમી સદીના આરંભે લગભગ એકી સાથે જ જૌનપુર,



૧૦૪. દીવાલે કોતરણી, જુમા મસ્જિદ, અમદાવાદ ઈ.સ. ૧૪૨૩

રમણીય મિનારા, ક્રમાનો, બારીઓ અને ગોખમાં સમૃદ્ધ સુશોભિત જાળીઓ, છજાવાળી બારીઓ નીચે સુંદર ભાતની પ્રચુર કોતરણીવાળાં ટેકાઓ વગેરેમાં પ્રચલિત વાવ અને જળાશયોનાં દ્વારના સ્થાપત્યના અંશો ઉમેરાયા.

ગુજરાતમાં તુઘલક કાળની ઈમારતોમાં ભરૂચની જામી મસ્જિદ (ઈ.સ. ૧૩૨૨) અને ટાંકા મસ્જિદ (ઈ.સ. ૧૩૬૨), વેરાવળની જામી મસ્જિદ (ઈ.સ. ૧૩૩૨) અને માંગરોળની રાવલી (ઈ.સ. ૧૩૮૬) નો સમાવેશ થાય. સ્વતન્ત્ર સલ્તનતો હેઠળ સ્થાપત્ય પ્રવૃત્તિએ અસાધારણ વેગ પકડ્યો.

ગુજરાત અને માળવામાં સ્વતન્ત્ર રાજ્યો સ્થપાયાં.

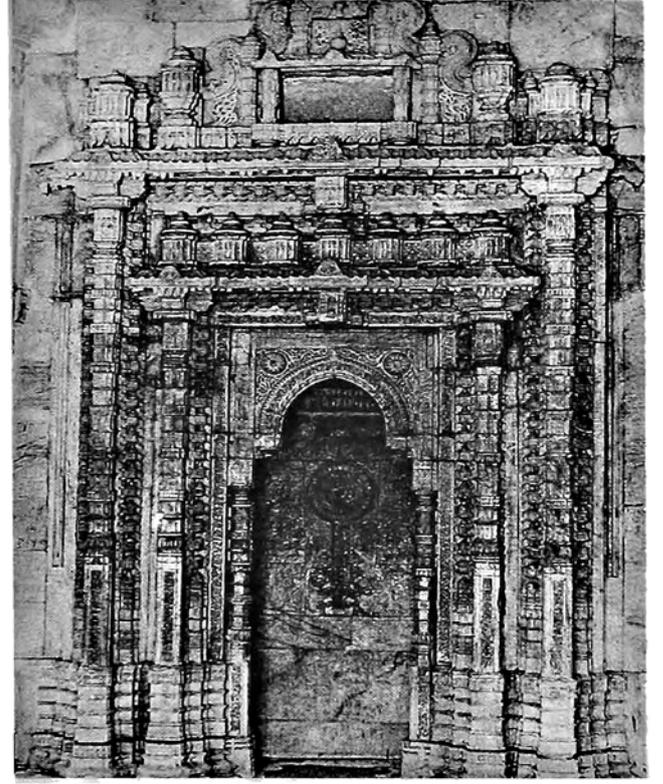
ભારતીય-ઈસ્લામી સ્થાપત્યની સર્વ પ્રાદેશિક શૈલીઓમાં ગુજરાતની શૈલી બાહુલ્ય અને લાલિત્યના ગુણોને કારણે સૌથી અગત્યની તથા વિરલ છે. એ લક્ષણોમાં ખીલજી શૈલીની પ્રમાણબદ્ધતા અને ઘટકોની સપ્રમાણતાનો સમન્વય થતાં નવી શૈલી આકાર પામી. તેની બાંધણી અને સુશોભન રચનામાં ભારતીય તત્વોનો પ્રભાવ સર્વોપરિ થયો. આ ગુજરાતી શૈલીમાં સ્તમ્ભ અને મોભની પ્રચુરતા ઉપરાંત અનેક વિશિષ્ટ લક્ષણો ઉપસી આવ્યાં. મસ્જિદના મધ્ય ભાગે વધારાનો માળ રચવાની અનેરી પદ્ધતિને કારણે પ્રકાશ ઈમારતોની અંદર પ્રવેશતો થયો.

ઈ.સ. ૧૪૧૧માં અહમદશાહે અમદાવાદ વસાવ્યું. તેની જામા મસ્જિદ ભારતભરના ઈસ્લામી સ્થાપત્યનો સુન્દર નમૂનો છે. લયબદ્ધ વળાંકો અને સુડોળ કમાનોવાળાં પ્રવેશદ્વાર, પ્રચુર કોતરણીવાળી દીવાલો અને વધારાની આધારભીતોની કતાર એનાં અગ્રભાગનાં પ્રભાવશાળી ઘટકો છે. ઘુમ્મટોનું પદ્ધતિસરનું આયોજન, પથ્થરની નકશીદાર બારીઓ, ભૌમિતિક તથા અરબી લિપિના વળાંકોવાળી ફૂલવેલની ભાતથી ભરચક ગોખલાઓ તેમ જ બંદગીખંડ અને લગભગ ત્રણસો જેટલા પાતળા સ્તંભો જામી મસ્જિદનાં આગવાં લક્ષણો છે.

અમદાવાદની બીજી અગત્યની ઇમારતોમાં સીદી સૈયદની મસ્જિદ, રાણી સબરાઈની મસ્જિદ અને સરખેજમાં શેખ અહમદ ખટ્ટનો મકબરો અને ત્યાંની મસ્જિદ ગણી શકાય. મહમૂદ બેગડાએ જૂનાગઢમાં



૧૦૫. જામી મસ્જિદ, ચાંપાનેર ઈ.સ. ૧૪૮૫

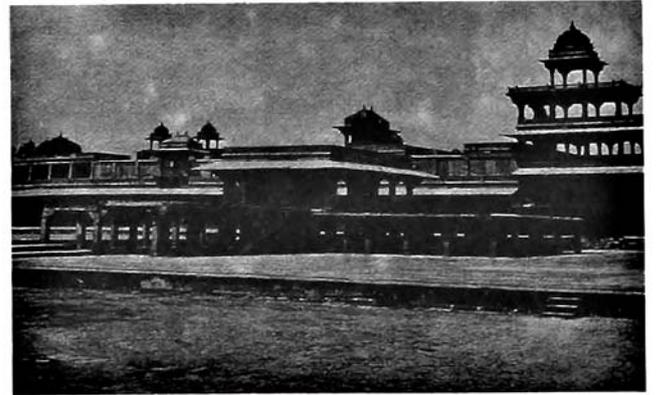


૧૦૬. મિહરાબ, જામી મસ્જિદ, ચાંપાનેર ઈ.સ. ૧૪૮૫

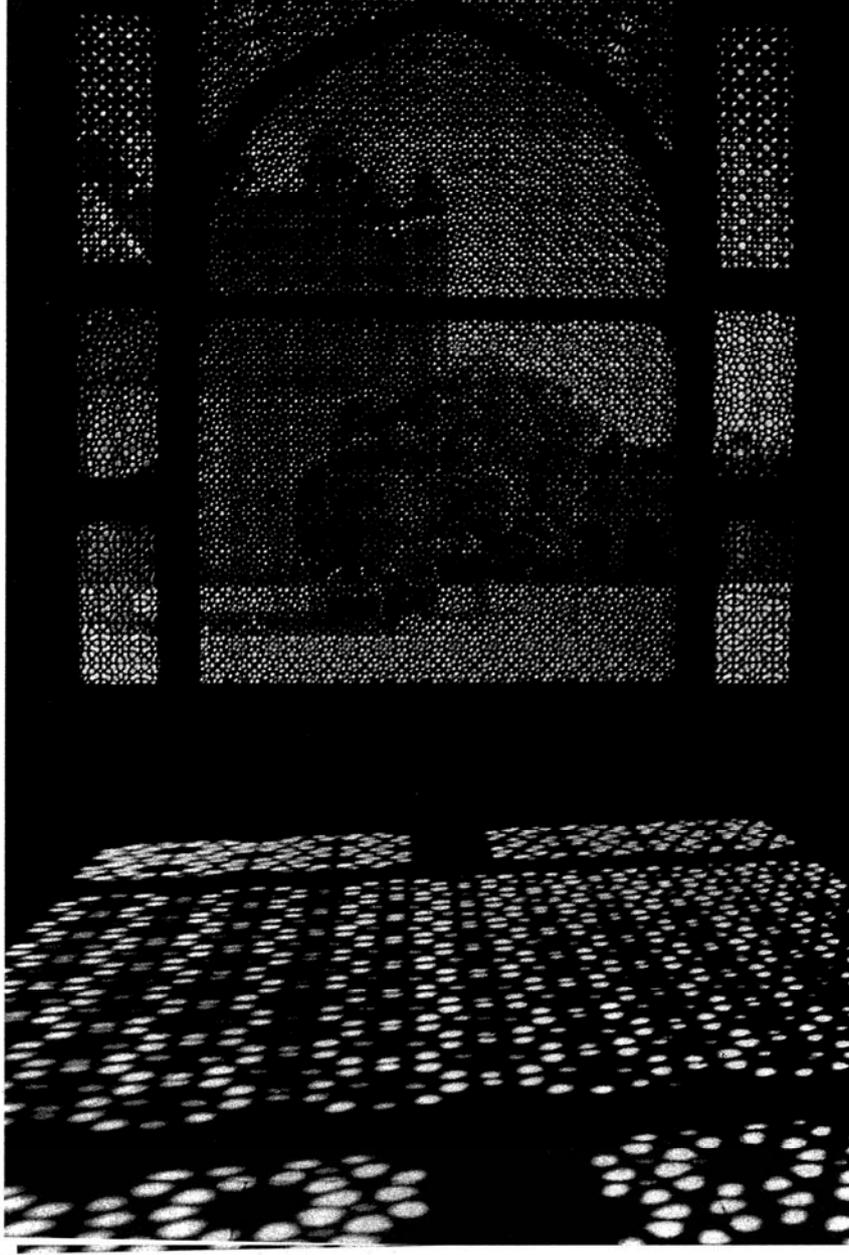
સ્વરૂપમાં વિદેશી, મુખ્યત્વે ઈરાની છાંટ દેખાય છે. આગ્રાથી છત્રીસ કિલોમિટરના અંતરે બંધાવેલ ફતેહપુર સિક્રીની લાલ રેતિયા પથ્થરની ઇમારતો અકબરકાળની સ્થાપત્યરચનાનાં મુખ્ય ઉદાહરણો છે. એમાં રહેઠાણનાં

મુસ્તફાબાદ, અમદાવાદ નજીક મહમૂદાબાદ અને વડોદરા પાસે ચાંપાનેરમાં મુહમ્મદાબાદ નામનાં શહેરો સ્થાપ્યાં. અહીં સ્તંભ-મોભ શૈલીનું સ્થાપત્ય વિસ્તર્યું અને ગુજરાતની સ્થાપત્યશૈલી પરાકાષ્ટાએ પહોંચી.

સમગ્ર ઈસ્લામી સ્થાપત્યમાં અકબરના સમયથી આરમ્ભાયેલું મુઘલ સ્થાપત્ય સુન્દરતા, લાલિત્ય અને બારીક કોતરણીમાં ઊંચું સ્થાન ધરાવે છે. અકબરના રાજ્યકાળ દરમિયાન સ્થાપત્યમાં મુઘલ લક્ષણોનું સ્વરૂપ સુદૃઢ થયું. ઈ.સ. ૧૫૬૫-૬૬માં હુમાયુનો મકબરો એની વિધવાએ બનાવડાવ્યો. એના આયોજન અને



૧૦૭. ફતેહપુર સિક્રી, મુઘલ, ૧૬મી સદી

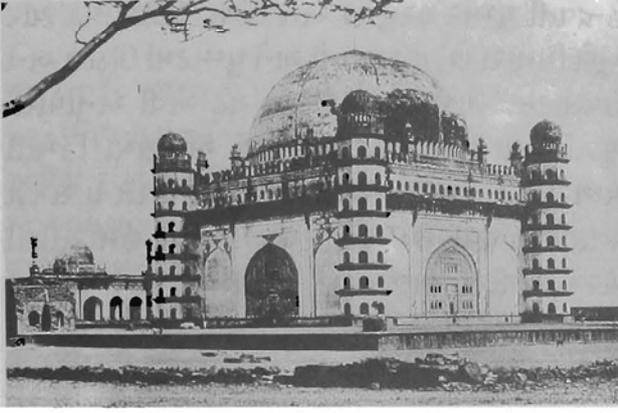


૧૦૮. જાળી, સલીમ ચિશ્તીનો રોજો, ફતેહપુર સિક્રી, મુઘલ, ઈ.સ. ૧૬૦૫-૬

મકાનો, દફતરો અને ધર્મસ્થાનોનો સમાવેશ થાય છે. સૌથી વિલક્ષણ ઈમારતોમાં બુલંદ દરવાજો, જોધાબાઈનો મહેલ, દીવાને ખાસ તથા સલીમ ચિશ્તીની દરગાહ ગણી શકાય.

૧૦૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

જહાંગીરના સમયનાં ખ્યાતનામ બાંધકામોમાં ઈ.સ. ૧૬૧૨-૧૩માં સિકંદરામાં બંધાયેલો અકબરનો રોજો તથા ઈ.સ. ૧૬૨૬માં આગ્રામાં બંધાયેલો ઈતિમદ ઉદ-દૌલાનો મકબરો છે. ઝીણવટભરી કોતરણી, રંગીન

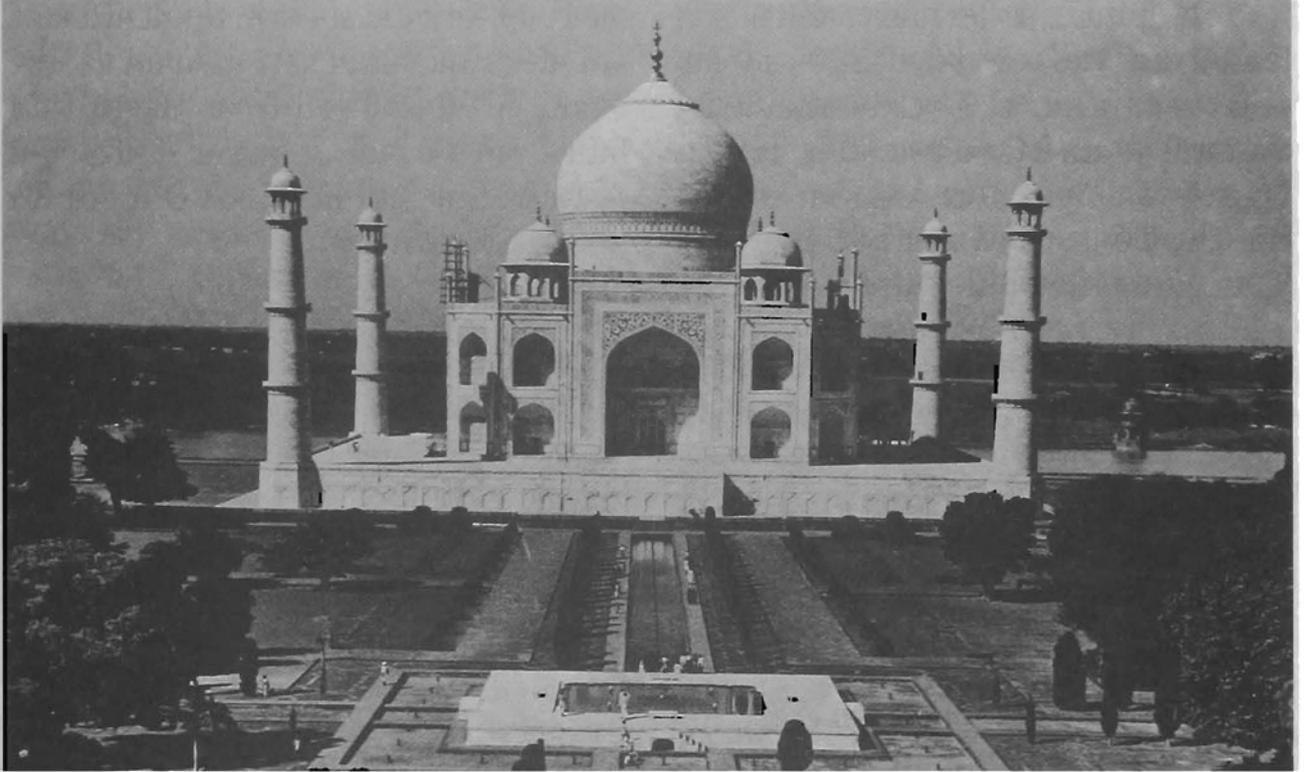


૧૦૯. ગોળ ગુંબજ, બીજાપુર, કર્ણાટક, ઈ.સ. ૧૬૬૦

વરખયુક્ત ચિત્રો, ભૌમિતિક તેમ જ ફૂલપાંદડીની ભાતવાળું અને પથ્થરનું જડાવકામ આ સ્થાપત્યમાં સુશોભનને ઊંચા સ્તરે લઈ જાય છે. સુન્દર લાગતી

આકૃતિઓમાં ગુલાબદાનીઓ, દ્રાક્ષની વેલ, શરાબના જામ અને સુરાહીઓ તથા સરુનાં વૃક્ષોની ભાતનો સમાવેશ થાય છે. આ બધાં ઉપર ઈરાની શૈલીનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ વરતાય છે.

શાહજહાનના સમય દરમિયાન એટલે કે ઈ.સ. ૧૬૨૮-૫૮નાં વરસોમાં મુઘલ શૈલી સર્વોચ્ચ શિખરે પહોંચી. આ મહાન કળાપ્રેમી બાદશાહે અનેક ઈમારતો બંધાવી. તેમણે દિલ્હી અને આગ્રા જેવાં શહેરોને ભવ્ય મહાલયો અને જાજરમાન સ્મારકો વડે સમૃદ્ધ કર્યાં તે ઉપરાંત અજમેર, લાહોર, શ્રીનગર અને બીજાં સ્થળોએ પણ સુન્દર ઈમારતો બંધાવી. અકબર કાળની શૈલી બલિષ્ઠ અને જુસ્સાદાર હતી. આ શૈલીને બદલે શાહજહાનના સમયની શૈલીમાં મોહક સુન્દરતા દર્શાવતું જે પરિવર્તન આવ્યું તે ઝડપી અને આંખે ઊડીને વળગે એવું છે. શાહજહાને બંધાવેલી ઈમારતોનો કાળ આરસપહાણનો હતો. બાંધકામની સામગ્રી બદલાતા



૧૧૦. તાજમહાલ, આગ્રા, ઉત્તર પ્રદેશ, ઈ.સ. ૧૬૩૨-૪૮, આરસપહાણ

સ્થાપત્યના સુશોભનની રીતિ પણ બહુરંગી પથ્થરોની ફૂલવેલની વળતી પાંદડીવાળી પારંપરિક ભાત આરસપહાણમાં જડાઈ. આ સાથે શૈલી અને માળખું બન્ને બદલાયાં. કમાનના વળાંકમાં ઉઘડતી પાંખડીનો આકાર ઉપસ્યો. મોટે ભાગે નવ ભાગમાં વહેંચાતી પાંખડીનો અણીદાર વળાંકવાળો આકાર વપરાયો. સ્તમ્ભોની કુમ્ભીનો ભાગ વિશિષ્ટ બન્યો અને ક્રમશઃ પાતળી થતી નીક જેવું કોતરકામ અને સ્તમ્ભશીર્ષ વીંટા જેવા આકારના ટેકા આવ્યા. સપાટ છતોને બદલે ઘુમ્મટ આકારની છત ને જ્યાં બે કમાનો એકબીજાને છેદતી હોય એવી રચનાને આધારે અંદર વિશાળ ગોખ થયા, ઘુમ્મટ ગોળાકાર દીવાલ ઉપર મુકાયો. ઈરાની શૈલીમાં દીવાલની ગોળાઈનો ઘેરાવો ઘુમ્મટની ગોળાઈના ઘેરાવા કરતાં સાંકડો હોવાને કારણે ઘુમ્મટ ઉપરથી ફૂલેલો લાગે છે. એની સરખામણીમાં શાહજહાનની ઈમારતોમાં બહિરેખાની સપ્રમાણતાનું સૌન્દર્ય છે. આ સમયની વિશિષ્ટ ઈમારતોમાં આગ્રાના દીવાને ખાસ (ઈ.સ. ૧૬૩૭), શીશમહલ, નગીના મસ્જિદ, મોતી મસ્જિદ, દિલ્હીનો લાલ કિલ્લો અને જામી મસ્જિદ ઉપરાંત બીજી અનેક ગણાવી શકાય. જો કે આ બધામાં સૌથી ઊંચું સ્થાન રાણી મુમતાઝનો વિશ્વવિખ્યાત રોજો તાજમહાલ (ઈ.સ. ૧૬૩૨- ૧૬૪૮) ધરાવે છે. આ નખશિખ સંગેમરમરની ઈમારત સંપૂર્ણ સપ્રમાણ છે. હુમાયુન અને ખાનખાનાના રોજાઓની જેમ એનું ભૂઆયોજન

કેન્દ્રવર્તી ઘુમ્મટ ફરતું છે અને ઊંચી પીઠિકા પર ચાર ખૂણે મિનારા છે. દ્વારકમાનો અને ઘુમ્મટમાં ઊંડાણ અને ઉપસાટના આકારોમાં નજરે ન ચઢે એવી અનાયાસી સુગ્રથિતતા છે. એવો જ સુયોગ આરસમાં કિંમતી પથ્થરોના જડાવની આકૃતિઓ અને ઈમારતના સમગ્ર સ્વરૂપમાં થયો છે. પૂર્વ મુઘલ કાળની ઈમારતોની સરખામણીએ તાજમહાલ સ્થાનિક અને વૈશ્વિક વિચાર-સંવેદના અને આકારરચનાનો અનેરો સમન્વય સાધે છે.

સમાપનમાં એટલું કહેવાનું કે અહીં સ્થાપત્યનાં ધર્મપ્રેરિત વિવિધ પ્રકારજન્ય પાસાંનું અને તેમનાં સ્વરૂપ તથા તેમનાં મૂળિયાંનું વિહંગાવલોકન છે. રહેઠાણ માટેના સ્થાનિક પ્રકારોની ચર્ચા અહીં શક્ય નથી. વાચક બીજી વાર ઈમારત વધારે ધ્યાનથી જોતો થાય તો આ વિહંગાવલોકનનો હેતુ સિદ્ધ થયો ગણાય. સ્વરૂપ, અવકાશ અને રચનાનું પૃથક્કરણ લાંબું થાય પણ ટૂંકમાં કરીએ તો ય બાંધકામની રીતિ અને માળખાના આયોજનને સમજવામાં કામ લાગે. સ્તુપથી માંડી મંદિર અને મસ્જિદ તથા મહાલય પ્રકારના સ્થાપત્ય પર નજર ફેરવતા ભારતીય અસ્મિતાની આ અદ્ભુત સિદ્ધિ વિશિષ્ટ અનુભવ કરાવે તો આજનો નાગરિક જૂનાં માળખાંને નકામાં ગણી તોડાવી પાડે છે તે વિશે તેને પુનર્વિચારણા માટે તક મળે.

વસાહતી કાળ

ભારતની સ્થાપત્યસમૃદ્ધિમાં હેરત પમાડે એવી અનેકવિધતા પ્રવર્તે છે તેમાં વસાહતી કાળની ઇમારતોમાં અંગ્રેજી સંસ્કાર, શૈલી અને ભવ્યતાની છાપ છે. જો કે એ બધામાં ભારતીય સુશોભનો અને રચનાપ્રકારો મુખ્યત્વે પ્રવેશભાગે ગુંથાઈ ગયા છે. આજે તો એ ઇમારતો વિચિત્ર લાગે પણ એની બાંધણીમાં ભવ્યતા ઠાંસવાનોય પ્રયત્ન હતો. અઢારમી અને ઓગણીસમી સદીની યુરોપીય રંગદર્શી વૃત્તિના પડઘા સ્થાનિક અને સંસ્થાનોના સ્થાપત્યમાં પણ પડ્યા. એ ઉપરાંત બ્રિટીશ શાસન હેઠળનાં નગરોની ઇમારતોમાં નવપ્રશિષ્ટ અને વિખ્યાત સ્થપતિ પાલાડીઓથી પ્રભાવિત સ્થાપત્યની છાંટ હતી. આમાં ગ્રીક-રોમન શૈલી, એનાં ઘટકો અને સ્થાપત્યવિભાગોનું ત્યારે અનુસરણ થયું.

ભારતમાં ફ્રેન્ચ અને બ્રિટીશ સ્થાપત્ય ઇ.સ. ૧૭૫૦ પછી સર્જાયું. એમાંની મોટા ભાગની ઇમારતો હજુ મોજૂદ છે. એ ઇમારતોના નકશા અને બીજી વિગતો સુલભ હોઈ ઝીણવટભર્યા અભ્યાસ અને પૃથક્કરણ થઈ શકે. મોટે ભાગે પોંડિચેરીમાં અને આસપાસના વિસ્તારોમાં ફ્રેન્ચ ઇજનેરોએ આ ઇમારતો ઊભી કરી હતી. બ્રિટીશ ઇમારતોના પ્રારંભિક નમૂનાઓમાં કલકત્તા અને મદ્રાસની બ્રિટીશ સરકારી કચેરીઓને ગણી શકાય. આ ઇમારતોના આયોજન અને બાંધકામ ઇ.સ. ૧૭૮૦ના દાયકામાં થયાં. કલકત્તામાં 'ધ રાઈટર્સ બિલ્ડિંગ' યુવાન અંગ્રેજ કારકુનોને રહેવા અને તાલીમ આપવા એ જ વરસે બંધાયું હતું. એનું આયોજન હોટલ જેવું હતું અને લશ્કરી ભાતનું, ચીલાચાલુ હતું. આવી પ્રારંભિક ઇમારતો માત્ર રહેવાજમવાના હેતુસર જ બંધાયેલી હોઈ સ્પષ્ટપણે ઉપયોગિતાવાદી હતી.

ભારતમાં બ્રિટીશ સામ્રાજ્યની રાજધાની અને સાર્વભૌમ સત્તાની બેઠકને અલંકૃત કરવા લોર્ડ કર્ઝન અને વેલેસ્લીએ ભવ્ય ઇમારતોનું નિર્માણ આરંભ્યું. અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ઈંગ્લેંડ ખાતે ડર્બી શાયરના કેડલસ્ટન હોલ જેવી બંધાયેલી અગત્યની ઇમારતોએ કલકત્તાના ગવર્નમેન્ટ હાઉસ માટેની પ્રેરણા પૂરી પાડી. લંડનના પોર્ટમેન સ્કવેરની ઇમારત હોમ હાઉસ (અત્યારે કોર્ટોલ્ડ

ઈન્સ્ટીટ્યુટ તરીકે જાણીતી) પરથી હૈદરાબાદની રેસિડન્સી બંધાઈ. આ ગાળામાં સ્થાપત્યનું મોટા ભાગનું આયોજન ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીના લશ્કરી ઇજનેરો અથવા કંપનીએ નીમેલા સરકારી સ્થપતિઓ કરતા. આની સાથે જ તેમણે રાજમહેલો, કોલેજો, નગરગૃહો અને ખાનગી ઇમારતોનાં બાંધકામ ઉપાડી લીધાં. ધીરે ધીરે ભારતીય ઇમારતો પણ યુરોપીય શૈલીનું અનુકરણ કરતી થઈ ગઈ. સરકારી ઇમારતોમાં અગ્ર ભાગે અવકાશયોજના અને વિગતોમાંય બ્રિટીશ સત્તાનાં ગૌરવ અને આધિપત્ય પ્રગટ થાય એવી નેમ રહેતી. સ્ટેન નિલ્સન લોર્ડ વેલેન્સીઆના શબ્દો ટાંકે છે: 'ભારતનું શાસન મહેલમાંથી થવું જોઈએ, શેરબજારમાંથી નહિ; મલમલ કે ગળીના છૂટક વેપારીની જેમ નહિ પણ રજવાડી વિચારધારાથી થવું જોઈએ.' કલકત્તામાં લોર્ડ વેલેસ્લીએ અપનાવેલી સક્રિય સ્થાપત્યનીતિને લોર્ડ કલાઈવ મદ્રાસમાં અનુસર્યા. ફોર્ટ સેઈન્ટ જ્યોર્જના તથા ટ્રિપ્લીકેનના શાહી જમણખંડોની બાંધણીમાં લશ્કરી તાકાત તથા વિજયોની સિદ્ધિનો દેખાડો કરવાના આશય સ્પષ્ટ છે. એમાં અગ્રભાગે ટસ્કન-ડોરિક શૈલીના બે માળ, ખાસ્સાં પગથિયાં ચડીને પહોંચાય એવા પ્રવેશદ્વારનું રક્ષણ કરતાં સિંકસ મૂક્યા છે. ઉપરના અર્ધમૂર્ત શિલ્પની પટ્ટીમાં યુદ્ધની લૂંટનો માલ દેખાય છે. છાદનપ્રદેશમાં દર્શાવેલા વિજયનાં સ્મારકપ્રતીકોમાં શ્રીરંગપટ્ટણ અને પ્લાસીનાં નામ નોંધાયેલાં છે. આના પરથી સ્પષ્ટ છે કે ભારતીય બ્રિટીશ સ્થાપત્યનું મુખ્ય ધ્યેય ઉપયોગિતા અને પ્રભાવશાલિતાને આગળ ધરવાનું હતું; કોઈ વિશિષ્ટ શૈલી પ્રત્યેની વફાદારી કે તેનાં લક્ષણો પ્રગટાવવાનું ન હતું.

જેવી રીતે બ્રિટીશ પ્રાંતીય વિસ્તારોનાં મેદાનો અને ઉદ્યાનોમાં ચોક્કસ રાજકીય હેતુસર સરકારી ઇમારતો ઉભરાવા લાગી તેવી રીતે લખનૌ, મુર્શીદાબાદ, હૈદરાબાદ, વડોદરા જેવાં રેસિડેન્સીવાળાં નગરોમાં રેસિડેન્સી બંગલા બંધાવા લાગ્યા. શરૂઆતમાં લાકડું, ઈંટ, ચૂનો જેવી સ્થાનિક સામગ્રી ચણતરમાં વપરાઈ પણ સમય જતાં પથ્થર અને આરસપહાણ વપરાવા લાગ્યા; છેવટે યુરોપથી કેટલીક સામગ્રીની આયાત પણ થઈ.

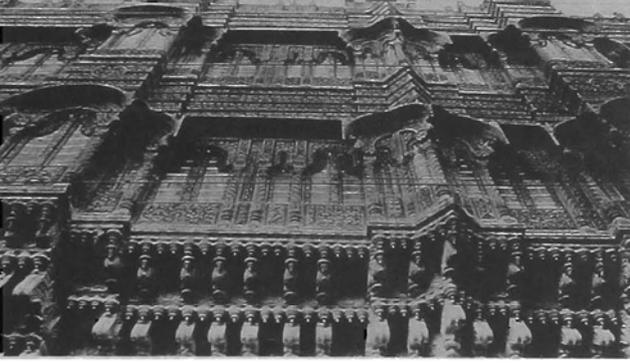
ઓગણીસમી સદીમાં નવો વળાંક આવ્યો. પૂર્વના પ્રદેશમાં અળગા ટાપુ જેવી રેસિડેન્સીમાં બ્રિટીશ રેસિડેન્ટની સત્તાનો રજવાડી ઠાઠ અને એને ફરતી વિદેશી હવા હવે કૃત્રિમ જણાવા લાગી, યુરોપમાં પ્રવર્તેલ ઇતિહાસવાદનું મોજું વસાહતી સ્થાપત્ય પર ફરી વળ્યું અને સમય તથા અવકાશ પર આધારિત સ્વરૂપ અને ઉપયોગિતાને મહત્ત્વ આપતા સ્થાપત્યની આયાત કોઈક જુદા જ ઉપયોગ ખાતર સંસ્થાનોમાં થઈ. મુંબઈ અને કલકત્તામાં નગરગૃહો અને ટંકશાળો દ્વારા પ્રાચીન ગ્રીક ઇમારતોનું વાતાવરણ ફરી પ્રગટાવવાની નેમ દેખાય છે. તેના છત અને અગ્ર ભાગમાં ગ્રીક સ્થાપત્યમાં જોવા મળતી શૈલીઓ દ્વારા ગ્રીક નમૂનાઓનો આભાસ ઊભો કરવાનો પ્રયત્ન છે.

ઓગણીસમી સદીની પહેલી પચીસીમાં બ્રિટીશ સ્થાપત્યમાં જે પુનરુત્થાનવાદી વલણો પ્રગટ્યાં તેનું સીધું અનુકરણ બ્રિટીશ સંસ્થાનોમાં થયું. આમાં પ્રાચીન આદર્શોને સદાકાળ શરણે થવાની વૃત્તિનું પ્રતિબિંબ છે. આ ગાળાની ગણનાપાત્ર ઇમારતોમાં ટાઉનહોલ ક્લબ, ટંકશાળ, રમણીય ગ્રામ્ય વિસ્તારોમાં બાંધેલ આવાસો અને બંગલાઓનો સમાવેશ થાય. મોટા ભાગનાં શહેરોમાં બ્રિટીશ પ્રજાએ આ પ્રકારની ઇમારતોનું બાંધકામ કર્યું. એના આકૃતિવિધાનમાં નવપ્રશિષ્ટતાવાદી શૈલીઓના પાલાડીઓને અનુસરનારી અને પ્રાચીન, મધ્યકાલીન શૈલીઓના સંસ્કારો જણાઈ આવે છે.

ઈ.સ. ૧૮૭૫ પછીના બ્રિટીશ ભારતીય સ્થાપત્યમાં એક મહત્ત્વનું પરિવર્તન આવ્યું. યુરોપીય અવકાશગત આયોજન ધરાવતી ઇમારતોમાં હિન્દુ રાજપૂત તથા સારાસેનિક (પૂર્વીય લાગે તેવાં) લક્ષણો મિશ્રિત થવાં માંડ્યાં. સ્થાનિક ઘટકોનો સમન્વય થવાને કારણે આ ઇમારતોમાં એક પ્રકારની ભારતીયતા વરતાવા લાગી તેથી તે સ્થાનિક સંવેદનાને અનુકૂળ લાગતી થઈ. આનો હેતુ બ્રિટીશ સામ્રાજ્યનાં સંસ્થાનોની સંસ્કૃતિ અને લોકો વચ્ચે એક અર્થપૂર્ણ સંવાદ પ્રગટાવવાનો હતો. આ કહેવાતો સ્થાનિક અભિગમ યુરોપમાં પ્રવર્તતા ઐતિહાસિકતાવાદ સાથે ભળી ગયો. એ રીતે ઓગણીસમી સદીની ઇમારતોમાં એક આગવો ભારતીય

ઐતિહાસિકતાવાદ ઉદ્ભવ્યો એમ કહી શકાય. હવે પછીની ઇમારતોમાં યુરોપીય અવકાશગત વિભાવના અને આયોજન રહ્યાં. પ્રવેશદ્વારની વિગતોમાં અને ઇમારતોના અંદરના ભાગમાં ભારતીય સ્થાપત્યનાં કેટલાંક અંગો, ઘટકોનો વિનિયોગ થયો. આવી મિશ્ર શૈલીઓવાળી ઇમારતો સ્થાપત્યની દૃષ્ટિએ સપ્રમાણ પરંતુ કળાત્મકતાની દૃષ્ટિએ ઊણી ઊતરે એવી નીકળી. ઓગણીસમી સદીનાં અન્તિમ વરસોમાં બ્રિટીશ સ્થપતિઓએ સરકારી અને જાહેર ઇમારતોના આયોજન ઉપરાંત ભારતનાં રજવાડાંઓને પણ પોતાની આવડતનો લાભ આપ્યો. ગ્વાલિયર, લખનૌ, વડોદરા, હૈદરાબાદ જેવાં મહત્ત્વનાં મહેલોનું સ્થાપત્યનિર્માણ તેમણે કર્યું. આ રાજ્યોએ પ્રથમ પંક્તિના ઇજનેરો અને સ્થપતિઓને આમંત્ર્ય અને મોટા પાયા પર રાજ્યોના ખર્ચે વિશાળ બાંધકામો અને આયોજનો હાથ ધર્યાં. યુરોપીય શૈલીનાં સ્થાપત્ય ઘટકોનો વિનિયોગ કરવાની આ ફેશન મધ્યમ વર્ગના લોકોનાં મકાનોનાં બાંધકામ સુધી વિસ્તરી; અને તે પણ એટલી હદે કે પ્રાચીન ગ્રીસના કોરિન્થમાં થતા તેવા વાંસળીવાળા સ્તંભ અને રોમનેસ્ક કમાનો સ્થાનિક સ્થાપત્ય પરિવેશમાં સાવ સ્વાભાવિક રીતે ઉલ્લેખાવા લાગ્યાં. આ શૈલી વીસમી સદીના ચોથા દાયકા સુધી પ્રચલિત રહી. ગુજરાત, ઉત્તર પ્રદેશ અને બંગાળનાં શહેરોમાં સમૃદ્ધ વેપારીઓનાં નિવાસસ્થાનો આયાત કરેલી લાદી, 'લેમ્પશેડ' અને રાયરચીલાથી શોભતાં હતાં.

દેશી રજવાડાંઓમાં ઘણા અંગ્રેજ કે યુરોપીય સ્થપતિઓ, શિલ્પીઓ અને ઉદ્યાનકારોએ પોતાની કારકિર્દીનો મોટા ભાગનો સમય વીતાવ્યો; આ બધા જ સ્થપતિઓ પોતપોતાની સૂઝ મુજબ રાજાઓની કળાત્મક સંવેદનાઓને પોષતા રહ્યા. ગુજરાતમાં ગાયકવાડી રાજ્યવિસ્તારોનાં મુખ્ય નગરોમાં વેરવિખેર પથરાયેલી આવી ઘણી બધી ઇમારતોનું નિર્માણ રોબર્ટ કીઝોમ નામના સ્થપતિએ કર્યું હતું. વડોદરા રાજ્યમાં આવતાં પહેલાં આ બ્રિટીશ સ્થપતિએ ત્રિવેન્દ્રમ અને મદ્રાસમાં ઘણી ઇમારતો સર્જી હતી. તેની જાહેર ઇમારતોમાં સ્થાનિક સ્થાપત્યનાં નિરીક્ષણો બહુ મોટો ભાગ ભજવે છે. એટલે ત્રિવેન્દ્રમ સંગ્રહસ્થાનની ઇમારતમાં ઢળતા



૧૧૧. હવેલી, બિકાનેર, રાજસ્થાન ૧૯મી સદી

છાપરાવાળી સ્થાનિક સ્થાપત્યરચનાનું પ્રતિબિંબ છે તેવી જ રીતે મદ્રાસના સેનેટ હોલ, પી.ડબલ્યુ.ડી. અને એવી બીજી ઈમારતોમાં દખ્ખણની શૈલી પ્રતિબિંબિત થાય છે. સ્થાપત્ય પ્રત્યેનો આવો અભિગમ પ્રચલિત ન હતો એટલે બ્રિટીશ ભારતીય સ્થાપત્યમાં કીઝોમનું અર્પણ મહત્વપૂર્ણ અને ગણનાપાત્ર લેખાય છે.

વડોદરા રાજ્યમાં કીઝોમ આવ્યા તે પહેલાં મેજર મેન્ટ નામના તેમના પુરોગામીએ મોટી સંખ્યામાં ઈમારતોનાં આયોજન અને બાંધકામની પ્રવૃત્તિ પ્રશંસનીય રીતે પાર પાડી હતી. વડોદરામાં ગાયકવાડ કુટુંબના નિવાસસ્થાન માટે રાજમહેલ લક્ષ્મીવિલાસનું મૂળ આયોજન મેન્ટનું હતું અને કીઝોમે તેમાં થોડા ફેરફારો કરાવ્યા હતા. કીઝોમે પોતે મ્યુઝિયમ અને પિક્ચર ગેલેરી, બરોડા કૉલેજ (અત્યારની આર્ટ્સ ફેકલ્ટી), ડફરીન હોસ્પિટલ (વર્તમાન એસ.એસ.જી હોસ્પિટલની જૂની ઈમારત) નજરબાગ પેલેસનું વિસ્તરણ અને એવી અન્ય ઈમારતોનું આયોજન કર્યું હતું. ઇ.સ.૧૮૭૫થી ૧૯૧૦ સુધીના તેમના નિવાસ

દરમિયાન વડોદરાની બધી ઈમારતો રચાઈ. તેમણે મહેસાણા, કડી, અમરેલીમાં પણ કેટલીક ઈમારતો ડિઝાઇન કરી.

બ્રિટીશ ભારતીય સ્થાપત્યનો અંતિમ તબક્કો એટલે દિલ્હીમાં આવેલી જુદાં જુદાં રાજ્યોની ઓફિસો માટેની ઈમારતો તથા વર્તમાન રાષ્ટ્રપતિ ભવન. દિલ્હી જેવી રાજધાનીમાં બ્રિટીશ સામ્રાજ્ય પોતાનાં ગૌરવ, ભવ્યતા, ચિરંજીવ પ્રભાવ સાકાર કરવા માંગતું હતું તે સ્પષ્ટ તરી આવે છે. કાલના સેક્રેટરીએટના ઉત્તર દક્ષિણના વિભાગો તથા રાષ્ટ્રપતિ ભવનના સંકુલનું નિર્માણ મૂળ યોજના



૧૧૨. નગરગૃહ (પછી એશિયાટિક સોસાયટી ગ્રંથાગાર), મુંબઈ, ૧૮૩૩

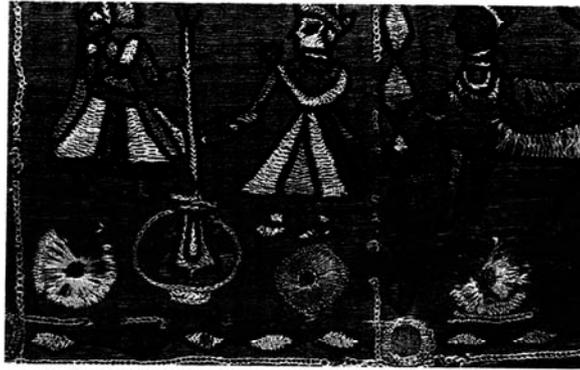
પ્રમાણે તો અંગ્રેજોની આખી કચેરી, 'રાણીના રાજમુકુટના રત્ન'ને સમાવવા સંપૂર્ણપણે સામ્રાજ્યવાદી કહી શકાય એવા લુટયેન્સ અને બેકરે વિચાર્યું હતું. આ વિરાટ અને ભવ્ય ઈમારતો અત્યંત પ્રભાવશાળી છે પણ એમાં આકાર ગૂંથણીનો અભાવ છે. ઉત્તરકાળના બ્રિટીશ-ભારતીય સ્થાપત્યમાં સંકુલતા અને મોહકતા ખૂટ્યા પછી એ માત્ર પાશવી સામ્રાજ્યવાદના જર્જરિત માળખા જેવું બની રહ્યું.

ગૌરી પારિમુ

મૂળ અંગ્રેજી પરથી અનુવાદ: શિરીષ પંચાલ

ભારતીય લોકકળા

તદ્દન સરળ એવા આ કળાપ્રકાર અંગે વાત કરવી એ એટલી સરળ નથી કેમ કે અન્ય શિષ્ટ કળાપ્રકારોનાં પ્રાચીન સ્વરૂપો તથા તે અંગેના સાહિત્ય રૂપે તેમનો ઈતિહાસ જળવાયો છે તેવું લોકકળાઓની બાબતમાં થયું નથી. 'લોકકળા' શબ્દપ્રયોગ જેમને તેના સર્જન કે ઉપયોગ સાથે સીધો સંબંધ નથી તેવા શહેરનિવાસી કળાપ્રેમીઓ તથા પારખુઓએ પ્રયોજેલો છે. લોકશાહીની એક પ્રચલિત વ્યાખ્યામાં જરા ફેરફાર કરીને કહી શકીએ કે લોકકળા એટલે લોકોએ પોતે, પોતાને માટે, પોતાના હેતુઓ અને ઉપયોગોને અનુલક્ષીને પોતાના પર્યાવરણમાં સર્જેલાં સ્વરૂપો. અહીં જેની વાત રજૂ કરી છે તેમાંનાં ઘણાં કળાસ્વરૂપો ઉપરોક્ત વ્યાખ્યા સાથે સુમેળ ધરાવે છે. ભારતમાં શહેરી સમાજવ્યવસ્થાની તુલનામાં મુખ્યત્વે કૃષિ તથા વન્ય ઉપજ પર અવલંબતી ગ્રામ અને આદિવાસી સમાજવ્યવસ્થા ઘણી રીતે જુદી પડે છે. લોકકળા શબ્દપ્રયોગમાં 'લોક' શબ્દ 'ગ્રામ-આદિવાસી અંચલોમાં વસતા લોકોની' એવા અર્થ તથા સંદર્ભમાં અભિપ્રેત છે. જો કે ગ્રામનિવાસીઓ ધીરે ધીરે શહેરોમાં જઈ વસવા લાગ્યા હોવાથી શહેરોમાં પણ ક્યારેક લોકકળાનાં કેટલાંક સ્વરૂપો હવે જોવા મળે છે. પ્રાચીન કાળમાં સુશીલ સ્ત્રીઓ માટે જે વિવિધ કળાકૌશલ્યમાં નૈપુણ્ય ધરાવવું આવશ્યક મનાતું, તેમાં ભીંત તથા ધૂલિચિત્રણનો પણ સમાવેશ થતો હતો. હજુયે ગ્રામ-આદિવાસી સ્તરે રંગોળી, ભરતકામ માટે



૧૧૩. કાન ગોપી, સૌરાષ્ટ્ર, ભરતકામ (મોચીભરત), સૌરાષ્ટ્ર

તથા ધાર્મિક ઉત્સવો તથા વ્રતોની ઉજવણી રૂપે ભીંત પર આકૃતિઓ દોરવાની પ્રથા છે, જે શહેરોમાં પણ કોઈ કોઈ કુટુંબોમાં જળવાઈ રહી છે.

પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં માનવી હાથની શક્તિ તથા ઉપયોગ સમજતો થઈ ગયો હતો. પાષાણયુગમાં હથિયારો બનાવતાં બનાવતાં એની ઉપયોગિતાને અનુલક્ષીને જરૂરી ઘાટ આપવાનું કૌશલ્ય પણ મેળવ્યું હતું. પોતાના પર્યાવરણમાં જોવા મળતાં પશુ, પંખી, ફળ, ફૂલ ઈ.ના આકારો, તથા વૈવિધ્ય પ્રત્યે તે આકર્ષાયો હશે તથા પોતાના શરીર પર ફૂલ, પીંછાં ધારણ કરીને તથા વાઘ-દીપડા જેવા ચટાપટા કે ટીલાંટપકાં કરી આનંદ અને ગર્વ પણ અનુભવતો હશે. ધીમે ધીમે તેણે રંગીન માટી, બળેલા લાકડાની મેશ જેવા પદાર્થોનો 'રંગ' તરીકે ઉપયોગ કરી ગુફાઓ તથા ખડકોની સપાટી પર લગાડીને ઈચ્છિત આકૃતિ બનાવવાની આવડત હાંસલ કરી. અર્ધ માનવ જેવી કોઈ અવસ્થામાંથી આ તબક્કે પહોંચતા માનવીને લાખ્ખો વર્ષ લાગ્યાં.

આદિ માનવે ગુફા તથા શિલાશ્રયોમાં સર્જેલાં કળાસ્વરૂપોના પચીસ-ત્રીસ હજાર વર્ષ પુરાણા નમૂનાઓ ફાંસ, સ્પેઈન ઉપરાંત ભારતમાં પણ મળે છે. ભારત સહિત અનેક દેશોમાં આજે પણ વસતા આદિવાસીઓની વર્તમાન એવી જીવનશૈલીમાં પ્રાગૈતિહાસિક કાળના આદિમાનવના જીવન સાથે સંકળાયેલ પ્રથાઓ, માન્યતાઓ, મૂલ્યો તથા કળાસ્વરૂપો જેવી અનેક

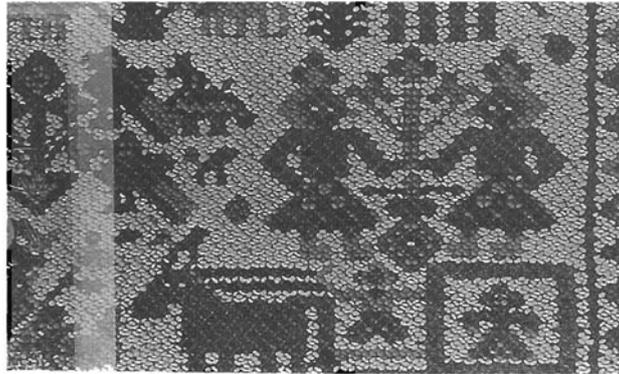
બાબતો લગભગ મૂળ સ્વરૂપે જળવાઈ રહી છે. ફાંસમાં પચીસેક હજાર વર્ષ પહેલાં થયેલાં ગુફાચિત્રો અને ભરૂચ જિલ્લાના આદિવાસીઓનાં આજનાં દીવાલ ચિત્રોમાં ખૂબ જ સામ્ય જોવા મળે છે. મધ્ય પ્રદેશના ભીમ બેટકા નામે જાણીતા શિલાશ્રયોમાં ખડકો પર દોરાયેલાં હજારો વર્ષ પુરાણાં ચિત્રોની પરંપરા ભારતમાં ગુજરાતથી ઓરિસ્સા સુધી પથરાયેલા આદિવાસીઓએ જાળવી રાખી છે. પાંચેક હજાર વર્ષ પહેલાં સિંધુતટની આસપાસ તેમ જ ગુજરાત સહિત પશ્ચિમ ભારતના વિસ્તારોમાં પાંગરેલી મોહેં-જો-દડો, હડપ્પા, લોથલ ઈ. સ્થળોની ખેતી તથા વાણિજ્ય પર આધારિત સંસ્કૃતિના જે અવશેષો મળ્યા છે તેમાં કળાસ્વરૂપો પણ ઘણાં છે. ભારતીય ઈતિહાસમાં વિવિધ પરિબળોની અસર અને સામાજિક, ધાર્મિક તથા રાજકીય પરિવર્તનો થતાં જ રહ્યાં છે. આમ છતાં ભારતની ભૌગોલિક વિશાળતા તેમ જ વૈવિધ્યપૂર્ણ લાક્ષણિકતાઓ જેવાં કારણોને લીધે એ બધાં પરિબળોની અસર ક્યારેય દરેક સ્થળે એકસાથે થઈ શકી નથી. જ્યાં થઈ ત્યાં પણ તેનું પ્રમાણ ઓછું વધું રહ્યું, તથા પરંપરાની પકડને લીધે ક્યારેક એવી અસરો ધોવાઈ કે ભુલાઈ પણ ગઈ. આથી આજે પણ ભારતમાં વસતા ઘણા લોકો દાયકા, સૈકા કે હજારો વર્ષ પહેલાં એમના વડવાઓ જેમ જીવતા તેમ જીવે છે. એમના જીવન પર અન્ય સાંસ્કૃતિક કે સામાજિક પરિબળોની બહુ ઓછી અસરો જોવા મળે છે. લોકકળાનાં સ્વરૂપો એમના જીવન સાથે પૂરેપૂરા વણાયેલાં હોઈ તે પણ જીવિત રહ્યાં છે.

લોકકળાનાં સ્વરૂપોનું લોકજાતિ, પ્રદેશ, માધ્યમ ઈ.ને આધારે વર્ગીકરણ થઈ શકે. પરંતુ તેના પ્રાથમિક પરિચય માટે તેના સર્જન સાથે સંકળાયેલાં મુખ્ય કારણો કદાચ વધુ ઉપયોગી થાય. અકળ, અગમ્ય તથા ક્યારેક પરિચિત જણાતાં

પરિબળો અને પરાશક્તિઓને સમજવા અને નાથવાના પ્રયત્નોમાં માનવીને પૂરી સફળતા હજુ પણ નથી મળી. એવાં કારણોસર ઊભા થતા રોગચાળા, મરકી, વાવાઝોડા, પુર, દુષ્કાળ, માનસિક અસ્વસ્થતા જેવા પ્રશ્નોને તર્ક, દલીલ, બળ કે કળ ઈ. દ્વારા ન ઉકેલી શકાય તેવી પરિસ્થિતિમાં સામાન્ય માનવીએ હાર સ્વીકારી લેવાનું વધુ પસંદ કર્યું છે. અને એ પરિબળોની કૃપા મેળવવા, અવકૃપા નિવારવા એમને રીઝવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. એ કરવા માટે, મોટા ભાગના લોકો નિરક્ષર હોઈ, જોઈ, અડી કે સાંભળી શકાય એવાં સ્વરૂપોનો ઉપયોગ કરવાનું એમને માટે વધુ અનુકૂળ અને સ્વાભાવિક થઈ રહ્યું.

પરંતુ કુટુંબીઓ અને પાળેલ પશુધનને મૃત્યુના મુખમાં ધકેલતા રોગચાળા, ખેતરોમાં ધાન્યનો વિનાશ કરતાં જીવાત કે તીડ, મૃત્યુ પામેલા- ખાસ કરીને નાની કે યુવાન વયે અપમૃત્યુ પામેલા સ્વજનોના- આત્માઓને ભૂતડાકણ બની કુટુંબીઓને હેરાન કરતા અટકાવવા કેવી રીતે? શોધવા ક્યાં? તેમ જ ઢગલાબંધ ફળો અને ધાન્ય પેદા કરનાર, દુષ્કાળ કે અતિવૃષ્ટિને સ્થાને પ્રમાણસર અને સમયસર વર્ષા દેનાર, ઢોરઢાંખરને નિરોગી રાખી દૂધાળાં બનાવનાર, કુટુંબીઓનો વંશવેલો વિસ્તારી તમામને લાંબી આવરદા દેનારાં પરિબળોને રીઝવવા ક્યાં? કેવી રીતે? પોલીસ, લશ્કર, ઈસ્પિતાલ, રોગવિરોધી રસીઓ, જંતુનાશક દવાઓ, જળનિયંત્રણ કરતા બંધ અને નહેરો; વાહનો, હવામાનની ચોક્કસ

આગાહી ઈ. જેવી હવે ઉપલબ્ધ થવા લાગેલી વ્યવસ્થાઓના સદતંત્ર અભાવવાળી પરિસ્થિતિ વચ્ચે નાનાં નાનાં જૂથોમાં વિભાજિત અને સ્વજનોના પરસ્પર ટેકા અને મદદ પર અવલંબિત ગ્રામ-આદિવાસી સમાજ વ્યવસ્થામાં ઉપરોક્ત અને એવા અનેક પ્રશ્નોનું મહત્ત્વ ઘણું હતું. એનો



૧૧૪. છાશવલોણું, સીરાજ, મોતીકામ

પોતાની સમજ-બુદ્ધિ પ્રમાણે ઉકેલ શોધવાના પ્રયત્નોમાંથી ઘણાં કળાસ્વરૂપો પેદા થયાં છે.

પોતાની ઉત્કાંતિ તથા વિકાસના વિવિધ તબક્કે માનવીએ આવા પ્રશ્નોનો ઉકેલ શોધવા પ્રયત્ન કર્યો છે. પ્રાગૈતિહાસિક કાળની માનવસંસ્કૃતિનું વિકસિત સ્વરૂપ બની ચૂકેલી પ્રાચીન મિસર, ગ્રીક, ચીની તથા ભારતીય સંસ્કૃતિઓમાં પણ માનવીએ દેવદેવીઓ તથા નૈસર્ગિક પરિબળો, તત્ત્વોનાં સ્વરૂપોની કલ્પના કરી તેમને મૂર્તિમંત કરવા ઘડ્યા હતાં કે ચિતર્યા હતાં. એવાં મૂર્તિમંત સ્વરૂપમાં મૂળ પરિબળની કે તેના મૂળ સ્વરૂપની ઉપસ્થિતિ માની લેવાનું સરળ જણાતું હોઈ લોકકળાઓમાં એનો ખૂબ જ ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. માત્ર કાલ્પનિક કે નરી આંખે ન જોઈ શકતાં પરિબળો જ નહીં પણ વાઘ-મગર-નાગ જેવાં પ્રાણીઓ જેમને ભૌતિક સ્વરૂપે હાજર રાખવાનું અગવડભર્યું કે જોખમી હોય ત્યારે તેના વિકલ્પ તરીકે તેમની પણ મૂર્તિઓ બનાવી પૂજા જેવો વિધિ કરવામાં આવે છે. આ ભાવનાઓ સાથે સંકળાયેલ અંધશ્રદ્ધા, વહેમો, જાદુમંતર, અજ્ઞાન ઈ. બાબતોને પણ લોકકળાઓના સ્ત્રોત સમાં કારણોમાં સમાવેશ થાય છે.

આવાં પરિબળોનાં સ્વરૂપો કલ્પનાના સ્તરે સામાન્ય રીતે વિસ્તૃત તથા અસ્પષ્ટ હોય છે. કલ્પના કરવાની તુલનામાં સમય, અન્ય સાધનસામગ્રી, હસ્તકૌશલ્ય તથા જગ્યાની આવશ્યકતા જેવાં કારણે કાલ્પનિક સ્વરૂપોને મૂર્તિમંત કરવાનું અઘરું છે. આથી તેના વિકલ્પ તરીકે સાદી, નાની તથા સહેલાઈથી પ્રાપ્ય



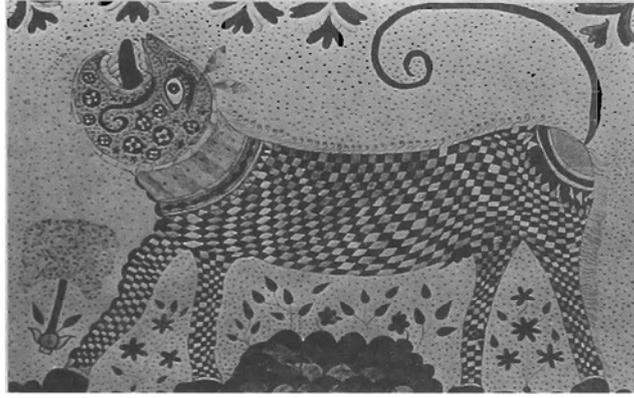
૧૧૫.કાંચા, બંગાળ, ભરતકામ,

સાધનસામગ્રીથી બનાવેલ મૂર્તિઓ કે આકૃતિઓ તથા તેનીય અવેજીમાં પ્રતીકોનો ઉપયોગ પણ લોકકળામાં સામાન્ય છે. હિન્દુ ધાર્મિક વિધિઓમાં ગણેશની પૂજાનું મહત્વ ઘણું છે. ગણેશમૂર્તિની રજૂઆત, કાળમીઠથી માંડીને આરસ જેવા વિવિધ પથ્થરોમાં, કાંસા જેવી ધાતુઓમાં, કાષ્ઠમાં તેમ જ આજકાલ ચૂના-સિમેન્ટ જેવાં માધ્યમોમાં પણ થઈ છે; ભીંત, કાપડના પટ, તાડપત્ર અને કાગળ પરનાં ચિત્રાંકનોમાં તેમ જ સૌરાષ્ટ્રના ખેડૂતોમાં પ્રચલિત 'ગણેશસ્થાપન' નામે ઓળખાતા ભરતપ્રકારમાં પણ થઈ છે. લગ્ન, વાસ્તુ જેવા પ્રસંગે પૂજાવિધિમાં લોટા ઉપર શ્રીકૃષ્ણ મૂકીને તેમ જ કેટલાક પ્રસંગે ભીંત કે ઉંબરા ઉપર કુમકુમથી કરેલાં માત્ર થોડાં ટપકાંઓની ત્રિકોણાકાર રચના વડે પણ ગણેશની રજૂઆત થાય છે, તથા તેમાં તેમનું પ્રત્યક્ષરૂપ જોઈ પૂજા પણ કરાય છે.

ભારતમાં નાગપૂજા તો હજારો વર્ષોથી થતી રહી છે. શિષ્ટ તેમ જ લોકસાહિત્ય નાગ-નાગિણી, નાગદેવ, નાગલોક જેવા ઉલ્લેખોથી ભરપુર છે. માનવી બે કારણોસર નાગની કૃપાની આશા રાખે છે - એના દંશથી સંભવિત મૃત્યુના ભયને કારણે તથા કૃષિને હાનિરૂપ ઉંદરોનો વિનાશ કરતી તેની ઉપકારક બાજુને લીધે તેની આવશ્યકતાને કારણે. નાગપંચમીના પર્વ નિમિત્તે ભીંત પર પાણિયારા પાસે તેમ જ ભોંય પર અનેકવિધ સુંદર સ્વરૂપો આપીને તેને રંગોળીમાં રજૂ કરાય છે. બંગાળમાં નાગ સાથે સંકળાયેલ મનસાદેવીની માટી પકવીને બનાવેલી મૂર્તિઓ જોવા મળે છે.

હિન્દુ ધર્મકથાઓમાં

દેવદેવીઓની સંખ્યા તેનીસ કરોડ હોવાની માન્યતા પ્રવર્તે છે. ગ્રામ-આદિવાસીઓનાં દેવ-દેવીઓનો પણ એમાં સમાવેશ થઈ જતો હશે. ગુજરાતના છોટાઉદેપુરના રાઠવા કે મધ્યપ્રદેશના પાટણગઢ વિસ્તારમાં વસતા પરધાન તથા ગોંડ જાતિના આદિવાસીઓના દેવતાઓની યાદી પણ ઘણી લાંબી થાય.



૧૧૬. વાઘ, મધુબની, મિથિલા, બિહાર,

રતમાઈ, મેડોકી માઈ, ફૂલવારી દેવી, બડાદેવ, બાબાદેવ, બુઢાદેવ, બુઢીમાઈ, ફૂલપાવો, ઉનપાવો, પીઠોરો, દૂધિયો, રતુમાળ, ભેંહાટો, બોકડિયો, ઝેરિયો, અરિયા- ગળિયા, ઈન્દ... એમાંનાં થોડાએકનાં નામો છે. બારીક કોતરણીવાળી વિગતપ્રચુર મૂર્તિ કે અંકનને સ્થાને લાકડાનો ખાંભો, જમીનમાં ખોડેલ પથ્થરની શિલા કે ઝાડના થડ પાસે સફેદ માટી કે ચોખાના લોટ વડે બનાવેલ ચોરસ-ત્રિકોણ જેવી આકૃતિ ઉપર થોડાં ટીલાં ટપકાં કરીને એ દેવતાઓનાં સ્વરૂપો બનાવી લેવાય છે. લિંગપૂજાનું મૂળ પણ આ પ્રથામાં જણાય છે.

લોકજીવન સાથે સંકળાયેલાં, લાકડા, પથ્થર કે પકવેલી માટી જેવાં, પ્રમાણમાં ટકાઉ માધ્યમોમાંથી બનાવેલ કેટલાંક કળાસ્વરૂપો હવે અવારનવાર જોવા મળવા લાગ્યાં હોઈ આપણે તેનાથી પરિચિત છીએ. પરંતુ ખાસ ઉપયોગ માટે, માત્ર તેટલા સમય માટે જ બનાવવામાં આવતાં અનેક સ્વરૂપોથી તેની સાથે ન જોડાયેલા ભાગ્યે જ કોઈ લોકો પરિચિત હશે. લોકકળા પરમ્પરાઓ પેઢી દર પેઢીથી ઊતરી આવી છે. બાપ પાસેથી દીકરાઓ અને મા પાસેથી દીકરીઓ એવાં કળાસ્વરૂપો બનાવવાનું બાલ્યાવસ્થામાં જ રમતાં રમતાં શીખી લેતાં હોય છે. આ પરમ્પરાઓ જીવતી રહી શકી તેનું એક મુખ્ય પરંતુ વિરોધાભાસી જણાતું કારણ તેનાં માધ્યમોનું અસ્થાયી લક્ષણ પણ છે. મોટા ભાગનાં કળાસ્વરૂપો છાણ, માટી, લોટ, ઘાસ, ફૂલ, પાંદડાં જેવી

ઘસાઈ, સુકાઈ, ભુંસાઈ, ધોવાઈને કે તૂટી, ફૂટી ખસી જઈ વિરૂપ કે અરૂપ થઈ જતી વસ્તુઓમાંથી બનાવવામાં આવતી હોઈ ખાસ ટકતી નથી. ક્યારેક તો એનો ઉપયોગ પૂરો થઈ જાય કે તરત તેનું વિસર્જન કરવાનું પણ એના વિધિનો ભાગ બની રહેતું હોય છે - (ગણેશચતુર્થી તથા દુર્ગાપૂજન માટેની સુંદર મૂર્તિઓને નદી- તળાવમાં

ડુબાડી દેવામાં આવે છે. મથુરા વિસ્તારમાં સંઝા નામની એક ખાસ પ્રકારની રંગોળી જમુનાજળમાં વહેવડાવવા માટે જ બનાવવામાં આવે છે. આમ લોકકળાઓમાં સર્જનની સાથે વિસર્જનને પણ મહત્ત્વ અપાયું છે જેને તેનું આગવું લક્ષણ કહી શકાય). પરંતુ આવાં કારણોને લીધે એ સ્વરૂપોને વારંવાર કે નિયત સમયે બનાવ્યા કરવાનું પણ આવશ્યક બની રહે છે. લોકજીવનમાં કળાસ્વરૂપોથી વધુ નહીં તોય તેના જેટલું જ મહત્ત્વ તે બનાવવાની વિધિ, ક્રિયાપ્રવૃત્તિને પણ અપાયું છે.

મૃત્યુ પામેલા સ્વજનોના આત્માઓ અસંતુષ્ટ રહે, ભટક્યા કરે તો જીવતા કુટુંબીઓને અડચણ કે ત્રાસરૂપ થઈ રહે છે. આ માન્યતાને કારણે તેમને શાંત રાખવા તથા યોગ્ય આશ્રયસ્થાન મળે તેવા હેતુઓ સર પણ કેટલાંક કળાસ્વરૂપો બનાવવામાં આવે છે. પશ્ચિમ ભારતના પ્રદેશોમાં પાળિયાઓ પ્રચલિત છે. એ પાળિયાઓમાં પણ કોમી તથા પ્રાદેશિક ખાસિયતો જોવા મળે છે. ઘોડા કે ઊંટ પર ઢાલ તલવારધારી અસવારવાળા પથ્થરના પાળિયાઓની જેમ ચૂડીઓ ધારણ કરેલ માત્ર હાથ દર્શાવતા સતીના પાળિયાઓ પણ હોય છે. દક્ષિણ ગુજરાતના પ્રદેશોમાં ગોળાકાર પથ્થર ઉપરાંત લાકડાનાં પાટિયાં કે થાંભલામાં જરાતરા કાપકૂપ કરીને તેને મૂર્તિ સ્વરૂપે જમીનમાં ખોડવામાં આવે છે, જે ખતરું તથા વેતરી નામે ઓળખાય છે. આવાં સ્મારકો ઘરથી દૂર, ગામની હદ બહાર સ્થાપવામાં આવે છે જેથી તેની સાથે સંકળાયેલ

આત્માઓ દૂર રહે. તેમની મૃત્યુતિથિઓએ કુટુંબીઓ ત્યાં જઈ ધૂપદીવા, સિંદુર તથા મરઘા કે શ્રીફળ ધરી પૂજા કરે છે.

દક્ષિણ ગુજરાતમાં લાકડામાં કોતરેલા ખાંભા પર મૃત્યુ થવાનાં કારણો તથા પરિસ્થિતિનો નિર્દભ ચિતાર પણ કોતરવામાં આવે છે. બહુ દારૂ પીવાથી નશામાં ભાન ગુમાવી ગાડું ચલાવતા પડી જઈ પૈંડાં નીચે કચરાઈ મરેલો ખેડૂત, રસ્તે જતા સર્પદંશથી કે રાજ્ય પરિવહનની બસ નીચે કચડાઈ ગયેલી વ્યક્તિનાં નામ-ઠામ-તિથિ સાથેની વિગતો પણ એમાં જોવા મળે છે. સગર્ભા અવસ્થામાં મૃત્યુ પામેલી

સ્ત્રીઓની પાછળ ખાસ થાંભલી જેવા ખતરું બનાવી, તેમની પુત્રૈષણાને કારણે અસંતુષ્ટ આત્માઓને શાંત રાખવા ચુંદડી, કાંસકી, ચૂડી, બંગડી, ઘૂઘરો ઈ. ત્યાં મૂકવામાં આવે છે. સૌરાષ્ટ્રમાં કેટલાક લોકો સગાસંબંધીઓને પોતાના મૃત્યુ બાદ સંતાનો દ્વારા જમણ જમાડવાની સંભાવના ઓછી લાગે કે પોતાનું નામ કમાવાની લાલચે ‘જીવતાં જગતિયું’ કરી નાખે છે. એ પ્રમાણે દક્ષિણ ગુજરાતમાં સંપત્તિવાન કેટલાક આદિવાસીઓ પોતાની હયાતી દરમિયાન જ પથ્થરનો પાળિયા જેવો ખાંભો કોરાવે છે. તેમાં તેમની રજૂઆત અશ્વારોહી તરીકે મુખ્ય સ્થાને હોય છે જ્યારે તેમનાં અન્ય સગાંવહાલાંઓને નાની આકૃતિમાં, ગાડામાં બેસાડેલાં રજૂ કરાય છે.

ઓરિસ્સાના સાવરા આદિવાસીઓ પણ મૃત સ્વજનોના આત્માને રહેવા ઘરની દીવાલ ઉપર ‘ઘર’નું ચિત્ર તૈયાર કરાવે છે અને તેમાં રોજબરોજના ઉપયોગની



૧૧૭. પીઠોરો, ભીંતચિત્ર(એક ભાગ) રાઠવા આદિવાસી ઘર, છોટાઉદેપુર, ગુજરાત

એલિવન નામના વિખ્યાત નૃવંશશાસ્ત્રીને એવો ઉત્તર મળેલો કે “ મારો દાદો આસામમાં મજૂરી કરવા ગયેલો ને ત્યાં જ મર્યો. એને અહીં આવવા વાહનની સગવડ તો આપવી જ પડે ને ! ”

મધ્ય પ્રદેશ તથા રાજસ્થાનમાં ઘણાં સ્થળે શ્રાદ્ધ પક્ષ દરમિયાન બાલિકાઓ સંજા કે સાંજી નામનું વ્રત પાળે છે. વ્રત દરમિયાન રોજ સાંજે ઘરના પ્રવેશદ્વારની બાજુમાં ભીંત ઉપર તાંત્રિક મંડળોને મળતો આવે એવો ચોરસ કોઠા જેવો આકાર છાણ વડે લીંપીને તૈયાર કરી તેની ઉપર છાણથી જ રેખાઓ અને આકૃતિઓ ઉપસાવવામાં આવે છે. રોજ આગલી સાંજે કરેલ સંજા-આકૃતિઓ ખરોચીને ઉખાડી નાખી તેઓ નવી તિથિને અનુસાર સ્વરૂપાંકનો તૈયાર કરે છે. છાણની ઉપસાવેલી આકૃતિઓને વિવિધ રંગની ફૂલપાંખડીઓ તથા પાંદડાંથી શણગારે છે અને ક્યારેક કળીઓ, અનાજ તથા કઠોળના દાણા અને ચમકીલાં પિત્તળપાનાંથી પણ રંગ અને પોતનું



૧૧૮. દેવનારાયણ, મોલેલા, રાજસ્થાન, પકવેલી માટી પર રંગરોગાન

વૈવિધ્ય વધારે છે. આ રચના સંઘ્યા સમયે બનતી હોઈ સંઝા કે સાંઝી નામે ઓળખવામાં આવે છે. આવી સંઝા બનાવવાનો હેતુ પણ મૃત આત્માઓને માટે નિવાસસ્થાન તૈયાર કરી તેમને સંતોષવાનો હોઈ શકે તેમ કેટલાક

વિદ્વાનો માને છે. શ્રાદ્ધ પક્ષની પાંચમને કુંવારા પાંચમ અને નોમને ડોકરા નોમ કહેવામાં આવે છે. એ તિથિએ સંઝામાં અનુક્રમે કુટુંબમાંની અપરિણીત અવસ્થામાં મૃત્યુ પામેલ વ્યક્તિઓનાં અને સ્વર્ગવાસી વૃદ્ધજનોનાં

પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપો બનાવવામાં આવે છે. રાજસ્થાનના મેવાડ વિસ્તારમાં સ્થાનિક ઈતિહાસનું લોકહૈયે વસી ગયેલું એક અમર પાત્ર મીરાંબાઈનું પણ સંજા સાથે સ્વરૂપાંકન કરવામાં આવે છે. સાદા કોઠા જેવા બાહ્યાકારને બદલે કેટલીક કલ્પનાશીલ બાલિકાઓ, સંજાને દેવી માનીને તેને સ્ત્રીની દેહાકૃતિ સ્વરૂપે પણ બનાવે છે.

ગુજરાત અને મધ્યપ્રદેશના સરહદી વિસ્તારોમાં રાઠવા જાતિના આદિવાસીઓ પોતાના ઘરમાં 'પીઠોરો' ચિતરાવે છે. પીઠોરો- જેને તેઓ આદરપૂર્વક બાબો પીઠોરો કહે છે- તેમનો અગત્યનો દેવ છે. આદિવાસીઓ માને છે કે તેમની સમૃદ્ધિમાં વૃદ્ધિ કરી તેમના જાનમાલ અને આરોગ્યનું પીઠોરો રક્ષણ કરે છે. આ ચિત્રમાં ઈન્દ્રના ભાણેજ પીઠોરાના લગ્નપ્રસંગની જાન, ગણેશાદિ દેવદેવતા સાથેના અશ્વારૂઢ મોભાદાર જાનૈયાઓ, દેશપરદેશ તથા પરલોકમાંથી ય લગ્ન માણવા આવેલા લોકો, પશુ, પંખી, સૂપડકન્નો, એક ટાંગ્યો, દશમાથાળો વગેરે નિમંત્રિતો તેમ જ તેમના પરિસરમાં જોવા મળતી વિવિધ બાબતોનું ચિત્રણ કરવામાં આવે છે. પૂરી બે રાત અને એક દિવસ ચાલતો આ ચિત્રણવિધિ એક મોટો આનન્દોત્સવ બની રહે છે. તે નિમિત્તે સગાસબંધીઓ ઉપરાંત આજુબાજુનાં ગામોના લોકો એકઠાં થાય છે; ખાઈ, પી, ગાઈ, નાચીને ધામધૂમથી એને ઉજવે છે.

પીઠોરો ચિત્રણનો મુખ્ય ભાગ ભૂવા-બડવાની ચકાસણીમાંથી પસાર થઈ જાય પછી એની દેવસ્થાનની જેમ જ માનમર્યાદા જળવાય છે. સમયે સમયે પૂજા બલિદાન વગેરે પણ થાય છે. આ મુખ્ય ભાગમાં દેવદેવીઓ તેમનાં વાહનો તથા અન્ય વિગતોને પરમ્પરાગત રીતે પૂર્વનિર્ધારિત સ્વરૂપે જ રજૂ કરવી જરૂરી હોઈ તેના જાણકાર નિષ્ણાત 'લખારા'ઓને નિમંત્રવામાં આવે છે. પરંતુ મુખ્ય ભાગ સિવાય તેની આજુબાજુની દીવાલો પર હાજર રહેલાઓમાંથી બધા જ પોતાનો હાથ અજમાવવાની તક ઝડપી લે છે.

ઘર આંગણે કરવામાં આવતી રંગોળીના બધા પ્રકારો તથા ઘરની ભીંત પર કરાતાં ચિત્રોમાંથી ય મોટા ભાગના પ્રકારો સ્ત્રીઓ જ દોરતી હોય છે. પરંતુ પીઠોરો સહિત

કેટલાક લોકકળાપ્રકારો એવા પણ છે કે જે પ્રચલિત રૂઢિ પ્રમાણે માત્ર પુરુષોનું જ ક્ષેત્ર ગણાય છે. ચાકડા ઉપર માટીમાંથી ઘાટ ઘડી વાસણો બનાવવાનું કામ પણ ભારતમાં પુરુષો જ કરે એવી પરમ્પરા રહી છે. જો કે તે સિવાય કુંભારકામના દરેક કામમાં સ્ત્રીઓ પોતાના હાથ બટાવતી હોય છે, જ્યારે વાસણો પરનું સુશોભનચિત્રણ સ્ત્રીઓ જ કરે છે.

ગુજરાત ઉપરાંત ભારતમાં ઘણા પ્રદેશોમાં આદિવાસીઓ પોતાના દેવીદેવતાને મરઘા બોકડા કે ભૂંડનો ભોગ ધરાવે છે. કોઈ કોઈ સ્થળે પાડા પણ વધેરવામાં આવે છે. ખેતીપ્રધાન ગ્રામ તથા નગર વિસ્તારોમાં જીવતા પ્રાણીને બદલે શ્રીફળ, સાકરકોળું વધેરવાની પ્રથા પ્રચલિત થઈ છે તેમ આદિવાસીઓ પકવેલ માટીના ઘોડા, ઊંટ, હાથી, વાઘ જેવાં પ્રાણીઓનાં સ્વરૂપો દેવદેવીને અર્પે છે. દેવને ઘોડો આપવાનું એક કારણ એ હોવાનું મનાય છે કે પ્રાચીન સમયમાં આર્યોનું આગમન થયું ત્યારે તેઓ તેમની સાથે ઘોડા લાવ્યા. તેમના આ વિદ્યુત્વેગી વાહનને લીધે ત્યારના મૂળ ભારતવાસીઓ પર તેઓ સરળતાથી વિજય મેળવી શક્યા. આજના આદિવાસીઓ એ પ્રાચીન પરાજિત ભારતવાસીઓના વંશજ હોવા જોઈએ. તેઓ પોતે પોતાના વાહન તરીકે આજે પણ ઘોડાનો ઉપયોગ કરતા નથી. પણ પોતાના દેવોને એટલા માટે આપે છે કે અશ્વારોહી દેવોને આદિવાસીઓનું રક્ષણ કરવા જરૂરી ગતિ પ્રાપ્ત થાય.

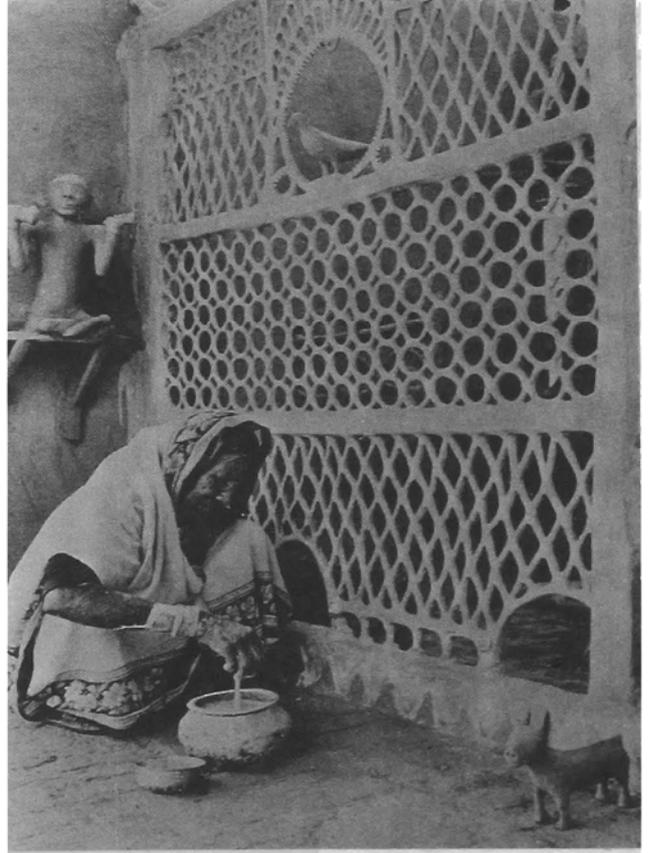
ભારતમાં વિવિધ પ્રદેશોમાં માટીમાંથી નાના રમકડા જેવડાથી માંડી જીવતાથી પણ ઊંચા-ત્રણથી ચાર મીટર ઊંચા ઘોડા બનાવવામાં આવે છે. માટી દરેક સ્થળે સરળતાથી વિના મૂલ્યે અને વિપુલ પ્રમાણમાં મળતી હોઈ હજારો વર્ષથી લોકો તેનો ઉપયોગ કરતાં આવ્યા છે. વળી તે ધાતુઓની જેમ કટાઈને કે સડીને બગડતી પણ નથી. ખેતી તથા પશુપાલનના વિકાસને લીધે પણ ભારતમાં માનવીનો માટી સાથેનો નાતો જળવાઈ રહ્યો છે. મોહેન્-જો-દડો, હડપ્પા, લોથલ ઈ. સ્થળે માટીનાં વાસણો, રમકડાંઓ તથા વિવિધ મૂર્તિઓ અને અર્ધમૂર્તિ શિલ્પો મળી આવ્યા છે. ત્યાંથી ભારતમાં બધે પ્રસરેલી એ પ્રથાનાં મૂળ સ્વરૂપોની યાદ આપે તેવી અનેક ચીજ

વસ્તુઓ આજે પણ માટીમાંથી બનાવવામાં આવે છે. ક્ષ્ત્ર સૌરાષ્ટ્રમાં માટીને પકવ્યા વિના 'ઘંટીઘોડા' નામે જાણીતાં રમકડાં બનાવવામાં આવે છે. રંગો વડે સુશોભિત કરાયેલાં એ રમકડાં મૂઠી કે ખોબો ભરીને અનાજ આપી તેના બદલામાં ગ્રામસ્ત્રીઓ પોતાનાં બાળકોને રમવા મેળવી આપે છે. કાચાં હોવાથી રમકડાં વધુ ન ટકવાને લીધે આ વિનિમય ચાલ્યા જ કરે છે. એક પ્રદેશમાંથી અન્ય સ્થળે લોકોની તથા તેમની સાંસ્કૃતિક પ્રથાઓની અવરજવર અને પરસ્પર પ્રભાવોની તપાસ કરવામાં પણ આ ઘંટીઘોડા જેવાં કળાસ્વરૂપો ઉપયોગી નીવડી શકે. પૂર્વમાં મધ્ય પ્રદેશ સુધી અને વાયવ્યમાં અફઘાનિસ્તાન તથા મધ્ય એશિયા-રશિયાના ઘણા પ્રદેશોમાં રંગ-રૂપ-ઘાટમાં ખૂબ જ સમાનતા ધરાવતાં- ઘંટીઘોડા જેવાં- રમકડાં આજે પણ બને છે. સ્વસ્તિક તથા અભિમન્યુનો ચક્રાવો નામનું રંગોળી સ્વરૂપ ભારતમાં વિવિધ સ્થળે ઉપરાંત અન્ય ઘણા દેશોમાંય મળે છે. માત્ર શિકાર તથા વન્ય ઉપજ ઉપર આધાર રાખવાને બદલે ખેતી કરતા થયેલ આદિવાસી વિસ્તારોમાં સુથાર, લુહાર, કુંભાર જેવા કારીગરો જઈને વસવા લાગ્યા. આથી એમની જીવનશૈલીમાં પણ નાનામોટા ફેરફાર થવા લાગ્યા. આદિવાસીઓના રોજિંદા વપરાશની વસ્તુઓ-નળિયાં, વાસણો, દેવને ચડાવવા માટેની પ્રાણીમૂર્તિઓ ઈ. પણ બિનઆદિવાસી કારીગરો બનાવી આપવા લાગ્યા છે. તેઓ આદિવાસીઓના જીવન સાથે એટલા બધા ઓતપ્રોત થઈ ગયા છે કે તેમની બનાવેલી કૃતિઓ 'પોતાના ઉપયોગ માટે પોતે બનાવેલી વસ્તુ' ન રહેવા છતાં તેમનો લોકકળામાં સમાવેશ કરવામાં કંઈ અજૂગતું નથી લાગતું.

ચાકડા પરના પ્રભુત્વને કારણે કુંભારો પ્રાણીમૂર્તિઓમાં ચાકડા પર ઉતારેલા અને ચાકડા વિના હાથ વડે સીધા ઘડેલા વિવિધ ઘાટનો સમન્વય કરી આખરી સ્વરૂપો બનાવે છે. પ્રાણીમૂર્તિઓ ઉપરાંત દેવસ્થાનમાં તેમ જ સ્મશાનમાં પ્રગટાવવામાં આવતા દીવાઓને વાયરાથી રક્ષવા તેમને ઢાંકવા માટેનાં તથા મૃતાત્માઓને રહેવા માટે મૂકવામાં આવતા ઘુમ્મટ આકારના 'ઘાબાં' પણ કુંભારો બનાવે છે. મધ્ય પ્રદેશ

તથા ઓરિસ્સાના કેટલાક વિસ્તારોમાં ઘરનાં છાપરાં ઉપર વિવિધ પશુપક્ષીઓનાં રૂપાંકનો ધરાવતાં નળિયાં મૂકવામાં આવે છે. ઘરને સુશોભિત દેખાડવા ઉપરાંત આ પશુપક્ષીઓ વણનોતર્યા પ્રેતાત્માઓ તથા અનિષ્ટ પરિબળોને છાપરા વાટે ઘરમાં આવતાં અટકાવે છે તેવી માન્યતા પણ છે.

પરસ્પર આકર્ષણમાં વૃદ્ધિ થાય તે માટે પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી જ નર અને નારી પોતાના દેહને શણગારતાં રહ્યાં છે. આત્મા અને બાહ્ય જગતને જોડતી કડી સમા પોતાના દેહને શણગારવાની સ્વાભાવિક ઈચ્છા પણ લોકકળાઓના ઉદ્ભવ સમાં કારણોમાંનું એક છે. શરીરને રંગ, ધૂંદણાં, આભૂષણો, વસ્ત્રો ઈ. વડે સજાવવામાં લોકોએ કલ્પનાને મુક્ત દોર આપી આનંદ માણ્યો છે.



૧૧૯. પોતે બનાવેલ ઘરની જાળી રંગતી આદિવાસી રજવાર સ્ત્રી, મધ્યપ્રદેશ ૧૯૮૩, (છબિ: જ્યોતિ ભટ્ટ)

અન્ય ઘણા દેશોની જેમ ભારતમાં પણ રંગો વડે શરીર શણગારવાની પ્રથા છે. આંખોમાં કાજળ રેખ, કપાળે કંકુ ચાંદલો કે ચંદન, કેસરના વિવિધ રૂપાકારો ધરાવતા તિલક, હાથપગ પર મેંદીની ભાત કે અળતો ઉપરાંત અંગોને છૂંદણાં દ્વારા શણગારવામાં આવે છે. ઉપરોક્ત અન્ય શણગારોની જેમ છૂંદણાં રોજે રોજ નવેસરથી થઈ શકતાં નથી કે ઘોઈ કાઢી, બદલી શકાતાં નથી. આથી જ્ઞાતિ- જાતિ- સમૂહના સભ્યોની ઓળખાણ માટે આગવી વેશભૂષા તથા આભૂષણોની જેમ છૂંદણાં પણ ઉપયોગી હતાં. હજુ પણ મધ્ય પ્રદેશ, ઓરિસ્સા, દક્ષિણ ભારતના આદિવાસીઓ ઉપરાંત ગુજરાત, રાજસ્થાન ઈ. પ્રદેશોની ઘણી ગ્રામનિવાસી તથા વિચરતી જ્ઞાતિઓમાં હાથ- પગ- ગળું, છાતી, કમર તથા મોં પર છૂંદણાં ધરાવતી સ્ત્રીઓ જોવા મળે છે.

આદિવાસી સ્ત્રીઓમાં એવી માન્યતા છે કે અન્ય આભૂષણો તો ઉતારી લઈ શકાય પરંતુ છૂંદણાં તો એવાં ઘરેણાં છે કે લૂંટીઝૂંટવીને કે મૃત્યુ પછીય કોઈ લઈ શકે નહિ. વળી સૌંદર્યમાં વૃદ્ધિ કરવા ઉપરાંત અમુક પ્રતીકો કે ચિહ્નો સ્વરૂપે છૂંદણાં કરાવવાથી ‘ખરાબ દૃષ્ટિ’ સામે તે રક્ષણ આપે છે એવું પણ કેટલાક માને છે. આવાં કારણોસર માત્ર થોડાં ટપકાં તથા નાની, આડી, ઊભી, ત્રાંસી રેખાઓના સમૂહની વિવિધ ગોઠવણી દ્વારા છૂંદણાંમાં હાથી, ઊંટ, મોર, ભમરા, દેવમંદિર, ચાંદો, સૂરજ જેવી રૂપરચના બનાવવામાં આવે છે. હાથ, પગ, ગળામાં પહેરાતાં મૂલ્યવાન ધાતુઓના પ્રચલિત આભૂષણોનાં આકારોને મળતાં છૂંદણાં પણ થાય છે. વળી સહેલાઈથી ઓળખી શકાય તેવા રેખાંકન સ્વરૂપે હનુમાન, મુરલીધર કૃષ્ણ, વીંછી, નાગ, ઘડિયાળ તેમ જ ઊંઠ, રાધાકૃષ્ણ કે ક્યારેક પોતાનાં સ્વજનોના નામાક્ષરો પણ છુંદાવવામાં આવે છે. ભારતમાં સ્ત્રીઓની સરખામણીમાં પુરુષોમાં છૂંદણાંનું પ્રમાણ ઘણું ઓછું જોવા મળે છે.



૧૨૦. પોતે શણગારેલ ભીંત પાસે આદિવાસી મીણા જાતિની સ્ત્રી, રાજસ્થાન ૧૯૮૯, (છબિ: જ્યોતિ ભટ્ટ)

મધ્યપ્રદેશમાં રામનામી નામે ઓળખાતી એક જાતિનાં સ્ત્રીપુરુષો પોતાના હાથ, પગ, પેટ, પીઠ, મોં, માથું એમ બધાં અંગો ઉપર મોટી સંખ્યામાં રામ રામ નામાક્ષરોની સુંદર ગોઠવણીવાળી ભાત છુંદાવે છે.

શરીરને રંગ લગાડીને કે રંગથી ટપકાં, રેખાઓની ભાત દોરીને શણગારવાની તેમ જ દુશ્મનોને ગભરાવવા વિકરાળ સ્વરૂપ આપવાની પ્રથા હજુ કેટલીક આદિવાસી જાતિઓમાં નૃત્ય જેવા ઉત્સવો દરમિયાન જોવા મળે છે. ગુજરાતમાં છોટાઉદેપુર જેવા વિસ્તારોમાં હોળીના તહેવારો દરમિયાન ઉજવાતા ઘેર ઉત્સવમાં હરણ કે દીપડાનો ભાસ કરાવતી, શરીર પર સફેદ રંગથી કરેલી ભાત, મોરપીંછ ગૂંથીને બનાવેલ મુકુટો કે વાંસની પટ્ટીઓ ગૂંથીને બનાવેલ ચિત્રવિચિત્ર ટોપીઓ પહેરેલા અને કાચનાં, મોતીનાં તેમ જ જસત, ચાંદી કે પિત્તળનાં આભૂષણોથી લદાયેલા ઘેરૈયા આદિવાસીઓને કમ્મરે બાંધેલી તુંબડીઓ અને ધૂધરા ધમકાવતા ઢોલ, વાંસળી તથા કરતાલના તાલે ઝૂમતા-નાચતા-ગાતા જોવા એ પણ એક લ્હાવો છે.

ધનસંપત્તિની ભાવના અને મહત્વની સમજનો વિકાસ થતાં સોના-ચાંદી જેવી કિમતી ધાતુ અને જરઝવેરાતનાં આભૂષણોનું ચલણ વધ્યું હોઈ નિર્ધન લોકો પણ જસતપિત્તળનાં ઘરેણાં પહેરી એનું અનુકરણ કરતા થઈ ગયા છે. જો કે ધાતુનાં આભૂષણોમાં પણ પુષ્પો-પુષ્પમાળાઓ, કર્ણફૂલ જેવી નૈસર્ગિક ચીજવસ્તુઓના રંગ-રૂપ-ઘાટની અસર જળવાઈ રહી છે. આમ છતાં પુષ્પો-પીંછાં, કોડી, છીપલાં, શંખલાં, ચણોઠી અને એવા અન્ય રંગીન અને ચમકતાં બીજને પરોવીને, બારીક ઘાસના રેસાઓને ગૂંથીને તેમ જ તાડપત્રને કાપીકૂપીને અને વીંટાળીને સુંદર અને નાજુક ઘરેણાંઓ બનાવી, ધારણ કરીને હજુયે હજારો આદિવાસી બાલિકાઓ અને યુવતીઓ મ્હાલે છે.

તેઓ સીસમ જેવા લાકડામાં કે હરણ, સાબર, ભેંસનાં શિંગડાંમાંથી કાપેલા ટુકડા પર થોડું કોતરકામ કરી તેના પર વાંસની બારીક સળીઓથી, રંગીન દોરાથી ભાતીગળ બાંધણી કરી કાંસકીઓ બનાવી પોતાના પ્રિયતમને ભેટ આપે છે.

પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં ભટકતું જીવન જીવતા લોકો ધીમે ધીમે પશુપાલન અને ખેતી કરતા થયા. એ સાથેજ એક અવનવી સમાજવ્યવસ્થાનો પણ વિકાસ થયો અને ઘર બાંધીને રહેવાની પ્રથા પણ આરંભાઈ. જાતીય લાક્ષણિકતાઓની તથા બાળઉછેરની નૈસર્ગિક જવાબદારીઓને કારણે તેમજ તત્કાલીન સમાજમાં

સ્વીકારાયેલ કાર્યવિભાજનને લીધે પુરુષોની તુલનામાં સ્ત્રીઓ ઘરમાં વધુ સમય રહેવા લાગી. આથી ઘર સાથેનો તેમનો સંબંધ ધનિષ્ઠ અને આત્મીય થતો ચાલ્યો. દેહની જેમ જ પોતાના ઘરને પણ સુંદર અને સુશોભિત રાખવાનું એથી સ્વાભાવિક અને આવશ્યક બન્યું. સંસ્કૃતિના વિકાસ સાથે ભારતમાં સુશીલ ગૃહિણીઓ માટે ભીંતચિત્રણ તથા ધૂલિચિત્રણ સહિત વિવિધ પ્રકારના ચોસઠ કળાકૌશલ્યમાં સિદ્ધહસ્ત થવાનું જરૂરી મનાવા લાગ્યું. પ્રાચીન સંસ્કૃત સાહિત્યમાં આનો વિગતવાર ઉલ્લેખ થયેલો જોવા મળે છે. વિષ્ણુધર્મોત્તર પુરાણમાં જણાવ્યા પ્રમાણે “જે ઘરમાં ચિત્રકળાને અપનાવી સન્માનવામાં આવે છે ત્યાં હમ્મેશ માટે સમૃદ્ધિ આવીને વસે છે.” આ અને આવી અન્ય લોકવાયકાઓ આજ પર્યન્ત ભારતીય લોકનારીને પ્રેરણા આપતી રહી



૧૨૧. ઘર આંગણે રસ્તા ઉપર ઉત્તરાયણના દિવસે ‘કોળમ’ રંગોળીમાં સૂર્ય રથ દોરતી સ્ત્રી, આન્ધ્ર પ્રદેશ ૧૯૮૩

છે.

કાશ્મીર, આસામ, આંદામાન જેવા, જ્યાં ઘર બાંધવામાં લાકડાં તથા વાંસનો ઉપયોગ બરફ, વરસાદ જેવાં કારણે વધુ થાય છે તેવા પ્રદેશો બાદ કરતાં ભારતમાં લગભગ બધા ગ્રામ-પ્રદેશોમાં ઘરમાં ફર્શ તથા દીવાલો પર છાણમાટીની ગારનું લીંપણ કરવાની પ્રથા છે. ગાર લીંપતી વખતે હથેળી તથા આંગળી વડે ઓછું, વધારે દબાણ આપીને, આકારો બનાવીને ઓકળી પાડવાની પ્રથા પણ ઘણા પ્રદેશોમાં જોવા મળે છે. ઘરમાં અવરજવરને કારણે ઘસાતી રહેતી ફર્શને વારંવાર લીંપીને સમથળ કર્યા કરવી પડતી હોઈ ભોંય પરના લીંપણમાં

સામાન્ય રીતે સાદી ઓકળી જ પાડવામાં આવે છે. પરંતુ દીવાલો તેમજ કોઠી, કોઠલા, મજૂસ, ટાંકાં, અભરાઈ, ગોખલા, ડામચિયા વગેરેને ઓછો ઘસારો લાગતો હોઈ તેના લીંપણમાં કાંગરા અને વિવિધ સ્વરૂપાંકનોવાળી ઝીણવટભરી ભાત ઉપસાવવામાં આવે છે. પશ્ચિમમાં સૌરાષ્ટ્રથી શરૂ કરી કચ્છ, રાજસ્થાન, હરિયાણા તથા ઉત્તરે પંજાબ, જમ્મુ, હિમાચલ અને ઉત્તર પ્રદેશ સુધી તેમજ મધ્ય પ્રદેશ અને બિહારમાં પણ ઘણા વિસ્તારોમાં આ પ્રથા જળવાઈ રહી છે. આવી ઉપસાવેલી ભાતોમાં ગ્રામનારીઓ પોતાના પરિસરમાંની તેમની પ્રિય વસ્તુઓની તેમજ ધાર્મિક અને સામાજિક માન્યતાઓમાં પ્રતિષ્ઠિત, મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવતી બાબતોની રજૂઆત કરે છે. હાથી, ઘોડા, ઊંટ, ફૂલ, વેલ, મોર, પોપટ, વીંછી, પગલાં, હથેળી, કહાનગોપી,

પનિહારી, વલોણું, ચાંદો, સૂરજ વગેરેને રજૂ કરતાં રૂપાંકનો લગભગ દરેક સ્થળે મળે છે. મુખ્યત્વે સફેદ પરંતુ ક્યારેક વિવિધ રંગોથી ઉજાળેલ આ રૂપરચનાઓમાં થોડા થોડા અન્તરે નાના અરીસાઓનો અને રંગબેરંગી પિત્તળપાનાંઓનો સમન્વય કરીને તેની શોભામાં ચમક અને ભભક પણ ઉમેરવામાં આવે છે. આ પ્રદેશોમાં ભરત ભરવાની પ્રથા પણ ઓછાવત્તા પ્રમાણમાં હોવાને લીધે ભરતમાં અને લીંપણમાં વપરાતાં સ્વરૂપો અને ભાતની ગોઠવણીમાં પરસ્પર અસર જોવા મળે છે.

દિલ્હીની આજુબાજુ હરિયાણા તથા પંજાબમાં સ્ત્રીઓ માટીમાંથી મોટી સંખ્યામાં ફૂલ જેવા નાના નાના ઘાટ બનાવી તેને તડકે સૂકવી દે છે. આ ઉપરાંત દેવીનું સ્વરૂપ બનાવવા તેઓ મોં, હાથ, પગ, સ્તનના ખાસ ઘાટ જુદા બનાવે છે. સુકાઈ ગયા પછી એને ઘોળા રંગી દીવાલ પર છાણ માટીનું જાડું થર લગાડી એ બધાં એકમોની ગોઠવણી કરવામાં આવે છે. ગોઠવણીના બાહ્યાકારમાં તેમ જ અંદર ફેરફાર કરીને તેઓ ફૂલની ભાતવાળાં વસ્ત્રો ધારણ કરેલ દેવી સ્વરૂપની વિવિધ રચનાઓ કરે છે.

ઉપસેલી રેખાઓ સિવાય માત્ર રંગ વડે જ ચિત્રો આલેખવાની પ્રથા ભારતમાં ઘણાં સ્થળે જળવાઈ રહી છે. આમાં મુખ્યત્વે ઘોળો રંગ વપરાય છે. આ રંગ માટે ચોખાને પલાળી, ખાંડીને મેળવેલ પ્રવાહીનો અથવા જમીનમાંથી મળી આવતી કેલશ્યમયુક્ત માટીનો ઉપયોગ કરાય છે. આજકાલ ચૂનો પણ વપરાવા લાગ્યો

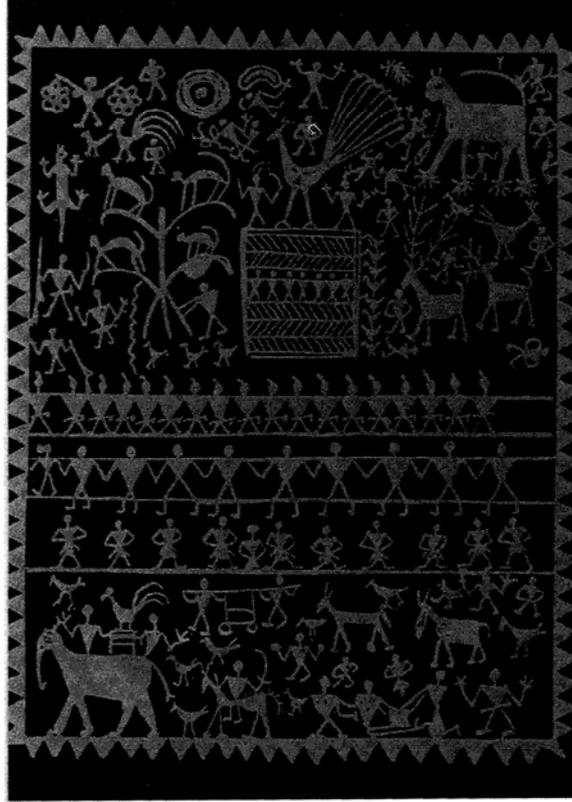
છે. પીળી, રાતી, લીલી માટી તેમ જ મેશનો કાળો રંગ પણ વપરાય છે. વનસ્પતિ સ્વરૂપે પ્રાપ્ત રંગોનો પણ ક્યારેક ઉપયોગ થાય છે પણ એ વધુ ટકી શકતા નથી. હવે શહેરો સાથેનો નિયમિત સંપર્ક વધતાં, માનવીએ બનાવેલા અનેક પ્રકારના રાસાયણિક રંગોનો ઉપયોગ પણ થવા લાગ્યો છે.

દીવાલ પર ચિત્રો કરવા માટે વાંસની સળીનો કે અન્ય વૃક્ષની પાતળી ડાળખીનો, એક છેડે છૂંદીને પીંછી બનાવીને ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. ક્યારેક તેને છેડે

કપાસ કે ચીંથરું વીંટાળીને પણ વાપરવામાં આવે છે. ઓરિસ્સામાં ચોખામાંથી બનાવેલ પ્રવાહીમાં આંગળી બોળી બોળી, દીવાલ પર તેની છાપ લઈને ધન અને ધાન્યના ઢગલાઓ, જગન્નાથના મંદિર ઈ. સ્વરૂપોને પ્રતીકાત્મક રૂપે દોરવામાં આવે છે. હાથ વડે એ પ્રવાહીને દીવાલ પર છાંટીને લહેરાતી ડાંગરની તથા સળીની તુલિકા વડે કમળ ફૂલ, વેલ બુટ્ટા, પોપટ, હંસ ઈ. રૂપોની રજૂઆત કરે છે.

આવાં ચિત્રો મુખ્યત્વે સ્ત્રીઓ જ દોરે છે. પુરુષો ભાગ્યે જ તેમાં રસ લે છે. ચિત્રોમાં સુશોભન માટે ફૂલ, બુટ્ટા જેવાં અંકનો,

મોર, પોપટ જેવા હર્ષોલ્લાસ રજૂ કરતાં સ્વરૂપો, હાથીઘોડા જેવા સમૃદ્ધિ દર્શાવતાં તેમ જ ગણેશ, રાધાકૃષ્ણ જેવાં ધાર્મિક માન્યતાઓ સાથે સંકળાયેલાં સ્વરૂપોની પ્રતીકાત્મક રચના કરવામાં આવે છે. જો કે પોતાના બદલાતા જતા પર્યાવરણમાં જોવા મળતા રેલગાડી, વિમાન, હેલીકોપ્ટર, મોટરબસ, ટાવર,



૧૨૨. કાપણી મહોત્સવ, ખેડૂત સ્ત્રી, ઓરિસ્સા, ઈ.સ.૧૯૮૭

સાયકલ, મોટરસાયકલ, સૈનિક, સિપાહી ઈ. સ્વરૂપો પણ દીવાલ પરના આલેખોમાં જોવા મળવા લાગ્યાં છે.

નાગપંચમી, કડવા ચોથ ઈ. ધાર્મિક પર્વો પ્રસંગે તેની ઉજવણી માટે ખાસ સ્વરૂપો પણ દોરવામાં આવે છે. આમ કરવાથી ઈચ્છિત ભાવનાઓ ફળે છે એવી માન્યતા ધણુંખરું આનાં કારણરૂપ બની રહે છે. ગુજરાતમાં- ખાસ કરીને આદિવાસી વિસ્તારોમાં ભીંત પર રેખાંકનો દ્વારા ચિત્રો દોરવાની પ્રથા વધુ જોવા મળે છે. સૌરાષ્ટ્રમાં ખરક, રબારી તથા મેર અને કોળી જાતિનાં ઘરોમાં આ પ્રથા હતી જે હવે લગભગ ભુલાઈ જવાની સ્થિતિમાં છે. ગુજરાતની દક્ષિણ સરહદે વારલી જાતિના આદિવાસીઓનાં ચિત્રોમાં ભીમ બેટકાની હજારો વર્ષ પુરાણી ચિત્રપ્રણાલી જળવાઈ રહેલી જોવા મળે છે.

ભીંત પર ચિત્રો દોરવાની પરંપરા બિહારના મિથિલા પ્રદેશમાં ખૂબ જ વિકસી છે. અન્ય પ્રદેશોની જેમ અહીં એ ભુંસાવા-ભુલાવા લાગી નથી. વળી વિદેશી આક્રમણોથી પણ આ પ્રદેશની સંસ્કૃતિને ખાસ આંચ આવી નથી. સીતાજી મિથિલાના જનકરાજાની પુત્રી હતાં. તે પોતે પણ સુંદર ચિત્રો બનાવતાં એવો ઉલ્લેખ લોકગીતોમાં મળે છે. મિથિલામાં રામાયણ, ભાગવત, શિવ તથા દેવી પુરાણ જેવી ધાર્મિક કથાઓ પર આધારિત ચિત્રો દોરવાની પ્રથા છે. ખૂબ જ વિગતો, બારીક રેખાઓ અને રંગોનો આ ચિત્રોમાં સમન્વય જોવા મળે છે. ઈ.સ. ૧૯૬૭ના કારમા દુષ્કાળ સમયે મિથિલાની સ્ત્રીઓને

કાગળ અને રાસાયણિક રંગો આપી તેમનાં બનાવેલાં ચિત્રો શહેરોમાં વેચવાનું ભારત સરકારના હસ્તકૌશલ્ય વિભાગે શરૂ કર્યું હતું. મિથિલાના મધુબની વિસ્તારમાં શરૂ થયેલું આ કામ હવે નવી પ્રથા બની ચૂકી છે અને તે મધુબની શૈલીના નામે પણ ઓળખાવા લાગી છે.

ધાર્મિક પર્વો તથા ઉત્સવોની જેમ લગ્ન પ્રસંગ પણ ઘણો મહત્વનો- સામાજિક તથા કૌટુંબિક- ઉત્સવ છે. આ પ્રસંગે જાતને સુંદર, રંગીન તથા નવાં વસ્ત્રોથી અને આભૂષણોથી શણગારવામાં આવે છે તેમ ઘરને પણ રંગરોગાન અને ચિત્રોથી સજાવવામાં આવે છે. જે લોકો પૈસા ખર્ચીને ચિત્રકારોને ન બોલાવી શકે તેઓ પોતે જ ચિત્રો દોરે છે, બલ્કે સ્ત્રીઓ અને બાલિકાઓ તેમાં આનંદ પણ અનુભવે છે. આવાં ચિત્રોમાં ઘરની અંદર કુળદેવી, કણસારી દેવી, ગોત્રીજ, ગણેશાદિનાં સ્વરૂપોને ગઢ-



૧૨૩. આદિવાસી સ્ત્રીએ કરેલ ભીંત સુશોભન, ભીલાળા આદિવાસી કોમ, મધ્ય પ્રદેશ, ઈ.સ. ૧૯૭૯

કિલ્લા જેવા ચતુષ્કોણ આકારની અંદર આલેખવામાં આવે છે. પ્રાચીન સમયની, તાંત્રિક માન્યતાઓના આધારે થતાં શ્રી યંત્ર, શક્તિ યંત્ર જેવા યંત્રો અને મંડળોના સ્વરૂપ સાથે પણ આ લોકસ્વરૂપોનો સંબંધ જળવાઈ રહ્યો હોય તેવું જણાય છે. ઘર આંગણે હાથી જૂલતા હોય, ઘોડા બાંધ્યા હોય, ચમ્બર તથા હથિયારધારી સેવકો, ચોકીદાર હોય એવાં શક્તિ, સામર્થ્ય અને સદ્ગતનાં દીવાસ્વપ્નો, ચિત્રરૂપે ભીંતો પર મૂર્તિમંત થયાનો સંતોષ પણ લોકો મનોમન માણી લેતા હોય છે. ભારતીય પરંપરામાં લક્ષ્મીને સંપત્તિ તથા સમૃદ્ધિની દેવી

માનવામાં આવે છે. ખેતરમાં સારી ફસલ થાય તેને લક્ષ્મીની કૃપા ગણી, દીવાળી ઉજવવામાં આવે છે. લક્ષ્મીના સ્વાગત માટે ઘર તથા આંગણું શણગારવા માટે રંગોળી દોરવાની પ્રથા ઘણા પ્રદેશોમાં જળવાઈ રહી છે.

આજની રંગોળી નભોમંડળના મ્રહો અને અન્ય દૈવી શક્તિઓને રીઝવવા માટેનાં યંત્રો દોરવાની પ્રાચીન પ્રથામાંથી ઊતરી આવી હોવાનું મનાય છે. લગ્ન, વાસ્તુપૂજન જેવા માંગલિક પ્રસંગોએ પુરોહિતો વિવિધ યંત્રો દોરે છે. તામિલનાડુ અને આંધ્ર પ્રદેશમાં હજુ ઘણાં કુટુંબોમાં રોજ સવારે ઘરઆંગણે રંગોળી દોરવાની પ્રથા છે. ત્યાં મકરસંક્રાંતિ સમયે, ઓરિસ્સામાં લક્ષ્મીપૂજા સમયે અને રાજસ્થાનમાં દીપાવલિ દરમ્યાન એકથી ચાર સપ્તાહ ઘણી મોટી અને વિગતપ્રચુર રંગોળીઓ દોરવામાં આવે છે.

રાજસ્થાનમાં તેમ જ મધ્યપ્રદેશના માળવા તથા બુંદેલખંડ વિસ્તારમાં લગ્ન, હોળી તથા દીવાળી જેવા પ્રસંગે જે રંગોળી દોરવામાં આવે છે તેને ત્યાં માંડણા કહે છે. આ માંડણા તાજી લીપેલી ગાર પર પ્રવાહી ખડી કે ચૂનાના ઘોળા રંગથી માંડવામાં આવે છે. પ્રવાહીમાં કપાસ, ચીથરું કે માથાના વાળની ગૂંચ બોળી તેને હથેળીમાં અંગૂઠા વતી દબાવવાથી પ્રવાહીનો રેલો આંગળી વાટે નીચે ઊતરે એનો ગાર ઉપર રેખા દોરવા ઉપયોગ થાય છે (બંગાળ, ઓરિસ્સા તથા દક્ષિણ ભારતમાં પણ રેખા દોરવા આ પદ્ધતિ વપરાય છે પરંતુ ત્યાં ચોખાના પ્રવાહીનો ઉપયોગ થાય છે). માંડણા મુખ્યત્વે ગોળાકાર હોય છે અને તેમાં પ્રસંગને અનુસાર આકૃતિઓ તથા સ્વરૂપો દોરવામાં આવે છે. દીવાળી પ્રસંગે મંડાતા લક્ષ્મીનાં પગલાં, કમળ, સાથિયો, દીવડો ઈ. શુભ ભાવના રજૂ કરે છે જ્યારે ચંગ-ઢોલકી જેવા વાજિંત્રની રજૂઆત હોળીની ખુશાલી વ્યક્ત કરે છે. લગ્ન પ્રસંગે આનંદ તથા પરોણાગતના પ્રતીક સમાન જલેબી, ઘેવર, બાજોઠ, ચોપાટનાં સ્વરૂપો માંડવામાં આવે છે. જો કે ગ્રામવાસીઓના જીવન સાથે વણાઈ ગયેલ પાંચ, સાત તથા નવ વાવડી કે કૂવા, ગાડું, કોયલ જેવી વસ્તુઓને પણ રજૂઆત મળે જ છે. તાજી લીપેલી ગાર ઉપર કરેલ માંડણા તેમાં ચુસાઈ જતા હોઈ સહેલાઈથી તેમજ જલદી ભુંસાઈ જતા નથી અને ઘણા

દિવસ ઘર તથા આંગણાને ઉજાળે છે. ઉપરોક્ત સ્વરૂપોને મધ્યસ્થાને રાખી તેની આસપાસ ભરેલી ભૌમિતિક તથા ફૂલવેલ જેવી રચનાઓનો સમન્વય એ માંડણાની મુખ્ય લાક્ષણિકતા છે.

મહારાષ્ટ્ર અને દક્ષિણ ભારતમાં ચીરોડી કે ક્યારેક ચોખાના લોટથી રંગોળી દોરવામાં આવે છે. અંગૂઠા અને આંગળી વચ્ચેથી પાતળી, લયબદ્ધ રેખાઓ દોરવાની રીત સામાન્ય છે. પરંતુ કેટલાંક સ્થળે મૂઠીમાં રંગચૂર્ણ ભરી આંગળીઓ વચ્ચેથી સરકવા દઈ બે કે ત્રણ સમાંતર રેખાઓ પણ દોરવામાં આવે છે. નાનાં કાણાં પાડી કોરેલી ભાતવાળી ધાતુ કે વાંસની ભૂંગળીમાં ચીરોડી ભરી, તેને ભોંય પર દેડવીને ભાતનું પુનરાવર્તન કરીને રંગોળી તેમ જ તેની ફરતી કિનાર દોરવાની પ્રથા પણ સામાન્ય છે.

ચતુષ્કોણ, ત્રિકોણ તથા ષટકોણના ભૌમિતિક વિભાજન કરતાં ટપકાંની એક આધાર-જાળી કરી તેને જુદી જુદી રીતે જોડીને રંગોળી કરવાની રીત મહારાષ્ટ્રમાં તથા દક્ષિણ ભારતમાં કેટલાંક સ્થળે પ્રચલિત છે. ગુજરાતમાં પણ એની અસર જોવા મળે છે. પરંતુ તમિળ ભાષામાં જેને કોળમ કહે છે તે દક્ષિણ ભારતનો આગવી લાક્ષણિકતા ધરાવતો રંગોળી પ્રકાર છે. આમાં ટપકાંઓને અડધા વિના તેની ચારે તરફ રેખાઓને એકબીજામાં અટવાઈ ન જાય તેમ દોરવામાં આવે છે. માત્ર એક કે બે અસ્ખલિત રેખાઓ દ્વારા ખૂબ મોટી અને જટિલ રચનાઓ દોરવામાં દક્ષિણ ભારતીય સ્ત્રીઓનું ચાતુર્ય તેમ જ લય અને ગણિતનો સૂક્ષ્મ સમ્બન્ધ પારખવાની તેમની હૈયાસૂઝ તથા કેળવાયેલી દૃષ્ટિ પ્રગટ થાય છે.

શ્રી વલ્લભાચાર્ય સંપ્રદાયનાં વૈષ્ણવ મંદિરોમાં તથા હવેલીમાં શ્રાવણ-ભાદરવા દરમ્યાન ખાસ પ્રકારની રંગોળી કરવામાં આવે છે. સાંજે કરવામાં આવતી હોઈ એને સાંઝી કહેવામાં આવે છે. એ માટે કાગળમાં ગાળા કાપીને ખાકા-‘સ્ટેન્સિલ’-સ્વરૂપે બનાવેલી, શ્રીકૃષ્ણની ગોકુળ-વ્રજની બાળલીલાઓના પ્રસંગો રજૂ કરતી આકૃતિઓનો ઉપયોગ થાય છે. રંગોળી કરવાના સ્થળે યોગ્ય જગ્યાએ ઉપરોક્ત ખાકા મૂકી તેની ઉપર વિવિધ રંગચૂર્ણ ભભરાવવાથી કપાયેલ ગાળાઓમાંથી નીચેની સપાટી ઉપર આકૃતિ છપાઈ જાય છે. આવી સાંઝી

સિદ્ધહસ્ત નિષ્ણાતો જ કરે છે. ભક્તજનો મંદિરમાં અન્ય દેવમૂર્તિઓ ઉપરાંત આવી સાંઝીનાં દર્શન પણ ભાવપૂર્વક કરે છે.

આ સિવાય પણ વૈષ્ણવ મંદિરોમાં વિવિધ, પરંતુ નિયત થયેલાં સ્વરૂપોની રંગોળી રોજે રોજ કરવાની પ્રથા છે. તેમાં મગ, અડદ, ચોખા જેવા વિવિધવર્ણી અનાજ-કઠોળના દાણાઓ તેમ જ ફૂલોનો ઉપયોગ પણ રંગના સ્થાને ખાસ પ્રસંગોએ થાય છે. દક્ષિણ ભારતીય રંગોળીઓની જેમ આનાં સ્વરૂપો પણ સર્વતોભદ્ર નામના મંગળ ફળદાયક મનાતા પ્રાચીન યંત્રમંડળ પર આધારિત હોય છે.

બંગાળમાં વિવિધ વ્રતપાલનની અગત્યની વિધિઓના ભાગ તરીકે વ્રતને અનુરૂપ રંગોળી-અલ્પના કરવાની પ્રથા છે. વ્રતપાલન સાથે સંકળાયેલ રંગોળી તેમ જ ધરના પ્રવેશદ્વાર પાસે, ધરની અંદર, પાણિયારા પર પ્રતીકાત્મક રેખાંકનો દોરવાની પ્રથા ભારતમાં ઘણા પ્રદેશોમાં જળવાઈ રહી છે. ભારતમાં બે હજારથી પણ વધુ વ્રતો પાળવામાં આવે છે જે ધાર્મિક પ્રણાલીઓ પ્રમાણે હિન્દુ કન્યાઓ અને સ્ત્રીઓ માટે આવશ્યક મનાયું છે. આ વ્રતોનાં મૂળ અથર્વવેદ તથા કૌશિકસૂત્રમાં નિર્દેશાયેલ ‘સ્ત્રી-કર્મણિ’ સ્ત્રીઓએ કરવાનાં કાર્યો સાથે સંકળાયેલ છે એમ વિદ્વાનોનું માનવું છે. એક પ્રાચીન માન્યતા પણ આના મૂળમાં રહી છે. એ પ્રમાણે “મનોવાંછનાને મંડળાકૃતિ જેવા દૃશ્ય સ્વરૂપે મૂર્તિમંત કરી તેમાં ધાર્મિક વિધિ અને પ્રાર્થના મંત્રો દ્વારા ચેતના પ્રગટાવવાથી તે ઈચ્છિત ફળદાયક પરાશક્તિમાં પરિણમે છે.”

વજ્રાટકામની અને તે દ્વારા અવનવી ભાતોવાળું કપડું બનાવવાની હસ્તકળા ભારતમાં પ્રાચીન કાળથી વિકસી છે. લાકડાનાં બીબાંથી ભાત છાપવાનું તેમ જ કપડાના પસંદ કરેલ ભાગો બાંધીને રંગવાનું- બાંધણીકામ પણ મોટા પાયે થાય છે. આ દરેક પ્રકારની આગવી લાક્ષણિકતાઓ પણ છે. પરંતુ આસામ તથા પૂર્વી સરહદી પ્રદેશોમાં જ વજ્રાટકામ પોતપોતાના ધરમાં સ્ત્રીઓ કરી લે છે. તે સિવાય આ હસ્તકળા નાના ગૃહઉદ્યોગ સ્વરૂપે ખાસ કુટુંબોમાં જ જોવા મળે છે.

પરંતુ કપડાં પર પોતપોતાની પસંદગી પ્રમાણે રંગીન

દોરા વડે ભરત ભરીને તેને ભાતીગળ બનાવવાની પ્રથા ભારતમાં ઘણા પ્રદેશોમાં સ્ત્રીઓએ અપનાવી છે. પશ્ચિમ ભારતમાં ખેતી તથા પશુપાલનનો વ્યવસાય કરતી જાતિઓની સ્ત્રીઓ હજુ સુધી પોતાને માટે તથા કુટુંબના સભ્યો માટે પહેરવાનાં કપડાં પર ભરત ભરતી રહી છે. પહેરવાનાં વસ્ત્રો ઉપરાંત ગૃહવપરાશની બિછાવવાની ચાદર, ઓશીકાં તકિયાની ખોળ, ચાકળા, ચંદરવા, તોરણ, ટોડલિયા ઈત્યાદિ વસ્તુઓ અને પાળેલા-બળદ, ઘોડા, ઊંટના શણગાર માટેની સામગ્રી માટે તે દરેકને અનુરૂપ ઘાટ અને ભાત ધરાવતું ભરત ભરે છે. તેમાં વેલ-ભુકા-ફૂલ, મોર, પોપટ, હાથી જેવાં સ્વરૂપો અને ભૌમિતિક વિભાજનની કરામતો ધરાવતી ભાતીગળ રંગભરપુર રચનાઓને વધુ ભભકદાર અને ચમકદાર બનાવવા આભલાં તથા સિતારા ટાંકે છે. આવા ભરતમાં જોવા મળતાં સ્વરૂપો, ગોઠવણી, રંગો, તેમ જ ટાંકા ભરવાની રીત ઈ. ની આગવી ખાસિયતો દ્વારા ભરત ભરનારની જાતિ તથા પ્રદેશ પારખી શકાય છે. પુખ્ત પુરુષોનાં વસ્ત્રોમાં જો કે ભરતનું પ્રમાણ બહુ ઓછું હોય છે. સીવવાના સંચાનો ઉપયોગ શરૂ થયા પછી દરજીઓ જ સફેદ કે લાલ દોરાથી, સંચા વડે ટાંકા લઈ કેડિયા ઉપર ભરત ભરી આપવા લાગ્યા છે. પરંતુ જ્યારે પાઘડી બાંધવાના મોળિયા, ટોપી, બંડી અને ક્યારેક કેડિયા ઉપરનું ભરત ભરે છે ત્યારે ગ્રામનારીઓ પોતાના ભાઈ, પતિ કે પુત્ર તરફનું વહાલ પણ તેની સાથે ભરી દે છે. તરણેતરના મેળામાં તો ભરત ભરેલી છત્રીઓની હવે સ્પર્ધા પણ થવા લાગી છે, આવી છત્રીઓ પુરુષો જ વાપરે છે.

શહેરી સંસ્કૃતિની અસર તથા દુબાઈ-મસ્કત જેવા આરબ દેશોમાં કામઘંઘાર્થે જવાનું વધું હોઈ નાઈલોન જેવા કાપડનો અને કારખાનાંઓમાં બનેલા ‘તૈયાર’ વસ્ત્રોનો ઉપયોગ વધવાથી ગામડાંઓમાં ભરત ભરેલાં વસ્ત્રોનો વપરાશ ઘટ્યો છે. પરંતુ સાથોસાથ શહેરોમાં અને પરદેશોમાં ભરત ભરેલાં વસ્ત્રો પ્રત્યે લોકરુચિ વધી હોઈ વ્યવસાયી ધોરણે ભરતકામ કરવાની નવી પ્રથા પણ વિકસી છે. કપડાના બે કે વધુ ધર એકઠા કરીને ઓઢવા માટેની ફૂલકારી નામની ખાસ ચાદર ભરવાની પ્રથા પંજાબમાં છે. આ ભરતમાં પીળા અને કેસરી તથા

આછા ઘોળા જેવા આછા રંગોનો ઉપયોગ વધુ થાય છે. ફૂલકારી અને સૌરાષ્ટ્રના ચાકળાના ભરતમાં ઘણું સામ્ય છે. જો કે ચાકળામાં મુખ્યત્વે ગાઢ લાલ અને કથ્થાઈ જેવા રંગો જ વધુ વપરાય છે. બંને પ્રકારના ભરતમાં રેશમી-હીરના દોરાના રંગ બદલ્યા વિના જ કરેલા આડા અને ઊભા ટાંકાના સંયોજનનો ચાતુરીભર્યો ઉપયોગ થાય છે. તેની ઉપર પ્રકાશ પડે ત્યારે બે પ્રકારના ટાંકાઓમાંથી એક ઝાંખી અને બીજો ઘેરી છાયામાં એમ વિભાજિત થઈ જઈ રંગ તથા છાયાપ્રકાશનું વૈવિધ્ય પેદા કરે છે. જો કે ફૂલકારીમાં તેમ જ ચાકળામાં પણ ક્યારેક ભૌમિતિક રચનાઓને સ્થાને મનુષ્યાકૃતિ તથા મોર, પોપટ ઈ. ગ્રામવાસીઓનાં પ્રિય પાત્રોની રજૂઆત જોવા મળે છે. ઉપરોક્ત બધાં ભરતમાં એક લક્ષણ સામાન્ય છે. એ દરેકમાં આકૃતિઓની બાહ્ય રેખાની અંદરનો બધો જ ભાગ રંગીન દોરાના ટાંકાઓ વડે ભરી દેવામાં આવે છે. ક્યારેક ભરત ભરનાર શીખાઉ વ્યક્તિ હોય કે બહુ ઉતાવળે ભરત પૂરું કરવાની ફરજ પડી હોય ત્યારે જ દોરાના ટાંકા નીચેનું કપડું દેખાય. આની સરખામણીમાં ઓછું ગીચ કહી શકાય અને મુખ્યત્વે નાનાં ટપકાં જેવા દેખાતા ટાંકાઓથી બહુરંગી રેખાંકન જેવું દેખાતું ભરત હિમાચલમાં ચોરસ રૂમાલ ઉપર અને બંગાળમાં પાતળી ગોદડી 'કંથા' પર ભરવામાં આવે છે. આમાં પણ પશુ, પંખી, ફૂલ જેવાં લોકપ્રિય સ્વરૂપો ઉપરાંત રામાયણ-મહાભારત જેવી કથાઓના પ્રસંગોનું ચિત્રણ જોવા મળે છે. કંથાને મળતા ભરત તથા સ્વરૂપોવાળો એક પ્રકાર સૌરાષ્ટ્ર તથા કચ્છમાં ગાદલાં-ગોદડાં ઢાંકવા માટેના ધાણિયા પર તેમ જ પશુપાલન કરનારા મુસલમાનોની 'સૂજણી' નામની બિછાત માટેની જાડી ચાદરોમાં પણ જોવા મળે છે. મુખ્યત્વે જૂનાં અને વપરાયેલાં કપડાંઓના ટુકડાઓ જોડીજોડીને કરાતી સૂજણીમાં પશુ પંખી કે મનુષ્યાકૃતિને સ્થાને લયબદ્ધ રેખાઓના આવર્તનનો ઉપયોગ થાય છે. ભારતના અન્ય પ્રદેશોમાં પણ ભરતના અનેક પ્રકારો જોવા મળે છે. ગ્રામઆદિવાસી અંચલો ઉપરાંત શહેરોમાં પણ જોવા મળતો આ કળાપ્રકાર સ્ત્રીઓનો સૌથી વધુ માનીતો છે. લખનૌ, કાશ્મીર ઈ. સ્થળે મોટા પાયે, વ્યવસાયી ધોરણે ભરત કરવામાં આવે છે. કાંથા પ્રકારનું ભરત પહેરવાનાં વસ્ત્રો પર થતા

ભરતના પ્રમાણમાં ઓછું થતું હોઈ વારંવાર આલેખવાની કે જોવાની જરૂર પડતી નથી અને કદાચ તેથી તેમાં સ્વરૂપોનું તથા તેની ગોઠવણીમાં પુનરાવર્તનનું પ્રમાણ પણ બહુ ઓછું જોવા મળે છે. એ પ્રકારના ભરતમાં ગ્રામનારીની સર્જનાત્મક કલ્પનાને મુક્ત દોર મળી રહે છે અને તેમાં રૂપવૈવિધ્ય તેમ જ માધ્યમની લાક્ષણિકતાઓ અને મર્યાદાઓને અનુરૂપ સ્વરૂપો અને પ્રસંગોની તેઓ પોતપોતાની કોઠાસૂઝ પ્રમાણે રજૂઆત કરી ચમત્કૃતિભર્યું આયોજન કરે છે.

ગ્રામસમાજમાં ભરતનું મહત્ત્વ ઘણું હતું. ધાર્મિક, સામાજિક તથા કૌટુંબિક ઉત્સવો-પ્રસંગોએ, એનો ઉપયોગ આવશ્યક ગણાતો. કન્યાને સાસરે આણે વળાવતી વખતે તેના દાયજામાં પણ વિવિધ પ્રકારની ભરત ભરેલી વસ્ત્રસામગ્રી મોટી સંખ્યામાં આપવી પડતી. હજુ પણ ઘણાં કુટુંબોમાં ભરતનો વપરાશ બંધ થયો હોવા છતાં ઉપરોક્ત રિવાજને કારણે ભરત ભરવાની પ્રથા જીવતી રહી છે. ભરતકામની સાથે જેનો ઉલ્લેખ કરી શકાય એવાં બે કળાસ્વરૂપો કટાવકામ અને મોતીકામ છે. આ બંનેમાં પણ સોય અને દોરાનો ઉપયોગ મહત્ત્વનો છે, જેનાથી વિવિધ આકૃતિઓ બનાવવામાં આવે છે. સાદા ભરતમાં આકૃતિની બાહ્ય રેખાની અંદર દોરાના ટાંકા વડે રંગપૂરણી કરવામાં આવે છે, તેને બદલે રંગીન કપડાંના ટુકડાઓને જ જોઈતી આકૃતિરૂપે કાપીને અન્ય કપડાંના મોટા ફલક ઉપર સીવી લેવાના પ્રકારને કટાવકામ કહે છે. વસ્ત્રો સીવતી વખતે વધેલા નાના, મોટા, રંગીન તથા છાપેલી કે વણાટની ભાતવાળા કાપડાના ટુકડાઓ સામાન્ય રીતે આ માટે વપરાય છે. ટુકડાઓને જરૂરી આકારથી જરા મોટા માપે કાપી તેની કિનારને વાળીને આકૃતિની બાહ્ય રેખાને સીવતી વખતે અણિશુદ્ધ સ્પષ્ટતા આપવામાં આવે છે.

સૌરાષ્ટ્રમાં થતા મહાજન પ્રકાર નામના કટાવકામમાં રંગીન કપડાના ચતુષ્કોણ ટુકડાઓની કિનારને ચોતરફ તથા વચ્ચે આડા, ઊભા, ત્રાંસા કાપ મારી સીવતી વખતે તેને હાથી-મોર-પોપટ જેવાં સ્વરૂપો આપવામાં આવે છે. આમાં માધ્યમની મર્યાદા

સમજીને તેને અવનવાં રૂપ આપવાની લોકનારીની આગવી સૂઝ ધ્યાન ખેંચે છે. સામાન્ય રીતે કપડાના મોટા ટુકડાની બેવડી કે ચોવડી ગડી કરીને એક સાથે કાપવામાં આવે છે અને ફલક પર તેની મધ્ય રેખાની બન્ને બાજુ અવળાસવળી ગોઠવણી કરીને સીવવામાં આવે છે. ચાકળા, ચંદરવા માટે કટાવકામનો ઉપયોગ વધુ થાય છે, પરંતુ અન્ય ભરતની સાથે કિનાર-કાંગરા જેવા ભાગોમાં કટાવકામનો સમન્વય પણ થાય છે. સ્ત્રીઓનાં વસ્ત્રો, ગૃહસજાવટની સામગ્રી, પાળતુ પ્રાણીઓના સાજ ઉપરાંત મદારીઓ અને ભટકતી જાતિઓનાં વસ્ત્રો-ઝોળીઓમાં અને ભિક્ષુકોની કાવડમાં કટાવકામનો ઘણો ઉપયોગ થાય છે. ઓરિસ્સામાં કટાવકામથી વિવિધ વસ્તુઓ ઉપરાંત છત્રીઓ પણ બનાવવામાં આવે છે, જે યાત્રાળુઓ તથા પ્રવાસીઓ માટે આકર્ષણરૂપ બની છે.

બીજો પ્રકાર મોતીકામનો છે. કેટલાક લોકો એને મોતીભરત પણ કહે છે. કાચનાં મોતી વજનદાર હોઈ પહેરવાનાં વસ્ત્રોમાં એનો ઉપયોગ ખાસ થતો નથી. પરંતુ સૌરાષ્ટ્ર કચ્છમાં ભરતની જેમ ગૃહસજાવટની બધી જ સામગ્રી ઉપરાંત ઈંદોણી, કળશ, કુમ્ભ તથા નારિયેળની કાચલી પરનું મોતીકામ કરવામાં આવે છે. તોરણ, વીઝણા, ટોડલિયા, તકિયા, વગેરે અનેકવિધ સામગ્રી માટે પણ મોતીકામ થાય છે.

મોતીકામમાં રંગરૂપની સમજ તથા હસ્તકૌશલ્ય ઉપરાંત ગણતરી કરવાની આવડતની પણ જરૂર પડે છે. સાદા ભરતની સરખામણીમાં મોતીકામ ગૂંથણ તથા વજાટકામને વધુ મળતું આવે છે. એક છેડાથી શરૂ કરી બીજા છેડા સુધી પહોંચવું પડતું હોઈ પાછળથી વધઘટ કે ફેરફાર થઈ શકતા નથી. આથી મોતીકામમાં પૂર્વનિર્ધારિત સ્વરૂપોનું પુનરાવર્તન વધુ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે અને કળાકારના હાથની કે વ્યક્તિત્વની આગવી લાક્ષણિકતા આગળ તરી આવતી નથી.

અત્યાર સુધી આપણે એવાં કળાસ્વરૂપોની વાત કરી છે જે ભારતના ઘણા વિસ્તારોમાં જોવા મળે છે, પરંતુ એકાદ બે રાજ્ય કે જાતિઓમાં જ વધુ પ્રચલિત એવા પ્રકારોનાં સંખ્યા તથા વૈવિધ્ય એટલાં બધાં છે કે અહીં એની વિગતે ચર્ચા કરવાનું શક્ય નથી. આ કારણે હવે

પછી તેનો ઉપરછલ્લો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

મ્હોરાં

ચિત્રવિચિત્ર તથા વિકરાળ દેખાતાં ચહેરા-મ્હોરાં લાકડામાંથી તથા ક્યારેક કાગળને પલાળી, છૂંદીને તૈયાર કરેલા માવામાંથી બનાવી તેની ઉપર રંગરોગાન કરવામાં આવે છે. ઉત્સવ-નૃત્યોમાં તેમ જ રામલીલા જેવા લોકનાટ્ય પ્રકારોમાં આવાં મ્હોરાં પહેરવામાં આવે છે. દક્ષિણ ગુજરાતમાં મહારાષ્ટ્રની સરહદ નજીકના વિસ્તારમાં ઘેરૈયાઓ આવાં મ્હોરાં પહેરી હોળીના તહેવારો દરમિયાન નાચે છે. છાઉ લોકનૃત્યોમાં પણ મ્હોરાંઓનો સુંદર ઉપયોગ કરાય છે.

ઘાતુકામ

મધ્ય પ્રદેશના આદિવાસી વિસ્તારમાં લુહારો આજે પણ જમીનમાંથી લોખંડ ધરાવતી માટી ખોદી લાવી તેમાંથી લોખંડ ગાળી તેનાં ઓજારો-શસ્ત્રો તથા પૂજા માટેની અને દેવસ્થાનમાં મૂકવા માટેની વિવિધ સામગ્રી બનાવે છે. ગરમ ધખાવેલ લોખંડને ટીપીટીપીને બનાવેલાં એ સ્વરૂપોમાં સાદગી અને લયબદ્ધતા ધ્યાન ખેંચે છે.

ત્રાંબાપિત્તળ તથા કાંસાને ઢાળીને વાસણો તથા મૂર્તિઓ બનાવવાની કળા ઘણી પ્રાચીન છે. સ્ટેઈનલેસ સ્ટીલ, એલ્યુમિનિયમ તથા કાચનાં વાસણોનો વપરાશ ખૂબ વધ્યો હોવા છતાં હજુ શહેર તથા ગ્રામસ્તરે ભારતમાં ઘણાં સ્થળે ગૃહઉદ્યોગ કે મોટા ઉદ્યોગ સ્વરૂપે ઘાતુકામ થાય છે. ગ્રામ આદિવાસી સ્તરે પણ ઓરિસ્સા, બિહાર તથા બંગાળમાં કેટલાંક સ્થળે તથા મધ્ય પ્રદેશના બસ્તર વિસ્તારમાં આદિવાસીઓ પિત્તળની ઢાળેલી મૂર્તિઓ બનાવે છે. તેઓ પણ દેવદેવીની મૂર્તિઓ ઉપરાંત તેમને ધરવા માટેનાં પ્રાણીઓ અને રમકડાં જેવી વસ્તુઓ બનાવે છે. છાણમાટીમાંથી બનાવેલ સાદા ઢાંચા પર મીણનું પાતળું પડ લગાડી તેની ઉપર મીણના પાતળા તાર વડે બારીક સુશોભનવાળાં સ્વરૂપો બનાવે છે. આ બધી વિગત સાંગોપાંગ જળવાય તે રીતે ઘાતુમાં ઢાળવામાં આ આદિવાસીઓએ ખૂબ જ કાબેલિયત હાંસલ કરી છે.

ટોપલા-સાદડી

નાળિયેરી, તાડ તથા ખજૂરીનાં પાંદડાં તેમ જ, ઘાસ, વાંસ અને નેતરની પટ્ટીઓને ગૂંથીને બનાવેલા ટોપલા, ટોપલી, સૂપડાં તથા માછલી જેવા જળચર પકડવાના ફંદા, પક્ષીઓ માટે પાંજરાં, અનાજ ભરવાના કોઠલા જેવાં સાધનો અને સાદડી જેવી વિવિધ વસ્તુઓ હજુ સુધી ગ્રામ-આદિવાસી સ્તરે બનાવીને લોકો ઉપયોગમાં લે છે. ક્યારેક તો પૂજા માટેની મૂર્તિઓ પણ આવી ગૂંથણીમાંથી બનાવે છે. આવી વસ્તુઓમાં રંગ તથા ચમક ઉમેરવા તેની ઉપર લાખનું પડ ચડાવવાનું પણ અમુક વિસ્તારમાં પ્રચલિત છે. ઘર ઉપયોગની વસ્તુઓ ઉપરાંત, ખજૂર-તાડનાં પાન ગૂંથીને પશુપક્ષીના ઘાટ ધરાવતાં રમકડાં અને લગ્ન પ્રસંગે વરવધૂએ પહેરવાના મુગટ- મોડિયા-ફૂમતા ઈ. પણ આદિવાસીઓ બનાવી લે છે. પ્રાચીન ભારતીય સાહિત્યમાં સ્વર્ગના કલ્પવૃક્ષની કલ્પના પૃથ્વી પર આદિવાસી સ્તરે તેના પર્યાય જેવાં વૃક્ષ નાળિયેરી તથા વાંસ છે.

રમકડાં-ઢીંગલીઓ

ઢીંગલાઢીંગલી તેમ જ રમકડાં ભારતમાં દરેક સ્થળેસમયે અને માધ્યમમાં બનતા રહ્યાં છે. માટી, ઘાસ, વાંસ, જુવારના રાડાંના મલોખા, લાકડું, કપડાનાં ચીંથરાં જેવી જે કંઈ સામગ્રી સહેલાઈથી મળે તે બધી જ ઉપયોગમાં લેવાય છે. જો કે રમકડાં સાથે ધાર્મિક રીતરિવાજ જેવી માન્યતાઓ જોડાયેલી ન હોઈ તે બનાવવાની પ્રથા સૌથી જલદી ભુલાવા લાગી છે. તેને સ્થાને સહેલાઈથી તૂટેફૂટે નહીં તેવાં પ્લાસ્ટીકના અને ધાતુના પતરામાંથી યંત્રો વડે બનેલાં રમકડાં વધુ ને વધુ પ્રમાણમાં લોકસ્તરે ઉપયોગમાં લેવાવાં લાગ્યાં છે.

પટચિત્રો

ધાર્મિક કથાનકો તથા સ્થાનિક ઇતિહાસ અને ઘટનાઓના પ્રસંગો રજૂ કરતાં પટચિત્રો બનાવવાની પ્રથા પણ હજુ કેટલાંક સ્થળે જોવા મળે છે. નિરક્ષર ગ્રામઆદિવાસી લોકો સમક્ષ આવાં ચિત્રો રાખીને સાથોસાથ કથાઓ ગાઈને દૃશ્યશ્રાવ્ય પ્રકારના

મનોરંજનસભર જ્ઞાનમાહિતીનો પ્રસાર કરી કેટલાય લોકો પોતાનો જીવનનિર્વાહ ચલાવે છે. બંગાળના મીદનાપુરના પટચિત્રકારો ચિત્રો બનાવવા ઉપરાંત ગીતકાવ્યરચના અને તેના ઢાળ પણ પોતે જ બનાવે છે અને લોકો સમક્ષ જઈને ગાય પણ છે.

ગુજરાતમાં હરિજન જાતિના 'ગરોડા' ગોરના ટીપણાંમાં ધાર્મિક કથાઓ ઉપરાંત વિવિધ દંતકથાઓનું પણ ચિત્રણ થાય છે. કેટલાંક પટચિત્રોમાં પુષ્પ કરવાના ફાયદા અને પાપ કરવાથી નરકમાં ભોગવવી પડતી ત્રાસજનક સજાનાં ચિત્રો પણ જોવા મળે છે, જે લોકોને સત્કાર્યો કરવા પ્રેરે છે. ગુજરાતમાં માતાની પછેડી બનાવવાની પ્રથા હજુ જીવંત છે. પહેલાં આવી પછેડીઓ હાથે દોરવામાં આવતી. હવે તેને સ્થાને લાકડાંનાં બીબાં તથા તેનાં નાનાં મોટાં ઘટકોનો ઉપયોગ થાય છે. આમાં પણ વચ્ચે કાલિ, અમ્બા, બહુચરા, ખોડિયાર જેવી દેવીનું તેના વાહન અને સ્થાનક સાથે ચિત્રણ હોય છે જ્યારે આજુ બાજુ 'ગરોડા' ટીપણા જેમ વિવિધ કથાદંતકથાનાં ચિત્રો કરવામાં આવે છે. છાપકામ તથા હસ્તકામ-કલમકારીનો આ પછેડીમાં સુંદર સમન્વય જોવા મળે છે. દેવીભક્તો આવી પછેડીઓ દેવીમંદિરમાં પિછવાઈની જેમ ચઢાવે છે.

કઠપુતળી

રાજસ્થાનમાં કેટલાક લોકો કઠપુતળી બનાવી, લોકો સમક્ષ ગીતકથાઓ ગાઈને, પુતળી નચાવી મનોરંજન પૂરું પાડવાનો વ્યવસાય કરે છે. લાકડામાં કોતરણી અને તેની ઉપર રંગરોગાન કરી બનાવેલ પુતળીને વસ્ત્રાભૂષણો પહેરાવી, ગાઈ વગાડીને નચાવતા આ કળાકારો વિવિધ કળાનો સુંદર સમન્વય કરી જાણે છે. આંધ્રમાં ચામડાના અર્ધપારદર્શક ફલક ઉપર ચિત્રેલ આકૃતિને તેની બાહ્ય રેખા પ્રમાણે કાપીને બનાવેલ રામાયણની કથાનાં વિવિધ પાત્રોની પાછળ પ્રકાશનો સ્રોત રાખી તેના રંગીન પડછાયા પરદા ઉપર પાડીને પુતળીઓ નચાવી રામાયણની કથા ગાવાની પ્રથા છે.

મધ્ય પ્રદેશના સરગુજા વિસ્તારમાં રજવાર જાતિની સ્ત્રીઓ અનુભવી સ્થપતિની જેમ ઘરની પૂરી રચનાની પરિકલ્પના વિચારી બારીબારણાં, તેની ફરતા

કાંગરાગોખલા, તેમ જ ઓસરીમાં હવાઉજાસ માટે જાળીઓ બનાવે છે. ભૂત પર અર્ધમૂર્ત શિલ્પો સ્વરૂપે હરણ, ગાય, માછલી, હાથી ઇ. જેવાં પ્રાણીઓની આકૃતિ અને જાળીમાં વિવિધ પક્ષીઓ તેમ જ બિલાડી જેવાં નાનાં પ્રાણીઓની મૂર્તિઓ ઘડીને બેસાડે છે તથા રંગો વડે સજાવે છે. ઘરની દીવાલોને પણ ઘોળતી વેળાએ સફેદ ભીની માટીમાં આંગળીઓ વડે સમાંતર રેખાઓવાળી ભાત પાડે છે.

આવાં લોકકળા સ્વરૂપો માટે 'જીવંત પ્રણાલીઓ' તથા 'રોજબરોજની કળા' જેવા શબ્દપ્રયોગો પણ યોજાયા છે. હજારો વર્ષ સુધી જીવતી તથા વિકસતી રહેલી આમાંની કેટલીક પરંપરાઓ પણ માત્ર છેલ્લાં પચાસેક વર્ષમાં ઉદ્યોગીકરણ અને પાશ્ચાત્ય અસરોના વધતા જતા પ્રભાવવાળા શહેરીકરણની જબરી અસરથી ખલાસ થવાની અણી ઉપર આવી પહોંચી છે. ધાર્મિક આસ્થાઓ, રીતરિવાજની તથા નાતિ-જાતિની પકડ અને નિરક્ષરતાની સાથે અમુક વહેમો તથા અંધશ્રદ્ધા પણ ઘટ્યાં છે. આ જો કે સારાં લક્ષણો છે અને એ હાંસલ કરવા માટે સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતમાં ભાર પણ મુકાયો છે. પરંતુ લોકકળાના સ્રોત સમાં એ કારણોનું જોર ઓછું

થવાથી લોકકળાનાં સ્વરૂપો બનાવવાની જે આવશ્યકતા હતી તે પણ ઓછી થવા લાગી છે. વળી બદલાતી જતી સામાજિક અને રાજકીય તથા આર્થિક પરિસ્થિતિને કારણે ગ્રામ-આદિવાસી પ્રજા તેમના પોતાના લોકોના સમૂહથી વિખૂટી પડવા લાગી છે. આવાં પરિબળોને કારણે અનેક પરંપરાઓ તથા મૂલ્યોની સાથે લોકકળાની પરંપરાને પણ ફટકો પડ્યો છે. જેનું સર્જન કરવાથી લોકોને સંતોષ અને ગર્વનો અનુભવ થતો હતો તેવી કૃતિઓ સાથેનો સંબંધ જ હવે તેમને પછાતમાં ખપાવી શરમનો અનુભવ કરાવવા લાગ્યો છે !

લોકકળાઓની પરંપરાને તેમ જ સ્વરૂપોને ટકાવી રાખવા તેને પ્રોત્સાહન આપવાના અને સંગ્રહાલયોમાં આરક્ષિત રાખવા રાજ્ય તેમ જ રાષ્ટ્રીય ધોરણે પ્રયત્નો થાય છે. પરંતુ જો તે પરંપરાઓ ચાલુ રહેશે તોય તેનો ઉપયોગ કરનારા સમાજના અવિભક્ત ભાગ તરીકે તેની જરૂરિયાતમાંથી જ વિકસેલાં તેવાં એ કળાસ્વરૂપો તે સમાજ પોતે જ બદલાઈ જાય પછી નિષ્પ્રાણ જ બની રહેશે તથા શહેરી અને પરદેશી પ્રવાસીઓને આકર્ષવાના સાધનથી વિશેષ રહી શકશે કે નહીં તે કહેવું મુશ્કેલ છે.

જ્યોતિ ભટ્ટ

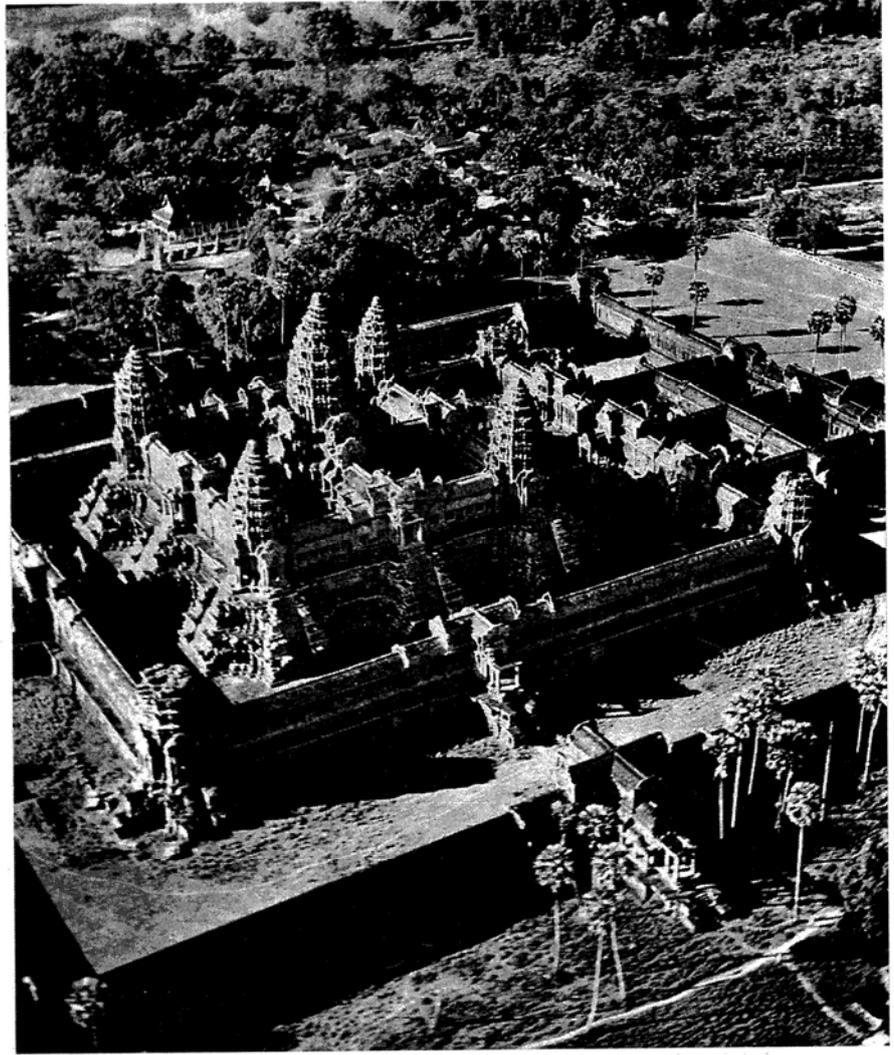
કળાધારાઓ પ્રગટી. અહીં એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું જરૂરી છે કે બીજે છેડેથી ચીનની કળાસંસ્કૃતિનાં પણ આ પ્રદેશોમાં પગરણ થયાં હતાં.

કંબોડિયા

ભારતીય શિલ્પસ્થાપત્યની હિંદુ અને બૌદ્ધ પરંપરાઓ અહીં વિસ્તરી તેમાં પ્રથમ પ્રભાવ હેઠળ આવેલું રાજ્ય કુનાનનું હતું. કંબોડિયન વિસ્તારના આ રાજ્યમાં પાંચમી સદીનાં મંદિરોના જે અવશેષો મળી આવ્યા છે એમનાં આયોજન ભારતીય શૈલીનાં હતાં. મોટા ભાગનું સ્થાપત્ય લાકડાનું હતું. તે ઉપરાંત ચેન લા સમયની પથ્થર તથા ઈટોની ઈમારતો પણ આ લાકડાની ઈમારતોનું અનુકરણ કરે છે. આ શૈલી આઠમા સૈકા પછી ધીમે ધીમે ક્ષીણ થઈ.

નોમ દા નામના સ્થળેથી શિલ્પના પહેલા

નમૂના મળી આવ્યા છે; એમાં ગોવર્ધનધારી કૃષ્ણ, બલરામ, શંકરની પ્રતિમાઓ છે પણ સૌથી વિશાળ નોંઘપાત્ર શિલ્પ રેતિયા પથ્થરમાંથી કોરી કાઢેલા હરિહરનું છે. અહીં અડધો દેહ શંકરનો અને અડધો દેહ વિષ્ણુનો છે; અડધા મસ્તકમાં શંકરનાં કેશ અને ચન્દ્ર છે; અડધામાં વિષ્ણુનો મુકુટ છે. આઠમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ચેન લા સામ્રાજ્યનું પતન થયું; ભારત સાથેનો સમ્પર્ક તૂટ્યો અને અરસપરસના વેપારમાં મુશ્કેલીઓ આવી. શ્રીવિજય અને મધ્ય જાવાનાં નવોદિત રાજ્યોએ ચેન લાનું પતન આણવામાં સીધો કે

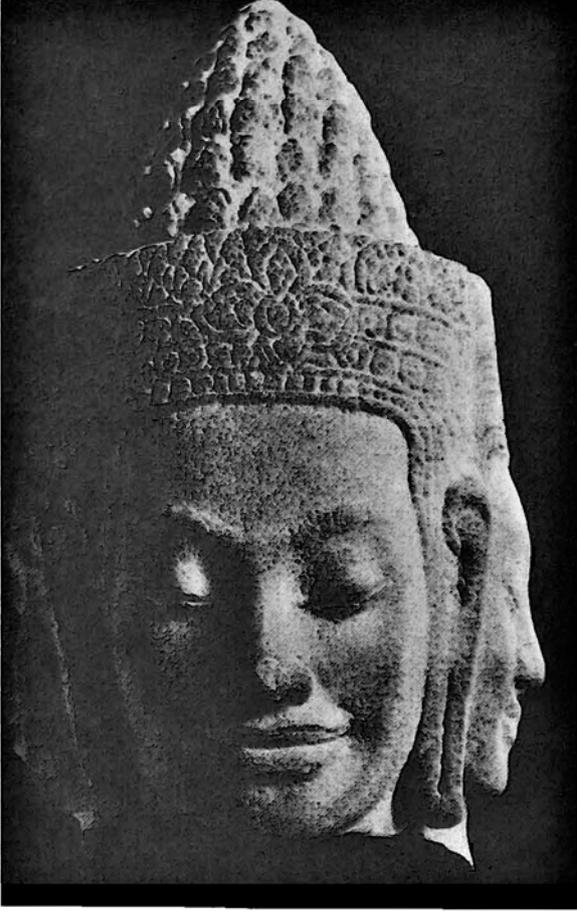


૧૨૪. આંગકોરવાટ, કંબોડિયા, ઈ.સ. ૧૨મી સદીનો પૂર્વ કાળ

આડકતરો ભાગ ભજવ્યો.

કંબોડિયામાં ખ્મેર સામ્રાજ્યની સ્થાપના થયા પછી જૂના કુનાન અને ચેન લા રાજ્યોનું નવઘડતર પણ થયું. નાનાં નાનાં, છૂટાંછવાયાં રાજ્યો ભેગાં થયાં અને નવી રાજધાની ઊભી થઈ. અહીંનો શાસક જયવર્દન બીજો અગ્નિએશિયાઈ દેશોની સંસ્કૃતિથી તથા જાવાના શૈલેન્દ્રના રાજદરબારથી ખાસ્સો પરિચિત હતો અને એવું સમાન્તર રાજ્ય ઊભું કરવાની મહત્વાકાંક્ષા પણ ધરાવતો હતો.

ઈ.સ. ૮૦૨માં આંગકોરથી વીસ માઈલ દૂર મહેન્દ્ર



૧૨૫. ત્રિમૂર્તિ, આંગકોર શૈલી, કમ્બોડિયા, ઈ.સ. ૧૨મી સદી

પર્વત પાસે સાંબોરમાં તેણે રાજધાની સ્થાપી અને પોતાની કીર્તિ પ્રસારવા અનેક સ્થળે ચેન લા શૈલીનાં મંદિરો બનાવડાવ્યાં. અમરેન્દ્રપુરમ્માં પિરામીડ આકારનું ત્રણ માળનું ઈટેરી મંદિર રચાયું. એના સૌથી ઉપલા માળે પાંચ મંદિરોનું એક સંકુલ ઊભું થયું. નોમ કુલેન આગળ મંદિરોના સુશોભન માટે તેણે જાવા અને ચંપાથી કળાકારો બોલાવીને અર્ધમૂર્ત શિલ્પોનાં નવપ્રસ્થાન કરાવ્યાં.

ઈન્દ્રવર્મન શાસનકાળમાં (ઈ.સ. ૮૭૭-૮૯)માં ખ્મેર કળાનો સુવર્ણયુગ બેઠો. આંગકોરવાટની ઈમારતોના પાયા નખાયા. આમ તો એ આંગકોર નગર તરીકે ઓળખાય છે પણ એ નગરથી વિશેષ છે. એ નગરની સમૃદ્ધિનો આધાર સિંચાઈની ભવ્ય યોજનાઓ ઉપર હતો. બાર હજાર ફૂટ લાંબા અને પચીસસો પચાસ

ફૂટ પહોળા જળાશયની આવી યોજના અપૂર્વ હતી. આંગકોરવાટનાં મંદિરો અને મહાલયો સિંચાઈને કારણે થતી ડાંગરે આણેલી સમૃદ્ધિનાં સૂચક છે.

સેલુઓસ નામના સ્થળે ખ્મેર સામ્રાજ્યની મહાન ઈમારતો ઊભી થઈ. ઈ.સ. ૮૭૯માં પ્રેઅહ કોનું મંદિર, ઈ.સ. ૮૮૧માં બાકોંગ શૈલમંદિર ખૂબ જાણીતાં થયાં. આ બધાં મંદિરોની ફરતે નહેરો ખોદાવવામાં આવી હતી. કોનું મંદિર પૂર્વપશ્ચિમ દિશામાં છે અને વચ્ચે છ મંદિરોનું જૂથ ઉત્તરદક્ષિણમાં છે. આગલાં ત્રણ મંદિરમાં રાજાના ત્રણ પુત્ર પૂર્વજો છે અને પાછલાં ત્રણ મંદિરોમાં સ્ત્રી પૂર્વજો છે, (રાજાને ઈશ્વરના અવતાર માનીને તેમની પૂજાની પરમ્પરા પણ આ રીતે ઊભી થઈ). મંદિરની બધી ભીંતો ઉપર અસામાન્ય કલાનું ઊંડું કોતરકામ જોવા મળે છે. એ ઉપરાંત બેકોંગની ઈમારત મહત્વાકાંક્ષી છે. રેતિયા પથ્થરના થર ઉપર આઠ મંદિરોનું તથા સુડતાલીસ ફૂટ ઊંચા, ચારે દિશામાં આવેલા પ્રવેશદ્વારવાળું સંકુલ બોરોબુદુરના આધારે ઊભું થયું હોય તેમ લાગે છે.

આ બન્ને મંદિરોમાં અપ્સરાઓની, દેવતાઓની અસંખ્ય શિલ્પાકૃતિઓ છે અને તે દ્વારા મંદિરની દિવ્યતા સૂચવાઈ છે. આ ઉપરાંત ઈન્દ્રવર્મનના કળાકારોએ ખુલ્લામાં કરેલી પ્રતિમાઓ નોંધપાત્ર છે. મંદિરની ચાર દીવાલમાંથી બહાર નીકળી ખુલ્લા વિસ્તારમાં રોજિંદા જીવન સાથે સાયુજ્ય સાધતાં આ દેવશિલ્પો વિખ્યાત છે. દેહ રૂપે કદાવર લાગતાં આ શિલ્પોમાં ભારતીય આકૃતિમાં હોય તેવી ગતિને બદલે આત્મસન્તોષ અને સ્વસ્થતા જોવા મળે છે. ઈન્દ્રવર્મને કોરાવેલાં શિલ્પોમાં ત્રણ પ્રતિમાઓનું જૂથ ખૂબ જ વિશિષ્ટ છે. બન્ને બાજુએ ઊભેલી રાણીઓ સમેત રાજાની આ પ્રતિમા ઉમા અને ગંગાની વચ્ચે ઊભેલા શંકરને સૂચવે છે. અત્યારે તો મસ્તક અને હાથ વિનાની આ પ્રતિમાઓમાં મૂળની ભવ્યતાનો થોડો અંદાજ આવે ખરો.

ઈન્દ્રવર્મનના પુત્ર યશોવર્મને આંગકોરને વધુ ઘાટ આપ્યો. સાડા ચાર માઈલ લાંબા અને એક માઈલ પહોળા સરોવરમાંથી પાણીની નહેરો કાટખૂણાકારે કાઢીને મંદિર બાંધવા માટે પર્વતીય વિસ્તારમાં પસંદ કરેલા સ્થળે લાવવામાં આવી. ઈ.સ. ૯૯૩માં બાર્બેંગ મંદિરનું બાંધકામ શરૂ થયું. પાંચ માળના ચોરસ

પિરામીડ જેવા આકારમાં બંધાયેલું મંદિર નીચેથી ૨૪૯ ફૂટ લાંબું અને ૪૦ ફૂટ ઊંચું છે. મુખ્ય શિખરની આસપાસનાં ૧૦૮ શિખરની યોજના એવી છે કે એકી સાથે તેત્રીસ દેવ જોઈ શકાય. આ બધા દ્વારા વૈશ્વિક સંરચના સૂચવાય છે. સ્થાપત્યની દૃષ્ટિએ જોવા જઈએ તો એક શિખરમાંથી બીજું શિખર ફૂટતું લાગે. આ લક્ષણ ઉત્તરકાલીન ખ્મેર સ્થાપત્યની વિશિષ્ટતા બને છે. વળી મુખ્ય મંદિરની ભીંતો ઉપર સુશોભનાત્મક અર્ધમૂર્ત શિલ્પોના અનેક વીંટા છે.

દસમી સદીના આરમ્ભથી કંબોડિયાના ઘણા વિસ્તારોમાં રાજા સિવાયની અન્ય વ્યક્તિઓએ મંદિરો બંધાવવાં માંડ્યાં. આવું એક જાણીતું વિષ્ણુમંદિર પ્રાસાન ક્વન(ઈ.સ.૯૨૧) છે. એના ઉપલા માળ તો ભગ્ન હાલતમાં છે; મુખ્ય શિખરની અંદરની દીવાલો પર

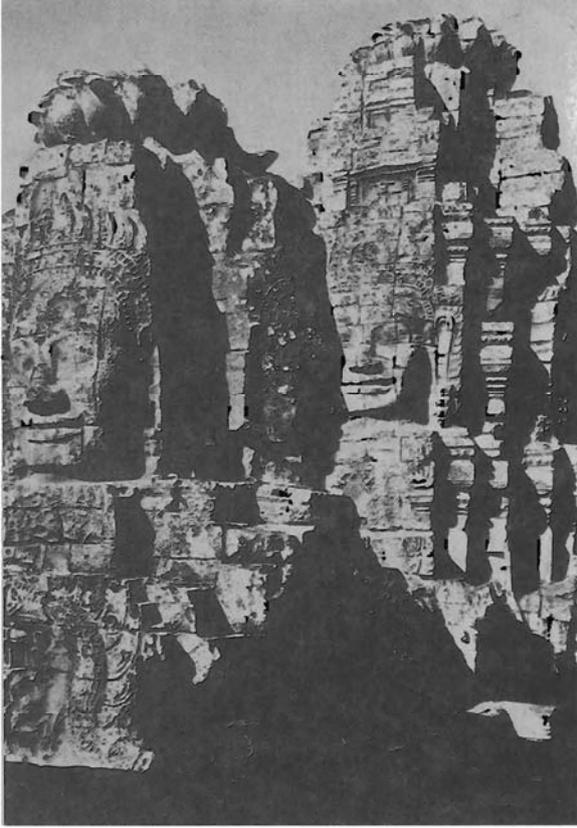
લક્ષ્મીનાં શિલ્પો છે. આ બધાં મંદિરોમાં પ્રતિમાઓ મૂળમાં રંગેલી હશે પણ ભારે વરસાદને કારણે બધાં રંગ ધોવાઈ ગયા છે.

ઈ.સ.૯૫૨માં રાજેન્દ્રવર્મન પોતાની રાજધાની પાછી આંગકોરમાં લઈ આવ્યો. તેની ધર્મસહિષ્ણુતાને કારણે ઘણી બૌદ્ધ વસાહતો આંગકોરમાં ઊભી થઈ અને વ્યક્તિગત રીતે મંદિરો બંધાવવાની પ્રથા ચાલુ રહી. દરેક રાજાએ પોતાના નામે શૈલમંદિર બંધાવવું જ જોઈએ એવી રૂઢિ આ સમયે ઊભી થઈ. આવું મંદિર પાછળથી રાજાનું સમાધિસ્થાન પણ બને.

દસમી સદીના ખ્મેર સ્થાપત્યની ભવ્ય સિદ્ધિ રૂપ રચના આંગકોરની ઉત્તરે બાર માઈલ દૂર આવેલા બાન્તેઈ શ્રેઈ આગળ થઈ અને અગ્નિ એશિયાઈ કળાશૈલીનું એક નવું પ્રકરણ મંડાયું. રાજેન્દ્રવર્મન અને તેના પુત્રના ગુરુ



૧૨૬.યુદ્ધનું દૃશ્ય(એક ભાગ), મહાભારત, આંગકોર વાટ, કંબોડિયા, ઈ.સ. ૧૨મી સદી



૧૨૭. દેવશીર્ષ, આંગકોર થોમ, બાયોન, કમ્બોડિયા ૧૨મી સદી

યજ્ઞવરાહે આ મંદિરનું નિર્માણ કર્યું હતું. અહીં એક જ થર પર ત્રણ મંદિરો છે. તેની આસપાસ ગ્રન્થાગાર તરીકે ઓળખાતી ઇમારતો છે, ભવ્ય પ્રવેશમંડપો છે. અહીંની શિલ્પસમૃદ્ધિ ભાવકના ચિત્તને દિવ્યતાથી છલકાવી દે છે. પડથારો પાંખડીઓની કે ખીલતી કળીઓની હારમાળા જેવી લાગે છે. ભીંતોના ગોખલાઓની દેવપ્રતિમાઓમાં ગતિ અને ચહેરાઓમાં કંબોડિયન દેહલાલિત્ય જોવા મળે છે. અહીંની મુખ્ય મૂર્તિ શંકરની તથા તેમના ખોળામાં બેઠેલી ઉમાની છે. જીવન્તતાથી ઉભરાતી મૂર્તિઓ દ્વારા વિશિષ્ટ અવકાશ તથા ઝથડતી-વાતો કરતી આકૃતિઓ દ્વારા કથનાત્મકતાનું તત્ત્વ પણ સૂચવાય છે.

અગિયારમી સદીના પહેલા દાયકામાં ખ્મેર સામ્રાજ્ય પચાવી પાડનાર એક મલાયાવાસીએ સૂર્યવર્મન પહેલો એવું નામ ધારણ કર્યું. સૂર્યવર્મન, એનો પુત્ર ઉદયાદિત્ય વર્મન બીજો અને એનો ભાઈ હર્ષવર્મન

બીજો- આ રાજાઓના સમય દરમિયાન પુરોગામીઓની સિદ્ધિઓને આંબી જતી અનેક ઇમારતો ઊભી થઈ. સૂર્યવર્મને તા કેઓ નામના સ્થળે એક ભવ્ય મંદિર ઈટ, ચૂનાને બદલે રેતિયા પથ્થરથી ઊભું કરાવ્યું.

ઉદયાદિત્ય વર્મન બીજાએ બંધાવેલું ૪૮૦ વાર લાંબું અને ૧૪૦ વાર પહોળું મંદિર આજે તો ખંડેર હાલતમાં છે. એમાં સુશોભનાત્મક શિલ્પો એટલાં બધાં નથી પરંતુ આકૃતિઓ ખૂબ જ જીવન્ત છે. કૃષ્ણના જીવનને આલેખતાં શિલ્પો પરથી લાગે કે આ કળાકારોએ પરમ્પરાગત શૈલીને એક નવી તાજગી અર્પી હતી તથા માનવ અને પશુની આકૃતિઓમાં વિવિધ ગતિ આલેખી હતી. આ વિસ્તારમાંથી શેષશાયી વિષ્ણુની એક અસામાન્ય કાંસ્ય મૂર્તિ પણ ખંડિત હાલતમાં મળી આવી છે.

બારમી સદીમાં રાજા સૂર્યવર્મન બીજાના હાથે અવારનવાર રંજાડ સહન કરતા ચામ લોકોએ આંગકોરવાટનો અને તેની ઇમારતોનો નાશ કર્યો. ઉદયાદિત્ય બીજાના અનુયાયીઓ ખૂબ જ નબળા હતા. આમ છતાં સૂર્યવર્મન બીજાને જ આંગકોરવાટની સ્થાપત્યસમૃદ્ધિનું શ્રેય આપવું જોઈએ. તેણે ખ્મેર સામ્રાજ્યની સીમાઓ મલાયા સુધી વિસ્તારી. તેની કીર્તિના કળશ સમું આંગકોરવાટનું મંદિર પશ્ચિમાભિમુખ છે. સત્તરસો વાર લાંબી અને પંદરસો વાર પહોળી આ ઇમારતનું આયોજન ભવ્ય છે. આ સમગ્ર સંકુલની ચારેકોર બસો વાર પહોળી અને ચાર માઈલ લાંબી નહેરનાં પાણી નાગરિકોના રોજિંદા વપરાશ માટે મળતાં હતાં. એમ માનવામાં આવે છે કે મિસરના કેકેના પિરામીડમાં જેટલો પથ્થર વપરાયો હતો એટલો જ પથ્થર અહીં ઉપયોગમાં લેવાયો છે. આ સંકુલમાં પ્રવેશીએ એટલે રસ્તાની બન્ને બાજુએ ફેણ માંડેલી નાગની આકૃતિઓ અને રસ્તાની ચોકી કરતા સિંહ છે.

આંગકોરવાટની આ ભવ્ય પરંતુ જીર્ણશીર્ષ સ્થાપત્યરચનાનો પૂરેપૂરો ખ્યાલ આપવાનું કામ અઘરું છે. એ ઇમારતને સવારના સિંદુરિયા પ્રકાશમાં કે પૂર્ણિમાની રાતે જોતી વેળાએ દર્શક મંત્રમુગ્ધ થઈ જાય છે. એની સ્થાપત્યગત સુન્દરતા ઉપરાંત ગાઢ જંગલનું

એકાન્ત એને અનોખી રીતે દીપાવે છે.

ત્રણ હજાર ફૂટ લાંબા પથ્થરના પાયા ઉપર આખી ઈમારત ઊભી છે. પ્રવેશદ્વાર વટાવો એટલે અડધા માઈલ જેટલો પ્રદક્ષિણાપથ ધરાવતી એક પરસાળ આવે; એમાં અઢી હજાર ફૂટ ઉપરાંતના વિસ્તારમાં વિષ્ણુ અને યમનાં પુરાણકથાનકો કોતરેલાં છે. એ જ પ્રવેશદ્વારમાંથી પગથિયાં ચઢીને ઉપર જાઓ એટલે બીજી પરસાળ અને ચાર નાના ખુલ્લા ચોક આવે. હજુ અહીંથી પગથિયાં ચઢો એટલે મંદિરના બીજા મજલે પહોંચાય. ત્યાં ખૂણાઓમાં થાંભલા અને શિખરો છે. અહીં બરાબર વચ્ચે શરૂઆતનાં ખ્મેર મંદિરોના જેવી એક પિરામીડ પ્રકારની ઈમારત છે. અહીં આયોજનની વિશિષ્ટતાને કારણે અસાધારણ ઊંચાઈનો ભાસ થાય છે. ચાર દિશાઓમાં ચાર મંદિરો અને વચ્ચે એક ભવ્ય શિવમંદિર. એના એક માળમાંથી બીજો માળ વિકસતી જતી કમળપાંદડીઓની જેમ ફૂટતો લાગે છે.

આ સમગ્ર સંકુલમાં અસંખ્ય શિલ્પાકૃતિઓ છે. અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાં કંબોડિયાની ઉત્તમ શૈલી ઝીલાઈ છે. આમ તો એમાં બોરોબુદુરની શૈલીનો પ્રભાવ સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાય છે, પણ મોટા ભાગની કૃતિઓ ઉત્તરકાલીન પલ્લવ અને ચોળ શૈલીની યાદ અપાવે છે. દીવાલો પર રામાયણ મહાભારત આધારિત અર્ધમૂર્ત શિલ્પો માંડ એકાદ ઈંચ ભીંત કોરીને કંડાર્યાં છે. એમાં બહિર્ગોળ વળાંકો દ્વારા શરીરની માંસલતા પ્રસ્ફુટિત થાય છે. મંદિરના જુદા જુદા ખૂણાઓમાં સુન્દર મુખમુદ્રા ધરાવતી અપ્સરાઓના કામુક દેહને વાચા અપાઈ છે. વસ્ત્રભૂષા, આભૂષણ અને કેશજાવટનું અસામાન્ય સૌન્દર્ય હજુ આજે પણ કંબોડિયાની નૃત્યાંગનાઓની દેહભંગિમાઓ અને વેશભૂષામાં જોવા મળે છે.

આંગકોરવાટના પતન પછી ઘીમે ઘીમે બૌદ્ધ ધર્મ વધુ પ્રચલિત થવા માંડ્યો. સૂર્યવર્મન બીજાના પુત્ર જયવર્મન સાતમાએ તેની બે રાણીઓના પ્રભાવે બૌદ્ધ ધર્મ સ્વીકાર્યો અને અનેક મઠ, રુગ્ણાલયો તથા બૌદ્ધ મંદિરો બંધાવ્યાં. ઈ.સ. ૧૨૦૦ની આસપાસ નવી નગરી આંગકોર થોમ વસાવ્યાનું અને આસપાસ દસ માઈલ લાંબી અને સો વાર પહોળી નહેરની રચનાનું શ્રેય પણ એને જ ઘટે છે. નગરીની આસપાસ કોટ રચાયો, એના પાંચ ભવ્ય

પ્રવેશદ્વારે ચારે દિશામાં ચાર વિરાટ મુખાકૃતિઓ કોરવામાં આવી. ઉત્તર અને દક્ષિણે પડતા રાજમાર્ગ ઉપર સમુદ્રમન્થનના વિશાળ શિલ્પમાં ચોપ્પન જેટલા દેવ વાસુકિ નાગને ખેંચી રહ્યા છે. આમ તો આંગકોર થોમનું વિરાટ સ્થાપત્ય આંગકોરવાટનો જ વિસ્તાર છે. એમાં મંદિરો ઉપરાંત જયવર્મનનો ભવ્ય રાજમહેલ પણ નોંધપાત્ર છે. એ શાસકના મૃત્યુ પછી આંગકોર કાયમને માટે પડી ભાંગ્યું.

જાવા

અગ્નિએશિયામાં ખ્મેર શિલ્પસ્થાપત્ય કળાની જેમ પ્રશિષ્ટ ભારતીય કળાને અનુસરતી જાવાની કળા પણ વિખ્યાત છે. મધ્ય જાવામાં શૈવ સમ્રાટના છેલ્લા રાજા સંજયે શૈલેન્દ્ર વંશના રાજાઓ(ઈ.સ. ૭૭૮-૮૬૪)ની સત્તા આગળ ઝૂકી જઈને પૂર્વ જાવામાં વસવાટ કર્યો હતો. આરમ્ભના દસ્તાવેજો જણાવે છે કે ભારતના બીજા પ્રદેશોની જેમ દખ્ખણ અને ગુજરાતમાંથી પણ મોટી સંખ્યામાં લોકો વેપાર કરવા જતા હતા. આ બધાંને કારણે શિવમંદિરો, વિષ્ણુમંદિરો ખાસ્સી સંખ્યામાં રચાયાં. શૈલેન્દ્ર વંશના શાસકો બૌદ્ધધર્મી હોઈ બૌદ્ધ ઈમારતો પણ મોટી સંખ્યામાં ઊભી થઈ.

જાવાના સ્થાપત્યમાં થાંભલાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો નથી અને આ ઈમારતો નક્કર હતી. એક જ ગર્ભગૃહ ધરાવતા ભારતીય પરમ્પરાના મંદિર માટે અહીં ચંડી શબ્દનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. એમાં ગર્ભગૃહ ઉપર પિરામીડ આકારના શિખરની રચના કરવામાં આવતી. એમાં પાછળથી બીજા ઉમેરા થયા. કંબોડિયાની જેમ ચંડી પણ મેરુ પર્વતની પ્રતિકૃતિ સમાન હતું.

જાવામાંથી મળી આવેલી એક સૌથી જૂની કળાકૃતિ વિષ્ણુની શિલ્પ પ્રતિમા છે. એવી જ સુન્દર બુદ્ધ પ્રતિમા પશ્ચિમ સેલેબસમાંથી મળી આવી છે. ગરમ પાણીના ઝરા અને સરોવર ધરાવતા ડિઆંગના ઉચ્ચ પ્રદેશમાં આવેલાં બધાં જ મંદિરો શિવમંદિરો છે. અહીંથી મળી આવેલા ચંડી ભીમને પ્રતિનિધિ મંદિર ગણાવી શકાય. ચોરસ તલમાન ધરાવતા ચંડી ભીમમાં વિશાળ પ્રવેશખંડ છે, પિરામીડ આકારની શિખરરચના વિશિષ્ટ છે. પહેલા થરમાં પીઠિકાના નીચલા થરની બેવડી



૧૨૮. ગરુડારૂઢ વિષ્ણુ રૂપે રાજા એલ્ડંગ, જાવા, ઈ.સ. ૧૦૪૩, રૈતિયો પથ્થર

પ્રતિકૃતિ છે, બીજા થરમાં ત્રણ ત્રણ કમાનદાર ગોખલા છે, ત્રીજા થરમાં પહેલા થરની પુનરાવૃત્તિ છે અને ચોથા થરમાં આમલકવાળો એક એક ગોખલો છે.

આ મંદિરોના પ્રવેશદ્વાર પર કાલમકર(કીર્તિમુખ)ની શિલ્પાકૃતિ હોય છે. એના વચલા ભાગમાં કાળનું કીર્તિમુખ અને બન્ને છેડે માછલીની કાયા તથા હાથીના મોંવાળી મકરની એક એક આકૃતિ હોય છે. શૈલેન્દ્ર વંશના રાજાઓએ મધ્ય જાવામાં આઠમી-નવમી સદીમાં પુષ્કળ મંદિરો બંધાવ્યાં. આ જ સમય દરમિયાન બૌદ્ધ ધર્મના મહાયાન સમ્પ્રદાયનો પ્રસાર થયો. એક ચંડી કળશન નામે ઓળખાતું મંદિર ચંડી ભીમનું વિસ્તરણ છે.

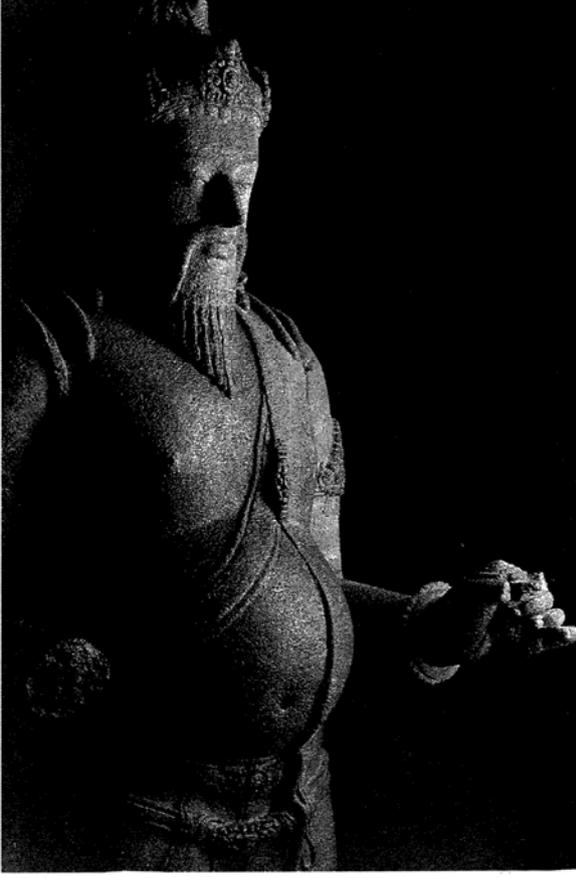
બોરોબુદુરની નજીકના વિસ્તારના એક

શિવમંદિરમાંથી મળી આવેલી મૂર્તિઓમાં એક વિષ્ણુની અને બીજી અગસ્ત્યની મનાતી મૂર્તિ નોંધપાત્ર છે. આ બન્ને મૂર્તિઓની શૈલી દક્ષિણ ભારતની ચોળ-પલ્લવ શૈલીને મળતી આવે છે. જાવાની એક ધર્મપરમ્પરા બૌદ્ધ વિચારને બે પ્રકારમાં વહેંચે છે. એમાં વજ્રધાતુ પ્રકાર સમક્ષિતિજ(હોરાઈઝોન્ટલ) અને ગર્ભધાતુ પ્રકાર ઊભા(વર્ટીકલ) સ્થાને મુકાય છે. સ્થાપત્યમાં આનો સ્થાન વિનિયોગ અને પ્રકાર સમન્વય ચંડી મેંદૂતના પ્રભાવક સ્થાપત્યમાં થયો છે. બોરોબુદુરની સમકાલીન મનાતી આ ઈમારત ચોરસ પાયા ઉપર ઊભી કરીને ક્રમશઃ નાના થતા જતા માળ ધરાવે છે. એની બહારની દીવાલો ઉપર શિલ્પાલંકારો છે, તેમાં બોધિસત્વ, દેવદેવીઓ તથા કુબેરનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો ઉપરાંત જાતક કથાનકો પણ કોતરવામાં આવ્યાં છે. મુખ્ય પ્રતિમાઓ મંદિરના અંદરના ભાગમાં છે. કુલ સાત પ્રતિમાઓમાંથી આજે માત્ર ત્રણ જ પ્રતિમાઓ બચી છે; પણ કેન્દ્રમાં આસનસ્થ બુદ્ધની સાદગીપૂર્ણ ભવ્યતા વિલક્ષણ રૂપ ધરાવે છે. એની આસપાસ લોકેશ્વર અને વજ્રપાણિ બોધિસત્વની પ્રતિમાઓ છે.

વિશ્વનાં મહાન સ્થાપત્યોમાં બોરોબુદુરની ઈમારત ખૂબ જ વિલક્ષણ, ભવ્ય અને પ્રભાવશાળી ગણાય છે. ઈ.સ. ૮૦૦ની આસપાસ શૈલેન્દ્ર વંશના શાસકો દ્વારા રચાયેલી આ ઈમારતે આંગકોરવાટને પ્રેરણા આપી હશે. અગિયારમી સદી પછી તે ઉપેક્ષિત બની ગઈ હતી; એટલું જ નહિ, ઓગણીસમી સદીમાં એ ફરી શોધી કઢાઈ ત્યાં સુધી એને અપશુકનિયાળ પણ માનવામાં આવતી હતી.

બોરોબુદુરની રચના માટે પચાસેક ફૂટ ઊંચો ટેકરીવાળો અને ચારે બાજુ લહેરાતાં ડાંગરનાં ખેતરો, નારિયેળીનાં વૃક્ષો અને ઊંચાં પર્વતશિખરોવાળો વિસ્તાર પસંદ કરવામાં આવ્યો. ક્ષિતિજે દેખાતાં જ્વાળામુખી પર્વતોનાં શિખરોની સરસાઈ કરવા માટે પર્વતની જેમ ઊંચે વિસ્તરતી ચૂના વિનાના ચણતરવાળી આ ઈમારત નવ મજલાની છે, ૩૬૦ ફૂટ લાંબી, ૩૬૦ ફૂટ પહોળી અને ૧૧૬ ફૂટ ઊંચી છે. નીચેના મજલા ચોરસ છે જ્યારે ઉપરના મજલા વર્તુળાકાર છે.

અહીં સૌથી નીચલો થર અલંકરણ વિનાનો છે પણ મૂળ યોજનામાં જમીનથી જરાક ઊંચે ચારે બાજુએ ૧૬૦



૧૨૯. અગસ્ત્ય, ચંડી બેનોન, મધ્ય જાવા, ઈ.સ. ૯મી સદી, રેતિયો પથ્થર

અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની હારમાળા મહાકર્મવિભંગનાં દૃશ્યોને આલેખતી હતી. આ સમગ્ર ઈમારતની ચારે બાજુએ ઉપર ચઢવા માટે પગથિયાં છે. નીચલા મજલે પગથિયાંની બન્ને બાજુએ કાળમકરની પ્રતિમાઓ છે. ઈમારતની બહારની દીવાલોના ગોખલામાંના બુદ્ધને યાત્રાળુઓ જુએ છે અને બુદ્ધ આસપાસના બહારના જગતને જુએ છે. વર્તુળાકાર મજલાઓના બુદ્ધ બહારના જગતને જોતા નથી, તે ધ્યાનસ્થ મુદ્રામાં છે.

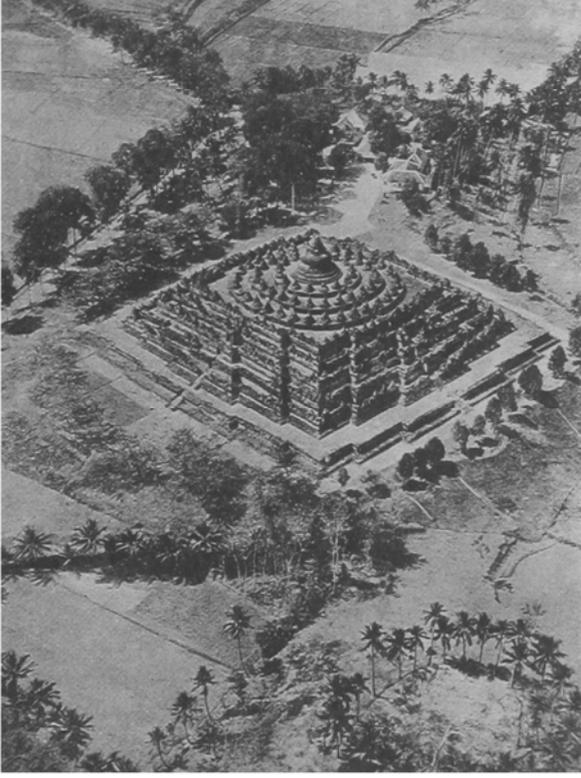
ઢંકાયેલા પહેલા મજલા પર દુન્યવી જગતનાં દૃશ્યો હોઈ વાસ્તવ જગતમાંથી એ લેવામાં આવ્યાં છે; વિગતપ્રચુર જાતકકથાઓમાં વ્યવસ્થિત આયોજન છે. આ મજલાઓમાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની યોજના એવી રીતે કરવામાં આવી છે કે ભ્રમણાઓના જગતમાંથી ધીમે ધીમે પરમ વાસ્તવના, જ્ઞાનના જગતમાં ગતિ થાય. લલિત

વિસ્તરની બૌદ્ધ કથા, સુધન સ્વામીના જીવનપ્રસંગો, સામન્ત ભદ્રની કથા અહીં વિવિધ મજલાઓમાં જોવા મળે છે.

નીચલા મજલા ચોરસ આકારના છે, જ્યારે ઉપલા મજલા વર્તુળાકાર છે; ચોરસ આકાર મર્યાદિત વિશ્વને,



૧૩૦. બુદ્ધ, ચંડી મેંદૂલ, જાવા, ઈ.સ. ૮મી સદી, પથ્થર

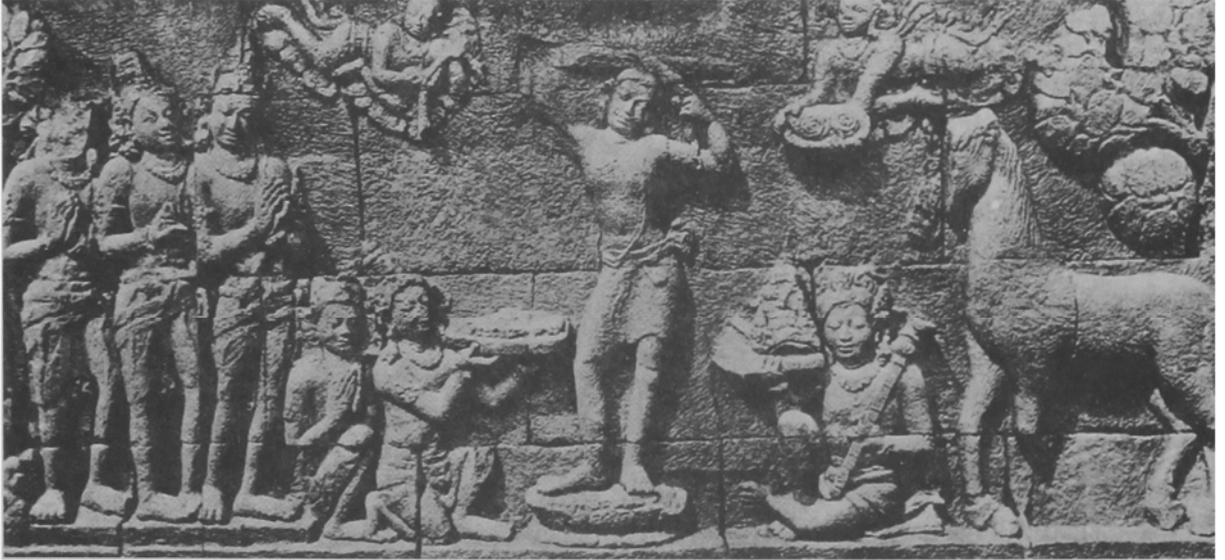


૧૩૧.સ્તૂપ, બોરોબુદુર, જાવા, ઈ.સ.૮મી સદી

ભૌતિક અનુભવને કેન્દ્રમાં રાખે છે. જ્યારે વર્તુળમાં કોઈ આરમ્ભ નથી, અન્ત નથી. વળી નીચલા ચોરસ

મજલાઓની પરસાળોની દીવાલો ઊંચી છે, વચ્ચેનો માર્ગ સાંકડો છે. પણ વર્તુળાકાર મજલાઓ પર નરી મોકળાશ છે. અહીં કોઈ અર્ધમૂર્ત શિલ્પો નથી. અહીં ધ્યાની બુદ્ધની ચાર પ્રતિમાઓ છે; પૂર્વમાં અક્ષોત્ત્ય, દક્ષિણમાં રત્નસંભવ, પશ્ચિમમાં અમિતાભ અને ઉત્તરે અમોઘસિદ્ધ; આ ચારેની ઉપર બુદ્ધની વૈરોચન પ્રતિમા છે. આ પ્રતિમાઓ બુદ્ધના શાશ્વત દેહના નિર્મળ, તેજસ્વી વ્યક્તિત્વને પ્રગટ કરે છે. ૭૨ બુદ્ધ અડધા ઢંકાયેલા છે; ધર્મકાય જગતનું તો આકલન થાય, મનુષ્યની આંખે ન ચઢે અને છેલ્લે વચ્ચોવચ સ્તૂપ છે, એમાં કશું જ નથી; માત્ર શૂન્ય છે.

બોરોબુદુર સંકુલની સમીપે જ પ્રમ્બનમ્ ખાતે લારા જોંગરંગ નામનું શિવમંદિર ભવ્ય અને વિશાળ છે. મૂળ યોજના તો ૨૩૨ નાનાં નાનાં મંદિરો ધરાવતી હતી. શંકરના વિરાટ મંદિરની આજુબાજુ બ્રહ્મા અને વિષ્ણુનાં મંદિર છે. મુખ્ય મંદિર ૧૨૦ ફૂટ ઊંચું છે, આ મંદિરની દીવાલો પર રામાયણનાં કથાનકો છે. એક વિરાટ કાળમકરની આકૃતિ નીચેના ગોખમાં સ્વાગત કરતી અપ્સરાઓનાં શિલ્પ છે. આ સંકુલના એક ગૌણ મંદિરમાં લારા જોંગરંગ નામે ઓળખાતી રાજકુંવરીની મૂર્તિ છે, કુંવરીના કપટથી નારાજ થયેલા યુવાને શાપ આપીને તેને શિલા બનાવી દીધાની કથા પ્રચલિત છે.



૧૩૨.બુદ્ધનું કેશછેદન, બોરોબુદુર, જાવા, આઠમી સદી, રેતિયો પથ્થર



૧૩૩. પ્રજ્ઞાપારમિતા સ્વરૂપે રાણી ડેડસ, સિંગસારી, જાવા, ઈ.સ. ૧૩મી સદી, પથ્થર

આ ગાળાની બે મહાન શિલ્પરચનાઓમાં એક સિંગસેરીની બેઠેલા ગણપતિની ૧૩૦ સેમી. ઊંચી મૂર્તિ છે, તેનો પાછલો ભાગ કીર્તિમુખ ધરાવે છે. બીજી મૂર્તિ વિખ્યાત પ્રજ્ઞાપારમિતાની છે, કમળપત્ર

પર પદ્માસન વાળીને બેઠેલી, જોતાંવેંત મંત્રમુગ્ધ કરી નાખનારી પ્રતિમા ધર્મચક્રપ્રવર્તન મુદ્રામાં છે. અલંકારપ્રચુર દેહ ઉપર અસામાન્ય કોતરણી ધરાવતો મુકુટ છે. તેના દેહમાં થઈને પ્રગટતી ધ્યાનમુદ્રામાં ભૌતિક અને પરાભૌતિકનો સમન્વય અદ્ભુત રીતે સઘાયેલો છે.

પંદરમી શતાબ્દી પછી થયેલા ઈસ્લામના આગમને પ્રાચીન ધર્મસમન્વયની પરમ્પરા જાળવી રાખી. સેન્દાન્દુવારની મસ્જિદના પ્રવેશદ્વારે ગરુડ બિરાજે છે. અહીંના નૃત્યસંગીતમાં રામાયણમહાભારતની પરમ્પરા સચવાઈ છે. વિશિષ્ટ સ્વરૂપોમાં પુરાણપાત્રોની ચિત્રાકૃતિઓ દ્વારા ખેલાતા વાયાંગ કુલીનનો નાટ્યપ્રકાર વિખ્યાત છે. આધુનિક કાળમાં જાવાના વિખ્યાત કળાકાર અફાન્દી નંદલાલ બસુના સમયમાં શાન્તનિકેતન રહ્યા હતા; તેમના અભિવ્યક્તિવાદી ચિત્રોની શ્રેણીએ ઈન્ડોનેશિયન કળામાં અર્વાચીન ચેતનાનાં મંડાણ કર્યાં છે. આજે અગ્નિએશિયાના ફિલીપાઈન્સ, કોરિયા જેવા દેશોની જેમ નવી કળાના અવનવા આવિષ્કારો થતા રહે છે.

સિયામ

ઈ.સ. ૧૨૮૭માં ત્રણ બળવાન સરદારોએ ભેગા થઈને સુખોદય નામના એક નવા રાજ્યની સ્થાપના કરી અને ત્યારથી સિયામ (વર્તમાન થાઈલેન્ડ)માં એક આગવી સાંસ્કૃતિક પરમ્પરા સ્થપાઈ. દક્ષિણ વિસ્તારમાં ખ્મેર પરમ્પરા સચવાઈ

હતી. બારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં બોધિસત્ત્વની કાંસ્ય પ્રતિમાઓ રચાઈ અને ત્યાંથી કાંસાને ઢાળવાની રીતો બ્રહ્મદેશ તેમ જ શ્રીલંકા સુધી વિસ્તરી.

સિયામમાં હીનયાન સમ્પ્રદાયનું વર્ચસ વિશેષ



૧૩૪. બુદ્ધશીર્ષ, ચિયેંગમાઈ, સિયામ (થાઈલેન્ડ),
ઈ.સ. ૧૨-૧૩મી સદી

હતું. પરમ્પરાગત શૈલીમાં બૌદ્ધ પ્રતિમાઓ સર્જવી એ કળાકારો માટે અત્યંત સન્માનનીય ઘટના ગણાતી. એટલે સદીઓ સુધી આ પ્રવૃત્તિ ચાલતી રહી. આરમ્ભે સિયામના કળાકારો ઉપર ભારતના ઓરિસ્સા, બિહારની કળાનો પ્રભાવ હતો પણ પાછળથી આ કળાકારો શ્રીલંકાના અનુરાધાપુરના કળાકારો ઉપર આધાર રાખતા થયા. દક્ષિણ સિયામમાં જૂનામાં જૂની ઇમારત તેરમી સદીની વાટ બુદ્ધે સ્વર્ગ સચવાયેલી છે; અહીં પેગોડાને મળતા આવે એવાં સ્થાપત્યો છે. ક્યારેક સ્તૂપના ઘુમ્મટમાં કોટડી જેવું હોય છે અને તેની ભીંતો પર ચીની પ્રભાવ ઝીલતાં ચિત્રો પણ છે. છેલ્લે છેલ્લે બ્રહ્મદેશના પ્રભાવે સત્તરમી સદીમાં અહીં ઢળતા છાપરાંવાળા પેગોડા બંધાવા લાગ્યા. સિયામની રાજધાની જ્યારે બેંગકોક બની ત્યારે પેગોડાના મુખ્ય ખંડની સજાવટમાં કિમતી

૧૪૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

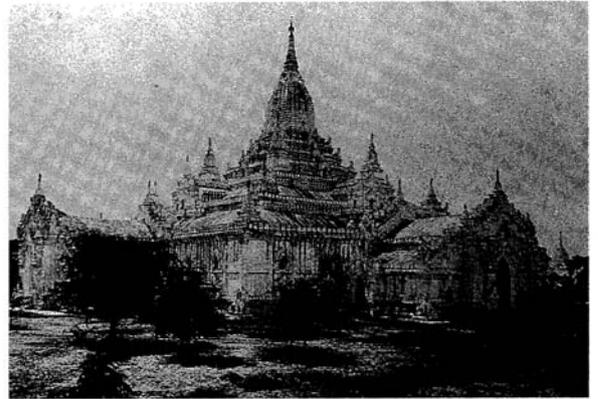
ઘાતુઓ અને શંખછીપલાંનો પણ ઉપયોગ થવા માંડ્યો.

બર્મા

બ્રહ્મદેશ(વર્તમાન બર્મા કે મ્યાનમાર)ના પુષ્કળ વરસાદવાળા વિસ્તારોમાં સદીઓ સુધી લોકો પથ્થર, કાંસા કે ઈંટને બદલે ભીની માટીના માધ્યમમાં કામ કરતા રહ્યા હતા. બ્રાહ્મી પ્રજા આરમ્ભે નાટપૂજક હતી. નાટમાં વૃક્ષદેવતા, નદીઓ, નાગ, પૂર્વજો તથા અપમૃત્યુને વરેલા જીવના ભૂતપ્રેતનો સમાવેશ પણ થતો હતો. અહીં હિન્દુ દેવતાઓની પ્રતિમાઓ ખરી પણ વિશેષ તો બૌદ્ધ પ્રતિમાઓ અને બૌદ્ધ મંદિરો જોવા મળે છે. બુદ્ધની વિરાટ પ્રતિમાઓમાં પણ દેખાતા તેજનો થોડો અંશ નાટપ્રત્યેના ભાવને આભારી છે.

ઐતિહાસિક આધાર પ્રમાણે રાજા અનવ્રહ્મે (સંસ્કૃત અનિરુદ્ધ) બ્રહ્મદેશની રાજધાની કબજે કરીને સાધુઓ-કારીગરોને વસાવ્યા હતા. પરંતુ ઉત્તર બ્રહ્મદેશમાં આ રાજાના શાસન પૂર્વે એક જમાનામાં ભવ્ય કળા હશે એવો અંદાજ પ્રાપ્ત શિલાલેખો પરથી આવે છે. વિષ્ણુ તથા બોધિસત્વની મૂર્તિઓ ઉપરાંત શ્રીક્ષેત્રમાંથી મળી આવેલી કળાકૃતિઓ વૈવિધ્યપૂર્ણ છે. પગાન વિસ્તારમાં શિલ્પ કરતાં સ્થાપત્ય વિશેષ છે તેમાં નાટમંદિરની અને બૌદ્ધ ગ્રંથાગારની ઇમારતો નોંધપાત્ર છે.

અહીંનાં બૌદ્ધ મંદિરોમાં પરમ્પરાગત ભારતીય શૈલીના સ્તૂપ જોવા મળશે પણ છેક ઉપર સાંકડા થતા



૧૩૫. આનંદચૈત્ય, પગાન, મ્યાનમાર(બર્મા), ઈ.સ. ૧૦૮૨-૯૦

જતા અણિયાળા ઘુમ્મટની યોજના વિશિષ્ટ છે. બારમી સદી પછી અહીં આગવી સ્તૂપ પરમ્પરા ઊભી થઈ; સ્તૂપ અલંકારપ્રચુર બનવા માંડ્યા અને ચારે બાજુ બૌદ્ધ પ્રતિમાઓ મુકાતી થઈ. સ્તૂપની અણિયાળી ટોચને બદલે ક્રમશઃ નાના થતા જતા વર્તુળાકાર થર મુકાતા થયા. આ પ્રકારના સ્તૂપ પર સુશોભનાત્મક આકૃતિઓનું વધતું જતું પ્રમાણ પણ ભારતીય પ્રભાવ સૂચવે છે.

બારમી સદીમાં બંધાયેલાં બીજાં મંદિરોમાં ગોળાકાર થરને બદલે ક્રમશઃ નાના થતા ચોરસ આકારો જોવા મળે છે. આ શૈલીનું જાણીતું મંદિર આનન્દમંદિર છે. અહીં ત્રણ થરી ચોરસ પગથાર છે. સૌથી નીચેના ચોરસમાં પ્રદક્ષિણા પથ છે. ચૂનાકામ વડે તેને પૂરેપૂરું શ્વેતરંગી બનાવ્યું છે. વચ્ચે વચ્ચે ઓસરીઓ છે અને ક્રમશઃ નાના થતા જતા ઢળતા છાદનપટ્ટ છે. વચ્ચેનો

ઊંચો કળશ ભારતીય મંદિરોની યાદ અપાવે છે.

દક્ષિણ બ્રહ્મદેશના પેગુ કે માંડલેમાં ચીની પ્રભાવ હેઠળ બંધાયેલા વિશાળ પેગોડા છે. રંગૂનનું શ્વે ડેગોન નામનું પેગોડા આંજી નાખે એવા વૈભવથી છવાયેલું છે. ચીની પ્રભાવ ઝીલતા કાષ્ઠચંભો ઉપર પુષ્કળ કોતરણી છે. બ્રહ્મદેશના કળાકારો બુદ્ધની પ્રતિમાને સોનેરી કે પીળા રંગમાં ઢાળે છે. ભૌતિક દેહાકૃતિઓ કરતાં આધ્યાત્મિક છબિ ઉપસાવવાનો આશય વિશેષ હોવા છતાં આ આકૃતિઓનાં રૂપ એકવિધ છે. પગાન વિસ્તારનાં કેટલાંક મંદિરોમાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો અને ક્યાંક ભીંતચિત્રો પણ જોવા મળે છે. વળી બ્રહ્મદેશમાં હસ્તપ્રતો સાચવવા માટે વપરાતી મોટા કદની કાષ્ઠમંજુષાઓ ઉપર માત્ર કોતરણી જ નહિ, અર્ધમૂર્ત શિલ્પાકૃતિઓ અને કથાનકો પણ કોતરેલાં હતાં.

શિરીષ પંચાલ

પડોશી પરંપરાઓ

શ્રીલંકા

ભારતીય સંસ્કૃતિનો પ્રભાવ ઝીલતા દેશોમાં શ્રીલંકાની તથા પડોશી દેશોની કળાનો સાથે સાથે જ વિચાર કરી શકાય. શ્રીલંકાનો વ્યવસ્થિત ઇતિહાસ તો દેવાનામ્ પિયાનિસ્સ(ઈ.સ.પૂ. ૨૪૭-૨૦૭)ના રાજ્યાભિષેક પછી જ પ્રાપ્ત થાય છે. આ સમય દરમિયાન ભારતના પ્રખ્યાત સમ્રાટ અશોકનો પુત્ર મહિન્દ્ર બૌદ્ધ ધર્મનો પ્રચાર કરવા શ્રીલંકા આવ્યો હતો. અનુગામી રાજા દુટ્ટેહ ગ્રામણીએ સમગ્ર પ્રદેશમાં બૌદ્ધ ધર્મ પ્રચલિત કર્યો. તેરમી સદી સુધી શ્રીલંકાના કળાકારોને ભારતમાંથી પ્રેરણા મળતી રહી પણ ભારતીય તમિળોનાં સતત આક્રમણો સામે અનુરાધાપુર ટકી ન શક્યું, પંદરમી સદીમાં તમિળ વર્ચસ સ્થપાયું. ત્યાર પછી તો ઉત્તર શ્રીલંકા અને તેનાં નગરો જંગલોથી છવાઈ ગયાં.

અનુરાધાપુરનાં જંગલોમાંથી મળી આવેલ ઊંચો સ્તૂપ કે દાગબ ત્રણ વિભાગમાં વહેંચાયેલો છે-ત્રિમાલા, અંડ અને યષ્ટિ. અનુરાધાપુરના ખૂબ જ જાણીતા ડુગનવેલી દાગબની રચનામાં છેલ્લા દાયકાઓમાં એટલા બધા ફેરફારો થયા છે કે મૂળ સ્તૂપનો ખ્યાલ મેળવવા એની લઘુ આવૃત્તિ રૂપ સ્તૂપનો આધાર લેવો પડે. અમરાવતીના સ્તૂપ કરતાં આ સ્તૂપનો વ્યાસ દોઢો એટલે કે ૨૫૪ ફૂટ છે અને ઊંચાઈ ૧૮૦ ફૂટ છે.

અહીંના સ્તૂપોમાં જોવા મળતી પીઠિકા અમરાવતી કે નાગાર્જુનકોંડામાં જોવા મળે પણ ભારતીય સ્તૂપના પાંચ આયક સ્તમ્ભ શ્રીલંકામાં નથી. વિહારો લંબચોરસ છે, એમાં મૂળમાં ભીંતો ઈંટોની હતી અને અંદરની બાજુએ થાંભલા હતા, એને આધારે લાકડાનું કે પતરાનું છાપરું રહેતું હતું.



૧૩૬.અખ્સરાઓ, સિગિરિયા, શ્રીલંકા, ઈ.સ.૫મી સદી, ભીંતચિત્ર

અનુરાધાપુરનાં મંદિરોમાં થાંભલાઓની સિંહલ વિશિષ્ટતાઓમાં ચોરસ કે અષ્ટકોણી ઉપલા ભાગોની નીચે સિંહોના ગળામાં પુષ્પમાળાઓ જોવા મળે છે. અહીંની ખૂબ જ જાણીતી ઇમારત લોહપાસાદનો આજે તો પાયો જ બચ્યો છે. નવ માળની આ ઇમારતનું બાંધકામ લાકડાનું હતું પણ એમાં કિમતી ધાતુઓ તથા હાથીદાંતનું જડતર હતું. પાછળથી જીર્ણોદ્ધાર કરીને અહીં પાંચ માળ ઊભા કરવામાં આવ્યા. આનો થોડો ખ્યાલ મામલ્લપુરના ધર્મરાજ રથ પરથી આવી શકે.

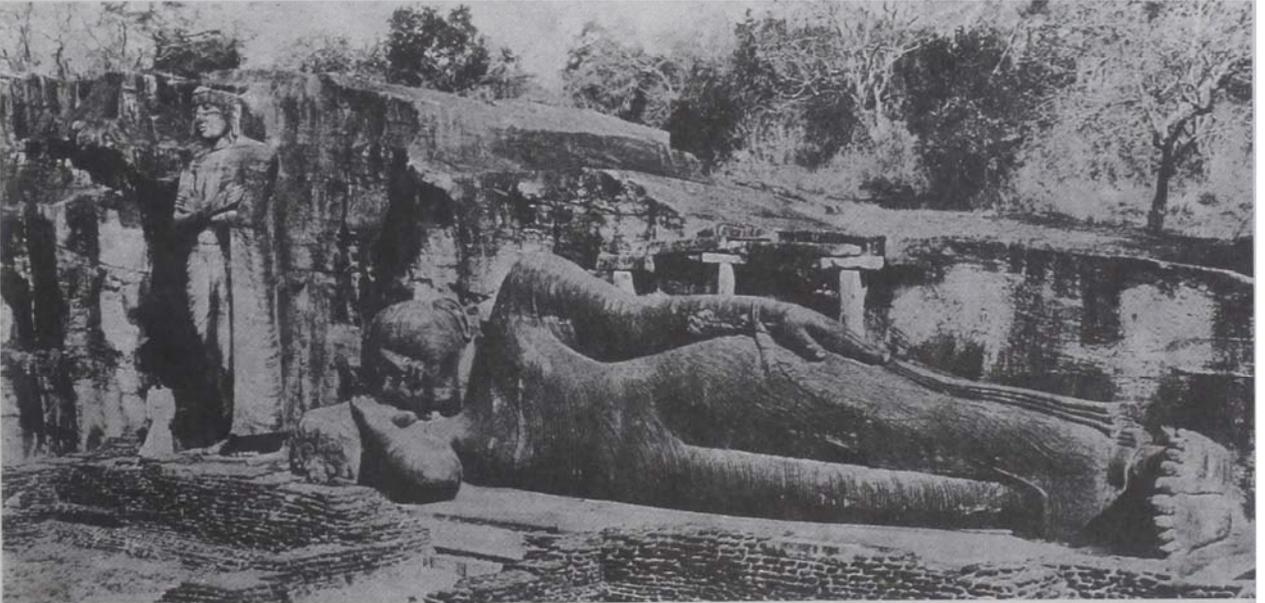
ઈ.સ.ની આરમ્બની સદીઓમાં શ્રીલંકા અને ચીન વચ્ચે સંબંધો હતા. શ્રીલંકામાંથી મોકલાયેલી બૌદ્ધ પ્રતિમાઓએ છઠ્ઠા ચીની રાજવંશની શિલ્પકળાને પ્રભાવિત કર્યાનું મનાય છે.

રુગનવેલી દાગબ ખાતેની યોગમુદ્રાવાળી બૌદ્ધ પ્રતિમાઓ કળાદૃષ્ટિએ વધુ મહત્વની છે. આમાં વપરાયેલા દાણાદાર પથ્થરને કારણે અલંકરણને ઝાઝો અવકાશ મળ્યો નથી પણ એના આકાર, વિશાળતાને કારણે પ્રભાવશાળી અને ગૌરવપૂર્ણ લાગે છે. અનુરાધાપુરની આસનસ્થ બુદ્ધ પ્રતિમા આનો ઉત્તમ નમૂનો છે. સમૃદ્ધિ અને સૌભાગ્યના પ્રતીક સમા કુમ્ભ લઈને આવતા નાગદેવતાની પ્રતિમાઓ અનુરાધાપુરના

વિસ્તારોમાંથી મળી આવી છે અને તે અલંકરણ સંદર્ભે ગુપ્તકાલીન બોધિસત્ત્વની પ્રતિમાઓને મળતી આવે છે. અહીંનાં મંદિરોના ગર્ભગૃહના પ્રવેશદ્વારે અર્ધચન્દ્રાકાર ઉંબરાઓમાં સારનાથના અશોકસ્તંભની જેમ સિંહ, બળદ, હાથીની હારમાળાઓ જોવા મળે છે.

છઠ્ઠી સદી પહેલાંની ચિત્રકળાના કોઈ નમૂના મળ્યા નથી પણ અનુમાન કરી શકાય કે ચિત્રપરમ્પરા પણ શિલ્પસ્થાપત્ય જેટલી જ જૂની હશે. કશ્મીર રાજાના શાસનકાળ(ઈ.સ.૫૧૧-૫૨૯)દરમિયાન સિગિરિયા ખાતે એક શિલ્પના ખૂણામાં કમરથી નીચેના ભાગે વાદળોથી ઢંકાઈ ગઈ હોય એવી અપ્સરાઓનાં શિલ્પ છે. અહીં પણ તેમની કાયાનાં આલેખન અજન્તાની ચિત્રશૈલી સાથે સગોત્રતા ધરાવે છે.

રાજકીય ઉથલપાથલોને કારણે આઠમીથી તેરમી સદી સુધી શ્રીલંકાનું પાટનગર પોલોન્નારુવા રહ્યું. ઇશાનિયા વિસ્તારનાં ગાઢ જંગલોમાં તોપાવેવાનાં રાતાં કમળથી આચ્છાદિત સુંદર સરોવર પાસે સ્થાપત્યના જૂના અવશેષો છે. સિંહલ વંશના છેલ્લા મહાન રાજા પરાકમબાહુ(ઈ.સ.૧૧૬૪-૮૭)ના સમયમાં કળાને પુષ્કળ ઉત્તેજન મળ્યું હતું. આ રાજાની મનાતી એક પ્રતિમા તોપાવેવા સરોવર પાસે છે. વિશાળ દાઢીવાળા



૧૩૭.બુદ્ધના પરિનિર્વાણ કાળે આનંદ, ગલ વિહાર, શ્રીલંકા, ઈ.સ.૧૨મી સદી

આ રાજાના હાથમાં ધૂંસરી છે, સહેજ મસ્તક ઊંચું કરીને તથા થોડી અલસ મુદ્રામાં ઊભેલી આ પ્રતિમા ચલિત થાય એવી ગતિમાનતા સાથે આલેખાઈ છે.

પોલોન્નારુવાનાં શિવમંદિરો અગિયારમી સદીના દક્ષિણ ભારતીય ચોળ મંદિરોની યાદ અપાવે છે. અહીંથી તાંજોર શૈલીની સુંદર કાંસ્ય પ્રતિમાઓ મળી આવી છે. સિંહલ અને ભારતીય ધાતુકામના ઉત્તમ નમૂના રૂપ પટ્ટિણીદેવીની પિત્તળની પ્રતિમા સિગિરિયાનાં ભીંતચિત્રોની અપ્સરાઓ સાથે સામ્ય ધરાવે છે. આ ઉપરાંત હાથીદાંતની કળા પણ સત્તરમી સદી સુધી સારી રીતે સચવાઈ હતી. સોનાચાંદી જેવી કિમતી ધાતુઓની કોતરણીમાં સિંહલ કળાકારો નિપુણ હતા. કાંસાનાં દીપ પ્રાચીન રોમન આકારોની તો કેટલાક કંબોડિયાનાં કમળદીપોની યાદ અપાવે છે.

શિરીષ પંચાલ

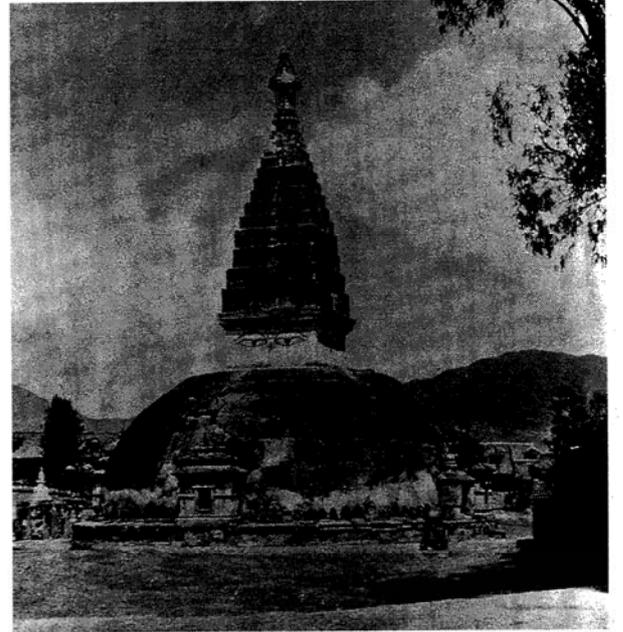
નેપાળ

હિમાલયની ખીણ અને પર્વતોના નેપાળ, તિબેટ, સિક્કીમ કે લદાખ જેવા પ્રદેશોમાં બૌદ્ધ પરંપરાએ ભારતીય અને ચીની સ્ત્રોતોને આત્મસાત કરી, એમાં નિજી ઋત ભેળવી આગવી મુદ્રાઓ ઉપજાવી છે. આકૃતિવિધાનમાં ભારતીય તાલમાન, અંગભંગીઓ અને હસ્તમુદ્રાઓ જોવા મળે તો ગતિમાનતાના આવેગોમાં ચીનની તુનહુઆંગનાં ગુફાચિત્રોના અણસાર કળાય અને વાદળાં, મોજાં કે પુષ્પાકારોમાં ચીની સંવેદના સ્પંદિત થાય પણ રંગઆયોજનમાં, શક્તિ અને સંવરદેવના ભોગમુદ્રાનાં રહસ્યમય રૌદ્ર રૂપોમાં અને લાપીસ, નીલમ અને માણેક જેવા કિમતી પથ્થરોથી ખચિત પ્રતિમાઓના અલંકારોની પ્રચુરતામાં પ્રાદેશિક પરંપરાની વિલક્ષણતાનો પરચો થાય. લગભગ સાતમી સદીમાં ભારતમાં બૌદ્ધ ધર્મ લુપ્તિના આરે હતો, પરંતુ પૂર્વાચલે, સવિશેષ પાલ-સેન વંશ કાળના બંગ દેશમાં એનું ચલણ બારમી સદી લગી પ્રવર્તમાન રહ્યું હતું. સાતમી-આઠમી સદીના ગાળામાં પાલ-સેન અને નાલંદાની પરંપરાઓ આત્મસાત્ કરતી નવી પરંપરાઓ હિમાલય પ્રદેશમાં આકાર લેવા માંડી હતી. એ ગાળે મહાયાન સંપ્રદાયના પ્રભાવ હેઠળ બૌદ્ધ પરંપરામાં નવા

પગરણ થયાં. શૈવ-વૈષ્ણવ પરંપરાઓ બૌદ્ધમાં સંમિલિત થઈ તેમાંથી તંત્રવાદ ઉદ્ભવ્યાનું મનાય છે. વજ્રયાન જેવી અવાન્તર ધારા પણ એવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં પ્રગટી અને વિસ્તરી. પરિવર્તનો આવ્યાં તેમાં શાક્યમુનિ બુદ્ધના સ્થાને ચતુર્દિશના અધિષ્ઠાતા ધ્યાની બુદ્ધોની આરાધના લોકચિત્તમાં પ્રસ્થાપિત થઈ અને બોધિસત્ત્વના નારીરૂપમાં શક્તિ સ્વરૂપ સમાવિષ્ટ થયું.

નેપાળનો સાતમી સદી પૂર્વેનો ઈતિહાસ કંઈક અસ્પષ્ટ છે, પણ અહીં તિબેટી પ્રજા આવીને વસી તે નેપાળની નેવાર પ્રજાની પૂર્વજ ગણાય છે. આથી ધર્મ, ભાષા, સ્વભાવ અને દૈહિક લાક્ષણિકતાઓમાં તિબેટી અંશો પ્રવેશ્યા એવું મનાય છે. આમ તો લુંબિની તે બુદ્ધનું જન્મસ્થાન અને બુદ્ધ તેમ જ સમ્રાટ અશોકે નેપાળયાત્રા કર્યાના અહેવાલો છે, તેથી બૌદ્ધ પરંપરાનાં મૂળ હાલ મળતી કૃતિઓ કે ઈમારતોના કાળ કરતાં ઊંડા જોવાનું પ્રચલિત છે.

પ્રાચીન ઈમારતોમાં ભટગાંવના સ્વયંભૂનાથ અને બોધનાથના સ્તૂપોની ગણના થાય છે. આમાં ચોરસ પીઠિકા પર ઊંઘી તાંસળી જેવા ગોળાકાર પર નાની ચોરસ હર્મિકા અને એના પર સ્વર્ગનાં તેર પગથિયાં



૧૩૮. સ્તૂપ, ધ્યાની બુદ્ધની આંખો સહિત, કાઠમંડુ પાસે, નેપાલ ઈ.સ. ૮ કે ૯મી સદી

દર્શાવતા સ્તંભાકારની માંડણી શિખરના કળશ અને ધ્વજારોહણનાં ઘટકો નીચે થાય છે. હર્મિકાના ચોરસ આકાર પર ચતુર્દિશના ધ્યાની બુદ્ધની વિશાળ આંખો હાથીદાંત, ધાતુ કે કિંમતી પથ્થરમાં જડાઈ ચોમેરના વિશ્વનું અવલોકન કરતી આલેખાય છે તે નેપાળી સ્તૂપની આગવી ખાસિયત છે. **સ્વયંભૂનાથના સ્તૂપમાં** મથાળે તેર સ્વર્ગ સૂચવતી તેર છત્રીઓ છે અને સ્તૂપ ફરતાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાં **રહસ્યબુદ્ધો** અને વૈરોચનની પ્રતિમાઓ છે.

અન્ય મહત્ત્વની ઈમારતોમાં કાષ્ઠની પિરામીડ આકારની ઉપરાષ્ટાપરી છતોવાળાં હિન્દુ મંદિરો ગણાય. એવી છતો કાશ્મીરના મંદિરોમાં હતી, પણ એમાં 'પેગોડા' કહેવાતી ચીની ઈમારતોની સાથેની સગોત્રતા વધારે ધ્યાન ખેંચે છે. શિખર પર શિખર કે છત્ર પર છત્ર જેવી આકાશગતિ કરતી એ છતોવાળાં મંદિરોમાં ઈ.સ. ૧૭૦૩નું ભટગાંવ સ્થિત ભવાની મંદિર અત્યંત પ્રભાવક છે. અહીં ઈમારતની તીક્ષ્ણ સીમારેખાઓ અને છતની છેડેના તેજભર્યા વળાંકો ઉડ્યનના નિર્દેશ કરે છે ત્યારે એમાં ભાર અને ભારવિહીનતાનું અપૂર્વ પરિમાણ પ્રગટ થાય છે. પાટણના કૃષ્ણમંદિરમાં ભારતીય સ્થાપત્યના સ્વરૂપ સાથે સરખાવી શકાય તેવાં અનેક ઘટકો જોવા મળે, પરંતુ બહારના ખુલ્લા અવકાશમાં સળંગ પથ્થરમાં કોરેલા વિશાળ મહાસ્તંભ પર બિરાજિત રાજા ભૂપતિ પાલની કાંસ્ય મૂર્તિ છે તેવા નમૂનાઓ ભારતમાં ભાગ્યે જ બચ્યા છે.

મૂર્તિવિધાનમાં કાંસ્ય પ્રકાર વધારે ખીલ્યો હોય તેવું જણાય છે. આમાં કાંસાની સપાટી પર સોનેરી ઢોળ અને અલંકારોમાં નીલમ જેવા કિંમતી પથ્થરો જડવાનું પ્રચલિત થયું હતું. બૌદ્ધ દેવી તારાના શિલ્પમાં ભારતીય તાલમાન જળવાયેલા જણાય પણ એની દેહમુદ્રા અને મુખવિન્યાસમાં નેપાળી વિલક્ષણતા અછતી રહેતી નથી. સૌથી વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે અલંકારપ્રચુરતા, વિશેષ તો કિંમતી પથ્થરોના જડાવકામને લીધે. આ પ્રચુરતા મૂર્તિઓ ઉપરાંત ચૈત્યો-વિહારોની સામગ્રીનાં પાત્રોના ઘાટઘડતરમાં સવિશેષ અજમાવાઈ છે. થાળ જેવા વિશાળ ચક્રાકાર પાત્રોનાં વિગતપ્રચુર સુશોભિત અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાં



૧૩૯. અવલોકિતેશ્વર પદ્મપાણિ, નેપાળ, ઈ.સ. ૯મી સદી

ઘણું સાથે સમાવાયું છે; ક્યાંક વજ્રાકાર સાથે તંત્રના ધ્યાનમાંડળોના નકશા આકારના રૂપ અને બુદ્ધ, બોધિસત્ત્વ, **વૈરોચન** અને તારાની પ્રતિમાઓ પણ એમાં વણાયેલી જોવા મળે.

ચિત્રોમાં પાલ-સેન પરંપરાની પોથીકળાનાં



૧૪૦. વજ્રભૈરવ, ટાંકા, નેપાળ, જળરંગ

લક્ષણો નેપાળી હાથે જુદાં રૂપ પામે છે. શિલ્પમાં જેમ ફરફરતા વસ્ત્રના છેડાઓ દ્વારા ગતિના નિર્દેશો થયા તેમ સળંગ લયના, સરી જતા વળાંકોમાં દેહચષ્ટિના વલયો સૂત્રાકારે બંધાય છે. સંસારની યાતના નિરખી કૃપાળુ અવલોકિતેશ્વરે સારેલ અશ્રુનું સંતાન તારા વારંવાર આલેખાઈ તે કળાકારનું પ્રિય પાત્ર હશે. એની આકૃતિમાં સ્વસ્થતા અને ડોલન વચ્ચેનું લયલીન રૂપ આગવી છટા પ્રગટાવે છે. ચિત્રના અન્ય પ્રકારોમાં ભારતના મેવાડ ઘરાણા સાથે સગોત્રતા સ્થાપી શકાય તેવી પ્રકૃતિલિત રંગઆયોજન રચનાવાળાં પટો કે પોથીચિત્રોની પરંપરા પણ વિકસ્યાનું જાણીતું છે.

૧૪૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

તિબેટ

તિબેટની પરંપરાની આગવી ઓળખ સુસ્પષ્ટ છે. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ તિબેટના પ્રથમ રાજવીનું સાતમી સદીમાં નેપાળી કુંવરી સાથે અને ત્યાર બાદ ચીની શહેનશાહ તાઈત્સુંગની દીકરી સાથેનું લગ્ન તિબેટી પરંપરાનું પરિચાયક છે. આમ તો તિબેટે નવમી શતાબ્દીમાં ચીનનો તુનહુઆંગ પ્રદેશ જીતી લીધો હતો અને અ-નીકો નામના તિબેટી શિલ્પીને કુબ્લાઈખાનનો આશ્રય મળ્યો હતો તે નોંધાયું છે. નેપાળી રાણીના આગમને તિબેટમાં બૌદ્ધ ધર્મ પ્રસર્યાનું મનાય છે પણ એનાં મૂળની ઊંડી પ્રસ્થાપનાનું શ્રેય આઠમી સદીમાં કાફિરીસ્તાનથી પધારેલા બૌદ્ધ સાધુ પદ્મસંભવને અપાય છે. બૌદ્ધ ધર્મ પ્રસર્યો તેના પૂર્વ કાળે તિબેટમાં બોન-પો નામની જાદુઈ તંત્ર-મંત્ર અને યૌન રહસ્યોથી ભરપુર એવી સ્થાનિક ધર્મધારા પ્રવર્તતી હતી. તિબેટી તંત્રવાદમાં એ બધું સમાયું અને જે આગવી ચિત્ર-શિલ્પ પરંપરા રચાઈ તેમાં યૌન પ્રતીકો અને રૌદ્ર રૂપો ઉપસી



૧૪૧. યમાંતક અને શક્તિ, તિબેટ, ઈ.સ. ૧૮મી સદી

આવ્યાં. આવાં કાંસ્ય શિલ્પોમાં અને ચૈત્યોમાં છત પરથી ફરફરતા લટકાવાતાં વીંટાચિત્રો 'ટાંકા'માં યબ-યુમ્નાં સંવરદેવના અને એમનાં શક્તિરૂપોનાં ભોગયોગનાં વિકરાળ, રહસ્યમય રૌદ્ર રૂપો રચાયાં તેમાં તિબેટી મુદ્રાનો પ્રખર પ્રતાપ વરતાય છે. સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ એમાં જ્વાળાના આકારે દેહરૂપો આલેખાયાં છે તેથી તેજશિખાઓમાં વિસ્ફોટક પ્રસારના ધ્વનિ ઊઠે છે. મુખ્યત્વે પથ્થરના રંગોમાં લાલલીલાભૂરાનાં તપ્ત કે અગ્નિ રૂપની ઝાંચમાં પ્રચંડ ઊર્જાને પામવાનો કે નાથવાનો અભિગમ કે ઉદ્દમ છે. શિલ્પમાં ય દેવ અને શક્તિના બહુલાંગી દેહના સ્વરૂપને ચોમેર ઝંઝાવાતી ગતિએ ફેલાવાતું નિરૂપ્યું છે. આ ઉપરાન્ત તંત્ર મંડળોનાં ચિત્રો થયાં તેમાં ધ્યાનનો આદર્શ સર્વોપરિ હોઈ ચિત્ર ચિંતનના આધારરૂપ બન્યું. એમાંથી દેહનાં ઊર્જાકેન્દ્રોને પ્રદીપ્ત કરવાની રહસ્ય શૃંખલાઓ રચાઈ. અન્ય ચિત્ર વિષયોમાં બુદ્ધ-બોધિસત્ત્વ, તારા, પદ્મસંભવ મનુષ્ય યોનિને સંસારની યાતના-ચંત્રણાથી ઉગરવાના મધ્યમાર્ગ સૂઝાડે છે. ટાંકામાં ચિતરાયું તેવું ચૈત્યોવિહારોની દીવાલે પણ થયું અને જીર્ણોદ્ધાર રૂપે વારંવાર થતું રહ્યું અને આજે પણ થાય છે.

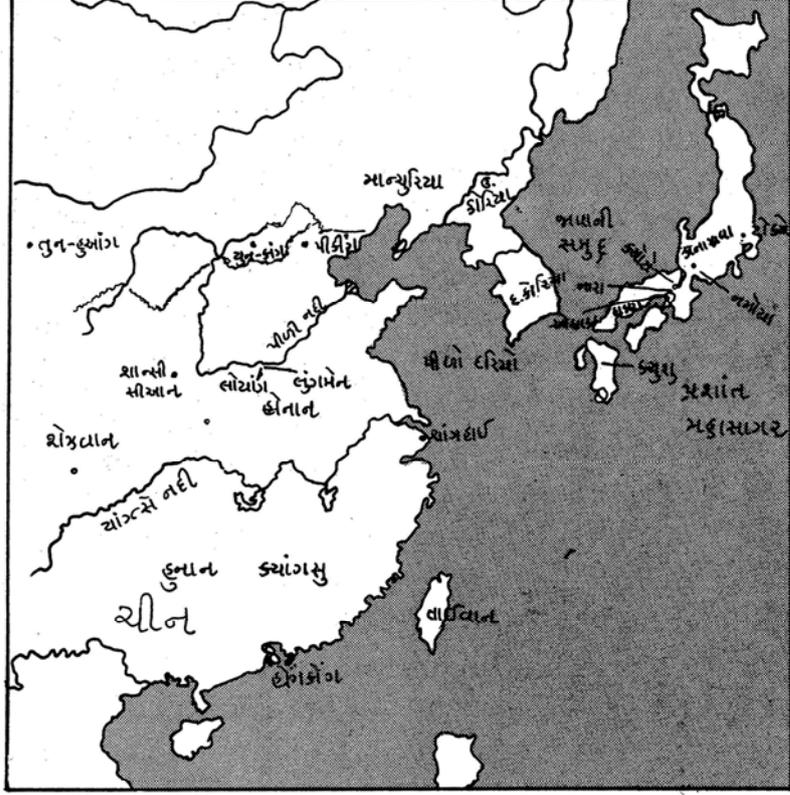
પરંપરિત ચિત્રપ્રકારમાં રૂઢિનું પ્રમાણ ખરું, આકૃતિવિધાનના નિયત આદર્શો પણ એટલા જ, સુશોભનીયતા તરફનો ઝોક પણ. તિબેટ સિવાયના અન્ય પ્રદેશો જેવા કે લદાખના અલ્પી ક્ષેત્રમાં કાચી

માટીની વિશાળ મૂર્તિઓ પર જાતકનાં કથાચિત્રો દોરાયાં છે તેની તરાહ જુદી છે.

સ્થાપત્યમાં હિમપ્રદેશમાં લભ્ય એવા પથ્થર અને તડકે પકવેલી માટીની ઈંટોમાં વિશાળ મહાલયો, મઠો અને અગણિત નાનામોટા સ્તૂપ ચોમેર રચાયાં. વરસાદ નહિવત્ હોવાને કારણે અહીં માટી ભીની થઈ પીગળી જતી નથી. દલાઈ લામાના રહેઠાણની લ્હાસા સ્થિત પોટલા મહાલયની વિશાળ ઈમારત પણ એ જ સામગ્રીથી રચાઈ છે. અહીં પર્વતના શિખર-આકારના પ્રતિબિમ્બ રૂપે ઢાળેલી ઈમારતનો ઘાટ પાયેથી પહોળો અને ઉપર જતા સાંકડો (બારીબારણાં ય એવા રૂપનાં) તે પહાડોમાંથી જ પ્રગટ્યો હોય તેવો અંતરંગી ભાસે છે. એ ઉપરાંત રહેણાંકનાં ગામ પણ પહાડો પર જાણે કે પરીકથાની સૃષ્ટિ જેવાં દેખાય. 'ચોર્ટેન' કહેવાતા સ્તૂપ ચોમેર જોવા મળે, તેના ઘાટમાં ચોરસ હર્મિકા પર નળાકાર-ગોળાકાર જેવો ઊર્ધ્વ આકાર ને ઉપર પગથિયાંવાળો સ્તંભાકાર અન્ય પ્રદેશોથી રચનારીતિમાં જુદા પડે. ગ્યાન્ત્સેના વિશાળ 'ચોર્ટેન'માં જાવાના બોરોબુદોરના સ્તૂપમાં છે તે પ્રકારના ઉપર જતાં પાંચ ભૂમિસ્થળોની માંડણી છે, ત્યાં દરેકમાં પ્રદક્ષિણાપથ પણ ખરો. બૌદ્ધ ધર્મનું પ્રચલન પ્રબળ અને સતત હોઈ હજુ આવા 'ચોર્ટેન' બંધાયા કરે છે, ટાંકા ચિતરાયાં કરે છે અને તિબેટી શરણાર્થીઓ ભારતમાં જ્યાં જ્યાં વસ્યા છે ત્યાં ચિત્રની પરંપરા પણ અમુક અંશે જીવિત રહી છે.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

પૂર્વ એશિયાઈ પરંપરાઓ



ચીન

સુદૂર પૂર્વની કળાના અભ્યાસમાં ચીન, જાપાન અને કોરિયાની કળાનો સમાવેશ થાય છે પણ ચીન અને જાપાનની સરખામણીએ કોરિયાની કળા થોડી ઉપેક્ષિત રહી છે. આ બે દેશોમાંથી ચીનની કળાપરંપરા અધિક પ્રાચીન હોવાથી એનો વિચાર પહેલાં કરીશું.

કોઈ પણ કળાપરંપરાના અભ્યાસમાં અનેક કાર્યપદ્ધતિઓ હોઈ શકે. એ કળાનો ઐતિહાસિક વિકાસ, એની દૃશ્યભાષામાં થતી ઉત્કાન્તિ, એ

સંસ્કૃતિમાંનાં સામાજિક સ્થિત્યન્તરોનાં કળા પર દેખાતાં પરિણામો, આશય અને એની અભિવ્યક્તિમાં થતા આવિષ્કારો અને એ બધાં જ પાસાંમાંથી સાકાર થતું સૌન્દર્યતત્ત્વ અને એના અનેક આલોક આપણને પ્રાપ્ત થઈ શકે. ચીની અને જાપાની કળાનો વિચાર કરતા આવા આલોકની કલ્પના ઉપકારક નીવડે. ચીની દૃશ્યકળાનો અભ્યાસ ફક્ત ચિત્ર અને શિલ્પ પૂરતો મર્યાદિત ન હોઈ શકે; એમાં ચીનાઈ માટીનાં વાસણની

કળા અને ધાતુપાત્રોનો પણ સમાવેશ કરવો પડે. કારણ કે એ સંસ્કૃતિમાં ક્ષુદ્ર ગણાતા કસબોએ કળાકૃતિના આદર્શો સિદ્ધ કર્યા હતા. જીવનના દરેક પાસામાં લય તત્વનો આગ્રહ રાખનાર ચીની પ્રજા 'તાઓ' નામે ઓળખાતા જીવનદર્શનની એક પ્રણાલીનું આચરણ કરતી, એની અસર એમના જીવન અને કળા પર સ્પષ્ટ દેખાય છે. કોન્ફ્યુશિયન વિચારધારા અને બૌદ્ધ ધર્મની તત્વદર્શનની પ્રણાલી અને તાઓવાદ ચીનની ધર્મ અને સંસ્કારપરંપરાના મૂળમાં છે. બૌદ્ધ કળાની સ્વતંત્ર ધારા ચીનના કળા ઇતિહાસમાં મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. પરંતુ ચીની ચિત્રાંકનમાં તાઓવાદનો સ્પષ્ટ પ્રભાવ પ્રતીત થાય છે. તાઓવાદના ઉદ્ગાતા લાઓત્સે નામના એક મનસ્વી દાર્શનિક હતા. એમના સમય વિશે મતભેદ છે, પરંતુ એ કોન્ફ્યુશિયસના સમકાલીન હોવાની શક્યતા વિદ્વાનો સ્વીકારે છે. એને સ્વીકારીએ તો લાઓત્સેનો સમય ઈ.સ.પૂર્વે છઠ્ઠી-સાતમી સદી ગણી શકાય.

લાઓત્સેનાં સૂત્રો અને પ્રસંગો દ્વારા વ્યક્ત થયેલાં વિધાનોમાં - જે એમના મૃત્યુ પછી ઘણા મોડે મોડે સંકલિત થયાં- તાર્કિક જ્ઞાન, વસ્તુનિષ્ઠા, ધર્મ, ન્યાય વગેરે સ્વીકૃત મૂલ્યોનો સ્પષ્ટ અનાદર દેખાય છે. બને ત્યાં સુધી તો એ એવી મૂલ્યવ્યવસ્થાની ઠેકડી પણ ઉડાડે છે. અન્તર્જ્ઞાન અને નિસર્ગ સાથેના અવર્ણનીય લયની નિરન્તર શોધનું એમનું તત્ત્વજ્ઞાન તર્કની મર્યાદામાં રહીને સમજવું અઘરું છે. એ અન્તર્મુખી દર્શન બાહ્ય વિશ્વને પ્રતીતિ કરતાં અનુભૂતિમાં વિશેષ પ્રમાણે છે. ચીનની ચિત્રકળા તાઓવાદના આ દર્શનના તેજે અનોખી અર્થપૂર્ણતા પામી.

ચિત્રકળા એ ચીની સંસ્કૃતિની પ્રાચીનતમ અભિવ્યક્તિ ન હોવા છતાં એ સૌથી મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. ચિત્રકળામાં નિસર્ગચિત્રણનો ભારે મહિમા થયો છે. નિસર્ગચિત્રણ અને માનવઆકૃતિવાળાં ચિત્રોમાં એક કળાકારનું નામ સદીઓથી અત્યન્ત આદર



૧૪૨. દરબારની સન્નારીઓને શિક્ષિકાની શિખામણ, કુ-કાઈ-ચીહ, વીંટાનો એક ભાગ, ઈ.સ.૩૪૪-૪૦૬, રેશમ પર જળરંગ

સાથે લેવાતું રહ્યું છે અને તે છે કુ-કાઈ-ચીહ(ઈ.સ. ૩૪૪-૪૦૬). આજે એમનાં પ્રતિનિધિ ચિત્રો મળે છે, પણ મૂળ કૃતિઓ મળતી નથી. પ્રાચીન પ્રતિભાશાળી કળાકારોની નકલ કરવી એ ચીનમાં મહત્વનું ગણાતું, એ પરમ્પરાને લીધે કુ-કાઈ-ચીહનાં બે ચિત્રો -એક બ્રિટીશ મ્યુઝિયમ, લંડનમાં અને બીજું ફીઅર ગેલેરી, વોશિંગ્ટનમાં સુરક્ષિત છે; આ બન્ને પ્રમાણભૂત ગણાય છે. આ ચિત્રો પણ શૈલીની દૃષ્ટિએ એકસરખાં નથી. 'લો નદીની પરી'માં નિર્દોષતા અને નિસર્ગનું જે આત્મનિષ્ઠ ચિત્રણ દેખાય છે તે 'દરબારી સન્નારીઓને શિક્ષિકાની શિખામણ'માં નથી. કુ-કાઈ-ચીહની કીર્તિને છાજે એવો આ પ્રગલ્ભ ચિત્રનો સ્વભાવ રેખાવર્તી છે. રેખાઓ તીક્ષ્ણ, સમવર્તી અને આંતરિક લયપ્રચુરતાવાળી છે.

ચીનની ચિત્રકળાના ઇતિહાસમાં એ મહત્વપૂર્ણ સમય હતો. કોઈ પણ કળાપરમ્પરામાં પ્રતિભાવંતો જે નવી ભાત પાડે છે એનાથી પ્રભાવિત થઈ સમીક્ષકો અથવા મીમાંસકો કળાનાં મૂળ તત્ત્વોને સારવવા પ્રેરાય છે. ગ્રીક કળામાં મહાન કૃતિઓના સર્જન વડે પ્લેટો અને એરિસ્ટોટલનો કળાવિચાર જન્મ્યો. ભારતમાં ગુપ્તકાલીન શિલ્પકળા રચાયા પછી વિષ્ણુધર્મોત્તર પુરાણના 'ચિત્રસૂત્ર'નો આવિષ્કાર થયો. ચીનમાં પણ કુ-કાઈ-ચીહ જે નાનકડા પ્રાન્તમાં કાર્યરત હતા તે જ પ્રાન્તમાં ઈ.સ. ૫૦૦ની આસપાસ સિયેહ-હો નામના એક મીમાંસકે ચિત્રકળાનાં છ પાસાં વિશે વિવેચન પ્રસ્તુત કર્યું છે. ચીનની ચિત્રકળાના મૂલાધારો સમજવામાં આપણને એ ઉપયોગી નીવડે.

આસ્વાદ, સમીક્ષા અથવા મીમાંસા ભાવક અને કળાકાર વચ્ચે સંવાદિતાનો સેતુ સ્થાપે છે. સિયેહ-હોનાં છ તત્ત્વો ચીની કળાના આસ્વાદન માટે એવા સંવાદની શક્યતા દર્શાવે છે. અહીં એનું સંક્ષિપ્ત વિવરણ છે. એમાં સૌથી મહત્વનું તત્ત્વ છે ચિત્રમાંનું જીવનચૈતન્ય. ચીની ચિત્રકળામાં નિસર્ગના નર્ચા પ્રતિરૂપને સ્થાને અનુભૂતિના ચૈતન્યના આવિષ્કારને ઊંચા સ્થાને મુકાય છે. આકૃતિમાં બાહ્ય રૂપ કરતાં આંતરિક ચેતનાની પ્રતીતિ ચિત્રકાર સિદ્ધ કરી બતાવે એવી અપેક્ષા પણ સમીક્ષકો રાખે છે. ચીનના કળાજગતમાં સૂતેલા અને

મરેલા જાનવરમાં ભેદ દર્શાવવા જીવનભર મથતા અથવા ફૂલનું ચિત્ર દોરતાં પહેલાં એ ફૂલ સાથે ભાવાત્મક એકરૂપતા પ્રસ્થાપિત કરવા માટે કલાકો વીતાવતા ચિત્રકારોની દન્તકથાઓ પ્રચલિત છે, એ પાયાવિહોણી નહીં જ હોય. ચિત્રના અન્તરંગ આત્માનો પરિચય કુ-કાઈ-ચીહે કરાવ્યો એવું ચીની ચિત્રપરમ્પરાને અભિપ્રેત છે.

વિષ્ણુધર્મોત્તરપુરાણના 'ચિત્રસૂત્ર'માં જે ચિત્રકાર ફરકતી ધજાનો ફફડાટ, અગ્નિજ્વાળાનું નર્તન અથવા વાયુની ગતિ ઝીલી શકે છે તેને મહાન ચિત્રકાર ગણ્યો છે. ભારતમાં યશોધરની કામસૂત્ર પરની ટીકામાં ષડંગની જે વિભાવના છે તે સિયેહ-હોનાં છ તત્ત્વોની વિચારણાને મળતી આવે છે.

સિયેહ-હોના ષડંગોમાં બીજું તત્ત્વ છે તુલિકાના પ્રયોગથી સાકાર થતી ચિત્રની રચના. અહીં રચના એ સંજ્ઞા આયોજનના અર્થમાં વપરાઈ નથી પણ માળખાના મૂળને નિર્દેશે છે. ચિત્રઘટકોની રચના પાંચમા સ્થાને આવે છે. એમાં સશક્ત પીંછીના લસરકાઓમાંથી ચિત્રાંકન અભિપ્રેત હોય એવું લાગે છે. પૂર્વની કળામાં રંગલેપન પછી ચિત્રાંકન વિલાઈ જતું નથી, એનું વિશિષ્ટ અસ્તિત્વ જળવાઈ રહે તે અહીં ફલિત થાય છે. આથી ઊલટું પશ્ચિમની કળામાં શરૂઆતનું રેખાંકન રંગલેપનમાં ભુંસાઈ જાય છે. પારદર્શક જળરંગોના ઉપયોગને લીધે પૂર્વનાં ચિત્રોમાં પ્રાથમિક રેખાંકનનું પૂર્ણરૂપ ચિત્રના ભાગ રૂપે જીવંત રહે છે.

ચિત્રકાર આકારોની સ્પષ્ટતા અને ચિત્રઘટકોની ઉચિત રચનાનાં તત્ત્વો દ્વારા ચિત્રના તંત્ર વિશે સ્પષ્ટતા કરે છે. સિયેહ-હોના ચિત્રવિચારોનું સંકલન થયું ત્યારે ચીની ચિત્રકૃતિઓમાં રંગો વિપુલ પ્રમાણમાં વપરાતા હતા, તે સાતમી-આઠમી શતાબ્દી પછી ઓછું થયું અને ચિત્રો લગભગ એકરંગી થતા ગયા. આકાર અને રચનાનું મહત્ત્વ તો કોઈ પણ ચિત્રપરમ્પરામાં ઓછું ગણાયું નથી. છેલ્લું અને છઠ્ઠું તત્ત્વ પશ્ચિમની વિચારધારાને કદાચ અચરજ પમાડે એવું છે, એ છે પ્રાચીન મેઘાવી ચિત્રકારોનાં ચિત્રોનું અનુકરણ. ચીની ચિત્રકળા પરમ્પરાની આગવી વિશિષ્ટતા જાળવવા અને એનાં રહસ્યો જાળવવાં એના સુવાંગ અભ્યાસને

આવશ્યક ગણતરી હતી. આ અનુકૃતિ દ્વારા જ સંભવે, તેથી એ ગુણ ચિત્રનાં અંગોમાં આવશ્યક ગણાયો. અનુકૃતિ કરવી એટલે નવનિર્મિતિ ન કરવી એવી મર્યાદાનું એમાં લેશમાત્ર સૂચન નથી. ઊલટાનું એમાં એના પ્રાચીનચિત્રસત્ત્વને આત્મસાત્ કર્યા પછી નવાં પગરણો કરવાનો નિર્દેશ છે.

દીપક કન્નલ

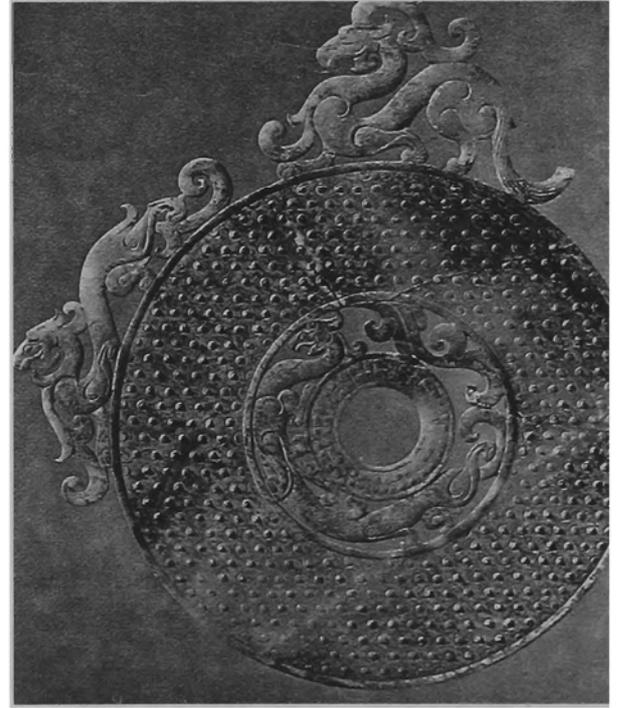


૧૪૩. હુ પ્રકારનું કંસાનું પાત્ર, ઈ.સ.પૂ., ૧૦મી-૮મી સદી

ચીન જેવા મહાદેશની સંસ્કૃતિનાં ઊંડાણ ,વ્યાપ અને એની આગવી તાસીરને પામવા, પ્રમાણવા માટે પશ્ચિમના તો શું, પૂર્વના અન્ય દેશોના માપદંડો પણ બાજુએ મૂકવા પડે.દા.ત. ચિત્રમાં એ પરમ્પરા યથાર્થને આલેખતી લાગે છે, પણ પશ્ચિમી 'વાસ્તવદર્શિતા'ના આદર્શો એમાં અભિપ્રેત નથી; ઊલટાના એ આવા

આદર્શોનો છેદ ઉડાડે છે. ભારત કે પશ્ચિમ-મધ્ય એશિયાની ભાતીગળ રંગલીલાને બદલે એમાં જૂજ રંગોનો આગ્રહ, ખરેખર તો શાહીના શ્યામ રંગનો જ અનુરાગ છે.

ચીની પરમ્પરાનાં ઉદ્ગમસ્થાનો પ્રાચીન મિસર અને મેસોપોટેમિયાની લગોલગ કે એથી ય પુરાણાં છે. ઈ.સ. પૂર્વેના બીજી સહસ્ત્રાબ્દીનાં ધાતુપાત્રો જોતાં એમ લાગે કે હુન્નર અને કળા બન્ને દૃષ્ટિએ એ સંસ્કૃતિ એક પરિપક્વ તબક્કે પહોંચી ચૂકી હતી. પ્રાણી, પક્ષી અને અન્ય આકારોમાં બેસાડેલા ક્રિયાકાંડનાં એ કાંસ્યરૂપોની શિલ્પરચનામાં કસબ અને સર્જના ભારોભાર ભર્યા હતાં. ઈસવીસનની આસપાસના ગાળાની પથ્થરની પ્રતિમાઓની આકૃતિઓમાં જોશીલા વળાંકોવાળી ગતિમાનતા પ્રવેશી હતી, તેને ઉત્તરકાલીન બૌદ્ધ કળાએ આત્મસાત્ કરી બોધિસત્ત્વના જ્યોતિપુંજની જ્વાળાઓમાં મૂર્તિમંત કરી હતી. સ્થાન પ્રદેશમાંથી મળેલા હજારો સૈનિકોના, ખરેખર તો પૂરાં સૈન્યોનાં શિલ્પોમાં જોશીલાપણાનાં અનન્ય, એવાં પરિમાણો



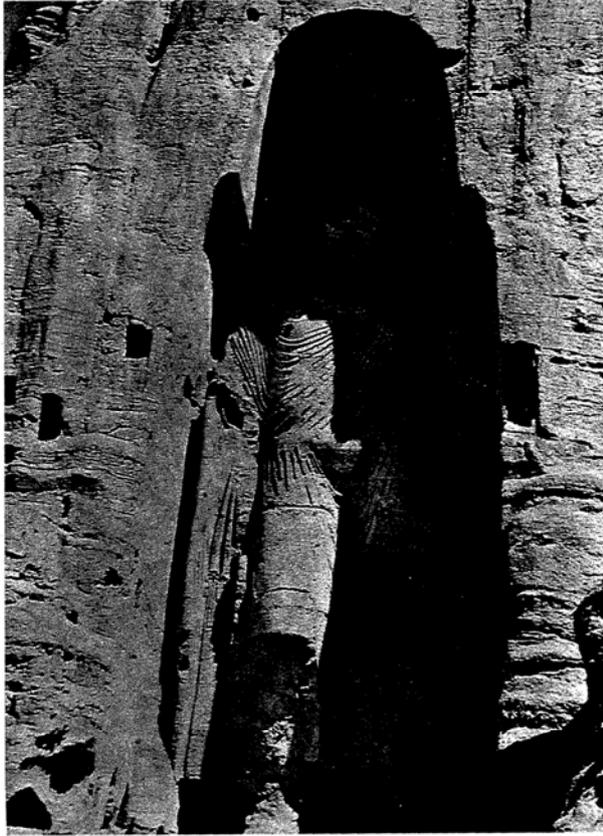
૧૪૪. ચક્રાકાર જેઈડ, ચુ યુગ, ચીન, ઈ.સ.પૂ. ૫મી ૩જી સદી

પ્રગટયાં હતાં. બૌદ્ધ પરમ્પરાના કેટલાક ફાંટા ભારતથી મધ્ય એશિયા વાટે ચીન પહોંચ્યા ત્યારે (લગભગ ત્રીજી શતાબ્દીમાં) રસ્તામાં જ ખડકોમાંથી કોરેલા અને ચૂના-માટીના લેપથી ઘડેલાં અને ચિતરેલાં વિરાટ શિલ્પો ઘડાવા લાગ્યાં હતાં. અફઘાનિસ્તાનના બામિયાનમાં પહાડી ખડકમાં કોરેલી ૧૭૫ ફૂટ અને ૧૨૦ ફૂટ ઊંચી બુદ્ધપ્રતિમાઓની સરસીઈ કરે તેવી પરમ્પરા ચીનમાં છઠ્ઠી શતાબ્દીની યુન-કાંગ અને લુંગ-મેનની ગુફાઓમાં પરિષ્કૃત થઈ. એ ગુફાઓમાં વિપુલ પ્રમાણમાં શિલ્પો કોરાયાં, ઘડાયાં તેમાં ચીની સંવેદનાએ ભારત અને મધ્ય એશિયાથી આગવી ઓળખ ઉપસાવી. એ પરમ્પરાની વ્યાપક અને દૂરગામી અસરે ઉત્તરકાળની, ચીનની અને પાડોશી પ્રદેશોની બૌદ્ધ કળાને પુષ્ટ કરવામાં મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો.

બૌદ્ધ વિચાર અને કળાપરમ્પરાની આ પ્રલમ્બ યાત્રામાં અનેક પરિવર્તનો, રૂપાન્તરો આવ્યાં તે રસકીય



૧૪૬. બોધિસત્વ, ઉત્તર સુંગ યુગ, ચીન,
ઈ.સ. ૯૬૦થી ૧૨૭૦, કાષ્ઠ



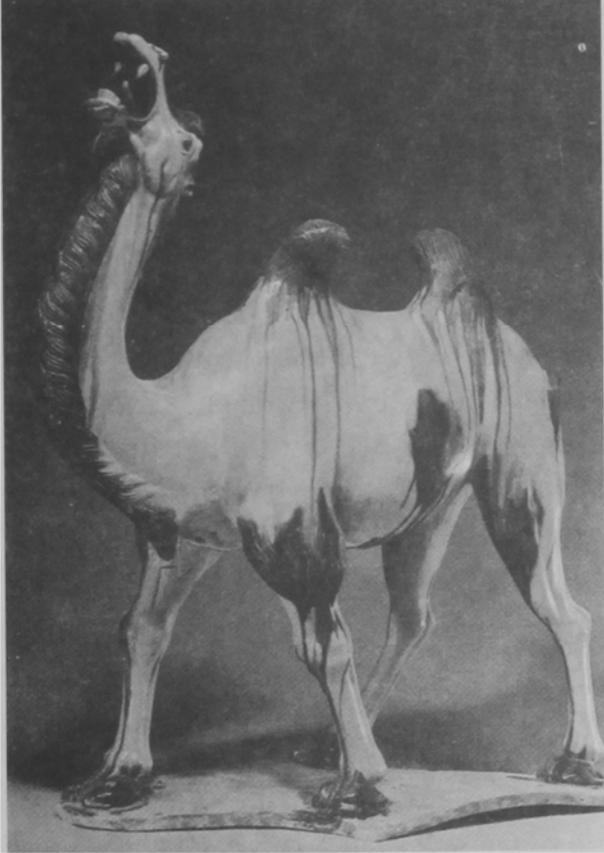
૧૪૫. વિશાળ બુદ્ધ મૂર્તિ (ઊંચાઈ ૧૭૫ ફૂટ), બામિયાનની ખડક માળા (અફઘાનિસ્તાન) ઈ.સ. ૪થી-૫મી સદી

૧૫૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

મુદ્દાઓ ઉઠાવે છે. જેમ બુદ્ધદેહ પ્રદેશે પ્રદેશે સ્થાનિક યજ્ઞિ અને આકારોમાં પરિવર્તિત થઈ ચીનમાં પૂર્ણ ચીની રૂપ પામ્યો તેમ અવલોકિતેશ્વરનું નરરૂપ ક્વાન ચીનના નારી રૂપમાં પરિણમ્યું એવી માન્યતા છે. ચીની રૂપમાં બુદ્ધનું દેહસ્વરૂપ જ નહિ, પ્રકૃતિમુદ્રા નવા આયામે રજૂ થઈ. ધર્મવિચારમાં ધ્યાનમાંથી ચીનમાં ત્યાન થયું તે જાપાનના ઝેનમાં સમાયું એમ મનાય છે.

ચીની સ્થાપત્યમાં અગણિત આવિષ્કારો થયા તેમાં ઉપરાછાપરી છાપરાની રચના પશ્ચિમમાં 'પેગોડા' એવા ભ્રામક નામે ઓળખાઈ. મંદિર-મહાલયોની વિશાળ ઈમારતો લાકડા અને લાખના સંયોગે રચાઈ એમાં સુરક્ષિતતા અને સુન્દરતાનો સમન્વય થયો. ગરમ લાખનું લાલ રંગનું લેપન કેન્દ્રમાં રહ્યું એને અનુરૂપ અન્ય, વિશેષ તો લીલા અને સોનેરી ઉમેરાયા તેની નિરાળી તાસીર પામવા-મેળવવા પૂર્વગ્રહો હેઠા મૂકવાની સજ્જતા કેળવવી પડે. આવી જ રંગલીલાનાં શિલ્પો પણ રચાયાં.

એવી જ સજ્જતા કાચના ઢોળવાળા માટીનાં પાત્રોની સમૃદ્ધ ચીની પરમ્પરાને પ્રમાણવા જરૂરી બને છે. અહીં વાસણ તે માત્ર વપરાશનો પદાર્થ નહિ, આસ્વાદનું અનેરું પાત્ર ગણાય છે. એના ઘાટને માણવાનું અને વિશેષ તો એના વિલક્ષણ રંગો અને તપીને ઠરેલા કાચના ઢોળની તિરાડોની ભાતને આનંદવાનું એમાં નિમન્ત્રણ હોય છે. ઢોળના રંગો ધાર્યા તેવા નિપજાવવાનું કામ વિકટ છે, તેથી ત્યાં એવી પરમ્પરા વિકસી જેમાં અપેક્ષિત રંગ સાથે અકસ્માત નિખરી આવતા રંગરૂપને આસ્વાદવાનો ઉપક્રમ યોજાયો. આ રંગો પણ કાવ્યરૂપકો જેવાં: કબૂતરના ગળાની રૂંવાટી જેવો કે વરસાદ વરસી ગયા પછીના આકાશનો પારદર્શી ભૂરો! તાંગ કાળમાં વપરાશનાં પાત્રો ઉપરાંત કાચના ઢોળવાળાં રંગીન શિલ્પો થયાં એમાં ઢોળેલા રંગના રેલાઓને શિલ્પાકારોમાં સમાવવાની અનોખી પદ્ધતિ અજમાવાઈ.



૧૪૭. ઊંટ, તાંગ યુગ, ચીન ઈ.સ. ૬૧૮-૮૦૬,
કાચના ઢોળવાળું માટીકામ

ઊંટો, ઘોડા, ઘોડેસ્વાર વગેરેનાં આ શિલ્પોમાં આકૃતિઓએ માંસ અને માટી જેવી નમનીયતા અને અપૂર્વ શક્તિઓનો સમન્વય સર્જ્યો. શિલ્પો જેઈડ જેવા રંગીન પથ્થરોમાં થયાં તેમાં કાપી અને ઘસીને જ આકાર ઉપસાવી શકાતા. એમાં વિરલ રંગના પથ્થરોની શોધ અને ઘસવાના કસબથી અવનવીન રૂપોની ભાત પ્રગટી.

ચિત્રોના પ્રાચીન પ્રકારોમાં, પથ્થરમાં ક્ષીણ કોતરણીવાળાં રેખાંકનોની કાગળ પર લીધેલી છાપો જાણીતી છે. (કુ-કાઈ-ચીહ વિશે આગળ વિવરણ થઈ ચૂક્યું છે.) પણ અજન્તા અને મધ્ય એશિયાની ચિત્રણા સાથે સગોત્રતા ધરાવતી ચીનના પશ્ચિમોત્તર ખૂણાની તુન-હુઆંગની ગુફાઓના વિપુલ ચિત્રભંડારો વિશ્વવિખ્યાત છે. સેંકડો ગુફાઓની સમગ્ર સપાટી પર છવાયેલાં એ ચિત્રો અભૂતપૂર્વ એવી જોશીલી તુલિકા અને આગવી આકારચેતનાથી ભૂષિત છે. એમાં જાતક અને અન્ય બૌદ્ધ કથાઓ-પ્રસંગોની માંડણી, ઊંડાણ, ગતિને વરેલા આલેખો-આયોજનોમાં થયેલી છે અને રંગોમાં પાષાણી નીલમ જેવા અને ભૂરા તથા ચૂનાનાં સફેદ રૂપ છે અને કાળી કે ગેરુ જેવી રેખાઓનો સમુચ્ચય છે. આ ચિત્રોમાં જાણે સમગ્ર વિશ્વ ગતિમાન હોય તેમ ફરફરતાં વસ્ત્રો, વિચલિત દેહમુદ્રાઓ અને ઝડપી રંગવિન્યાસોમાં આલેખાયું છે. આકૃતિઓ જાણે કે જવાળાઓની જેમ પ્રદીપ્ત છે, ફુંકાતા પવનમાં ઉડ્ડયિત છે કે અભ્રપુંજોના વલયોમાં ધૂમરાતી હોય તેમ એક અદૃશ્ય ચેતનાથી સ્ફુરિત લાગે છે. અહીં ચીની



૧૪૮. બુદ્ધ, યુન કાંગ, ચીન, ૫મી સદી, ખડક પર માટીનો-
લેપ અને કોતરણી



૧૪૯. ઝંઝાવાતના દાનવો ને અસુરો, તુન હુઆંગની ગુફાઓ, ૬ વંશનો યુગ,
ઈ.સ.૫૩૩, ભીંતચિત્ર(એક ભાગ)

ચિત્રદર્શનનો, જીવંતતાનો આદર્શ મૂર્તિમંત થાય છે.

ભીંતચિત્રો ઉપરાંત પ્રગટી અને પ્રચલિત થઈ તે રેશમ અને કાગળ પર થયેલાં પ્રલંબ ચિત્રપટોની કે વીંટાઓની પરમ્પરા. પ્રાચીન અને મધ્યયુગીન ચીની સમાજમાં નાગરકના ગુણોમાં ચિત્રની આવડત આવશ્યક મનાતી અને ઉમરાવો શું, રાજકુમારો અને રાજાઓ પણ ચિત્રની તાલીમ લેતા અને એમાં પારંગત થતા. ઉચ્ચ કુળમાં સંસ્કારનું પ્રતીક મનાતી ચિત્રકળાને 'સદ્ગૃહસ્થની કળા'નું બિરુદ મળ્યું હતું. ખાસ તૈયાર કરેલા રેશમ કે કાગળ પર મુખ્યત્વે કાળી શાહીથી થતા વીંટા આકારનાં ચિત્રો ધીમેધીમે હાથે ખોલીને જોવાતાં કે દેખાડાતાં જેથી એમાં ચિત્રને ક્રમેક્રમે-સમયાન્તરે-માણવાની પ્રક્રિયાનું મહત્ત્વ અંકાયું. વિષયોમાં નિસર્ગચિત્રણ પરનો ઝોક રહ્યો પરંતુ પશુ-પક્ષી અને

મનુષ્યાકૃતિઓ પણ નૈસર્ગિકતાના અભિગમપૂર્વક આલેખાઈ. હાન કાન(ઈ.સ.ની આઠમી શતાબ્દી)ના દોરે બાંધેલા કદાવર લડાયક ઘોડામાં કે ચૂ મેંગ ફૂ(ઈ.સ.૧૨૫૪-૧૩૨૨)ના પાલતુ અશ્વમાં, મા યુઆન(ઈ.સ.૧૧૮૦-૧૨૩૦)નાં પક્ષીઓ કે 'ચાંદનીમાં પ્લમનો પુષ્પગુચ્છ'માં, સુંગ કાળના શહેનશાહ હુઈ ત્સુંગ(ઈ.સ.૧૧૦૧-૨૫)ના 'પક્ષીઓ અને વાંસ'માં કે યેન લી પેન(ઈસવીસનની સાતમી શતાબ્દી)ના અમીરોનાં, વિદ્વાનોનાં કે પૂર્વના સમ્રાટોનાં વ્યક્તિચિત્રોમાં કળાકાર નિસર્ગની દીક્ષાએ આકૃતિનું જીવંત સ્વરૂપ જાળવવા પ્રયત્નશીલ રહ્યો.

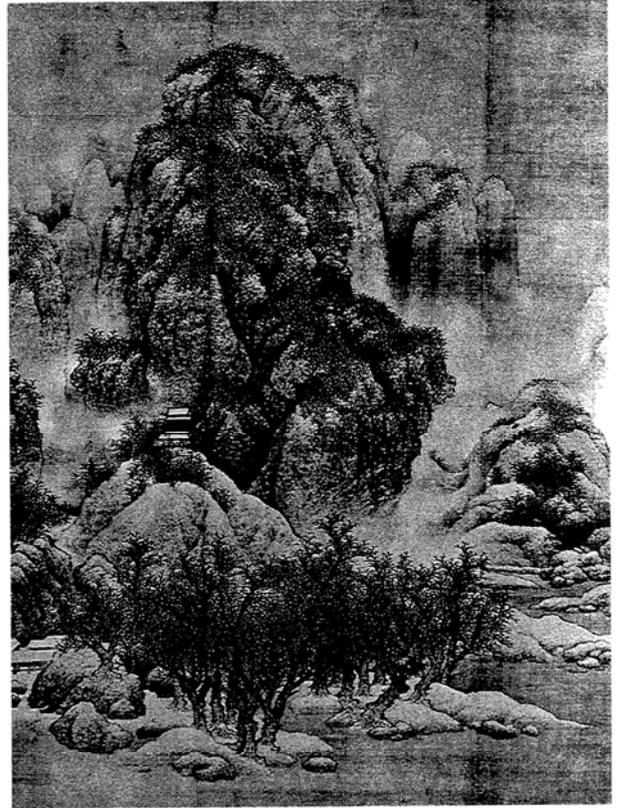
'પહાડ અને પાણીનું ચિત્ર' તરીકે ઓળખાતાં નિસર્ગદૃશ્યોમાં-સામાન્ય દૃષ્ટિએ જોતાં- કળાકાર ગિરિકન્દરાઓ અને પર્વતીય શૃંગોમાં કે ઘેઘૂર વૃક્ષોની



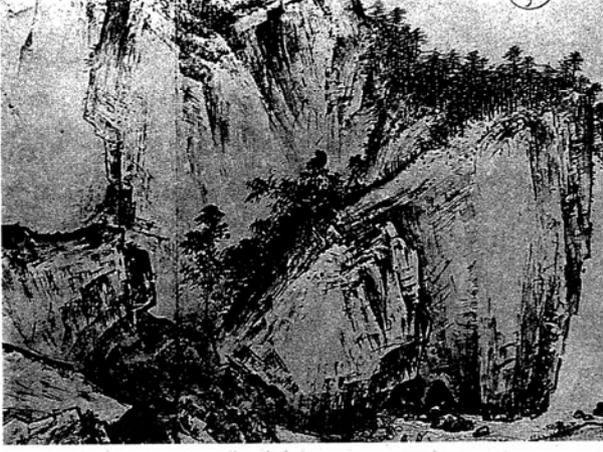
૧૫૦. શહેનશાહોની છબિઓમાંનું એક ચિત્ર, યેન લી પેન, ટાંગ વંશ કાળ, ઈ.સ. ૭મી સદી, રેશમ પર જળરંગ

છાયામાં એકાન્ત માણતા કવિઓ, વિદ્વાનો કે સાધુસંતોની ટચુકડી આકૃતિઓ આલેખે છે, પણ જરા ઊંડા ઊતરતાં જણાય કે એમાં જીવનદર્શનનો એક વિશિષ્ટ અભિગમ પણ સમાયેલો છે. એમાં પ્રકૃતિનાં મૂળ ઘટકો-આકાશ અને પૃથ્વીને- યાંગ અને યીન જેવાં પૂરક તત્ત્વોની જેમ એકબીજામાં પરોવાયેલા કલ્પ્યાં છે અને સમગ્ર વિશ્વને નિસર્ગના મૂળ રૂપે મૂલવ્યું છે. આ દર્શનમાં કશા અપ્રાકૃતિક વલણને સ્થાન નથી. પાશ્ચાત્ય કળામાં સામે બેસીને ભૂમિદૃશ્યનું કળાકાર અંકન કરે એવો અભિગમ અહીં આયાસી અને અપ્રાકૃતિક ગણાય. અહીં તો નિસર્ગ સાથેની એકરૂપતાની અનુભૂતિ સ્મૃતિમાં ઘોળાઈ આત્મસાત્ થઈ હોય તેને ચિત્ર દ્વારા સાહજિકતાથી પ્રગટાવી એવી જ એકરૂપતા સાધવાનું કળાકારનું લક્ષ્ય રહે છે. આને કારણે ચીની પરમ્પરામાં ચાહીને ગોઠવેલા પદાર્થ, નિર્જીવ કે પાંજરે પૂરેલું પક્ષી કે બાંધી રાખેલું પ્રાણી કે સામે બેસાડેલ વ્યક્તિ એવા ઉપક્રમો

ચિત્ર માટે બનાવટી ગણાય. વાયકાઓમાં પોતાના આદર્શને પામવા કોઈ ચિત્રકારે પક્ષીઓને ઝાડ પર ચડી અનેક સમયે નિરખ્યાની કે બીજાએ ઘોડાના ઘોડાપણાને પરખવા ઘોડારમાં લાંબો સમય વીતાવ્યાની વાતો પ્રચલિત છે. એવું પણ કહેવાય છે કે વ્યક્તિચિત્ર માટે વ્યક્તિ સાથે-પછી તે સમ્રાટ કેમ ન હોય- રાતદિવસ રહીને, એનો સ્વભાવ પારખીને ચિત્ર કરનારા કળાકારો હતા. ઉસ્તાદો માટે કહેવાયું છે કે તેઓ શિષ્યોને, દિવસે આડખીલી રૂપ લાગે તેવા રંગો વિલાય પછી, સાંજ ટાણે નિસર્ગ એનું નકરું રૂપ છતું કરે ત્યારે એકાન્ત ભ્રમણ કરવાની શીખ દેતા. એ ટાણે ફરફરતા પાનમાં વૃક્ષની ચૈતન્યમયતા પ્રગટે કે પહાડોની ધારોમાં ગતિમાનતા રેલાતી જણાય ત્યારે પ્રકૃતિના સૂક્ષ્મ સ્વરૂપનો સાક્ષાત્કાર થાય એવી માન્યતા એમાં સમાયેલી હતી. આમાં આકારોને આધારે નિરાકારને પામવાની એષણ તાઓવાદના તત્ત્વદર્શનમાંથી ઉદ્ભવેલી છે. બાહ્ય



૧૫૧. બરફ આચ્છાદિત દૃશ્ય, ફાન કુઆન, ઉત્તર સુંગવંશ યુગ, ૧૦-૧૧મી સદી, રેશમના ત્રણ પટ્ટા જોડીને જળરંગી શાહીમાં



૧૫૨. સુદૂર, સ્વચ્છ ઝરણાં ને પહાડી, સિયેહ કુએઈ, લાંબા વીંટાનો એક ભાગ, ૧૨-૧૩મી સદી, કાગળ પર શાહી

આકારને બદલે આંતરિક સ્વરૂપને સ્પર્શવાની નેમ સ્વાભાવિક રીતે જ ભડકામણા રંગોને ટાળે - પણ રંગોમાં સૂક્ષ્મની સાધનાને તો પ્રમાણે જ. આથી ચિત્રો રંગમાં થયાં ત્યારે એમાં સંયમિત ઝાંચ પ્રવર્તી, બાકીનાં એક

રંગ, કાળી શાહીમાં જ થયાં. એમાંય સાધન-સામગ્રી, વિષય અને કળાકારની મનોચેતનાનો સમન્વય ચિત્રયોગના આદર્શો બની રહ્યા. વાંસની નળીવાળી તુલિકા ઊભી પકડાય ત્યારે એમાં શાહી અને પાણીનું પ્રમાણ એવું ને એટલું હોય કે સ્મૃતિમાં રમરમતી હોય તે આકૃતિ નીચે બિછાવેલ કાગળ પર સીધી જ ઊતરે. આવી પ્રક્રિયામાં ચિત્ર કરવામાં સમય વ્યતીત કરવાનો ઉપક્રમ ઓછો -સામગ્રી અને સાહજિકતાના સંયોગનો આદર્શ ઊંચો અને આરાધ્ય. જો કે બધાં જ ત્વરાથી થતાં હશે એવું કહેવાય નહિ. રંગવિધાન અને વિગતોને વરેલાં ચિત્રોમાં સાહજિકતાને આરમ્ભથી અન્ત સુધી જાળવવામાં કળાકારની આકરી કસોટી થતી હશે.

આ પ્રક્રિયામાં ચિત્રાકાર સાથે સુલેખનના સમન્વયની અનિવાર્યતાનો આદર્શ પણ સમાયેલો છે. ચિત્રપટમાં લેખન કે અક્ષરાંકન ન હોય એવી પરિસ્થિતિ પરમ્પરાને અહીં સ્થાન નથી. અહીં તો ચિત્રમાં, ઘણી વાર ચિત્રાકાર ઉપર પણ-સમતુલન જાળવાય એ રીતે-



૧૫૩. સુલેખન, મુરાસાકીની ચિત્રમય વીંટા- ડાયરી, કામાકુરા કાળ, જાપાન, ઈ.સ. ૧૩મી સદી, કાગળ પર જળરંગ, શાહી

એક આખી કવિતાનું સુલેખન થતું. એ સાથે જ ચિત્રકાર પોતાની અને ચિત્રનો સંગ્રાહક એની મ્હોર ચિત્ર પર મારતો અને ચિત્ર કાળે કરીને અનેક સંગ્રાહકોના હાથે પડ્યું હોય તો એના ઉપર સૌની મ્હોર પડતી. પરમ્પરામાં એ સમાવિષ્ટ હતું કે ચિત્રની શોભા વધે એવી રીતે નામ લખાય કે મ્હોર મરાય ; એથી ચિત્ર એ મ્હોરો સાથે આસ્વાદ્ય ગણાતું. સુલેખન ચિત્રની જેમ પીંછીમાં થતું હોઈ લિપિ અને ચિત્રાકારોનાં આવર્તનો અને વિન્યાસોની જુગલબંધી રચાતી. કોઈક વાર સુલેખન અને ચિત્રાકારોમાં આદર્શોની સ્પર્ધા થતી ત્યારે ભાવક બન્ને માણતો-પ્રમાણતો. અહીં એ યાદ રાખવું જરૂરી છે કે શાહીનાં ત્વરિત આલેખનોની આ કળામાં કે સુલેખનમાં કશી ક્ષતિ કે છેકભૂંસને અવકાશ નથી. જે પડે તે ધાર્યું હોય તેવું જ સુપેરે પડવું જોઈએ-જેમાં એકે લીટો કે ટપકું આધુંપાછું ન થઈ શકે. આ માટે કળાકારે સાધકની જેમ શાહીના લિસોટા કરવાની વર્ષો લગી તપશ્ચર્યા કરવી પડતી: 'રાઈના દાણાનો બગીચો' નામના કળાકારોની તાલીમ માટેના પુસ્તકમાં કસબના અને સર્જનના આદર્શને પામવાના કીમિયા દર્શાવ્યા છે.

પુરાકથાના પરમ કળાકાર લેખાતા વુ-તાઓ-ત્સુ વિષે એવી માન્યતા પ્રવર્તે છે કે એ ચિત્ર કરે ત્યારે હાથમાં ઝંઝાવાત પ્રવેશ્યો હોય તેમ આકૃતિઓ ઉપસતી-ઉમટતી. એના નામે મુકાયેલાં કે એનાં જેવાં ગણાતાં ચિત્રોમાં ગિરિશૃંગો આપોઆપ ઊંચે ચડતાં હોય એવી અગોચર ગતિ-પ્રચુરતા દેખાય છે. ફાન કુઆન(ઈસવી સનની અગિયારમી શતાબ્દી)ના પહાડો પણ અપૂર્વ ચૈતન્ય અને રહસ્યોથી અંકિત છે. કુઓ હ્સીના ઝાંખરિયા ઝાડ અને ગિરિશૃંગની કુટીરમાં નિસર્ગના અપરિમેય તત્ત્વને પામવાનું નિમંત્રણ છે. ચુ-તા(ઈ.સ.૧૬૨૬-૧૭૦૫)ના 'ખડકો અને માછલીઓ'માં જલરાશિ અને આકાશના અવકાશદ્વયને ઝીણી માછલીઓ આલોકિત કરે છે. મી કુ, સ્યેહ કુએઈનાં ચિત્રોમાં નિસર્ગનાં એવાં જ અલૌકિક રૂપ આલેખાયાં છે.

આ 'પહાડ અને પાણીનાં ચિત્રો' દેખાતી દુનિયાની સ્મૃતિને સાધ્ય કરે છે પણ માત્ર આંખના યથાર્થને આધીન નથી. એમાં નજર ન પહોંચી શકે એટલી દૂરતાનો વ્યાપ



૧૫૪. ચુ તા, ખડકો અને માછલાં, ઈ.સ.૧૬૨૬, કાગળ પર શાહી

આલેખાયેલો છે. એની વિગતો એકી સાથે કોઈ પશુ કે પ્રાણીની દૃષ્ટિ પણ ન પામી શકે એટલી ઝીણવટભરી છે. ચિત્રનો અવકાશ પામવા વીંટો નીચેથી ખોલીએ તો પ્રથમ તો તળેટીમાં કે તળાવની પાળે એકલદોકલ યાત્રી, આસનસ્થ વ્યક્તિ કે કોઈ જનાવર નજરે ચડે: એ બધાંના પગ જ્યાં પડે ત્યાંથી ક્ષિતિજની જે રેખા અંકાય તે, વીંટો ખોલતા જઈએ તેમ- પહાડી ઉપર ચઢાણ કરતા હોઈએ

તેમ જ ક્રમે ક્રમે ઉપર ચડતી જાય. આમ ઉપર જોતાં ઉઘડતી નવી સૃષ્ટિનો અનુભવ એક ઝલકમાં એક જ સમય-સ્થળેથી આલેખેલ પશ્ચિમી ભૂમિદૃશ્યની 'વાસ્તવદર્શિતા'થી સાવ જુદો પડે છે. વીંટો ખોલતા મધ્યભાગે પહોંચતા પહાડ પછી પહાડ, પછી શિખરમાળાઓ અને છેલ્લે ઉપરના ભાગે સાવ ખુલ્લો અવકાશ અને આકાશ આવે ત્યાં કશો આકાર પડેલો હોય નહિ અને છતાં ક્રમેક્રમે વારંવાર પહાડ અને શિખરો જોયાની અનુભૂતિ દર્શકને એ અવકાશમાં એની કલ્પનાનાં શૃંગો રચવા નિમન્ત્રે. ચિત્ર આડું હોય તો ડાબે જમણે ખોલતાં દર્શક ચિત્રના વિશાળ અવકાશની યાત્રા સમયાન્તરે કરે. આડું કે ઊભું ચિત્ર એક ભાગે સાંકડું અને લાંબું હોઈ ટાંગ્યું કે પાથર્યું હોય તો પણ એક નજરમાં સમાય નહિ: એને ક્રમેક્રમે વીગતેવીગતે ખોળતા જોવું પડે.

આમ તો નિસર્ગચિત્રણની પરમ્પરા ચીનમાં સૈકાઓ લગી પ્રવર્તમાન રહી, પણ સુંગ કાળ (દસમી શતાબ્દી)માં એણે ઊંચાં શિખરો સર કર્યાનું મનાય છે. જો કે એવો પણ મત પ્રવર્તે છે કે સત્તાઘીશ રાજ્ય અને સમાજે ચીનમાં પ્રવર્તતી અરાજકતા ઢાંકવા આવાં દાર્શનિક દૃશ્યોની આડશ દ્વારા પ્રજાને વાસ્તવથી વિમુખ રાખવાની ભ્રમણા ઊભી કરી હતી. એ પણ ખરું કે આ કળા મુખ્યત્વે રાજદરબાર અને ઉચ્ચ કુળોના પરિઘમાં ઉછરી અને પુષ્ટ થઈ. એણે જે પ્રગટાવ્યું તેમાં એક આગવી દૃષ્ટિનો આવિષ્કાર તો થયો જ અને એ દૃષ્ટિએ જે સંભવ્યું તેના સર્જનાત્મક પડઘા પાડોશી જાપાન અને કોરિયામાં પડ્યા અને ત્યાં નવી પરમ્પરાઓ ફૂટી તથા સમય જતાં એમાંય નવાં, આગવાં પગરણો થયાં.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

જાપાન

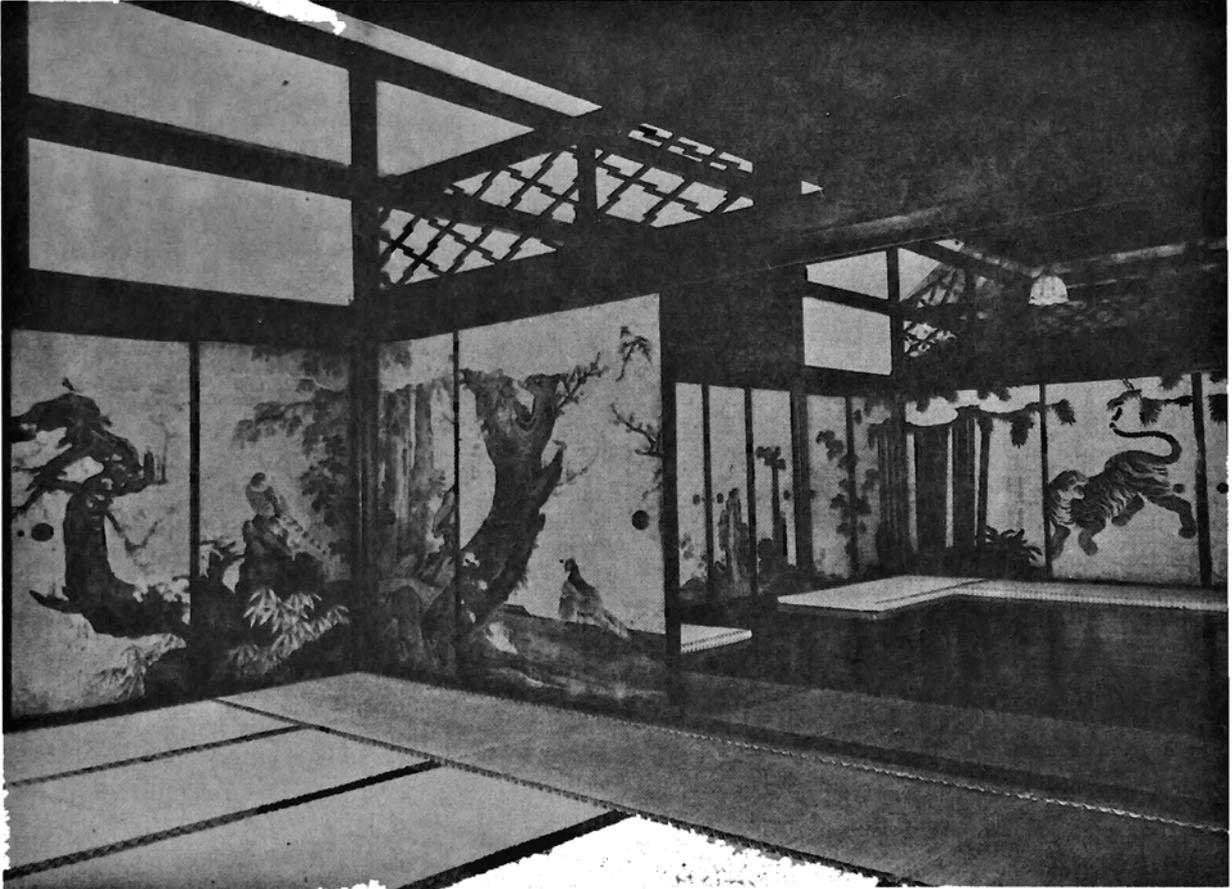
જાપાની કળાપરમ્પરા આમ તો ચીનમાંથી પ્રેરણા પામી પણ કાળે કરીને એણે પોતાની આગવી તાસીર ઉપસાવી. ટાપુઓમાં વહેંચાયેલા આ ટચુકડા દેશે મહાસત્તા જેવું ગજું કાઢ્યું તેમાં એની પ્રજાના દેશાભિમાની ખમીરની,

પ્રખર સ્વાશ્રયની અને પરમ્પરાપ્રેમની જે વ્યાપક છાપ પ્રવર્તે છે તેમાં વજૂદ ખરું. ચીનની જેમ અહીં નિસર્ગનો અનુરાગ જાગૃત રહ્યો પણ એ અભિગમનાં રૂપાન્તરો થયાં અને નવાં પરિમાણો પ્રગટ્યાં. ધર્મધારાઓમાં બૌદ્ધ ઉપરાંત શિન્ટો અને ઝેન પરમ્પરાઓએ નવી સંસ્કારરીતિઓ જન્માવી. આમાં પ્રકૃતિના અપરિમેય તત્ત્વ સાથે માનવીય ચેતનાના સંવાદનો અભિગમ સમાયેલો છે. એક રીતે એ પણ યાંગ અને યીનનું સંમિશ્રણ કહેવાય, પરંતુ અહીં અન્તિમો જેવી અનુભૂતિઓ અને વૃત્તિઓ સામસામે કે પડખેપડખે રહે છે. એક અર્થમાં એમાં અકળ એવા અસમ્પ્રજ્ઞાતનો મનુષ્યપ્રેરિત આશય સાથેનો સુમેળ સાધવાની આકાંક્ષા સમાયેલી છે જેથી અનુભૂતિના ક્ષેત્રમાં અત્યન્ત ભારેખમથી સાવ હળવાશભર્યા કે પ્રચંડથી માંડીને ક્ષુદ્ર, સનાતનથી સમયાધીન સામાન્ય એવી જીવનલીલા એક સાથે મુકાય અને કળાનો દાખલો લઈએ તો એમાં ફૂર હિંસાના આલેખનથી સુકોમલના પરમ તત્ત્વને પામવાની આરાધના પ્રબળ રહે છે. અન્તિમોને સમસ્થાને મૂકતી એ જીવનધારાનું એક ઉદાહરણ જાપાની-અમેરિકન કળાકાર ઈસામુ નોગુચીના વિધાનમાં સમાયું હોય એમ લાગે છે. એ કહે છે કે જાપાનમાં ચ્હા પીવા-માણવાની પરમ્પરા છે તેમાં પીનાર વ્યક્તિ ચ્હાનું પાત્ર બે હાથે ગ્રહણ કરે છે ત્યારે એ પહાડનું વહન કરતી હોય એટલી ભારેખમતા અને સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ એવા પદાર્થને સ્પર્શતો હોય એવી કોમળતા એકી સાથે અનુભવે છે. આથી પાત્ર અને અંદરના પેયની સ્થિરતા માત્ર પીનાર વ્યક્તિની ચ્હા પીવાની ક્ષણે હળવેથી વિચલિત થાય છે. ચ્હાની ઉજાણી માણવા આવેલ મહેમાન યજમાનને આંગણે ચેરીના પુષ્પપ્રચુર વૃક્ષની ડાળીને હલાવી નિસર્ગલીલામાં હળવી દખલ કરે છે. હોર્યુ જી જેવા ધર્મસ્થળના બગીચે માત્ર સુયોજિત રેતીના થર કે પાંચીકાની પથારી હોય છે અને વચ્ચે પ્રાકૃતિક રીતે પડેલા હોય એવા શિલાખંડો કે ખડકો મુકાય છે. રેતીમાં રોજ કુંડાળાંઓની ભાત પડાય છે તે બધું ધ્યાનસ્થ થવા જ પ્રયોજાય છે. રોજબરોજના જીવનમાં આ અભિગમ કાચની માટીના વાસણમાં પ્રાકૃતિક અને પ્રાયોજિત કરાતા 'ઈકેબાના'ની ફૂલપાંદની ગોઠવણીમાં કે ઘરમાં વૃક્ષ કે આંગણામાં

વૃક્ષરાજિ સમાઈ ન શકે એવું હોય તો છોડને કતરીકાપી પ્રાકૃતિક આકારે લઘુરૂપ વૃક્ષ જેવું રાખવાની 'બોન્સાઈ' પરમ્પરામાં પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. આને કારણે જાપાની જીવનરીતિમાં પ્રાયોજિત રચનારીતિ-ડિઝાઈનનું મહત્વ ઊંડું અને વ્યાપક પ્રમાણમાં પ્રસર્યું છે. દરેક વસ્તુના ઘાટઘૂટમાં પદાર્થના પ્રાકૃતિક રૂપને જાળવીને સંમાર્જિત કરવાનો ઉદ્દેશ વપરાશનાં વાસણો, સ્થાપત્ય અને તેનાં ઘટકો, કિમોનો જેવા લિબાસ, નાટકનાં મ્હોરાં કે સામુરાઈ(સુભદ્રો)નાં હથિયારોમાં પણ ઊડીને આંખે વળગે છે. પ્રકૃતિમાં મનુષ્યના હસ્તક્ષેપનું આવું સુયોજન ક્રિયાકર્મોમાં જ નહિ, ખાણીપીણીની ગોઠવણી અને પ્રસંગોચિત ઔપચારિક આચારોમાં પણ વિશ્વાસપૂર્વક વ્યક્ત થાય છે. આને લીધે જાપાની જીવનમાં સુશ્લિષ્ટતા અને સ્વચ્છતાનું પ્રમાણ ઘણું ઊંચું રહ્યું છે. બધું સુપેરે

રચેલું જણાય છે અને વસ્તુઓના ઉત્પાદનમાં બગાડ પણ અટકે છે. આ સંસ્કૃતિથી અપરિચિત એવાને એમાં પ્રયોજનનો અતિરેક અને યાંત્રિકતા દેખાય તો નવાઈ નહિ.

જાપાની કળામાં પણ પ્રાયોજિત રચનાનાં પરિમાણો પ્રાકૃતિક ઢબે સમાવવાનો ઉપક્રમ રહ્યો છે. ઘરતીકંપ જેવી આપત્તિઓને લક્ષમાં રાખી સ્થાપત્યમાં, આંચકા ખમી શકે એવી અને ફરી સહેલાઈથી ઘડી શકાય એવી સામગ્રી: દા.ત.લાકડું કે કાગળ: નો પુષ્કળ ઉપયોગ થાય છે. લાકડામાં વિશેષ તો વાંસનો ઉપયોગ અનેક ઢબે થાય છે તથા એના ગરમાંથી ઉત્પાદિત કાગળ દીવાલો પર કે ઘરમાં ફરતા દરવાજા જેવી, મજાગરાવાળી આડશો-પાર્ટીશન-માં વપરાય છે. ઘરમાં 'ઈકેબાના' અને આંગણે 'બોન્સાઈ'નો બગીચો સ્થાપત્યનાં અંગો



૧૫૫.ર્યુક્યુ-ઈન મંદિરનાં અંદરનો ભાગ, કાનો સાન્ચુ અને સાન્સેત્સુનાં ચિત્રો (સ્કીન્સ)સાથે, ક્યોટો, જાપાન, ઈ.સ.૧૬મી સદી

તરીકે જ પ્રયોજાય છે. શિલ્પોમાં હનીવા પ્રદેશની પકવેલી માટીનાં આદિ રૂપો અને બૌદ્ધ તથા શિન્ટો પરમ્પરાની રંગેલી, અલંકારભૂષિત પ્રતિમાઓ ખ્યાત છે. માટીનાં વાસણોમાં રાકુ પદ્ધતિએ કાચના ઢોળમાં ઘુમાડાની શ્યામ શોભા પ્રગટાવવાની પરમ્પરા પણ વિકસી. ચિત્રમાં ચીનની જેમ સુલેખન અને ચિત્રકારોની જુગલબંધી અકબંધ રહી અને એના અવનવા પ્રકારો સર્જાયા. કળાકારોની જેમ લહિયા પણ ઊંચું સર્જકસ્થાન પામ્યા. ચીનમાં હતી તેવી, પણ જાપાનમાં વિશેષ પ્રતિષ્ઠિત થઈ તે-હાઈકુ પ્રકારની કવિતા જેવી, સુમી-એ પદ્ધતિમાં ઓછા આકારે ઝાઝું કહેવાની નેમ રહે છે. આમાં વિપુલ પ્રમાણમાં ખાલી અવકાશ રહે તેમાં ગણ્યાગાંઠ્યા શાહીના લિસોટે નિસર્ગચિત્રણ, પશુપંખીનાં, ફૂલપાંદનાં, ફળનાં આલેખન કે વ્યક્તિચિત્રો પણ રચાય છે. આના માટે ઓછામાં ઓછા લિસોટામાં આકાર અને ગતિને વ્યક્ત કરવાનાં પાઠ્યપુસ્તકો પણ રચાયાં.

ચિત્રપરમ્પરામાં જાપાની અભિગમને સવિશેષ પ્રગટાવતા પ્રકારોમાં ઘર-મહેલ કે મંદિરમાં વપરાતા અને હેરવીફેરવી શકાય કે ડાબેજમણે ખસેડી શકાય તેવા આડશ પડદા કે સ્ક્રીન્સ અને કાગળ અથવા રેશમ પર ચિતરાયેલા વીંટા મુખ્ય છે. લાકડું કોરી લીધેલી હસ્તમુદ્રિત છાપોનું વિવરણ અન્યત્ર થયું છે. આમાં ઊભા ચિત્રને કાકેમોનો અને આડા ચિત્રપ્રકારને માકેમોનો કે ઈ-માકીમોનો કહેવામાં આવે છે. આ ચિત્રરચનાઓમાં સુયોજિત રીતિનાં મૂળભૂત અંગોને સાચવતું આકારનું માળખું તો ખરું જ પણ એક અપૂર્વ રંગલીલાનો અસાધારણ વૈભવ પણ એમાંથી પ્રગટે છે. સોનેરી વરખથી ભૂષિત અવકાશમાં વૃક્ષ, છોડ, પ્રાણી અને પક્ષીના 'વાસ્તવદર્શી' રંગો અહીં જુદી જ આભાથી રંગાયેલા અને વરખ ઝળહળે ત્યારે ઘેરા થતા અને કંડારાયેલા લાગે છે. અહીં પણ નિસર્ગમાં મનુષ્ય ચિત્તે-હાથે કરેલો હસ્તક્ષેપ સૃષ્ટિને રૂપાન્તરિત કરે છે. જેમાં આકૃતિઓ અત્યન્ત સાહજિકતાથી દોરાયેલી પણ વેંતવેંતના વરખના ટુકડા કાળજીપૂર્વક એવા લગાડેલા હોય છે કે જેથી અલૌકિક એવી પચ્યાદ્ભૂ રચાઈ જાય. આ ચિત્રરેલ પડદા-સ્ક્રીન્સમાં નિસર્ગનું, વૃક્ષોનું, ફૂલોનું આલેખન આગળપાછળ એવી રીતે થયું હોય છે કે એને



૧૫૬. પર્સિમનના ઝાડ પર વાંદરા, મોરી સોસેન, ઈ.સ. ૧૭૪૭-૧૮૨૧, કાગળ પર શાહી અને જળરંગ

ઋતુ પ્રમાણે બદલી શકાતા. કાનો સાન્રાકુ(ઈ.સ. ૧૫૫૯-૧૬૩૫)ના 'ચાર ઋતુઓમાં પુષ્પો અને પક્ષીઓ'વાળા સ્ક્રીનમાં એ પ્રયોજન સ્પષ્ટ છે. સેશુતોયો(ઈ.સ. ૧૪૨૦-૧૫૦૬)નાં પિઓની, ઓગાતા કોરીનના 'પ્લમના પુષ્પગુચ્છોમાં મયૂરો'(ઈ.સ. ૧૭૦૧-૧૦) અને વાતાનાબે શીકો

(ઈ.સ. ૧૬૮૩-૧૭૫૫)ના 'યોશીનોયામામાં પુષ્પિત ચેરી' એનાં અન્ય ઉદાહરણોમાં ગણી શકાય. મોરી સોસેન (ઈ.સ. ૧૭૪૭-૧૮૨૧)નાં પટચિત્રોમાં વાનરરૂપો અને મુદ્રાઓ બારીકીથી અને નાજુકાઈથી આલેખાયાં છે. જ્યારે સોતાત્સુ (સત્તરમી શતાબ્દી)ની લસરતા લીટા જેવી લિપિ અને હરણોનાં ધ્વન્યાકારોમાં કળાકારના હાથની અને પ્રાણીની ગતિ બન્ને ઉખાથી આલેખાયાં છે. અલ્પાકારોની સૃષ્ટિ સુલેખનની જેમ ઉપર્યુક્ત શીકો, સોતાત્સુ તેમ જ રોસેત્સુ (ઈ.સ. ૧૭૫૪-૮૮)ની કૃતિઓમાં છે, તેમ જ આકૃતિપ્રચુરતાનીય સમૃદ્ધ પરમ્પરા છે. વીંટાચિત્રોમાં વિશાળ ભૂમિપ્રદેશને આવરતાં સેંકડો આકૃતિઓવાળાં દૃશ્યો ઉપરાંત 'ગેન્જીની કથા' જેવા પ્રણયકથાના પ્રલંબ રંગપટોમાં આલેખાયેલાં ઋજુ સંવેદનાનાં ચિત્રો છે. મોનોગા તારીના 'હેઈજી બળવા'માં નિર્ભમ હિંસાચાર, બળતા મહાલયો અને અદમ્ય જોશથી ધસમસતાં ઘાડાં ગેન્જીની એ કોમળતાની સામેનું પાસું રજૂ કરે છે. છેવટે લાકડાના પટને કોરી લીધેલી અને હાથે રંગેલી છાપોમાં આમાંનું ઘણું પરિષ્કૃત થયું અને નકલો દ્વારા એનો વ્યાપક પ્રસાર થયો.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

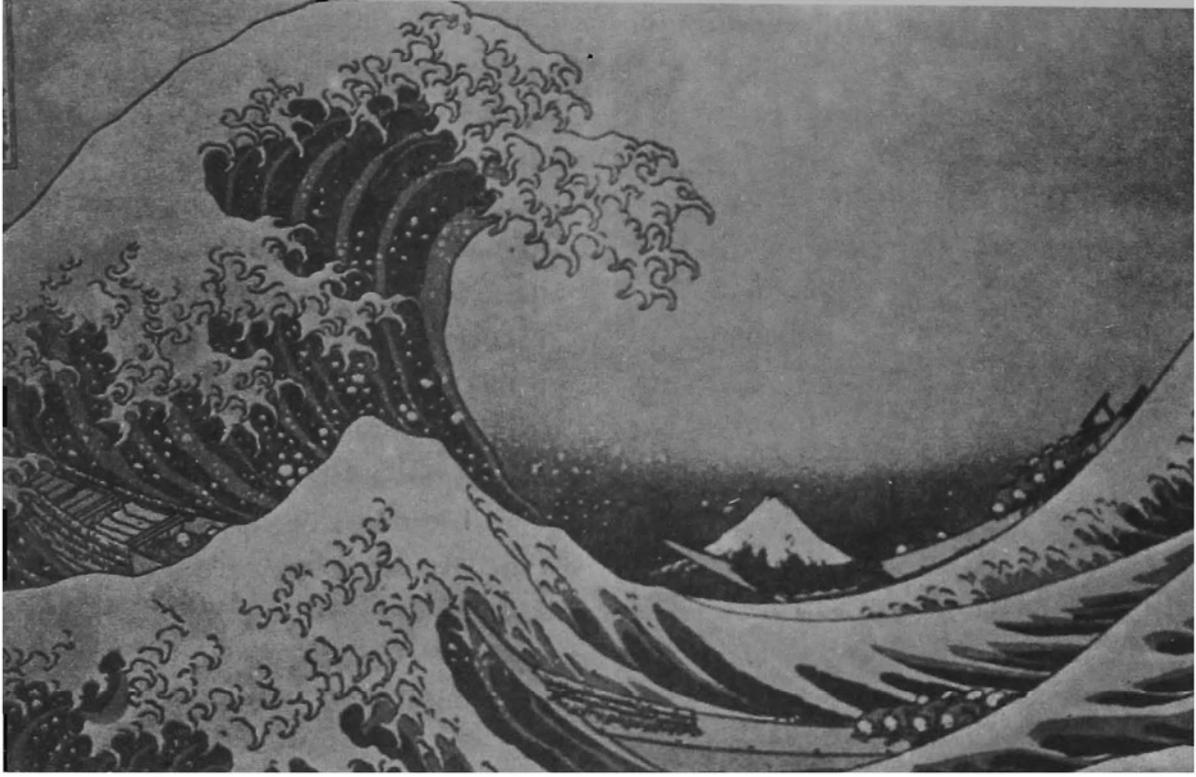
એડો કાળમાં જાપાની કળા એક અનપેક્ષિત વળાંક લે છે, તેને જાપાનના કળાઈતિહાસમાં સૌથી મહત્વનું પર્વ કહી શકાય. ચીની ચિત્રકળા જેવી રીતે ચીની નિસર્ગદૃશ્યો સાથે જોડાયેલી છે એવી જ રીતે જાપાની ચિત્રકળાનો ટૂંકો કાળખંડ એ પરમ્પરાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આ કાળખંડમાં જાપાન એક સામાજિક પરિવર્તનમાંથી પસાર થયું. શહેરોનો વિસ્તાર વધતો ગયો. વ્યાપારઉદ્યોગ પર સત્તા સ્થાપીને એક નવો જ ધનાઢ્ય શહેરી વર્ગ પ્રસ્થાપિત થયો. મનોરંજનનાં નવાં સાધનોની જરૂરિયાત વધતી ગઈ. આર્થિક સ્થિરતા આવ્યા પછી એ એક સ્વાભાવિક આવશ્યકતા બને છે. જાપાનના જગપ્રસિદ્ધ કાબુકી થિયેટરનો ઉદ્ભવ એ ગાળામાં થયો. વિશિષ્ટપૂર્ણ મુદ્રાભિનય અને આંગિક વિન્યાસોની સમૃદ્ધ પરમ્પરા કાબુકીએ પ્રતિષ્ઠિત કરી. કાબુકીના અભિનેતાઓ લોકપ્રિયતાનાં શિખરને સર

કરતા અને નાટ્યપ્રયોગો તથા અભિનેતાઓની જાહેરાત માટે મોટાં વિજ્ઞાપનચિત્રોની જરૂર પડતી. આ પ્રાથમિક હેતુ સિદ્ધ કરવા મુદ્રણક્ષમ કળાની એક નવી પ્રજાલી જાપાનમાં વિકસિત થઈ. લાકડાના પાટિયા ઉપર કોતરણી કરી એના બ્લોક બનાવવામાં આવતા અને એના પરથી મુદ્રા લઈ એ ચિત્રોમાં આકર્ષક રંગો પૂરવામાં આવતા. એનો હેતુ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન આકર્ષિત કરવાનો હોઈ સમૃદ્ધ રંગો એ ચિત્રોનું એક અવિભાજ્ય અંગ બન્યા અને પારમ્પરિક ચિત્રકળાથી મૂળભૂત રીતે જુદી એવી એક વિલક્ષણ કળાપ્રજાલીનો જન્મ થયો, તેને જાપાનમાં ઉકીયો-એ નામથી ઓળખવામાં આવતી.

આ હસ્તમુદ્રિત છાપોમાં મુખ્યત્વે શહેરી જીવન, એમાં દેખાતું સમકાલીન સમાજનું પ્રતિબિંબ અને બદલાતા સમયની ચેતનાના આવિષ્કારો પ્રતીત થાય છે. એ ચિત્રકારો 'શહેરી કળાકારો' તરીકે જ ઓળખાયા અને ખ્યાત થયા. શહેરી મધ્યમ વર્ગને ગમે અને ખરીદી શકાય એવાં આ મુદ્રાચિત્રો જાણે કે રાતોરાત લોકપ્રિય બન્યાં. લાકડાના પાટિયાનો ઉપયોગ કરી અનેકરંગી મુદ્રણ કરવાનું તંત્ર પણ ધીમેધીમે વિકસિત થયું; તેનો પ્રણેતા હારુનોબુ (ઈ.સ. ૧૭૨૫-૧૭૭૦)નામનો કળાકાર મનાય છે.

આ બધાં જ ચિત્રોને તંત્રની મર્યાદા હોવાથી એમાં જળમિશ્રિત અપારદર્શક રંગો વપરાતા. વાસ્તવવાદી ચિત્રણ કરવાનો પ્રયત્ન એમાં જણાતો નથી પરંતુ નાટ્યાત્મકતાપ્રચુર એવી પ્રસંગની ઉત્કૃષ્ટ ક્ષણની અનુભૂતિ ચિત્રોનું લક્ષ્ય રહેતી. આ અભિગમને યુરોપનાં પ્રભાવવાદી ચિત્રોની પરમ્પરા સાથે સરખાવી શકાય. ઓગણીસમી શતાબ્દીમાં યુરોપના અનેક ચિત્રકારોને જાપાનના આ હસ્તમુદ્રિત ચિત્રોનો પરિચય થયો અને ઊજળા રંગોને પ્રાધાન્ય આપવાની અંશતઃ પ્રેરણા એમાંથી પણ મળી.

આ ભવ્ય પરમ્પરાને અનેક ચિત્રકારોએ સમૃદ્ધ કરી. સદ્ભાગ્યે એ કળાકારોના ચરિત્ર અને તેમની કળાકૃતિઓ વિશેની વિપુલ માહિતી ઉપલબ્ધ છે. એ સર્વ કળાકારોનો પરિચય અહીં શક્ય નથી; પણ હીશીકાવા મોરોનોબુ (ઈ.સ. ૧૬૬૦-૧૬૯૪), કિતાગાવા ઉતામારો (ઈ.સ. ૧૭૫૩-૧૮૦૬), તોશુસાઈ



૧૫૭.કાનાગાવાના દરિયે વાવાઝોડું (કુજી પહાડનાં ૩૬ ચિત્રગુચ્છ), કાત્સુશીકા હોકુસાઈ, ઈ.સ.૧૮૩૦-૪૦, રંગીન કાષ્ઠછાપ

શારાકુ (ઈ.સ. ૧૭૪૮-૧૮૦૩), કાત્સુશીકા હોકુસાઈ (ઈ.સ. ૧૭૬૦-૧૮૪૯) અને એન્દો હિરોશીગે (ઈ.સ. ૧૭૯૭-૧૮૫૯) જેવા પ્રતિભાશાળી ચિત્રકારોના ઉલ્લેખ અને સંક્ષિપ્ત પરિચય અનિવાર્ય ગણાય.

પરમ્પરાના આરમ્ભના ચિત્રકારોનાં બહુસંખ્ય છાપચિત્રો ઉપલબ્ધ છે, એમાં ઝીણવટભર્યું આલેખન દેખાતું નથી પણ જીવંત પાત્રો અને ગતિમાન રચના એ એમનાં ચિત્રોનો વિશેષ છે.

ઉતામારોનાં ચિત્રોમાં લલનાઓનાં ચિત્રણ પ્રત્યેનો ઝોક મુખ્યત્વે દેખાય છે. ગતિમયતાને બદલે એમાં રચનાની સુરેખ સમતોલતા અને લાલિત્યના આદર્શો સાધ્ય બને છે. એ લલનાઓના વિભ્રમ અને લાવણ્ય અભિવ્યક્ત કરવા માટે જે શૈલી ઉતામારોએ વિકસિત કરી એમાં સંયમિત પ્રસન્નતા વરતાય છે. અતિરેકતામાં સરી પડ્યા વિના આલંકારિકતાનો એમાં ઉપયોગ થયો

છે.

શારાકુ આજે કળાઈતિહાસમાં મહત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવે છે. અત્યંત તરલ દેહમુદ્રાઓ અને ભાવોનું ચિત્રણ તેણે કર્યું. જગતના અનેક પ્રતિભાશાળી કળાકારોની જેમ એની કળાનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન એના જીવનકાળમાં થયું નહિ તેથી તે નિરાશ થઈ ગયા હતા પણ આજે શારાકુનાં ચિત્રો અદ્વિતીય ગણાય છે. ઉકિયો-એની કળાનો ઇતિહાસ એના ઉલ્લેખ વગર અપૂર્ણ રહી જાય.

હોકુસાઈ એ નામ કળાપ્રેમીઓ માટે નવું નથી. ઉકિયો-એ પરમ્પરાના સૌથી પ્રગલ્ભ પણ ઉત્સાહપૂર્ણ એવા આ કળાકારે અનેક દાયકાઓ સુધી વિવિધ વિષયો ઉપર વિપુલ ચિત્રોનું નિર્માણ કર્યું. નિસર્ગચિત્રો ફ્યુજિયામા પર્વત જેવા જાપાનના સન્માનસૂચક ગણાત પ્રતીકો અને જીવનના વિવિધ પ્રસંગો એની કળામાં સ્થાપામ્યા. 'ફ્યુજિયામા પર્વતનાં છત્રીસ દૃશ્યો' એની



૧૫૮. અમર કવયિત્રી કોઈ ઓગિમી, યુકીયો યુશીરો,
ઈ.સ. ૧૩મી સદી, જાપાન



૧૫૯. હોર્યુજી મઠ

કળાસૃષ્ટિનું સૌથી મહત્વનું પાસું ગણાય છે. એના હાથ
નીચે વિશાળ શિષ્યગણ તૈયાર થયો અને વિશ્વના
કળાજગતમાં તેની કળાએ ચિરંજીવ સ્થાન મેળવ્યું.

હિરોશીગે હોકુસાઈના સમકાલીન હોવા છતાં

પોતાનું આગવું સ્થાન જાળવી શક્યા તે તેની મહાનતા
સિદ્ધ કરે છે. નિસર્ગનાં બદલાતાં સ્વરૂપો, હવામાનથી
બદલાતી દૃશ્યલીલા વગેરે તેની છાપોમાં મૂર્ત રૂપ પામી.

દીપક કન્નલ

પૂર્વ એશિયાઈ પરંપરાઓ : ૧૬૫

પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયાઈ પરંપરાઓ



છઠ્ઠી શતાબ્દીમાં ઇસ્લામ ધર્મના ઉદય સાથે પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયાની કળામાં અવનવાં પરિમાણો પ્રગટયાં. પૂર્વકાળની યહુદી અને ઇસાઈ પરમ્પરાઓને સમાવતી આ સંસ્કારધારાનો પ્રભાવ ઉત્તર આફ્રિકા, પૂર્વ અને દક્ષિણ યુરોપ - વિશેષતઃ સ્પેઈન અને સિસિલી-તેમ જ અગ્નિ એશિયા અને ભારત લગી પહોંચ્યો જેને પરિણામે દરેક પ્રદેશમાં સ્થાનિક અને ઇસ્લામી વિચારોનો સમન્વય થયો અને કળામાં અનોખાં પગરણો થયાં. પશ્ચિમ એશિયાની તત્કાલીન ઇસાઈ-બાઈજેન્ટાઈન પરમ્પરામાં પ્રાચીન મેસોપોટેમિયા અને ગ્રીસ-રોમના સંસ્કારો

ઓતપ્રોત થયેલા હતા. ઇસ્લામની નવી કળાપરમ્પરાએ એમાંનું ઘણું અપનાવ્યું. પવિત્ર સ્થળોમાં કાબાથી બીજા સ્થાને મનાતી 'પહાડી ગુંબજ' (ડોમ ઓફ ધ રોક) તરીકે ઓળખાતી, ઇ.સ. ૬૯૧-૯૨માં પૂરી થયેલી જેરુસલેમની કુબ્બત-અસ્-સખરાની ઇમારતના અને ઇ.સ. ૭૧૫ની દમાસ્કસની મહામસ્જિદનાં મોઝેઈક ચિત્રોમાં બાયઝેન્ટાઈન કળાના અંશો જળવાયેલા જણાય છે. જોર્ડનના કસૈર અબ્રના ઇ.સ. ૭૨૪-૪૩ના સ્નાનગૃહમાં ભીંતચિત્રોના અવશેષો છે તેમાં રોમ કે પોમ્પેઈની 'વાસ્તવદર્શી' કળાનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ જણાઈ



૧૬૦.કુબ્બત-અસ-સપ્રા, પહાડી ગુંબજ, જેરુસલેમ, ઈ.સ.૬૯૧

આવે છે. ઈરાનમાં ઈસ્લામ પૂર્વેની કથાઓ 'શાહનામા'ના મહાગ્રંથમાં જળવાઈ છે તે સૈકાઓ લગી પ્રચલિત રહી અને તેનાં ભરપુર ચિત્રો થયાં. ઈરાક અને સિરિયાની અરબ પોથીઓમાં, વિશેષ તો 'મકામાંત અલ હરીરી' જેવાં લોકપ્રિય કથાનકોમાં અને વૈદક, ઈજનેરી, ખગોળ અને જ્યોતિષનાં પુસ્તકોમાં ઉદાહરણોની ચિત્રપરમ્પરા લાંબા ગાળા લગી પ્રવર્તમાન રહી. અરબ પ્રજાએ મધ્ય યુગમાં લુપ્ત થતા પ્રાચીન ગ્રીક વૈદકને યુનાની(ગ્રીક માટેનો અરબી શબ્દ)પદ્ધતિ રૂપે સાચવ્યું અને સંમાર્જિત કર્યું હતું. ઉત્તર ઈરાકમાં ચિતરાયેલી બારમી અને તેરમી શતાબ્દીની અરબીમાં અનૂદિત 'રોગમારક દવાની પોથી' (મૂળ સ્યૂડો-ગાલેનની 'બૂક ઓફ એન્ટીડોટ્સ')માં અવનવી તરાહનાં પાત્રો અને પ્રસંગો નિરૂપાયા છે. ધર્મપોથીઓમાં 'મિરાજનામા' (તબ્રીઝ ઈ.સ. ૧૩૬૦) અને 'સિયાર-ઈ-નબી' (ઈ.સ. ૧૫૯૪, ચિત્રકાર નક્કાશ ઉસ્માન) મૂકી શકાય. બારમી શતાબ્દીમાં સિસિલીના પાલેર્મો શહેરના વિખ્યાત ઈસાઈ દેવળ કાપેલ્લા પાલાતીનામાં તત્કાલીન સિદ્ધહસ્ત અરબ કળાકારોએ ભીંતચિત્રો કર્યાંનું નોંધાયું છે. પોથીચિત્રોની મહાન પરમ્પરા ઈસ્લામી સંસ્કૃતિએ પોથી તેમાં ઈરાન, તુર્કી અને ભારતનું પ્રદાન મોટું અને ઊંચું ગણી શકાય.

ઈસ્લામમાં મૂર્તિપૂજાનો નિષેધ હોઈ શિલ્પો રચાયાં નથી, પણ અનેક પ્રકારની કોતરણીની કારીગરી જીવંત રહી અને વિકસી. પથ્થરની દીવાલોમાં, લાકડાની વ્યાસપીઠોમાં, વિશેષ તો બારી-બારણાં-ઝરૂખાની જાળીઓમાં એનો વ્યાપક વિનિયોગ થયો. આમાં વનસ્પતિ રૂપોની, અમુક પદાર્થો અને કોઈક વાર પક્ષીઓની, પણ મુખ્યત્વે ભૌમિતિક આકારોની અને અરબી સુલેખનના પ્રકારોની અવનવી ગૂંથણી થઈ. આવી જાળીઓથી અંદરનાને બહાર જોવાનું મળે, બહારનાને અંદર નહિ. ઈમારતની અંદરના ભાગને સલામત કે અલાયદો સખવાની પરમ્પરા એથી પુષ્ટ થઈ. કોરેલા અવકાશમાંથી હવા પ્રવેશે અને તડકો કપાય તેમ જ જાળીની ભાત ભારેખમ દીવાલને હવાઉજાસથી હળવી કરે અને ફરશ પર ચાંદરડાના અલંકાર રચે તે વધારાનું. આ બધું સ્થાપત્યને વિશેષ ખપ લાગ્યું. સ્થાપત્યરચના અન્ય પ્રકારોની સરખામણીએ સર્વમાન્ય હોઈ અનેક કળા અને કારીગરી-પ્રકારો એના આશ્રયે રચાયા અને પોષાયા. એક તો કાચના ઢોળવાળી ઈંટો પર મઢાતી રંગબેરંગી લાદી કે 'ટાઈલ'નો પ્રકાર. જેમ મોઝેઈકમાં રંગીન પથ્થર કે ટાઈલના ઝીણા ટુકડાઓ વડે આકૃતિ રચાય તેમ અહીં ઈંટના આકારના પટ્ટાઓને ગોઠવી ઈમારતની સમગ્ર સપાટીને ચકચકિત કાચથી મઢેલા રંગીન ટાઈલના આકારોથી અલંકૃત કરાય છે. આમાં ઈંટના ઘટક પ્રમાણે જ આકૃતિ રચાતી હોઈ એ સ્થાપત્યને સ્વરૂપના અવિભાજ્ય અંગ તરીકે પુષ્ટ કરે છે(અને ઈંટનું માપ કડિયાના હાથમાં સમાય તે કદનું હોઈ એમાં માનવીય અંગના પ્રમાણનું પરિમાણ સૂક્ષ્મ રીતે ઈમારતની 'માનવીયતા' જાળવી રાખે છે). આવી રંગબેરંગી લાદીઓથી ભરપુર ઈરાન અને મધ્ય એશિયાની ઉતુંગ અને વિશાળ ઈમારતો ટાઢ તડકે અને વરસાદમાં ટકી રહી, ઉપરાંત સમગ્ર પરિસરને રંગની આભાથી આંજતી રહી. સવાર-સાંજના સોનેરી તડકે કે બદલાતા પ્રકાશમાં ઈરાનના ઈસ્ફહાનની મસ્જિદો કે સમરકંદના મકબરા અને મદ્રસા પરિવેશને પલટતા હોય છે તેમાં અરેબિયન નાઈટ્સની વાર્તાઓના જાદુઈ મહાલયોના અણસાર આવે. સ્થાપત્ય ઉપરાંત માટી પર કાચના ઢોળની પરમ્પરા વપરાશનાં સાધનોમાં પ્રયોજાઈ.

ચીનમાં અતિવિકસિત એટલે ચીનાઈ માટીની ગણાતી કાયના ઢોળની 'સિરામિક' અને 'પોસ્લાઈન' પદ્ધતિઓ મધ્ય અને પશ્ચિમ એશિયાની ખાણીપીણીનાં સાધનોમાં અત્યન્ત પ્રચલિત થઈ. ચીની પરંપરાના કેટલાક અંશો આત્મસાત્ કરીને આ પરંપરાએ એમાં અપૂર્વ એવા આકારોનાં અને રંગોનાં ઉમેરણ કર્યાં. ગોળાકાર તાસકમાં ધારે ધારે અરબી અક્ષરો અને ફૂલપાંદ કે પક્ષીરૂપોની ગૂંથણી અને ભૂરી ભાતનાં અલંકરણો થયાં; કાયના ઢોળથી વાસણમાં ઉષ્ણતા અને શુદ્ધતા જાળવવાની ઉપયોગિતા આવી ત્યાં રંગરૂપે ખાણીપીણીમાં રમણીયતાનો રસ ઉમેર્યો.



૧૬૧. કાયના ઢોળવાળી થાળી, કાશાન, ઈરાન, ઈ.સ. ૧૨૧૦

સ્થાપત્ય સાથે સંકળાયેલ અન્ય એક કળાકારીગરી પ્રકાર તે જાજમ અને ગાલીયાનો. ઘર, મહેલ અને મસ્જિદ બધે મુખ્યત્વે ફરશ, પણ ક્યાંક દીવાલો ઢાંકવા, સ્વચ્છતા ખાતર કે આકરી ટાઢને ડામવા સામાન્ય વણાટની જાજમથી માંડીને અટપટી પદ્ધતિએ, તાંતણે રંગેલા અને જહેમતે ગૂંથેલા તથા વણેલા સમૃદ્ધ ગાલીયા રચાયા. ઈરાન, તુર્કી અને મધ્ય એશિયામાં એ ખૂબ પ્રચલિત રહ્યા અને વિદેશમાં, વિશેષ તો પશ્ચિમના પ્રદેશોમાં ખૂબ પ્રતિષ્ઠા પામ્યા. ઈરાની ગાલીયાની



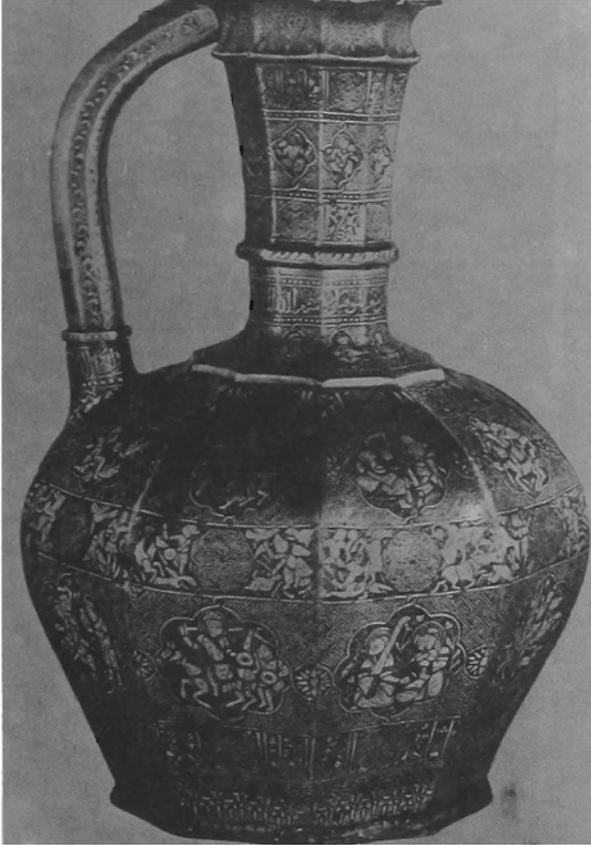
૧૬૨. ભૌમિતિક ભાતવાળો ગાલીયો, બર્ગામા, આનાતોલિયા, તુર્કી ઈ.સ. ૧૯મી સદીનો પૂર્વ ભાગ

પરંપરા કાશ્મીર વાટે ઉત્તર ભારતમાં પ્રવર્તી. જાજમો અને ગાલીયા મોટે ભાગે ફરશ પર બિછાવાતા હોઈ એનું પોત પગના સ્પર્શને અનુકૂળ અને આકારો ઊભેલ-બેઠેલ વ્યક્તિની નીચી નજરને અનુરૂપ રહેતા. ઊન, રેશમ કે સૂતરના તાંતણા બેસનારનાં કે નમાઝ પઢનારનાં અંગોના પ્રમાણને અનુલક્ષીને ગુંથાતા કે કપાતા. આમાંય ભૌમિતિક અને વનસ્પતિ રૂપોનું પ્રાધાન્ય રહ્યું, પણ ટાઢ નિવારવા રચાયાં હોઈ એમાં હૂંફાળા રંગો અગ્રેસર રહ્યા. ગરમ કરીને ઢાળેલ કાયની લાદીના રંગમાં ભૂરી ટાઢકનો અણસાર બહાર તરી આવતો જ્યારે રંગરેજના રંગનું દ્રવ્ય અહીં તાંતણે પ્રવેશતું ત્યારે એની અલગ તાસીર પ્રગટ થતી. ઉકળતા પાણીમાં ઘુંટાયેલ તાણાવાણાના રંગની ઘેરાશ ઊડે સુધી પ્રવર્તી ઉષ્ણતા જાળવી રાખતી.

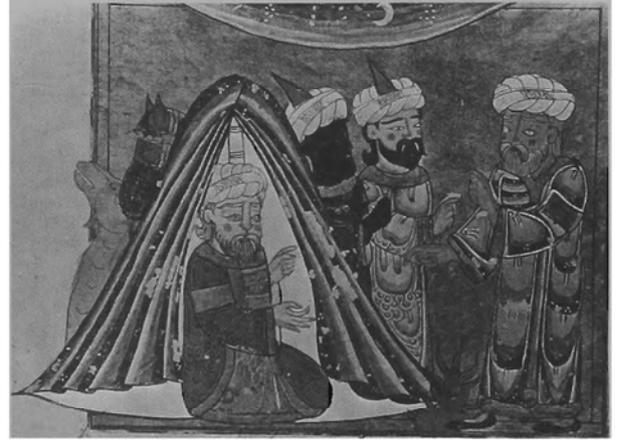
આ ઉપરાંત વિશાળ ઈમારતોને ઉજાળવા દીવાઓ અને કાયની હાંડીઓ જેવા પ્રકારો પણ પ્રચલિત થયા અને પ્રતિષ્ઠા પામ્યા. ઈરાકી વિસ્તારની તાંબાની

ખાણોએ ધાતુકામ માટેની કાચી સામગ્રી પૂરી પાડી. દસમી સદીથી ઘડેલા કે ટીપેલા વાટકા, દેગ અને કૃષ્ણ બનાવવાની શરૂઆત થઈ. બારમી સદીથી પિત્તળનાં વાસણોને સોના ચાંદી કે તાંબાના તારથી જડીને સુશોભિત કરવાની પદ્ધતિ પણ અખત્યાર થઈ તે મિસરથી સિરિયા લગી પ્રવર્તમાન રહી. તાંબા સાથે કલાઈ અને સીસાની મિશ્ર ધાતુ 'પ્યૂટર' મેળવીને પણ સાધનો રચાયાં. તાંબા અને કાંસાની ધૂપદાનીઓ પશુપક્ષીના આકારે ઘડાઈ.

સ્થાપત્યમાં મસ્જિદો, મકબરાઓ, મહેલો અને મકાનોમાં પ્રાદેશિક પરંપરાઓની અવનવી વિવિધા સાથે ઉત્તર આફ્રિકા અને મધ્ય એશિયાના વિરાટ રણપ્રદેશો અને શુષ્ક હવામાન અને એને આનુષંગિક જીવનવ્યવહાર અને રીતિઓની આડકતરી પણ ઊંડી અસર જોઈ શકાય છે. જોજનો લગી વિસ્તરતા સપાટ

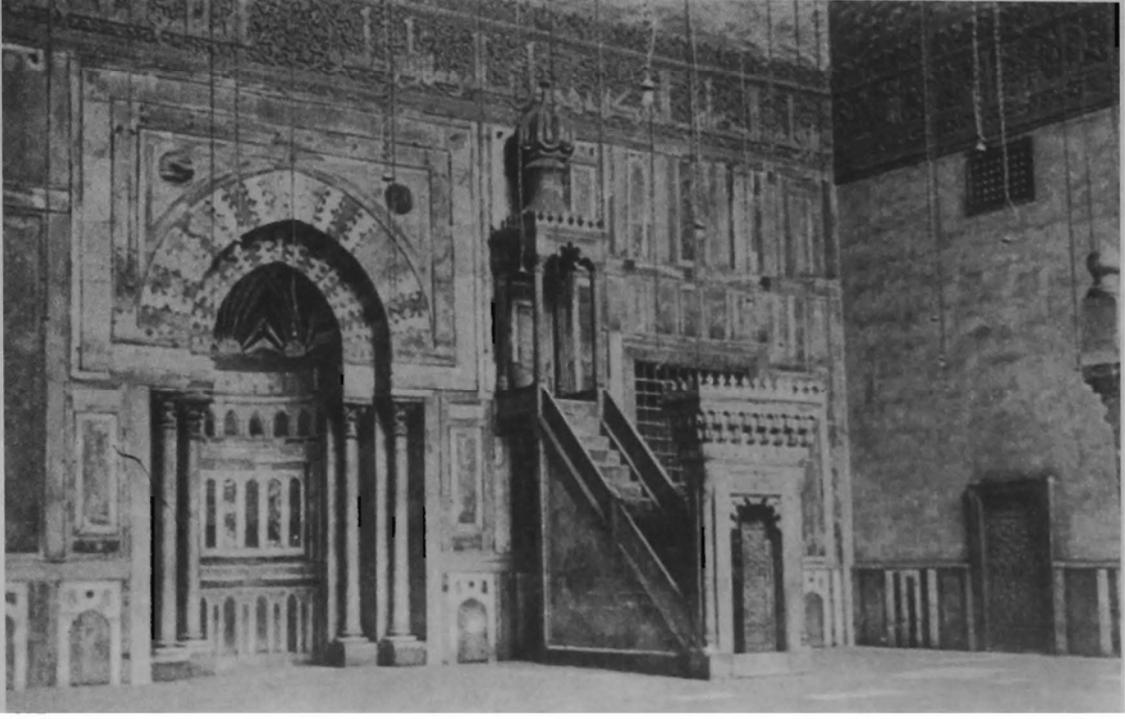


૧૬૩. ધાતુપાત્ર, (આકૃતિઓ વાળું), મોસલ, ઈરાક, ઈ.સ. ૧૨૩૨



૧૬૪. અલ-હરીરીની ગોષ્ઠિઓ, સંભવત: મિસર, ઈ.સ. ૧૩૩૪, કાગળ પર જળરંગ

રણમાં મહિનાઓ લગી ફરતી વણઝારો પ્રકૃતિના પ્રચંડ રૂપને આકાશ અને પૃથ્વીનાં પડોમાં પામી હશે ; એમાં મનુષ્યે સૃષ્ટિને પ્રકાશ અને અંધકાર, હવા અને પાણીના સથવારે જિંદગીના અગોચર સત્ત્વ તરીકે મૂલવી હશે. જીવનની આવી વિભાવના સ્થાપત્યરચનામાં અવકાશને સમેટવાને બદલે ઉઘાડવા તરફ દોરી જાય તેની નવાઈ ન હોય. ઈરાકમાં સમારની વિરાટ મસ્જિદનો વ્યાપ પ્રકૃતિના અમાપ તત્ત્વને સમર્પિત હોય તેવું લાગે છે, અને પાસેનો વીંટાકાર ટાવર(કે મિનારો) આકાશને આરાધવા રચાયેલ ખગોળચંત્ર જેવો લાગે છે. આવા સ્થાપત્યમાં પાયાની રચના બહુલતા અને વ્યાપને આધીન હોઈ આડા આકારોની સરખામણીએ ઊભા આકારોનું પ્રમાણ નીચું રહે છે, ખાસ કરીને મસ્જિદોના માળખામાં. અહીં અવકાશ સમૂહપ્રાર્થના માટે અનેક ભાવિકોને એકી સાથે ઊભા રહેવા અને ઘૂંટણિયે પડવા રચાયો હતો. ઉષ્ણ અને શુષ્ક હવામાનવાળા પ્રદેશોમાં ખુલ્લા અવકાશની આવશ્યકતા વિશેષ હતી. આથી કાં તો હવાની હેરફેર માટે માત્ર દીવાલો સિવાય માથેથી ખુલ્લું એવું વિશાળ યોગાન અને બંધ હોય તો ગરમ હવાને કમશ: ઊંચે લઈ જઈ ઠારતી કમાનો અને ધુમ્મટની રચના મસ્જિદના માળખાનાં મુખ્ય ઘટકો રહ્યાં. ધુમ્મટમાં ય તંબૂની જેમ હવાથી ફૂલેલો આકાર જોઈ શકાય. આમ બાંધકામ મુખ્યત્વે પાયાનું જેથી ખુલ્લા અવકાશમાં જરૂરત પ્રમાણે હંગામી શામિયાણાની સવલત રહે.



૧૬૫. મિમ્બર અને મેહરાબ, સુલતાન હસનની મસ્જિદનો અંદરનો ભાગ, મિસર, ઈ.સ. ૧૩૬૨



૧૬૬. અલમુતવક્કીલની મસ્જિદ, સમાર્રા, ઈરાક, ઈ.સ. ૮૪૮-૮૫૨

૧૭૦ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

આમાં બંધ બારણાનાં રહસ્યોને બદલે ધરતી અને આકાશની વિરાટતા સાથે એકાત્મકતા સાધવાનું પ્રયોજન સ્પષ્ટ છે.

પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયાની પ્રજાએ સોદાગરી, સામાજિક સવલત અને તત્ત્વજ્ઞાન અર્થે જીવનમાં વૈજ્ઞાનિક અભિગમ અપનાવ્યાનું જાણીતું છે. ખગોળમાં એસ્ટ્રોલોબ જેવું વિધાયક યંત્ર, પર્શિયન વ્હીલ (ઈરાની પેંડું)નામે પ્રચલિત પાણી ખેંચવાની પ્રથા તથા ગણિતમાં શૂન્યની શોધ એનાં પ્રમાણો ગણાય. આવા અભિગમે

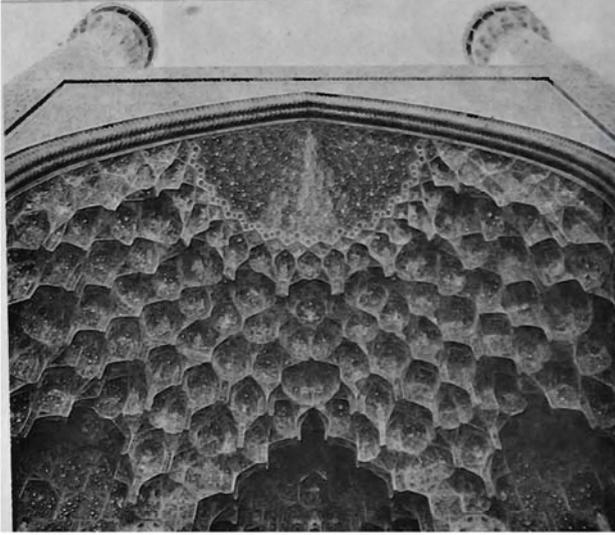
સ્થાપત્યમાં ભૌમિતિક અને ગાણિતિક પરિમાણો સાધ્ય રહ્યાં અને ખૂબ વિકસ્યાં. સ્થાપત્યની રચનામાં સંતુલન અને સર્વાંગસંપૂર્ણતાનો આગ્રહ એનાથી સિદ્ધ થયો. 'રીબ વોલ્ટ' જેવી કમાનો, સંપૂર્ણ ગોળાકાર ગુંબજ, પ્રવેશદ્વારની કે અન્ય મહાકમાનોના ગોખમાં મઘપૂડા જેવી સંકુલ આકાર રચના એના નમૂનાઓ છે. મસ્જિદની રચના મુહમ્મદ પયગમ્બરના ધરના આધારે થઈ હોવાનું પ્રચલિત છે તેથી એનું મુખ્ય માળખું ખુલ્લી પરસાળવાળા ધરને અનુસરતું રહ્યું છે. આ સ્થાપત્યમાં મુખ્ય સ્થાન



૧૬૭.મિહસબ, ઉમ્યાદ મસ્જિદ, કોદાબા, સ્પેઈન, ઈ.સ.૯૬૫

પવિત્ર કાબાની દિશા સૂર્યવતી કિલ્લાની દીવાલનું છે, તેની સમક્ષ ઊભા રહી ધર્માર્થી નમાજ પઢે છે. એ દીવાલે મધ્ય ભાગે કમાનનો ગોખ-મિહરાબ રચાય છે, બાજુમાં ધર્મગુરુ-મૌલવીને ધર્માખ્યાન માટેની વ્યાસપીઠ-મિમ્બર બંધાય છે. વિશાળ પ્રાર્થનાખંડ પર ગુંબજ કે ગુંબજોવાળી છત, તેને ઘણી વાર કમાનાકાર સ્તંભટેકા હોય છે અને ઈમારતની બહારનાં ત્રણ પ્રવેશદ્વારોવાળા વિશાળ યોગાન(ઈવાન)માં પાણીના ફુવારાની કે કુંડની વ્યવસ્થા હોય છે, ત્યાં વિધિવત્ હાથ પગ મોં ધોઈ-વુઝૂ કરી, પ્રાર્થનાર્થી નમાજ પઢે છે. દિવસમાં પાંચ વાર થતી નમાજ માટે દેવાતી મુએઝ્ઝીનની બાંગ માટે પ્રાર્થનાખંડ ઉપર કે બાજુએ મિનાર કે મિનારાઓ બંધાય છે. મુખ્ય ઘટકો અને મસ્જિદની રચનામાં અવનવા ફેરફારો, રૂપાંતરો અને ઉમેરણો થયાં તે વિવિધ સ્થળ અને સમયની પરંપરાઓમાં દેખાય છે.

આરંભકાળની ઈમારતોમાં જેરૂસલેમની 'પહાડી ગુંબજ' કહેવાતી કુબ્બત અસ્-સપ્રાનું સ્થાન અત્યંત



૧૬૮. કમાન, મસ્જિદ-ઈ-શાહ, ઈસ્ફહાન, ઈરાન, ઈ.સ. ૧૬૧૨-૩

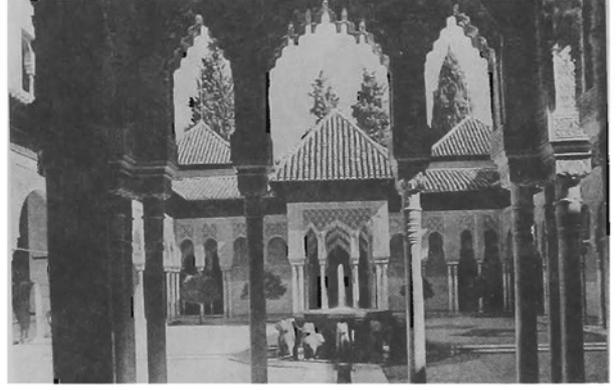
મહત્વનું છે. જે પહાડીના ખડક પર અબ્રાહમે પુત્ર ઈસ્સાકનું બલિદાન ધર્યું અને જેના પર ચડી મુહમ્મદ પયગમ્બરે સ્વર્ગારોહણ કર્યું તે યહુદી અને ઈસ્લામ ધર્મોમાં પવિત્ર સ્થાન ગણાય છે. અહીં ખડક ફરતી

સ્થાપત્યરચના ષટકોણી છે જેના નળાકાર જેવા ઊંચા થાળે સોનેરી ગુંબજ બિરાજમાન છે. પ્રાચીન મસ્જિદોમાં અત્યારે અવશેષ રૂપ ઈરાકના સમારા શહેરની અલ-મુત્વક્કીલ(ઈ.સ.૮૪૮-૮૫૨)વિશ્વની સૌથી વિશાળ મસ્જિદ ગણાય છે. ૪૫૦૦૦ ચોરસવારના ઘેરાવાવાળી આ ઈમારતના ઈવાન (પ્રાર્થનાચોક)ને ૪૬૪ થાંભલાવાળી લાકડાની છત હતી, પણ આજે એમાંનું કશું બચ્યું નથી. એની બાજુએ વીંટા આકારનો મહાસ્તંભ છે તે એક રીતે પ્રાચીન બેબિલોનના ટાવરની પુરાકલ્પનાનો નિર્દેશ કરે છે અને બીજી રીતે જોઈએ તો તે મિનારરચનાનું ઉદ્દગમસ્થાન પણ સૂચવી જાય છે. દમાસ્કસની મહા મસ્જિદ(ઈ.સ.૭૧૫)ઉમય્યાદ વંશના અલ-વાલીદે બંધાવી હતી, તેમાં કાળે કરીને અનેક ફેરફારો થયા પણ મૂળ માળખાના ચોરસ મિનારા હજુ સાબૂત છે. અન્ય ખ્યાતનામ મસ્જિદોમાં સ્પેઈનના કોર્દોબાની (ઈ.સ.૯૬૧-૬૬), કૈરોમાં ઈબ્ન તુલુનની, મોરોક્કોમાં કૈરોઆનની, તુર્કીના ઈસ્તંબુલની અને ઈરાનની ઈસ્ફહાનની વ. ઈમારતો ગણાવી શકાય. કોર્દોબાની સેંકડો સ્તંભોના ઝુંડ પર ટકેલી છત વચ્ચે છ પાંદડીની અદ્વિતીય કમાનો છે અને મૂર શાસકોની સૌંદર્યરુચિને અનુરૂપ દીવાલોની કમાનોના ગોખમાં ઝીણવટભરી કોતરણી અને મોઝેઈક ઈત્યાદિના પ્રચુન્ન અલકંરણો છે. ઈસ્ફહાનની મસ્જિદ-ઈ-શાહ (ઈ.સ. ૧૬૧૨-૧૩)ના પ્રવેશદ્વારના વિશાળ ગોખમાં મધપૂડા જેવી અટપટી ભૌમિતિક ગૂંથણી છે, તેમાં અને ગુંબજ તેમ જ મિનારાઓ પર રંગીન ટાઈલ્સની ભરપુર્ન ભાત છે. મિનારાઓએ અહીં પાછળથી પ્રચલિત થયેલું નળાકાર સ્વરૂપ ધારણ કર્યું છે. ઈસ્તંબુલમાં સાન્ત સોફિયાના દેવળની બેસીલિકા જેવી ઈમારતને અનુસરતાં માળખાં પ્રચલિત થયાં. આમાં ખુલ્લ યોગાનને બદલે સમગ્ર પ્રાર્થનાખંડ(ઈવાન)ને વિશાળ ગુંબજની છત્રછાયા હેઠળ બંધાયેલો રખાતો હતો. આવી કેન્દ્રવર્તી માળખું ધરાવતી ત્યાંની જ સુલેમાનિયે મસ્જિદ મહાન સ્થપતિ સિનાને રચી હતી. એના અનુગામી મેહમદ આગાએ સુલતાન એહમદની મસ્જિદમાં એવી જ રચના કરી, આવી રચના આકરી ટાઢને ખાળવા પણ બની હશે. એમાં ઊંચી કમાનોમાં રંગીન કાચની બારીએ



૧૬૯. ગુર-ઈ-અમીર, તિમુરનો રોજો, સમરકંદ, ઉઝબેકિસ્તાન, ઈ.સ. ૧૪૩૪

તિમૂરના મકબરે લસણની કળીની ભાતનો ગુંબજ છે અને તુર્કીના કોન્યામાં સૂફી સંત જલાલુદ્દીન રૂમીના મકબરાનો ગુંબજ એવો જ નિરાળો છે. મહેલો, કિલ્લા અને શહેરની બાંધણી પ્રદેશની આબોહવા અને બાંધકામની પ્રાપ્ત સામગ્રી પર આધારિત રહી, દા.ત.

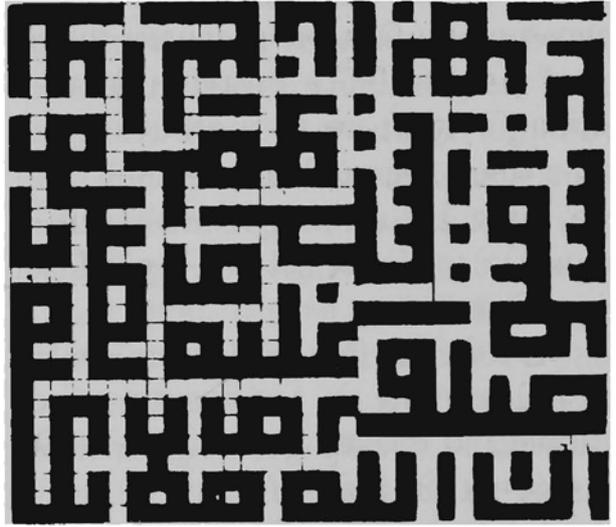


૧૭૦. સિંહ-કુવારાનો ચોક, અલ્હમ્બાનો મહેલ, ગ્રેનાદા, સ્પેઈન, ઈ.સ. ૮મી સદી

અને અટારીઓની દીવાલે રંગીન ટાઈલ્સની ભાત છે , ઘુમ્મટની છતે પણ એવું જ અલંકૃત ચિતરામણ છે . આ બધામાં ભૂરા રંગનો ખૂબ ઉપયોગ થયો હોઈ પ્રકાશમાં એવી આભા વરતાય છે તેથી એને ' નીલ મસ્જિદ ' એવું લોકપ્રિય નામ મળ્યું છે. તુર્કીની ઓત્તોમન કાળની આવી મસ્જિદોના પાતળી નળી જેવા ઉતુંગ મિનારા છેડે અણિયાળા છે. આમ પ્રદેશ પ્રદેશ મસ્જિદનાં અવનવાં સ્વરૂપો પ્રગટ્યાં અને એ સ્થાનિક સંસ્કારોથી રંગાઈ, એનાં કેટલાંય ઘટકો બદલાયાં કે રૂપાંતર પામ્યાં; ક્યાંક એની બાદબાકી પણ થઈ. ચીની વિસ્તારોમાં અને ભારતમાં ય કાશ્મીર કે કેરળની મસ્જિદોમાં ગુંબજ-મિનારનાં ઘટકો નથી.

મસ્જિદ સિવાયના અન્ય સ્થાપત્ય-પ્રકારોમાં મકબરા, મદ્રેસા ઉપરાંત નાગરિક વપરાશના બંધ બજારો અને યાત્રાળુઓ માટે ધર્મશાળાઓની રચના થઈ : શાહી મહેલો, કિલ્લા અને શહેરોમાં રહેણાંકના મકાનો અને બાગબગીચા બંધાયા. મકબરા સંતો કે મહાન વ્યક્તિઓની સમાધિ રૂપે ચણાયા તેમાં કેન્દ્રવર્તી માળખા પર ભાતભાતના ગુંબજ મુકાયા, દા.ત. સમરકંદમાં

યેમેનના પાટનગર સા'નામાં બહુમાળી મકાનોવાળી શેરીઓ સુધ્યાં માટીથી રચાઈ છે જ્યારે સ્પેઈનના અલ્કઝાર અને અલ્હમ્બાના કિલ્લાઓ ભારેખમ પથ્થરમાં બંધાયા છે. ગ્રેનાદાના અલ્હમ્બાના મહા સંકુલમાં ફરતા



૧૭૧. સુલેખન(કુફીક લિપિ), કુરાન, ઈ.સ. ૮મી-૧૦મી સદી, કાગળ પર શાહી

પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયાઈ પરંપરાઓ : ૧૭૩

પાણીની વ્યવસ્થા છે તે એના વિખ્યાત ચતુર્મુખી સિંહોના કુવારામાંથી પ્રગટે છે. આરસ અને રેતિયા પથ્થરમાં રમણીય બારીકીવાળી કારીગરી. દીવાલે કમાનોમાં, ગોખમાં અને થાંભલે ઉભરાય છે તે આ કિલ્લેદાર સંકુલની ભારેખમ હવાને હળવાશથી ભરી દે છે. મદ્રસા ચોમેર થયા : એમાં વિદ્યાવ્યાસંગી સૂફી સંતોનો ફાળો ઓછો નથી અને પ્રલંબ યાત્રાએ વિહરતી વણઝારો માટે અનેક સ્થળે પાકી ધર્મશાળાઓ (સરાઈ) થઈ : મધ્ય એશિયાથી ચીન જતા 'રેશમના રસ્તે' (સિલ્ક રૂટ) ટ્રાન્સ ઓક્સિયાનાના લાંબા યાત્રામાર્ગો પર અને તુર્કીમાં એવી સરાઈઓના નમૂના હજુ હયાત છે. પશ્ચિમ એશિયાની ધર્મપરંપરાઓમાં ધર્મપુસ્તક કેન્દ્રસ્થાને હોઈ એમાં લખેલા શબ્દનું માહાત્મ્ય મોટું છે. ઈસ્લામમાં કુરાનની દિવ્ય વાણીને આલેખવાના પુણ્યની પરંપરાએ સુલેખન (કેલિગ્રાફી)નાં અદ્ભુત રૂપ પ્રગટાવ્યાં છે. દેશ પરદેશે હસ્તલિખિત કુરાનોમાં વિલક્ષણ રીતિઓ અજમાવાઈ છે તે પરંપરિત થઈ છે, આમાં પ્રવાહી અરબી લિપિને ઝીણા-પહોળા આરોહઅવરોહના લય-વલયોમાં વ્યક્ત કરતો 'નસ્તાલિક' પ્રકાર વિશેષ પ્રચલિત છે. 'નસ્ખ'માં લયાકારોની જુદી તરાહ છે જ્યારે ઉત્તર આફ્રિકાના 'મગરેબ' જેવા પ્રકારમાં ઊંચા-આડા પણ છેડે સુપેરે વળતા આકારો છે. સૌથી વિલક્ષણ છે 'કૂફીક' પ્રકાર. ઈરાકના કૂફા શહેર જેવી નામધારી આ લિપિમાં સ્થાપત્યના આડા-ઊભા, મોભ-સ્તંભ જેવા સમાન્તર ક્ષેત્રનાં અક્કડ, ભૌમિતિક રૂપ પ્રચલિત છે. આમાં વાંચવાનું અઘરું પડે પણ ચોરસ-લંબચોરસની ભાત રચના અત્યન્ત પ્રભાવશાળી લાગે. ઈમારતોની દીવાલે ઈંટ, પથ્થર કે ટાઈલમાં સૂત્રો-સ્તોત્રો (કુરાનની આયાતો) ગોઠવાયાં ત્યારે કૂફી લિપિની ભૌમિતિકતા ખૂબ કામે લાગી.

એક અર્થમાં આવું લિપ્યંકન તે દિવ્ય વાણીને ઘોષિત કરવાનો દૃશ્યપ્રકાર છે. આરંભ કાળના ચર્મપત્ર (પાર્થમેન્ટ) પર લખાયેલા કુરાનની હસ્તપ્રતોમાં એક પાન પર માત્ર દસેક શબ્દો ફરતો વિશાળ કોરો અવકાશ નકરા નાદને પ્રગટાવતો લાગે છે. અરબસ્તાનના અફાટ રણની રેતીમાં હવાનાં આવર્તનોથી જે રૂપો સર્જાતાં તેમાં અને વણઝારોના તડકે લાંબા-ટૂંકા થતા

પડછાયાઓમાં દૈવી 'લિપિ'ના પડછા આમ જ પડતા હશે. બીજા અર્થમાં લખતા હાથની ફેરવણીથી બરુની નળીના છરકાની લયલીલા લિપિની પરંપરાના પ્રચલનમાં સમાયેલી છે. કોરા કાગળ પર કાળી શાહીનાં રેલાતાં રૂપોમાં સૂત્રો-સ્તોત્રો, ગીતો અને વાર્તાઓ લેખનની આગવી અનુભૂતિ પામે તેમાં લહિયાનો હાથ ઝળકી ઊઠતો. આમે ય લહિયાનો કસબ કળાથી વેંત છેટો ય નહોતો- એથી એણે લિપિને લાડ લડાવતા જે પ્રકારો સર્જ્યા તે બધામાં અનેરી સર્જના પણ છતી થઈ. આગળ જોયું તેમ ઈસ્લામે ચિત્રપરંપરાને નવાજી છે પણ જ્યારે ધર્માધ આગ્રહો વધ્યા ત્યારે ચિત્રસર્જનાનું બધું ઋત સુલેખનમાં સમાયું.

ચિત્રપરંપરા ઈસ્લામ પ્રવર્ત્યો તેવા અનેક પ્રદેશોમાં વિસ્તરી. જોર્ડનના ખિરબત અલ-મફજાર (ઈ.સ. ૭૪૩-૪૪)ના મહેલના ફરશ પરના અને દમાસ્કસની મસ્જિદનાં મોઝેઈક-ચિત્રોમાં રોમન-બાઈઝેન્ટાઈન રીતિઓ સમાયેલી જણાય છે. વિશેષ તો મહેલો, મકાનો, વૃક્ષોના દૃશ્યચિત્રને જોતાં ઈટલીના રાવેન્નાની ચિત્રપરંપરાનું સ્મરણ થાય. 'પહાડી ગુંબજ' (ડોમ ઓફ ધી રોક)ના અલંકરણો પણ રાવેન્નાના સાન વિતાલે દેવળનાં મોઝેઈક ચિત્રો સાથેની સગોત્રતા દર્શાવે છે, જો કે ત્યાં જે 'પૂર્વીય' અલંકરણ ભાસતું હતું તે અહીં એની મૂળ ભૂમિમાં હળવાશપૂર્વક ભળી જાય છે. પાલેર્મોના દેવળની છતમાં મધપૂડાને મળતા ગોખ છે તેમાં સંતો-સાધુઆ-રાજવીઓની આકૃતિઓ બેસાડેલી છે. ઈસાઈ વિષયોનાં પોથીચિત્રો ઈરાકના મોસુલમાંથી મળ્યા છે તે મધ્ય યુગની યુરોપીય પોથીપરંપરાની રીતિએ રચાયાં છે, પણ સ્થાનિક કલમે તેમાં આગવી સંવેદનાય ઉમેરી છે. જોર્ડનમાં સચવાયેલ સ્નાનગૃહોનાં ભીંતચિત્રોમાં ગ્રીક-રોમન પુરાપાત્રો તેમ જ નગનાકારો પણ છે. ઈરાક, સિરિયા, જોર્ડન અને મિસર જેવા અરબ પ્રદેશોમાં પડછાયા-પુતળીનાં નાટકોની પરંપરા હોવાનું પણ નોંધાયું છે. અબુ ઝૈદ જેવા નટખટ પાત્રની વાતો-વારતાઓ 'મકામાત અલ હરીરી'માં છે તે ગ્રંથ વારંવાર ચિતરાયો છે. વિયેનાના ગ્રંથાગારની અને લેનિનગ્રાડના હર્મિતાજ સંગ્રહની પ્રતોનાં ચિત્રોમાં પાત્રોની ગતિમાન મુદ્રાઓનું આલેખન એક સક્ષમ અને જીવંત એવી



૧૭૨. બે લડતા રાક્ષસો, મેહમદ 'સિયાહ કલમ', તુર્કી, ઈ.સ. ૧૫મી સદી, કાગળ પર શાહી

કથનાત્મક અરબ પરંપરાનું સૂચન કરે છે. સુઅથિતતાની દૃષ્ટિએ પણ એ ચિત્રો ઓછા ઉતરતાં નથી. જીવંતતા આલેખતી કૃતિનું ઉદાહરણ ઊંટોનાં ઝુંડના ચિત્રમાં છે. જેમ ભારતમાં હાથી એક અનોખા સમભાવપૂર્વક દોરાયા તેમ અહીં ઊંટની પ્રકૃતિથી પરિચિત એવું હૂંફાળું અને મર્માળું આલેખન થયું છે. એ ઉપરાંત પ્રેમકથાઓ (દા.ત. બયદ-રિયદ), પંચતંત્ર આધારિત 'કલીલા વ દિમ્ના'ની પ્રાણીઓ દ્વારા કહેવાયેલી નીતિકથાઓ, ગીતમાલાઓ અને 'ચૂંટેલાં સૂત્રો'ની પોથીઓમાં ચિત્રો થયાં. વૈદકની અરબીમાં અનૂદિત ગ્રીક પોથીઓમાં ડાયોસ્કોરાઈડની 'મટિરિયા મેડીકા' ચિત્રપ્રચુર છે. રશીદુદ્દીનના 'જામી અલ તવારીખ' નામક ગ્રંથમાં ઇતિહાસ-ભૂગોળ, તત્કાલીન અને પૂર્વકાળના સમાજને લગતી ચિત્રસામગ્રી છે. ચીની કલમની એકરંગી પદ્ધતિએ આ ચિત્રોનાં રેખાંકનોમાં એક નવી જ તરાહ પ્રગટાવી છે. આમ અરબ પ્રદેશોમાંથી અઢારમી શતાબ્દી લગી ઉપલબ્ધ ચિત્રોમાં કસબી કળાકારોની વિલક્ષણ સર્જના-સંવેદનાના ચમકારા ઝળકતા રહ્યા છે.

તુર્કી પરંપરા અરબથી જુદી પડે છે. આનાતોલિયા(અર્વાચીન તુર્કી)નો પ્રદેશ ઉત્તરની મધ્ય એશિયાઈ સંસ્કારપરંપરાઓ જોડે બોલાતી ભાષા દ્વારા પણ સંકળાયેલો હોઈ એની તાસીર જુદી છે. એક તરફ એમાં ચિનાઈ કે મંગોલ પરંપરા ઓતપ્રોત થયેલી હતી



૧૭૩. પૈગમ્બરની જન્મ-કથા, સિયાર-ઈ-નબી ગ્રંથનું પાનું, તુર્કી, ઈ.સ. ૧૫૮૪, કાગળ પર જળરંગ

તો બીજી બાજુ મધ્ય એશિયામાં પ્રવર્તિત ઈરાની-ફારસી પોથીચિત્રો પ્રત્યેનું ખેંચાણ હતું. આ ઉપરાંત આનાતોલિયા એટલે કે પુરાણા એશિયા માઈનરમાં ગ્રીસ-રોમના સંસ્કારો પણ જળવાઈ રહ્યા હતા, તેમ જ કોન્સ્ટેન્ટીનોપલ બાઈજેન્ટાઈન સામ્રાજ્યનું પાટનગર હોઈ ઈસાઈ કળાનાં મૂળ ત્યાં ઘણાં ઊંડાં પ્રવેશ્યાં હતાં. આમાં સેલ્જુક અને ઓત્તોમન વંશોના શાસનકાળ દરમ્યાન સ્થાનિક પરંપરાઓ ઉપસી આવી તે ઉપર્યુક્ત વિવિધ સંસ્કારોથી ભૂષિત હતી. સેલ્જુક કાળમાં ઈસાઈ મથકો અકબંધ રહ્યાં હતાં તેમાં કાપાડોકિયાના મઠોમાં તેમ જ ઈસ્તંબુલના કોરાના દેવળમાં ભીંતચિત્રો અને મોઝેઈક ચિત્રો થયાં તે જળવાઈ રહ્યાં છે. ઓત્તોમન કાળમાં પણ મિશ્ર અભિગમ પ્રવર્તમાન રહ્યો. આ બધામાં સૂફી મતનો પ્રભાવ પણ ઓછો નથી. વિશેષ તો સંત કવિ જલાલુદ્દીન રૂમીએ કોન્યામાં દરવેશ સંઘ



૧૭૪. મુહમ્મદ પેગમ્બરનું સ્વર્ગારોહણ ('મિરાજ'), 'ખમ્સા ચિત્રગુચ્છ'નું પાનું, ઈરાન, ઈ.સ. ૧૫૩૯-૪૩, કાગળ પર જળરંગ

સ્થાપ્યો તેની વ્યાપક અસર રહી.

તુર્કી કળાના એક પ્રવાહની તુર્કમાન તરાહમાં આકારો વંટોળની ગતિ જેવા ચલાયમાન છે. ઊડતી આકૃતિઓ, ડ્રેગન જેવી આસુરી પ્રાણીશક્તિઓ અને ફૂલપાંદનાં અલંકરણોમાં ય એવી ઉભરતી ઊર્જા દેખાય છે. આનું પરિપક્વ ઉદાહરણ આનાતોલિયાના પહાડી પ્રદેશને શ્યામ રંગે ઉતારનાર ચિત્રકાર મેહમદ 'સિયાહ કલમ' (શ્યામ કલમ)નાં ચિત્રોમાં મળે છે. ચિનાઈ સંસ્કારોવાળાં એનાં જળરંગી રેખાંકનોમાં પહાડી પ્રદેશની ભટકતી વણઝારોના પડછંદ લોક, મત્ત, મુક્ત જંગલી સિંહ અને ઘોડાઓ અને સવિશેષ તો 'અસુર' કહેવાય એવા પ્રેતાકારોની સૃષ્ટિ આલેખાઈ છે. આ પૂંછડાં અને શિંગડાવાળાં અર્ધ-નર-જનાવર જેવાં આઘેડ વચનાં પાત્રો અહીં જે પ્રકારના મુક્તવિહાર અને ભય-રમૂજના સરખા આગ્રહે દોરાયાં છે તે વિશ્વની કળાની વિરલ

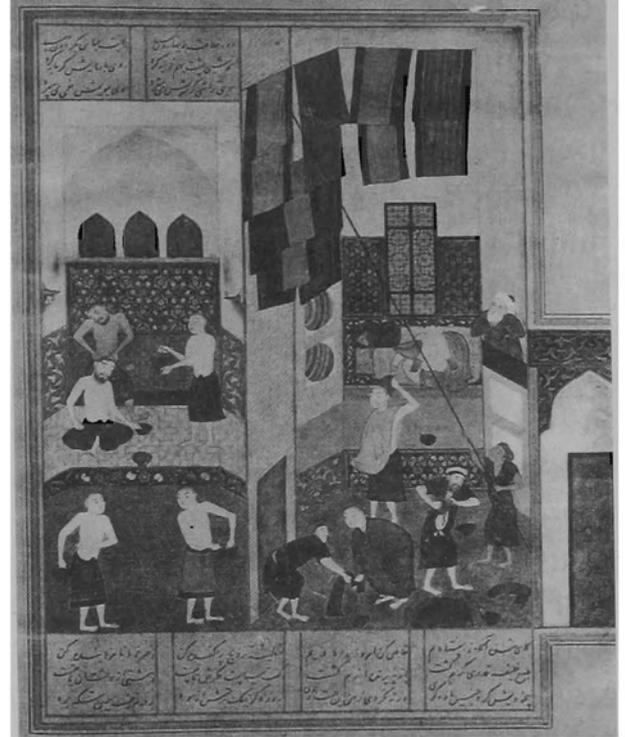
ઘટના છે. ક્યાંક એ સુથારોની જેમ થડિયું વહેરે છે, ક્યાંક દંગલમાં મચ્યાં છે, હણેલા અશ્વના ભક્ષ્યની ઝપાઝપીમાં પડ્યા છે તો ક્યાંક મત્ત થઈને નાચે છે. પોથીઓમાં ઈ.સ. ૧૫૯૪ના સિયાર-ઈ-નબીના ગ્રંથોમાં પેગમ્બરના જીવનનું આલેખન છે, જેના પ્રેરણાસ્તોત્રની ઊંડી શ્રદ્ધા ધર્મ અને ચિત્રકલ્પનોમાં વહેંચાયેલી દેખાય છે. સાંપ્રત ઐતિહાસિક પ્રસંગો 'સુલેમાન-નામે' (ઈ.સ. ૧૫૦૭) અને 'સલીમ-નામે' જેવા ગ્રંથોમાં આલેખાયા છે. ઈ.સ. ૧૫૭૪-૭૫ના મુરાદ ત્રીજાના સમયના સુરનામેમાં મહેલ સામેના યોગાનની સફાઈ કરતા કામદારોની મુદ્રામાં અને સુલતાન એહમદ પહેલાના આલ્બમમાં પાગલખાનાનું દૃશ્ય છે તેમાં વાસ્તવિક ચિત્રણના રણકાર છે. શાહી દરબારોનાં અને યુદ્ધોનાં દૃશ્યોમાંથી સ્વાભાવિક રીતે જ જુદા સૂર ઊઠે છે. ઈરાનની કળાને મળતી અને ક્યાંક એમાં ભળતી તુર્કી સંવેદનામાં આકૃતિઓની મુદ્રાઓમાં અંતિમોનું આલેખન જોઈ શકાય- ક્યાં તો એ અતિ વિચલિત ક્યાં તો સ્થગિત કે અક્કડ. એમાં રંગરચનાનો રસ તીણો-તીવ્ર પણ લાગે અને ભૂરા-લીલાનો સંયોગ સિરેમિક લાદીની રીતિઓના ઘરાણાને અનુસરતો લાગે.

ઈરાની કે ફારસી બોલાતા પ્રદેશની પોથીચિત્રકળા વિશેષતઃ સોળમી શતાબ્દીના સફાવીદ ગાળાની, વિશ્વમાં વિરલ કહેવાય તેવી અપૂર્વ રંગ ને અવકાશની સંવેદનાથી સીંચાયેલી રહી છે. આમાં ફારસી કવિતાની સ્વભાવગત નજાકત, લયપ્રિયતા અને પડળો વિનાના બહિશ્તના સ્ફટિક જેવા દર્શનની લાક્ષણિકતાઓ વણાયેલી છે. ઐતિહાસિક અભિગમે પરિષ્કૃત એમાં વાસ્તવદર્શિતાનો અભિગમ ખરો, પણ કવિતા અને પુરાકથાની માયા મોટી, ત્યાં કળાકાર સ્વપ્નદૃષ્ટા જેવું સવાઈ વાસ્તવ પ્રયોજવા પ્રવૃત્ત રહે છે. આવું વિશ્વ એ રંગની નિરંકુશ આભાને બહેલાવી વ્યક્ત કરે છે. લયલીન કવિતાના પ્રવાહે, દરવેશી નૃત્યમાં કે સૂફી સંગીતમાં અનલહકનો નશો દુન્વયી દર્શનને પિગળાવે ત્યારે થતી સૂક્ષ્મના સામીપ્યની અનુભૂતિ ઈરાની ચિત્રચેતનાનું પ્રભાવક બળ છે.

ચૌદમી શતાબ્દીથી પરિપક્વ સ્વરૂપે પ્રચલિત ઈરાની પોથીકળાના આરંભકાળમાં રચાયેલ તબ્રીઝ

(ઈ.સ. ૧૩૩૦-૩૬)ના 'શાહનામા'ની તરાહ ઉપર્યુક્ત પરંપરાથી જરા નિરાળી છે : અહીં તુર્કમાન પ્રકારની જેમ પણ અનેરી ઢબે--જોશીલા આલેખન તરફનો ઝોક દેખાય છે. સમ્રાટ સિકંદરના મોતના ચિત્રમાં વિલાપ કરતાં આપ્ત જનો, વિશેષ તો છૂટા વાળે પછડાતી સ્ત્રી અને તેના અસ્તવ્યસ્ત લિલાસની અટપટી સળોનું તંગ, તાણેલી રેખાઓ અને ભૂરી ઝાંચમાં કરેલું આલેખન અત્યંત પ્રભાવક છે. આમાં રેખાલેખનની ઊર્જા અને કરુણ રસનું પ્રાધાન્ય ચીની કે મધ્ય એશિયાના, ખાસ તો બુદ્ધના પરિનિર્વાણનાં ચિત્રોનું સ્મરણ કરાવે છે. અહીં ઉત્તરકાલીન પ્રશિષ્ટ ઈરાની પરંપરાની રંગલીલામાં ઐતિહાસિક કે ભાવાત્મક પરિમાણો વિગલિત થયાં તેવું દર્શન નથી. તબ્રીઝના 'મિરાજનામા'માં પયગમ્બરના સ્વર્ગારોહણનાં દિવ્ય દર્શનો આલેખાયાં છે જ્યારે ત્યાંના ઈ.સ. ૧૩૬૦-૭૪ના ગાળાના 'કલીલા વા દિમ્ના'નાં રેખાંકનમાં ઝીણવટ પ્રવેશે છે અને રશીદુદ્દીનના 'જામી અલ તવારીખ' જેવા પારંપરિક રીતે ઈરાની પણ અરબીમાં લખાયેલ ગ્રંથનાં ચિત્રોમાં વર્તાતો ચીની પ્રભાવ ક્ષીણ થતો જાય છે. ધીમે ધીમે રંગોની ઘટ્ટતા વધે છે અને રેખાંકનથી રંગ તરફ થતું પ્રયાણ કળાપ્રવાહને નવી તરાહ ચીંધે છે. ચીની પ્રભાવમાં રમતિયાળ, રેખાંકિત વાદળાં અને ઉભરતી ખડકમાળા હવે સ્થાનિક પરિવેશ, વિશેષ તો સિરેમિકની લાદીનાં અલંકરણોથી ખચિત મહાલયોમાં સમ્મિલિત થઈ જાય છે : આમાં વિહરતી-વિચરતી મનુષ્યાકૃતિઓ માટે એ રંગોથી રણકતી પાર્શ્વભૂ રચી આપે છે. આને કારણે સત્ય અને સ્વપ્ન વચ્ચેની રેખા વિલાય છે અને અદ્ભુતને આલિંગતી રંગરચના અલૌકિક વાતાવરણ સર્જે છે. 'હુમય અને હુમાયુનની પ્રેમકથા' (ઈ.સ. ૧૩૮૬)ના ચિત્રકાર જુનૈદના આલેખનમાં અલંકરણ અને ઝીણવટ સૂક્ષ્મતા તરફ ઢબે છે. આમાં છોડ-ઝાડ, પાંદને ફૂલની ગૂંથણી-ગોઠવણી અનુક્રમિત ઢબે, પુનરાવર્તન પ્રયોજી થાય છે ત્યાં અવકાશની રચના ઝીણી વિગતનાં ઘટકો દ્વારા થતી હોઈ એ ચિત્રના નીચલા છેડેથી ધીમે ધીમે ખુલતો જતો હોય એમ સામે આવે છે તેથી દૂરનું આકાશ ઉપરના છેડે કે ચિત્રની બહાર ઘડેલાઈ જાય છે. હવે રેખાંકન રંગોમાં

થતું હોઈ ઝીણવટથી જોતાં દરેક આકારમાં રંગની છાંટ ઉપસે છે જેને કારણે ચિત્ર પૂરું જોઈ લેતા લીલા-ભૂરા-જાંબલી રંગની આભાથી આંખ છલકાઈ જાય છે. ઈસ્કંદર સુલતાનની પંદરમી સદીમાં ચિતરાયેલી કથામાં નહાતી પરીઓને ચૂપકેથી નિહાળતા રાજાના દૃશ્યમાં આપોઆપ ઉમટતાં ખડક રૂપો છે. તિમુરીદ કાળના 'કલીલા વા દિમ્ના' (ઈ.સ. ૧૪૧૦-૨૦)માં રંગો સ્ફટિક જેવું નિર્મળ રૂપ ધારણ કરે છે- જેને કારણે નીતિકથાઓ પણ અપૂર્વ



૧૭૫. ખલીફા હારૂન અલ-રશીદ અને વાળંદ, 'ખમ્સા'નું પાનું, બેહઝાદ, હેરાત, ઈરાન, ઈ.સ. ૧૪૮૪, કાગળ પર જળરંગ

એવી જાદુઈ રંગરમણાથી અંજાયેલી લાગે છે. બાબર ઊછર્યાં તે ફરઘાના પ્રદેશની ફળદ્રુપ ખીણમાં એના પિતરાઈ - પૂર્વજ સુલતાન હુસૈન મિર્ઝા અને રાજકુમાર બૈસુંઘર ઉમદા કળાપારખુ અને સંગ્રાહકો હતા. બૈસુંઘર માટે હેરાતમાં ચિતરાયેલ પ્રેમકથાની પ્રતમાં નજાકતનું તત્ત્વ એવા વિનિયોગની વ્યાપક પરંપરા સૂચવે છે. મુહમ્મદ જુકીના 'શાહનામા' (ઈ.સ. ૧૪૪૦)માં દાનવ અકવન નાયક રૂસ્તમને દરિયામાં ફેંકે છે ત્યાં ભૂમિપ્રદેશ

ગુલાબી છાંટથી છલકાય છે અને ચિત્રની ધારે ઉમટતા ખડકો ચિત્રના હાંશિયામાં છલકાઈ ઊઠે છે : આવું ચિત્રણ વાર્તાને પુરાકથાનો જાદુઈ ઓપ આપે છે. એ જ પ્રતમાં લડાઈનાં દૃશ્યોમાં હિંસાનું નિરૂપણ એવી જ જાદુઈ લીલાને સમર્પિત હોઈ એમાં વાસ્તવ અને કલ્પનાશીલતા સરખા સ્તરે સચવાય છે.

હેરાત, શિરાજ, તબ્રીઝ વગેરે ઈરાની પોથીકળાનાં કેન્દ્રો રહ્યાં. ચિત્રકારોમાં બેહઝાદને ઊંચા સ્થાને બેસાડવામાં આવે છે એનાં કવિ નિઝામીના 'ખમ્સા' (પંચગીત)નાં અને તિમૂરની જીવનકથાના 'ઝફરનામા'નાં ચિત્રોમાં ઈરાની ચિત્રસર્જના નવાં પરિમાણો પ્રગટાવે છે અને એથી એનું એક વિલક્ષણ રૂપ પ્રસ્થાપિત થાય છે. ખાવરનાકના કિલ્લાની બાંધણીના, તુર્કી હમ્મામ-સ્નાનગૃહ-ની અંદરના કે લૈલા-મજનુની વાર્તાનાં દૃશ્યોમાં બેહઝાદ પારંપરિક અલંકરણના આવેગને સંયમિત કરી, રંગાવકાશની સ્વપ્નશીલતાને વાસ્તવના વર્તુળમાં સમતોલ કરી પરાવાસ્તવને ઓગાળે છે અને મનુષ્યાકૃતિને ઊંડા સમભાવથી ઉચ્ચિત કરી ચિત્રને ફરી જીવન ભેગું કરે છે. મનુષ્યજીવન પ્રત્યેના એ લગાવ અને સહજ નજાકતથી થયેલું આલેખન માત્ર મનુષ્યપાત્રો જ નહીં, ચિનાર વૃક્ષોના પત્ર-ઝુંડ કે દીવાલ-દરવાજાની સપાટીઓને ય હુંફાળાં સ્પંદનોથી રંગે છે. એનાં ચિત્રોની આવી સિદ્ધિ અછતી રહે તેવી નહોતી. કળાપારખુઓએ એની મિસાલ ઈસ્લામી પરંપરાના કાલ્પનિક પરમ ચિત્રકાર મા'નીની દૈવી રચનાઓમાં જોઈ. એ બાબરનો સમકાલીન હતો અને કહેવાય છે કે બાબર એનાં ચિત્રો ભારત લાવ્યો હતો.

આ ઉપરાંત ઈરાની કળાનો સુવર્ણકાળ સફાવીદ વંશના કળાપ્રેમી શહેનશાહ તહમાસ્પના શાસનકાળમાં જોવાનું પણ પ્રચલિત છે. તહમાસ્પે વિખ્યાત કળાકાર સુલતાન મુહમ્મદને શોધી કાઢ્યાનું કહેવાય છે. એ ઉપરાંત મીર મુસવ્વિર, દોસ્ત મુહમ્મદ, મીર સૈયદ અલી અને ખ્વાજા અબ્દુસ્સમદ (જેમાંના છેલ્લા બે હુમાયુના નિમંત્રણે ભારત આવ્યા)જેવા કળાકારો એના દરબારમાં હતા. કદાચ પૂર્વ ખંડમાં સૌથી સમૃદ્ધ ચિત્રભંડારોમાં તહમાસ્પના ગ્રંથાગારનું સ્થાન ખૂબ ઊંચું હશે. તહમાસ્પ માટે અનેક ચિત્રકારોએ રચેલ 'શાહનામા'નાં ચિત્રો

વિશ્વખ્યાત છે. બેહઝાદનાં પ્રયાણો પછી આમાં ઈરાની ચિત્રધારાની સર્જનાત્મક છટાઓ અને ચિત્રકારોની આગવી દૃષ્ટિ વિશ્વ પ્રત્યેના અભિનવ અભિગમોમાં ઉપસી આવી.

પોથીચિત્ર એક વ્યક્તિએ હાથમાં લઈ માણવાનું સાધન છે-તેથી એમાં દર્શક ચિત્રને 'વાંચતો' હોય તેમ તેના દરેક ભાગને ક્રમે ક્રમે જુએ છે. ઈરાની ચિત્રોમાં ભૂમિનો અવકાશ નીચેથી ઉપર ખુલતો હોઈ દર્શકને એવી નજર કેળવવાના નિર્દેશ મળે છે. આમાં મુખ્યત્વે વિશાળ દૃશ્યો હોય છે જેમાં વૃક્ષો- ઈમારતોથી ખચિત ભૂમિપ્રદેશ અને ચન્દ્ર-તારા-વાદળોથી ભરપુર આકાશની પડછે સામાન્યતયા મધ્યમ આકારની આકૃતિઓ (કેટલાક અપવાદ બાદ કરતા) એક પછી એક જોવાય એમ ચિતરેલી હોય છે. એક રીતે જોવા જઈએ તો એની અવકાશરચના જાજમના વીંટાને નીચેથી ઉપર ખોલતા હોઈએ તેવી છે. રંગોમાં વૈવિધ્યનો પાર નથી કારણ કે પોથીચિત્રોની સૈકાજૂની પરંપરાએ રંગોની (અને વિશિષ્ટ પ્રકારના કાગળની) બનાવટની અનેક પદ્ધતિઓ સાધ્ય કરી હતી. આમ છતાં એમાં કિમતી પથ્થરો જેવા કે લાપીસ અને નીલમને મળતા નીલ અને ઘેરા લીલા, તેમ જ જાંબલી કે ગુલાબી રંગો તરફનો સ્પષ્ટ ઝોક વરતાય છે. ભારતની રાજસ્થાની ચિત્રણામાં વપરાતા ખુલતા લાલ કે પીળા જેવા ઉષ્ણ રંગોનું પ્રમાણ ઓછું છે તેથી ચિત્રોમાંથી એક પ્રકારની ટાઢકની ઝાંચ ઊઠે છે. જો કે રંગ પ્રત્યેનો અનુરાગ અદમ્ય હોઈ બધું પચરંગી કેલાઈડોસ્કોપ જેવું નિષ્કલંક દોરાય છે- જે ઝીણવટથી જોતાં ફરી ફરી સ્ફુરિત અને પ્લાવિત થતું રહે છે. કેટલાંકને આ ચિત્રોની રંગલીલામાં બહિષ્તના બગીચાની મહેકથી તરબતર હવાનાં સ્પંદનો પરખાયાં છે તો માતીસ જેવા આધુનિક કળાકારને અર્વાચીન ચેતનાને ખપ લાગે એવા ખજાના દેખાયા છે. રેખાંકનમાંય ઝીણવટનો પ્રકાર આકૃતિના છેડાને સ્પર્શચેતનાથી ભરી દે છે. સુલતાન મુહમ્મદ જેવો ચિત્રકાર તો જાણી કરીને પહાડી અને ખડકોની ખરબચડી ધારોમાં માનવ અને પશુ ચહેરાના સંકેતો મૂકે છે ત્યારે સમગ્ર સૃષ્ટિ જીવાકારોથી પરિપ્લાવિત હોય એવી અનુભૂતિ ચિત્રો જન્માવે છે. નિઝામીના

‘ખમ્સા’ (ઈ.સ. ૧૫૪૦)માં પયગમ્બરના સ્વર્ગારોહણ-
‘મિરાજ’ના દૃશ્યમાં લાપીસનો ઝળકતો નીલ, અભ-
પુંજનો સફેદ ઝળહળાટ અને પચરંગી પરિધાનવાળા
દેવદૂતો દૈવી આકૃતિઓને અપૂર્વ જ્યોતિથી આભૂષિત
કરે છે.

પોથીઓમાં પણ સુલેખન અને અલંકરણ પ્રકારો
સુપેરે સમાયાં હતા. ક્યાંક સુલેખન અને ચિત્રકારોની
જુગલબંધી પણ રચાય અને કસબ-કારીગરી અને
તરાહો એકબીજામાં ઊતરે. આકૃતિઓમાં લેખિનીના
વળાંકો પ્રવેશે અને લેખન રંગાલંકારોથી પ્રચુર થાય.

એક ચિત્રમાં ઈરાની કળાના મરમી સ્ટુઅર્ટ કેરી વેલ્ચે
નોંધ્યું છે તેમ લેખન સમાવતા ભાગના આકારો જડબાં
જેવા છે- જે ચિત્રની અંદર સામે આવતા રથ અને
રાજાને હડપવા આતુર વિશાળ ડ્રેગનના જડબાંને જ
પ્રતિધ્વનિત કરે છે. પોથીની અંદર રહેલાં સત્ત્વોની
જાળવણી કરવા પુસ્તકની બાંધણીના કસબની પરંપરા
પણ અત્યંત વિકસી અને પોથીઓ માટે ગ્રંથાગારો
થયાં અને ગ્રંથપાલોએ એમાં ચિત્રકાર- લલિયાનાં
નામો હાશિયામાં પાડ્યાં. આથી તે સમયનો ઈતિહાસ
છેક આપણા લગી પહોંચ્યો.

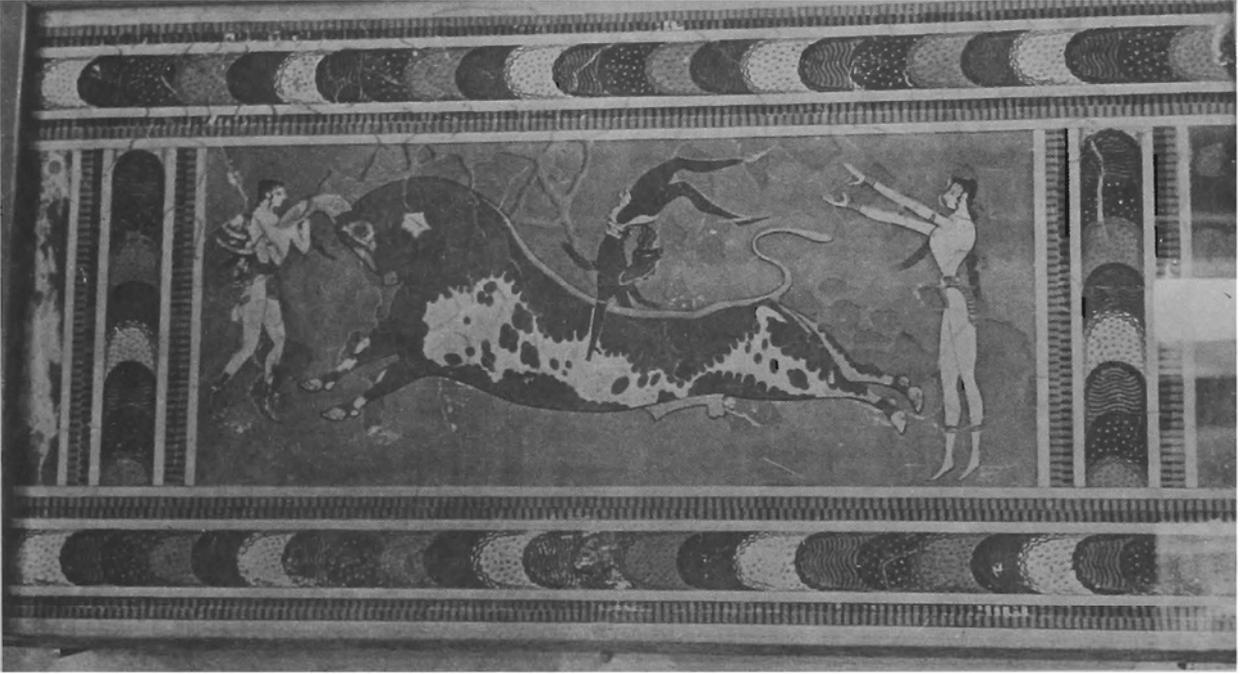
ગુલામમોહમ્મદ શેખ

સમન્વયની પ્રક્રિયા શરૂ થઈ. એ સમન્વયે જ જાણે ગ્રીક સંસ્કૃતિનો ચમત્કાર સર્જ્યો.

ગ્રીસ દ્વીપકલ્પીય ભૂમિપ્રદેશ કાંઠાના નાના મોટા અનેક ટાપુઓથી છવાયેલો છે. એમાં ક્રીટના મહા ટાપુના સર્વપ્રથમ એજિયન તથા માયસેનિયન સંસ્કૃતિનાં આગવા પ્રયાણની પ્રતીતિ થાય છે. સ્થાપત્યમાં માયસેનિયાનું સિંહદ્વાર એશિયા માઈનોરથી હિટ્ટાઈટ સંસ્કૃતિના ખડકેલા પથ્થરોના માળખાથી મજબૂતી અને આયોજનમાં એક ડગલું આગળ વધે છે. નષ્ટ થયેલ

વૃષભ અને સર્પસંપ્રદાયો સાથે સંકળાયેલી આ સંસ્કૃતિનાં ચિત્રોમાં દેખાતા સાહજિક ઉમંગ મિસરની ધીરગંભીર પ્રકૃતિની આકૃતિઓએ સર્જેલ વાતાવરણમાં હળવી હવા ફેલાવે છે.

આ સર્વતોમુખી ચૈતન્યમય ગણાતી ગ્રીક સંસ્કૃતિના વિકાસ દરમિયાન કળા પ્રત્યેનો નવો જ અભિગમ પ્રવર્ત્યો. મિસર કે મેસોપોટેમિયાથી અલગ પડીને આ સંસ્કૃતિમાં પ્રકૃતિનાં બળોને નિર્ભયતાથી માનવીય રૂપે જોવાનું વલણ જોવા મળે છે. મિસરના અર્ધપશુ આકૃતિ



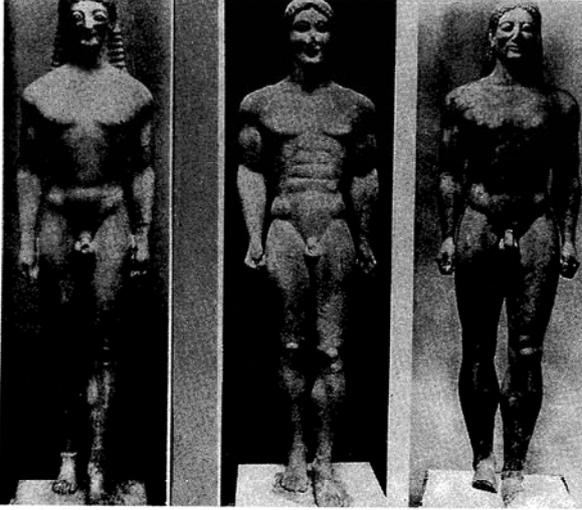
૧૭૬. ઊછળતો વૃષભ, નોસોસનો મહેલ, ક્રીટ, આશરે ઈ.સ.પૂ. ૧૫૦૦, ભીંતચિત્ર

મીનો અને સંસ્કૃતિમાં રાજા મિનોસના મહેલના અવશેષોરૂપ ભીંતચિત્રોમાં દેવદેવીઓ કે મરણોત્તર કાળનાં કલ્પનોને બદલે રોજબરોજની ઘટનાઓ ચિત્રિત થઈ છે. એમાં આકૃતિવિધાનની હળવાશ અને રંગઆયોજનની છૂટ ઊડીને આંખે વળગે એવાં છે. આખલા સાથે લડતા, કૂદતા નટોના ચિત્રમાં આકૃતિનું પ્રલંબ સ્વરૂપ અને રેખાંકનની મુક્તલીલા આકર્ષક છે. માટીકામનાં વાસણોના આકાર અને સુશોભનમાં સર્પાકૃતિઓ પણ નમનીયતાપૂર્વક આલેખાઈ છે. આમ

ધરાવતા દેવોને બદલે અહીં પૂર્ણ માનવીય રૂપે એપોલો, એથેના, એફ્રોડાઈટ અને ઝયુસ જેવા દેવદેવીઓ છે. માનવદેહની પૂર્ણ સુંદરતાનો આદર્શ પણ આ કળાકૃતિઓમાં પ્રસ્થાપિત થયેલો જણાય છે. પુરોગામી સંસ્કૃતિઓએ સ્વીકારેલાં પ્રાકૃતિક તત્ત્વો અને દેવદેવીઓનાં સ્વરૂપોને અહીં બાજુ પર મૂકવામાં આવ્યાં. આ સંસ્કૃતિને માનવજાતમાં જેટલો રસ પડ્યો તેટલો ભૂતકાળમાં બીજે જણાયો નથી એટલે જ એની કળાના કેન્દ્રમાં હવે માનવી છે. અન્ય અર્થમાં હવે માણસજાત

અહીં પોતાને વિશ્વના કેન્દ્રમાં બેસાડે છે. બીજી બધી કળા કરતાં માનવઆકૃતિ શિલ્પકળામાં સંપૂર્ણ અને સચોટ રીતે પ્રગટ થતી હોવાના અભિગમે ગ્રીક કળામાં શિલ્પનું સ્થાન ઊંચું અને આગવું રહ્યું છે. ઉપરાંત સ્થાપત્યના અવિભાજ્ય અંગ જેવું ગણાવાને કારણે પણ આ પરંપરામાં શિલ્પ ઉપર વધુ ઝોક આપવામાં આવ્યો છે. સ્વતંત્ર ચિત્રકૃતિઓનું પ્રમાણ થોડું ઓછું કારણ કે જૂજ બચી છે, પરંતુ માટીકામનાં વાસણો અને રોજિંદા વપરાશનાં પાત્રો ઉપર થયેલી ચિત્રકૃતિઓ જોતાં ચિત્રપરંપરા કેવી હશે તેનો ચિતાર મળે છે. મળેલાં ચિત્રોમાંય માનવજીવન અને માનવસંસારનું પ્રાધાન્ય ચોખ્ખું વરતાય છે.

માનવઆકૃતિને ઘડવાના પ્રારંભિક સર્જનપ્રયાસોથી માંડીને સર્વાંગસંપૂર્ણ સુંદરતાના આદર્શ સુધી પહોંચવાના આ સંસ્કૃતિના કલાવિકાસના તબક્કાઓને પશ્ચિમના વિદ્વાનો પ્રારંભિક(આર્કેઇક), પ્રશિષ્ટ અને હેલેનીસ્ટીક



૧૭૭. આરંભિક ગ્રીક નર-શિલ્પનો તબક્કાવાર વિકાસ,
ઈ.સ.પૂ. ૬ઠ્ઠી સદી, આરસપહાણ

એમ ત્રણ વિભાગમાં વહેંચે છે. પ્રારંભિક તબક્કામાં પુરુષદેહની જે શિલ્પાકૃતિઓ રચાઈ તે આંશિક રીતે આદિમ કળાના અભિગમ અને મિસરની રચનાશૈલીથી પ્રભાવિત હતી. તેમાં ખભા પહોળા, કમર પાતળી, ડાબો પગ એક ડગલું આગળ રાખી દર્શાવાયો છે અને તે પુરુષદેહ પૂર્ણ નગ્નાવસ્થામાં દર્શકની સામે ટકાર ઊભેલો

૧૮૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

કે આગળ વધતો જણાય છે. બન્ને હાથ કમર નીચે, ઘુંટણથી ઉપર જાંઘની બહારની બાજુએ સ્પર્શે એ રીતે ગોઠવાયેલા છે. નારી આકૃતિ કપડાં પહેરેલી છે અને જરા અક્કડ અદામાં ઊભી હોય તેવી લાગે છે. એ ઉપરાંત અહીં મિસરની નારી આકૃતિની જેમ કોણીમાંથી વળેલો હાથ સ્તનથી નીચે છાતીએ જોડાયેલો નિરૂપાયો છે. આ શિલ્પાકૃતિઓ અનુગામી પ્રશિષ્ટ પરંપરામાં રચાયેલી એપોલો અને એફોડાઈટના પ્રારંભિક સ્વરૂપ જેવી જણાય છે. મુખ્યત્વે આરસપહાણ અને ક્યારેક ચૂનાના પથ્થરમાં કોરેલી આ શિલ્પાકૃતિઓ જ્યાં જ્યાં ગ્રીક સંસ્કૃતિના અવશેષો મળી આવે છે ત્યાંથી પ્રાપ્ત થાય છે.

શરૂઆતના તબક્કે પુરુષાકૃતિનો જડાઈ ગયેલા ભાવવાળો ચહેરો મિસરની આકૃતિઓમાં જોવા મળે છે તેવો ધીરગંભીર જણાય છે. આર્કેઇક સમયગાળાના વચલા તબક્કે તેના ચહેરા પર સ્મિત ફરકતું દેખાય છે. કળાવિદો તેને આર્કેઇક સ્મિત તરીકે ઓળખાવે છે, જાણે કે દૈવી પ્રકોપના ભયમાંથી મુક્ત થયેલી આ સંસ્કૃતિનો માનવી સ્મિત દ્વારા પોતાની મુક્તિ અને પોતામાં રહેલી શક્તિમાં આત્મશ્રદ્ધા અને સંતોષ વ્યક્ત કરે છે, તેના આ સ્મિતમાં પૂર્વેની સંસ્કૃતિના માનવે કદી ન અનુભવેલી હળવાશ પણ પારખી શકાય છે. આર્કેઇક યુગની આ વાસ્તવદર્શિતા પ્રશિષ્ટ યુગમાં પરાકાષ્ટાએ પહોંચે છે. એપોલો અને એફોડાઈટની આકૃતિઓ વાસ્તવદર્શી શરીરસૌષ્ઠવ અને સપ્રમાણ સુંદરતાનો જે આદર્શ સ્થાપે છે તેની બહુગામી અસર પશ્ચિમની બધી અનુગામી પરંપરા પર પડે છે. આ વાસ્તવદર્શિતા બૌદ્ધિક પ્રકારની તથા યોજનાબદ્ધ છે, આને લીધે સપ્રમાણ સુંદરતાનાં ચોક્કસ ધોરણો સ્થાપિત થયાં. આ નિયમબદ્ધતાએ કળાકૃતિની સુંદરતાનો ભોગ લેવાને બદલે તેને પુષ્ટિ આપી, તેમાં વિદ્વાનો પ્રાચીન ગ્રીક કળાદૃષ્ટિમાં રહેલા ઊંડા ચિંતનને જવાબદાર લેખે છે.

ગ્રીક દર્શન વિશ્વની અપાર ગહન સંકુલતાને માણે-પ્રમાણે છે; દેવ-દેવી, નિયતિને ત્યજી દેતું નથી, છતાં એ બધું મનુષ્ય ચિત્તે પમાતુ હોઈ માનવવિચારનું ગૌરવ કરે છે. આમાં અંધવિશ્વાસને બદલે બુદ્ધિગમ્યતાનું પલ્લું નમે છે. સનાતન આદર્શોના પારંપરિક અનુસરણની

જગ્યાએ પરિવર્તનનાં ચક્રો ગતિમાન થાય છે. હવે શિષ્યગુરુની કે આદિકાળથી ચાલતી પરંપરા પ્રમાણે ચાલવાને બદલે નવાં પ્રયાણ કરવા અખતરા કરતો થાય છે. આમાં મનુષ્યાકૃતિના દેહને જાતે અવલોકી, પ્રમાણી એનાં વિવિધ રૂપ પ્રગટાવી અસ્તિત્વના રહસ્યને નાણવાની વૃત્તિ પ્રબળ રૂપ પકડે છે. આમાંથી પશ્ચિમી દેશોના વિશિષ્ટ દાર્શનિક અભિગમનાં મૂળ નંખાય છે.

મનુષ્ય દેહનું અદ્યમ આકર્ષણ કળાકારને એ દેહ નિરખવા અખાડે દોરી જાય છે, ત્યાં એની સમક્ષ આદર્શ ગણાય એવી દેહચિત્રિ તેની દૃષ્ટિનું કેન્દ્ર બને છે. દેહ તો માત્ર માળખું હોઈ જીવાત્માની શોધ કળાકારને જીવનની ઉત્કટ લાગણીઓ વ્યક્ત કરતી નાટ્યપ્રવૃત્તિ તરફ દોરે છે. આમ આંખે-હાથે પ્રમાણેલો માનવદેહ મલ્લોની ચિત્રિથી પુષ્ટ થઈ રંગમંચના રસાવેગોથી રસિત જે રૂપ પામે છે તેમાં ગ્રીક દર્શન અને સંવેદનની પૂર્ણ પરિણતિ થાય છે.

ગ્રીક દૃશ્યકળાઓના વિકાસને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજવા તેને તબક્કાઓમાં વિભાજિત કરવો પડશે, આર્કેઇક, પ્રશિષ્ટ અને હેલેનીસ્ટીક. પહેલા તબક્કામાં શૈલી અને વિચારની દૃષ્ટિએ બે પરસ્પર વિરુદ્ધ ધારા જોવા મળે છે: ડોરિક અને આયોનિક. યુરોપીય કે ગ્રીક મનાતી ડોરિક ધારામાં પૌરુષ અને સામર્થ્ય છે જ્યારે પૂર્વની અસરવાળી એશિયાઈ આયોનિક ધારામાં નારીરૂપ અને ઋજુતા જોવા મળે છે. પ્રશિષ્ટ તબક્કામાં ત્રીજી ધારા કોરિન્થિયન ધીરે ધીરે દેખાય છે અને હેલેનીસ્ટીક તબક્કામાં તેનો પ્રભાવ વિસ્તરે છે, આ ધારા તેની અલંકાર પ્રચુરતા માટે જાણીતી છે.

ઈ.સ.પૂ. ૧૨૦૦થી ઈ.સ.પૂ. ૪૫૦ના સમય ગાળામાં ગ્રીસ પ્રાગૈતિહાસિક કાળના આદિમ પ્રકારનાં પરિબળોમાંથી અને અભિગમોમાંથી મુક્ત થતું જાય છે. એમાં 'ભૌમિતિક' કહેવાતા પ્રારંભિક તબક્કાનું નામ એટિકા વગેરે પ્રદેશોમાંથી મળી આવતાં માટીકામનાં વાસણો પર ભૌમિતિક ભાતનાં સુશોભનો હોવાને કારણે પડ્યું છે. માયસેનિયા અને ક્રીટની સભ્યતાના વિલય બાદ ઈ.સ.પૂ.ની આઠમી સદી સુધીનો પાંચસો વરસનો ગાળો અંધારયુગ જેવો ભાસે છે, તેમાં બહારથી થયેલાં ડોરિક આક્રમણોને કારણે સ્થાનિક સંસ્કૃતિનો વિકાસ

રૂંધાયો હતો. આ કાળની લાક્ષણિક કૃતિઓમાં સાઈકલેડ ટાપુના દંડાકારી 'ક્યુબિસ્ટ' જણાતાં શિલ્પો છે. કઠણ અને પ્રકાશ ઝીલે તેવા પથ્થરમાંથી કંડારેલી 'સંગીતકાર'ની કે ઊભેલાં સ્ત્રીપુરુષોની મૂર્તિઓમાં સાહજિક સરળતા, વીગતનો સભાનતાપૂર્વક રાખેલો અભાવ એમને વિશિષ્ટ ગરિમા બક્ષે છે. પછીના ઈ.સ.પૂ. ૭૫૦થી ઈ.સ.પૂ. ૫૦૦ના તબક્કામાં શિલ્પનાં અને વિશેષતઃ મનુષ્યઆકૃતિના ઉત્તરોત્તર વિકાસનાં અનેક પાસાં સમાયેલાં છે. અહીં આકૃતિ જાણે કે ક્રમશઃ આદિકાળના સંમોહનની સ્થગિતતામાંથી મુક્ત થતી પોતાનાં અંગોપાંગો હલાવતી આગળ ધપતી જણાય છે. મિસરની આકૃતિઓમાં સ્થાપત્ય જેવી સ્થિરતા અને પશુથી પ્રભાવિત ભારેખમતા જણાતી હતી તેને બદલે અહીં મનુષ્ય જાણે એની મનુષ્યતા પામતો હોય તેમ હાથપગમાં, શરીરના હલનચલનમાં અને નવા પામેલા સ્મિતમાં વિશ્વને આત્મવિશ્વાસથી પ્રમાણતો દેખાય છે. મિસરમાં મનુષ્યદેહ પર પ્રાણીમુખ હતું તેમાં પ્રાણીવંશની સરસાઈ જોઈ શકાય, જ્યારે ગ્રીસના પ્રાણીદેહોને મનુષ્યનું મોં અથવા ઘડ આપ્યાં છે તેમાં મનુષ્યની સર્વોપરિતા અથવા પાશવી વૃત્તિ પર બુદ્ધિમતાનો પ્રભાવ વધ્યાનું વિદ્વાનો સૂચવે છે. આર્કેઇક તબક્કાનાં શિલ્પોમાં નગ્ન યુવા પુરુષોનાં 'કુરોઈ' નામે ઓળખાતાં અને આદેડ સ્ત્રીઓના 'કોરે' કહેવાતાં શિલ્પો ઉપરાંત 'સારથિ' (રથનું શિલ્પ બચ્ચું નથી)નું શિલ્પ વિખ્યાત છે. આમાં અનુગામી કલાસિકલ વાસ્તવદર્શિતા અને પુરોગામી આર્કેઇક સ્થગિતતાનું સંમિશ્રણ જોવા મળે છે.

રહોડ્ઝ, સાઈકલેડ, કોરિન્થ અને એટિકાનું માટીકામ એશિયન પ્રજાના વર્ચસની ઝાંખી કરાવે છે. સીરેક્યુઝ વગેરે સ્થળે રચાયેલાં ડોરિક મંદિરોમાં કોરિન્થમાં આવેલું એપોલોનું મંદિર અને એશિયા માઈનોરમાં સામોસ, ઈફેસસ વગેરેના અવશેષોમાં આયોનિક શૈલીનાં મંદિરો મળ્યાં છે તે બદલાતી સ્થાપત્ય શૈલીના વિલક્ષણ નમૂના છે.

પૂર્વ પ્રશિષ્ટ તબક્કાનાં વર્ષો (ઈ.સ.પૂ. ૫૦૦થી ૪૫૦) દરમિયાન ઈરાને આયોનિયાને પરાજિત કર્યું એ કારણે કળાનો વિકાસ ત્યાં રૂંધાયો હતો, પણ બૃહદ્ ગ્રીસ તરીકે ઓળખાતા દક્ષિણ ઇટલીના સેલીતુન્તે,

મેસ્ટમ, સેગેસ્ટા એગ્રીજેન્ટા જેવાં સ્થળોએ તથા ડેલ્ફી અને ઓલિમ્પિયા જેવાં ગ્રીક સ્થળોએ સ્થાપત્યનો વિકાસ ચાલુ રહ્યો હતો. કંઈક અંશે આર્કેઇક ડોરિક શૈલીનો આ સુવર્ણયુગ હોવા છતાં આયોનિક શૈલીની પ્રેરણા પણ હતી. દા.ત. ડેલ્ફી ખાતે સીફીનીઅનની તિજોરી કહેવાતી ઇમારત. આ જ વખતે સિસિલી ખાતે કોરિન્થિયન શૈલી ઉદ્ભવી હતી. ઍટિકા પ્રદેશમાં માટીકામ અને કુંભકળાનો ખાસ્સો વિકાસ થયો હતો. ઇ.સ.પૂ. છઠી સદીથી ઇ.સ.પૂ. પાંચમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં ડોરિક અને આયોનિક શૈલીમાંથી પ્રેરણા લઈને સ્ત્રીપુરુષોનાં શિલ્પો વિકસ્યાં. ઇ.સ.પૂ. પાંચમી સદીના પૂર્વાર્ધથી સ્થાપત્યલક્ષી શિલ્પકળા આર્કેઇક જૂનવાણીપણાની મર્યાદામાંથી મુક્ત થઈ. દા.ત. એજિના ખાતે આફાવ્યાનું મંદિર, ડેલ્ફીનાં ઔરિગા મંદિરનાં ભુજાકાર તોરણોની શિલ્પાકૃતિઓ, ઓલિમ્પિયા ખાતે ઝ્યુસ મંદિરનાં શિલ્પ વગેરે.

ઇ.સ.પૂ. પાંચમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી ઇ.સ.પૂ. ચોથી સદી સુધીના ગ્રીક કળાના અલ્પકાલીન સુવર્ણયુગને ક્લાસિકલ કે હેલેનીક યુગ તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે. આ સમયે ડોરિક અને આયોનિયન ધારાઓએ સમતુલન અને પરિપક્વતા પ્રગટાવ્યાં. કેટલેક સ્થળે આ બન્ને ધારાઓ વચ્ચે સમતુલન અને સમન્વય સઘાયાં.

ઇ.સ.પૂ. ૪૫૦ની આસપાસ એટિક શિલ્પી માઈરોને માનવશિલ્પાકૃતિઓમાં વ્યાયામવીરની શારીરિક સ્ફુર્તિ અને ગતિશીલતાને આબેહૂબ પ્રગટાવી (દા.ત. ચક્ર ફેંકતો ખેલાડી) તો પોલીકલીટસે વ્યાયામવીરની શારીરિક સપ્રમાણતાને માનવઆકૃતિમાં ઝીલ્યા, દા.ત. ડાયાડ્યુમેનોસ. શિલ્પી ફિડિયાસની મનાતી કૃતિ 'કાસેલ એપોલો'માં શારીરિક સપ્રમાણતા નવાં શિખરો સર કરે છે. આ શિલ્પી એથેન્સના પ્રખ્યાત શાસક પેરીકલીસનો સમકાલીન હતો. ઇરાની આક્રમણ દરમિયાન વિનાશ પામેલા બેનમૂન કાષ્ઠસ્થાપત્યસંકુલનું પથ્થરમાં નિર્માણ કરવાનું બીહું ફિડિયાસે પેરીકલીસના રાજકીય નેતૃત્વ હેઠળ ઝડપ્યું હતું. એથેન્સ હવે ગ્રીક કળાનું કેન્દ્ર બને છે. પાર્થેનોનનું મંદિર, એથેનાનું મંદિર જેવાં મહાન સ્થાપત્યો ઊભાં થયાં. ગ્રીક કળાના ઇતિહાસમાં ચરમ સીમા ગણાતું પાર્થેનોનનું

વિશાળ, ભવ્ય મંદિર ઇકટીનસ અને કેલીક્રેટસ નામના સ્થપતિઓએ ઊભું કર્યું હતું જ્યારે તેનાં અદ્ભુત શિલ્પ અને અર્ધમૂર્ત શિલ્પ ફિડિયાસે સર્જ્યાં હતાં. આ મંદિરના નિર્માણ સાથે ડોરિક શૈલીએ શિલ્પસ્થાપત્યમાં પૂર્ણતાનું શિખર સર કર્યું. પ્રોપેલીઆના મંદિરમાં પણ ડોરિક અને આયોનિક શૈલીનું મિશ્રણ જોવા મળે છે જ્યારે એથેનાના મંદિરમાં, ઇરેકથીયમના શિલ્પસ્થાપત્યમાં આયોનિક લક્ષણો જોવા મળે છે.

પેલોપોનેસિઅન યુદ્ધ પછી એથેન્સનું મહત્વ ઘટવા માંડે છે અને ઇ.સ.પૂ. ચોથી સદીમાં સ્થાપત્યનું કેન્દ્ર એશિયા માઈનોર (આજનું તુર્કી) બને છે. અહીં આયોનિક શૈલીનો પ્રભાવ વધુ પ્રબળ છે. સ્થાપત્યને વધુ વિશાળ અને ભવ્ય બનાવવાનો એશિયાઈ અભિગમ પણ વિશેષ રૂપે દેખાય છે. દા.ત. ઇફેસસનું આર્તમીસ, મીલેટ્સ ખાતે ડાઈડેમીયોન અને હેલીકારનેસસ ખાતેનો મકબરો. મૂળે કાષ્ઠમાંથી અને પછી પથ્થરમાં એક નવું સ્થાપત્ય-સ્વરૂપ પ્રગટ્યું. વળી પાર્થેનોન પ્રકારના સ્થાપત્યથી જુદા પ્રકારની રચના નાટ્યઘરમાં જોવા મળે છે. ટેકરીના ઢોળાવને પોણા વર્તુળમાં કાપીને ઉપરથી ઊતરતાં પગથિયાં જેવી વર્તમાન સર્કસ જેવી ગેલેરી બનાવી નીચે તળેટીમાં બરાબર વચ્ચે રંગમંચ ઊભો કરી ઉઘાડા નાટ્યઘરનું અહીં નિર્માણ થયું. એપિડોરસનું મહાન નાટ્યઘર આનો વિલક્ષણ નમૂનો છે. આને સ્થૂળ અર્થમાં ઇમારત ન કહેવાય, એમાં માત્ર ઉઘાડા અવકાશની સર્જનાત્મક પુનર્રચના છે. આ પ્રકારના સ્થાપત્ય સાથે ઉદ્ભવેલી રંગભૂમિએ પશ્ચિમની નાટ્યધારા અને સંવેદના ઉપર ઊંડી અસર કરી છે.

ઇ.સ.પૂ. ત્રીજી સદીથી ખ્રિસ્તી યુગના આરંભ લગીનો સમય મિશ્ર ગ્રીક અથવા હેલેનીસ્ટીક તરીકે ઓળખાય છે. મહાન સિકંદરે એશિયાઈ વિસ્તારમાં સ્થાપેલા સામ્રાજ્ય સાથે આ યુગનો આરંભ થયો. આ સામ્રાજ્યનાં નવાં સ્થપાયેલાં નગરો પર્ગેમમ, એલેક્ઝાંડ્રિયા, એન્ટીઓક બહુરંગી લક્ષણો ધરાવતાં થયાં હતાં. અહીં ગ્રીક કળાની પરંપરાગત કળાશૈલીઓનું પૂર્વની કળા સાથે સંમિશ્રણ સઘાયું. ડોરિક શૈલીના પતન સાથે કોરિન્થિયન શૈલીનો પ્રભાવ વિસ્તર્યો. આ સ્થાપત્યમાં વિધિવત્ સ્વરૂપે થતી જાહેર પ્રવૃત્તિને લગતી



૧૭૮. લાઓકૂન, ઈ.સ.પૂ. ૨જી સદી, આરસપહાણ

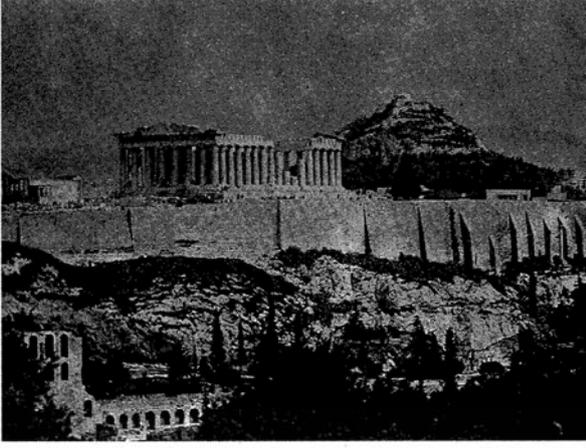
ઈમારતો વિશેષ બંધાઈ : સભાખંડો, પુસ્તકાલયો, સંગ્રહાલયો, સ્તંભોની હારમાળાવાળા વેદી કે મંદિર, જ્યારે રહેણાંકના સ્થાપત્યનો શહેરી વિસ્તાર ગીચ રીતે પથરાયેલાં મકાનોવાળો જણાયો છે. એનો ખ્યાલ પર્ગમમ ખાતેના અવશેષો પરથી આવે છે. વીગતપ્રચુર શિલ્પસર્જનમાં વાસ્તવદર્શી અભિગમનો અત્યાગ્રહ પ્રગટ થાય છે. પર્ગમમનું વેદી સ્થાપત્ય અને તેની દીવાલમાં કંડારાયેલ અર્ધમૂર્ત શિલ્પશ્રેણી એના નમૂનાઓ છે. આવી શૈલીને કારણે આ કૃતિઓને પશ્ચિમના કળાવિદો ક્લાસિકલ શૈલીની તુલનાએ ઊતરતી કક્ષામાં મૂકે છે. આ સમયની ઉચ્ચ કક્ષાની કળાકૃતિઓમાં વિજયિની મૂર્તિ કે સેમોથ્રેસની વિજયિની મૂર્તિ અને લાઓકૂન હતાં. અજગરોના ભરડામાંથી છૂટવા તરફડતા લાઓકૂન અને તેના બે પુત્રોની નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ દર્શાવતું અને વાસ્તવદર્શિતાનો આદર્શ નમૂનો ગણાતું 'લાઓકૂન' શિલ્પ માઈકેલેન્જેલોનું પ્રિય શિલ્પ હતું એમ કહેવાય

છે. ઈ.સ.પૂ. બીજી અને ઈ.સ.ની પહેલી સદીમાં આ શૈલી વિશેષ કરીને રૂહોડ્ડા નગરમાં અપનાવાઈ હતી અને વિકસી હતી. વિસુવિયસના જ્વાળામુખીમાં દટાઈ ગયેલા પોમ્પેઈ નગરના તેમ જ રોમ અને ગ્રીસના ડિલોસ ટાપુના અવશેષોમાં પણ આ શૈલીનાં નિદર્શનો જોવા મળે છે.

ચોરસ અને લંબચોરસને પ્રાધાન્ય આપતા ગ્રીક સ્થાપત્યમાં કમાન કે ગુંબજની ગેરહાજરી એના ક્રાન્તિકારી યોગદાનને અવરોધતી નથી. અહીં નવા આકારો શોધવાને બદલે નવી રચનારીતિ અને બુદ્ધિગમ્ય અભિગમે નવાં પ્રયાણોને વેગ આપ્યો છે. એક તો ભારેખમ દીવાલોને બદલે જરૂરી એટલા જ સ્તંભ ઘટકો દ્વારા સપ્રમાણ સંતુલન અને બીજું, ગગનચુંબી પ્રચંડતાને બદલે મનુષ્ય પ્રમાણને અનુકૂળ એવી માનવીય અભિગમ પ્રેરતી ઈમારતો સ્થાપત્યની એ વિચારધારાના મૂળમાં રહેલી છે. આમાંથી ઘટકના સમગ્ર સાથેના અવિભાજ્ય સંકલનની 'ગોલ્ડન સેક્શન' જેવી પદ્ધતિઓ અને એમાંથી જ ઉદ્ભવેલ 'મોડ્યુલ'ની પ્રમાણપદ્ધતિ પ્રગટ થઈ. મનુષ્ય દેહના આધારે જેમ દરેક અંગોપાંગ સમગ્ર શરીર સાથે સંકળાયેલ છે તેમ થાંભલા, સ્તંભશીર્ષ, છત કે એવાં અંગોનાં સ્વરૂપ જે તે ઈમારતના સમગ્ર સ્વરૂપ સાથે જોડાયેલાં અને પરસ્પર અવલંબિત છે તે ગણિત અને ભૂમિતિના પ્રમેયોને આધારે ચોકસાઈપૂર્વક સ્થાપત્યરચના થઈ તેમાંથી એવા સિદ્ધાંતો ઉદ્ભવ્યા.

મિસરની સંસ્કૃતિમાં કાળર્મીઠ પથ્થરની ઊંચી અને લાંબી દીવાલો વડે ટકાઉ ઈમારતો રચાઈ હતી. સ્થાપત્ય કળાની દૃષ્ટિએ સરળ અને પ્રાથમિક ગણાય તેવી સ્થાપત્યની આ વિભાવના મૂળે ગારમાટીની દીવાલોમાં વજનને ગોઠવવાની પદ્ધતિમાંથી ઉદ્ભવી હતી.

આરસના ગ્રીક સ્થાપત્યની વિભાવના મુખ્યત્વે કાષ્ઠ સ્થાપત્યમાંથી ઊતરી આવી છે. કાષ્ઠમાં દીવાલો રચવાને બદલે ઘટકો ગોઠવી ખાલી અવકાશ દ્વારા જ બાંધણી થાય. કાષ્ઠની અવેજીમાં પથ્થરના વિનિયોગમાં આ પદ્ધતિ કામે લાગી તેથી ગ્રીક સ્થાપત્યમાં આવા અવકાશ અને મોકળાશ પ્રવેશ્યાં. સ્તંભોની હારમાળા વડે ગ્રીક સ્થાપત્યે નગન દીવાલોની ભારેખમતા ઘટાડી; સપાટતાની એકવિધતા અને નીરસતા પણ ઓછાં કર્યાં.



૧૭૯. એક્રોપોલીસ ટેકરી પર પાર્થેનોન મંદિર, એથેન્સ,
ઈ.સ.પૂ. ૪૪૮થી ૪૩૨, આરસપહાણ

આમ નક્કરતા અને અવકાશની વહેંચણીનું મુખ્ય ઘટક તે સ્તંભ એવી સાદી પણ સચોટ વ્યાખ્યા ગ્રીક સ્થાપત્યે રજૂ કરી. સ્તંભોની પહોળાઈ, ગોળાઈનું કદ અને પ્રમાણસર ઊંચાઈ તેમ જ સ્તંભોની સંખ્યાનું ગણિત ઈમારતને બાંધ્યા વગર તેની રચનાની સંપૂર્ણ કલ્પના સાકાર કરી શક્યું. આ ગણિત આગળ જતાં મૂર્તિવિધાન અને માનવશિલ્પોના કદમાં પણ પ્રયોજાયું. ગ્રીક ઈમારતમાં સ્તંભ આમ મહત્વનું સ્થાન પામ્યો, તેથી તેની અનેક પ્રકારની રચનાઓ થઈ, પરંતુ મોટે ભાગે સ્તંભોનો ઘાટ સપાટી પર ઊભી વાંસળી આકારના સળ કંડારીને કરવામાં આવતો. સપાટ છત અને ત્રિકોણાકાર છાપરાના આધાર તરીકે પ્રયોજાયેલા સ્તંભશીર્ષના પણ જુદા જુદા પ્રકાર અસ્તિત્વમાં આવ્યા અને તેના નામકરણને આધારે સ્થાપત્ય શૈલીઓ ઓળખાતી થઈ. **ડોરિક**, **આયોનિક** અને **કોરિન્થિયન** શૈલીના સ્તંભશીર્ષોને કદ અને શૈલી પ્રમાણે એકબીજાથી અલગ પાડી શકાય છે. ડોરિક શૈલીના સ્તંભશીર્ષ દબાયેલ લંબગોળ જેવા નિરાલંકૃત, સરળ, સજ્જડ મજબૂતાઈવાળાં છે. આયોનિક વાળેલા વીંટા જેવા, વચ્ચેથી દબાયેલ અને છેડે વર્તુળાકાર છે જેમાં લાલિત્ય છે, નમનીયતા છે. કોરિન્થિયન વનસ્પતિરૂપોના અલંકરણ દ્વારા કળાત્મક પ્રચુરતા સૂચવે છે. આગળ જોઈ ગયા તે પ્રમાણે આયોનિક અને કોરિન્થિયન શૈલીનું ઉદ્ભવસ્થાન એશિયા ગણાય છે. એટલે વિદ્વાનો તેની

૧૮૬ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

અલંકરણયુક્ત શૈલીને પૂર્વની કળા સાથે સાંકળે છે.

ગ્રીક સ્થાપત્યના આદર્શ નમૂના તરીકે ઓળખાયેલા પાર્થેનોનના મંદિરમાં ડોરિક શૈલીની સાદગી અને મજબૂતાઈ તથા આયોનિક શૈલીના લાલિત્યનો સુમેળ જોવા મળે છે. ૨૪૦ ફૂટ લાંબી અને ૧૧૦ ફૂટ પહોળી આ ઈમારતની રચના અને તેના સ્તંભશીર્ષ ડોરિક શૈલીના છે, જ્યારે સ્તંભની હારમાળા પછીના અંદરના ભાગની દીવાલ પરનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પ આયોનિક શૈલી પ્રગટાવે છે. સ્તંભશીર્ષ ઉપરાંત તેના પર ટેકવેલ સપાટ



૧૮૦. સિંહ અને ધોડેસ્વારો, અર્ધમૂર્ત શિલ્પ, પાર્થેનોન,
ઈ.સ.પૂ. ૪૪૦, આરસપહાણ

છત અને ત્રિકોણાકાર છાપરાને લઈને પ્રયોજાતો પૂર્વ કે પશ્ચિમ દિશા તરફનો ત્રિભુજ (પેડીમેન્ટ) ગ્રીક સ્થાપત્યનું અગત્યનું ઘટક હતું. આ ઉપરાંત સ્તંભશીર્ષ ઉપર આડા મોભમાં પ્રયોજાતી ત્રિધારી, બેત્રિધારી વચ્ચેના મધ્યાંતરાલ, ત્રિભુજ અને સ્તંભશીર્ષ વચ્ચે આડા મોભ દ્વારા કે લંબચોરસ દીવાલની ઉપર અને છતની નીચે લાંબી ધાર જેવા પ્રયોજવામાં આવતા ભાગ શિલ્પવલ્લરી(ફ્રીઝ)- આ સઘળાને એ સ્થાપત્યનાં લાક્ષણિક અંગો કહી શકાય. અહીં એ બધાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પસ્થાપત્યનાં ઘટકો બની રહ્યાં.

એથેન્સ નગરરાજ્યના લોકતંત્રને દૃઢતા આપનાર રાજ્યકર્તા પેરીક્લીસ સ્વપ્નદૃષ્ટા, રસિક અને કળાપ્રેમી હતો. એથેન્સ રાજ્યની ભવ્ય પ્રતિભા ઊભી કરનારા આ શાસકની મહત્વાકાંક્ષાએ શિલ્પસ્થાપત્ય, નાટક, સાહિત્ય, ગણિતવિદ્યા, તબીબીવિદ્યા, રાજનીતિ, વક્તૃત્વકળા જેવાં ક્ષેત્રોને સાનુકૂળ વાતાવરણ પૂરું પાડ્યું.

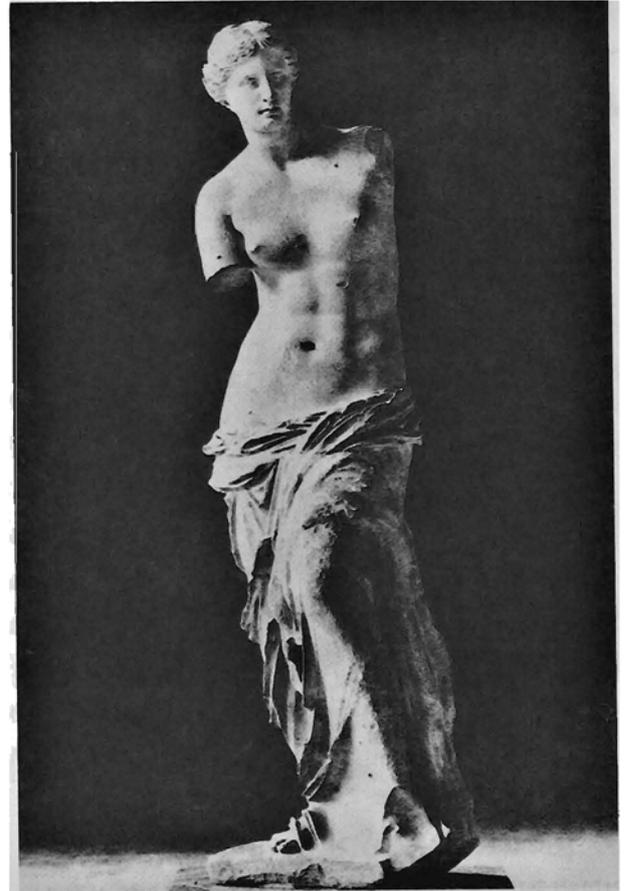
વિવિધ ક્ષેત્રની પ્રતિભાઓએ યુરોપીય સંસ્કૃતિને કરેલાં પ્રદાન ચિરંજીવ પુરવાર થયાં.

પાર્થેનોન મંદિરમાં ફિડિયાસે ૪૫'-૬'' ઊંચી ઓલિમ્પિયાના દેવ ઝ્યુસની તથા હાથીદાંત અને સુવર્ણની એથેનાની પ્રતિમાઓ સર્જી હતી એવું મનાય છે. આ પ્રતિમાઓ હવે અસ્તિત્વમાં નથી. દેવીના દેહ માટે હાથીદાંત અને વસ્ત્રાભૂષણ માટે સોનાનું પતરું વપરાયું હતું. તેના સુવર્ણમંડિત શિરસ્ત્રાણ પર સ્કિન્કસની અને છાતી આગળ હાથીદાંતમાં સપકેશી મેડુસાની આકૃતિ હતી. અત્યારે પાર્થેનોનના મંદિરની બહારના ભાગમાં આવેલાં કેટલાંક શિલ્પો ટકી રહ્યાં છે, એ સિવાયનાં શિલ્પો લંડનના બ્રિટીશ મ્યુઝિયમ તથા અન્ય સંગ્રહોમાં સચવાયાં છે. આ બધાં શિલ્પો ફિડિયાસે એકલે હાથે નહીં સર્જ્યાં હોય પરંતુ તેનાં વિભાવના, સંયોજન અને સર્વસાધારણ રૂપરેખા તો એનાં જ હતાં એમ માની શકાય. પાર્થેનોન મંદિરના મધ્યાંતરાલમાં યુદ્ધનાં દૃશ્યો છે, તેમાં અશ્વદેહી સેન્ટોર જેવા અસુરો સામેના યુદ્ધમાં થતા માનવના વિજયને અરાજકતાની સામે વ્યવસ્થાના વિજય તરીકે સૂચવ્યો છે. સ્તંભોની હારમાળા પાછળની લંબચોરસ દીવાલ પર અર્ધમૂર્ત શિલ્પોના પટમાં ઉત્સવનું સરઘસ હેલેનીક સમયનું યાદગાર સર્જન છે. એથેન્સની નગરરક્ષક દેવી એથેનાને ભોગ ધરવા તથા ખાસ વણાયેલું નવું વસ્ત્ર ચઢાવવાની ધાર્મિક વિધિ માટે ચતુર્વાર્ષિક ઉત્સવ યોજાતો. આ નિમિત્તેની યાત્રામાં એથેન્સની કન્યાઓ, તેના સંગીતકારો, અશ્વારૂઢ સરદારો, સૈનિકો, ન્યાયાધિકારીઓ અને બીજા અનેક મળીને ૩૫૦ માનવઆકૃતિઓનું તથા પશુબલિ માટેનાં પ્રાણીઓ અને અશ્વો મળીને ૨૦૦ પ્રાણીઆકૃતિઓનું અહીં નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. ગૌરવપૂર્ણ ગ્રીક નગરજનોની ગતિશીલ આકૃતિઓની લયબદ્ધતા સાથે પથ્થરમાં કંડારાયેલ શિલ્પાકૃતિના દળની વહેંચણી સમર્થ કળાકારે સહજતાથી સંતુલિત કરી છે. ફિડિયાસે અહીં 'એફોડાઇટ અને ડિયોને' નામની બીજી પણ કળાકૃતિ રચી હતી. એમાં લાંબા પગ કરીને બેઠેલી સ્ત્રી અને તેની પાછળ બીજા નારીદેહનું લાલિત્ય એકબીજાને સંતુલિત કરે છે. બીજાં બે શિલ્પ 'એથેનાનો જન્મ' અને 'એથેના અને

પોસેઇડન વચ્ચેનો વિખવાદ' પણ જાણીતી રચના છે. એમ લાગે છે કે ફિડિયાસે સ્થાપેલાં ધોરણો પર જ કલાસિકલ ગ્રીક શિલ્પકળા નભી હતી.

બીજા એક અગ્રણી શિલ્પી પોલીકલીટસે (ઈ.સ.પૂ. ૫મી સદી) વ્યાયામવીરના શરીરસૌષ્ઠવને કેન્દ્રમાં રાખી માનવઆકૃતિમાં મસ્તક સહિત સાત મસ્તક જેટલી ઊંચાઈને સપ્રમાણ માનવરૂપના આદર્શ તરીકે રજૂ કરી. શરીરરચનાશાસ્ત્ર પ્રમાણે આ વૈજ્ઞાનિક સત્ય ગણાય અને તે સૌંદર્યશાસ્ત્રનાં ધોરણોમાં પણ સ્વીકાર્ય થયું. યુરોપીય મૂર્તિકળાના ક્ષેત્રે પોલીકલીટસનું આ એક મહત્વપૂર્ણ પ્રદાન હતું.

આ જ સમયે બીજા એક જાણીતા શિલ્પી ક્લિસલસે પેરીકલીસના માત્ર ઘડમસ્તકવાળા શિલ્પ દ્વારા વ્યક્તિશિલ્પ(બસ્ટ)નો એક નવો પ્રકાર શરૂ કર્યો અને



૧૮૧. મિલોની વીનસ, ઈ.સ.પૂ. ૩મી સદીનો આરંભકાળ, આરસપહાણ

હેલેનીસ્ટીક સમયમાં તે વધુ પ્રચલિત થયો. રોમન સંસ્કૃતિએ પણ આ પ્રકારને વધુ બહેલાવ્યો. શિલ્પી પ્રેક્સીટીલસે (ઈ.સ.પૂ. ચોથી સદી) આ સમયમાં 'ન્યુડીઅન એફોડાઈટ' દ્વારા સ્ત્રીદેહને નગ્ન સ્વરૂપે કંડારવાની પહેલ કરી અને તેનું વિકસિત રૂપ 'વિનસ દ મિલો' જેવી વિશ્વવિખ્યાત કૃતિમાં મળે છે. સપ્રમાણ નગ્ન નારીદેહના આદર્શ પ્રાપ્ત કરવામાં ગ્રીક શિલ્પકળાને બીજી એક સદી લાગી એવું મનાય છે

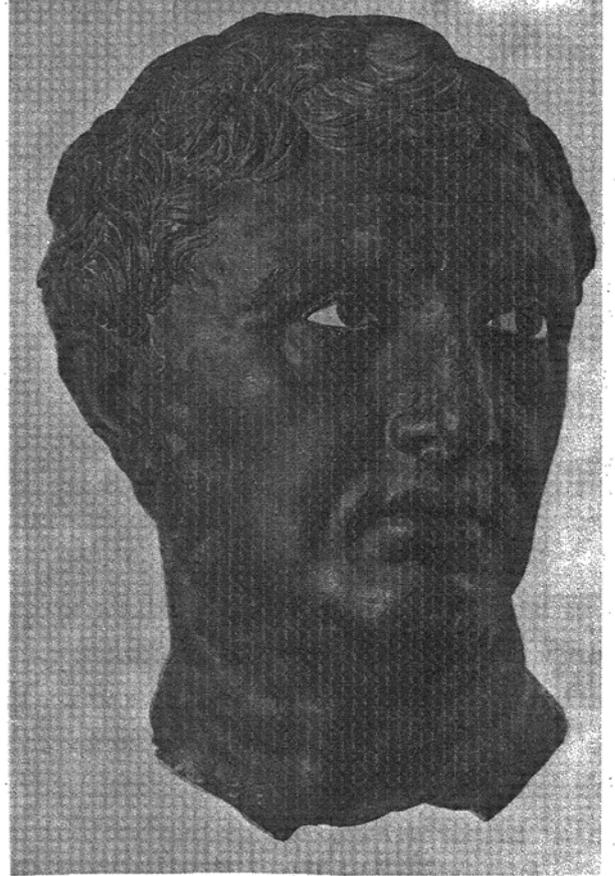


૧૮૨. સેમોથ્રેસની પાંખાળી વિજયિની, ઈ.સ.પૂ. ૨૦૦થી ૧૯૦, આરસપહાણ

શિલ્પી લિસિપસે (ઈ.સ.પૂ. ચોથી સદી) હેલેનીસ્ટીક યુગના આરંભે કાંસ્યપ્રતિમાઓ સર્જવામાં કુશળતા પ્રાપ્ત કરી અને શિલ્પના એક નવા માધ્યમનો આરંભ થયો. એણે સિકંદરની અનેક અર્ધ પ્રતિમાઓનું સર્જન કર્યું.

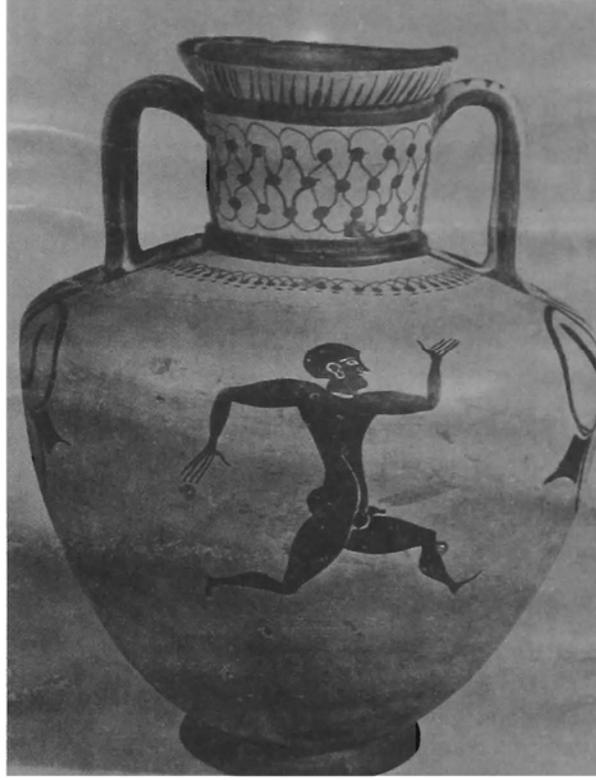
૧૮૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

પ્રારંભે તો પૂર્વજ પોલીકલીટસની પરંપરા સાચવી પણ સમય જતાં તેણે માનવકદની ઊંચાઈના સિદ્ધાંતોમાં છૂટ લીધી અને કદ સાત મસ્તકને બદલે આઠનું કરી નવી વિભાવના ધરી. આના પરિણામે માનવીય રૂપગૌરવ થોડું ઘટ્યું અને પ્રતિમામાં ભયાનકનો સંચાર થતો લાગ્યો. ક્લાસિકલ યુગની મૂર્તિઓ કાં તો દીવાલમાં



૧૮૩. વ્યક્તિશિલ્પ, ડિલોસ, આશરે ઈ.સ.પૂ. ૮૦, કાંસુ

જડાયેલી હતી અથવા કશા આધાર વિના બે પગના સપ્રમાણ સંતુલન દ્વારા ઊભી રહેતી હતી. હવે આકૃતિમાં ગતિ અને વીગતોનું પ્રમાણ વધતા બહારનો ટેકો જરૂરી બન્યો. હેલેનીસ્ટીક યુગમાં દેહની સ્નાયુબદ્ધતાનું પ્રમાણ વધતું ગયું અને વાસ્તવદર્શિતા પ્રત્યેનો ઝોક જુદી જુદી વયની અને અસુંદર ગણાય તેવી દેહાકૃતિઓની લાક્ષણિકતાઓને પ્રગટ કરતો થયો. યુવા વયની સુંદરતાનો અને નિષ્કલંક દેહચષ્ટિનો આદર્શ અહીં થોડો



૧૮૪. ગ્રીકકુંભકળા મનુષ્યાકૃતિ સાથે

ઘવાયો તેથી એના સમર્થકો એમાં ગ્રીક ગૌરવની હાનિ જોતા થયા. વાસ્તવદર્શિતાનો અતિરેક આકૃતિના સંયોજન અને અભિવ્યક્તિને ઘાતક નીવડ્યો એવું પણ કેટલાક વિદ્વાનો માને છે.

આ સમયે ચિત્રપરંપરા ય સમર્થ હતી પણ મોટા ભાગના નમૂનાઓ નષ્ટ થયા હોઈ, ઉપલબ્ધ જૂજ ચિત્રો (જેમાંનાં વિશેષતઃ રોમન યુગની નકલો છે) અને પકવેલી માટીનાં વાસણો પર થયેલાં ચિત્રણો ઉપર જ આધાર રાખવો પડે એમ છે. શિલ્પની જેમ ચિત્રમાં પણ

વાસ્તવદર્શિતા અને મનુષ્યલક્ષી વલણ પ્રત્યેના આગ્રહો સ્પષ્ટ છે. માટીકામનાં ચિત્રણોમાં લાલ, કાળી અને સફેદ રંગોની મર્યાદામાં તબક્કાવાર આવેલાં ભૌમિતિક, આર્કેઈક પ્રકારની સંક્ષિપ્ત રૂપની છાયાકૃતિઓ, વિકસતા ગાળાના બદલાતા રસવિષયો આલેખાયા છે. આ અભૂતપૂર્વ કૌશલ અને વૈવિધ્યવાળાં ચિત્રણોમાં ધાર્મિક, રાજકીય અને દૈનંદિનીય, રમૂજ આલેખો છે. આટલાં બધાં બચેલાં વાસણો પર આવી દક્ષતા ગ્રીક કાળની ઊંચી, લોકભોગ્ય કળાપ્રણાલીની પરિચાયક છે.

રોમન કળા

સામાન્ય રીતે એવું કહી શકાય કે વર્તમાન પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિમાં ગ્રીક સંસ્કૃતિએ નાખેલાં મૂળ ઘણાં ઊંડાં છે. આમ છતાં એના પૂર્વકાળની મિસર, મેસોપોટેમિયા વગેરે સંસ્કૃતિઓનાં કેટલાંક લક્ષણોને આત્મસાત્ કરીને ગ્રીક સંસ્કૃતિએ પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિને એ અર્ધ્યા એ કારણે પણ પ્રાચીન ગ્રીક સંસ્કૃતિની અસર વિશેષ ઝીલાઈ છે. પરંતુ ગ્રીક સંસ્કૃતિ અને સભ્યતા ગ્રીક નગરરાજ્યોથી આગળ વિસ્તરી શકી ન હતી. મહાન વિજેતા સિકંદરે ગ્રીક સંસ્કૃતિને મિશ્ર ગ્રીક સંસ્કૃતિના માધ્યમ દ્વારા આનાતોલીઆ (એશિયા માઈનર), સિરિયા, મિસર અને ભારત સુધી વિસ્તારી. પરંતુ તે જીતેલા દેશોની પ્રજાઓને સાંકળીને રાજકીય સત્તાનું ઐક્ય સાધી ન શક્યો. ત્રણસો વર્ષ પછી રોમન સામ્રાજ્યના ઉદય અને વિસ્તારને લીધે પાશ્ચાત્ય સભ્યતામાં એ રાજકીય ઐક્ય સિદ્ધ થયું. રોમન સંસ્કૃતિએ ગ્રીક સંસ્કૃતિને આત્મસાત્ કરી પોતાનું રાજકીય ઘટક બ્રિટીશ ટાપુઓના યોર્કથી માંડીને મિસરના એલેક્ઝાન્ડ્રીઆ સુધી તથા એટલાન્ટિક સમુદ્રથી યુકેટીસ નદી સુધી વિસ્તાર્યું.

રોમન સામ્રાજ્યે રાજકીય મહત્ત્વાકાંક્ષાની સાથે દૃશ્યકળાઓ(મુખ્યત્વે સ્થાપત્ય)ના વિકાસ અંગે ભારે મહત્ત્વાકાંક્ષા સેવી હતી. તેમની સામે ગ્રીક સંસ્કૃતિનું દૃષ્ટાંત હતું. રોમન કળાની વિગતે વાત કરતાં પહેલાં ગ્રીક કળાની સમકાલીન ઈટલીના ઈટ્રિયા પ્રદેશની ઈટ્રસ્કન કળાની ઓળખ જરૂરી છે.

ઈટ્રસ્કન કળા પરંપરા મધ્ય ઈટલીમાં રોમ કરતાં વહેલી પ્રવેશી; આ પરંપરા ગ્રીક કળાના પ્રાદેશિક ફેલાવાનું એક સ્વરૂપ હતી. આર્કેઈક સમય દરમિયાન આ પરંપરાએ આયોનિયામાં પ્રેરક સ્વરૂપે વિકાસ સાધ્યો (ઈ.સ.પૂ.સાતમી સદીથી પાંચમી સદી) પરંતુ પ્રશિષ્ટ ગ્રીક પ્રવાહ એને પ્રેરક નીવડ્યો નહિ. ઈટ્રસ્કનો મોટા પ્રમાણમાં એટીક(પ્રદેશ)ના માટીકામનાં ચિત્રેલાં પાત્રોની આયાત કરતા. એમાંની કેટલીક ભાતોની અસર ભૂગર્ભમાં બાંધેલાં એમનાં દફનસ્થાનોનાં ભીંતચિત્રોમાં દેખાય છે. એમાંની કેટલીક કળાતરાહો જુદા પ્રકારની હતી. તે પ્રશિષ્ટ ગ્રીક કળાની વર્ણનાત્મક અભિવ્યક્તિથી

અંજાઈ નહોતી અને આંશિક રીતે એમાં એશિયાઈ સંવેદનશીલતા પણ પ્રગટતી હતી. એ ચિત્રોમાં ગ્રીક કળાની વાસ્તવદર્શિતાનો પ્રભાવ નહોતો પણ એમાં મોકળા મને ચિતરાયેલી માછલીના, પક્ષીઓના શિકારની અને વાદકો, નર્તકોની આકૃતિઓમાં સ્થાનિક સંવેદનાની હળવાશ અનુભવાય છે. સવિશેષ ઉલ્લેખનીય છે કબર પરનાં પકવેલી માટીનાં શિલ્પો. અહીં આડી પડેલી સ્ત્રીપુરુષોની આકૃતિઓ મૂત લાગવા છતાં અપૂર્વ દેહચેતનાથી સંચિત અને સ્પર્શ સંવેદનાથી વિલસિત લાગે છે.

વિશાળ રોમન સામ્રાજ્યની પરંપરાએ તો ગ્રીસની હેલેનીસ્ટીક કળાને અપનાવી, આત્મસાત્ કરી અને એનો વિસ્તાર કર્યો તેથી ઈતિહાસમાં બંનેનો 'ગ્રેકો-રોમન' તરીકે એકી સાથે ઉલ્લેખ કરવાનું પ્રચલિત છે. સંસ્કારક્ષેત્રમાં ગ્રીસની શાખ એટલી વ્યાપક હતી કે જ્યારે રોમન સેનાપતિઓ અને સરદારો ગ્રીસ જીતી લેવા ઉત્સાહભેર યુદ્ધ લડી રહ્યા હતા ત્યારે પણ તેઓ ગ્રીક કળાકૃતિઓ અને એની પ્રતિકૃતિઓ લૂંટવામાં એકબીજા સાથે સ્પર્ધામાં ઊતર્યા હતા. આમેય પહેલેથી અને વિશેષ તો રોમન રિપબ્લીક કાળમાં ગ્રીક સૌંદર્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતો અને કળાવિભાવના રોમન પ્રજાની સંવેદનામાં સમાઈ ગયાં હતાં. આને કારણે ગ્રીક સંસ્કારોના રોમન રૂપની નવી(લાટીન) પરંપરા સર્જાઈ. ગ્રીક દેવી એફોડાઈટ 'વીનસ' થઈ, ઝયુસ દેવ જ્યુપીટર નામે ઓળખાયા. જેમ ગ્રીક શિલ્પી તરીકે પંકાયા એમ રોમનો મહાન 'ઈજનેર' તરીકે જાણીતા થયા. અહીં આખા નગરની સ્થાપત્યરચનાની વિભાવના રચાઈ અને નાગરિક સ્થાપત્યનો મહિમા થયો, નાકની દાંડીએ ચાલતા હજારો ગાઉના સીધા રસ્તા બંધાયા. આજેય 'રોમન રસ્તો તે ઉત્તમ' એવી કહેણી છે. નાગરિક સભાખંડો, બાંધેલા બજારો, નાટકના અને સર્કસ વગેરે જેવાં મનોરંજન ગૃહો, જાહેર સ્નાનગૃહો અને એ માટે દૂરથી પાણી નગરમાં પહોંચાડવા બંધાયેલા જલસેતુઓ (એક્વાડક્ટ્સ) એના નમૂનારૂપ છે. રોમન વિજેતા જુલિયસ સીઝરે પુરોગામી ગ્રીક પેરીક્લીસની જેમ રોમને



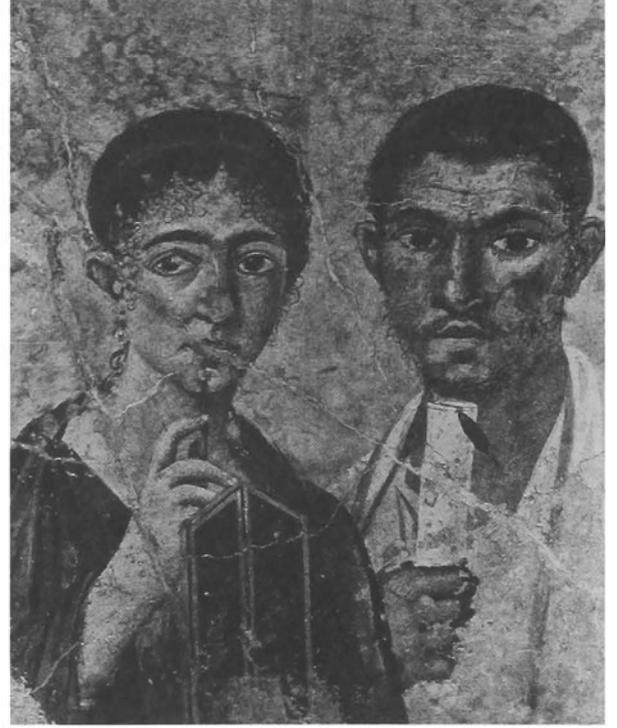
૧૮૫.કોલોસિયમ, રોમ, ઈ.સ.૭૨-૮૦

ભવ્ય સ્થાપત્યથી સમૃદ્ધ બનાવવા પ્રયત્નો કર્યા. અહીં ફોરમ(બજાર), બેસીલિકા(ન્યાય કચેરી અથવા સભાખંડ) વગેરે રચાયાં. ગ્રીસ અને તેમની કળાના સભાન પ્રયત્ન રૂપ સંમિશ્રિત શૈલી સમ્રાટ ઓગસ્ટસના સમયમાં અસ્તિત્વમાં આવી. રોમન સ્થપતિ વિટ્રુવિયસ પોલીઓએ એના ભાષ્યમાં રોમન લાક્ષણિકતાઓ અને સિદ્ધાંતો ચર્ચ્યા છે. અહીંનાં મંદિરોમાં વિશિષ્ટ એવા 'પેન્થિયોન'માં સર્વપ્રથમ સર્વાંગસંપૂર્ણ ધુમ્મટ પણ રચાયો, આમ સ્થપતિ ગ્રીસને રોમન ઈજનેરે ધુમ્મટ અને કમાનની ભેટ આપી. રોમ નગરમાં મોટી વિજયકમાનો રસ્તા વચ્ચે બંધાઈ. કમાનનો ઉપયોગ સ્થાપત્યમાં બહુ આયામી નીવડ્યો. એને કારણે દીવાલ ઓછી સામગ્રીથી અને મહેનતથી બહુમાળી બંધાઈ શકી, કારણ કે દીવાલ અને સ્તંભનો સમન્વય વિશેષ તો કમાનના મધ્ય ભાગે મુકાતા ચાવીરૂપ ઘટક(કી સ્ટોન)થી વજનની સપ્રમાણ વહેંચણીમાં થયો. ગ્રીક નાટ્યગૃહ ટેકરીની ધારે પોણા ગોળાકાર સ્વરૂપનું રચાયું હતું તેને બદલે અહીં ફરતી અને ઉપરાછાપરી કમાનો દ્વારા બહુમાળી નાટ્યગૃહ નગરની અંદર સપાટ વિસ્તારમાં બંધાયું. એમાં બે અર્ધ ગોળાકારને ભેગા કરી સંપૂર્ણ ગોળાકાર માળખું રચાયું. ઈ.સ.ની પહેલી સદીમાં વેસ્પાસિયને રોમની મધ્યમાં બાંધેલું 'કોલોસિયમ' એમ્ફિથિયેટર સંપૂર્ણ ગોળાકાર છે.

વિપુલ પ્રમાણમાં રચાયેલા રોમન સ્થાપત્યમાં

કળાત્મકતા અને ઉપયોગિતાનો સમન્વય થયો છે. નગરઆયોજન પ્રત્યેનો આવો વૈજ્ઞાનિક અભિગમ આ પૂર્વે ક્યાંય જોવા મળ્યો ન હતો. સમતોલન સાધવાની ગ્રીક પરંપરાથી આગળ વધીને સ્તંભો વચ્ચે કમાનો ઉમેરાઈ તેથી અવકાશઆયોજનનાં નવાં પરિમાણો તાગવા પ્રયત્નો થયા. કમાનના જ સિદ્ધાંત પર ગોળ ધુમ્મટની રચના પણ થઈ. આ રીતે સ્થાપત્યમાં છતનું સ્વરૂપ બદલાયું. આ છત ધાર્મિક સ્થાપત્યો અને જાહેર ઈમારતોને વધુ અનુકૂળ આવી. કમાનોને સામસામે ગૂંથીને 'ગ્રોઈન વોલ્ટ' જેવી સ્થાપત્ય પ્રયુક્ત પણ પ્રયોજાઈ. સ્તંભો અને સ્તંભશીર્ષની શૈલીમાં નવી વિભાવનાઓ પ્રગટી.

આ ઉપરાંત નાગરિકોના નિવાસસ્થાનો માટેનું સ્થાપત્ય પણ વિકસ્યું. સામાન્ય લોકો અને અનેક



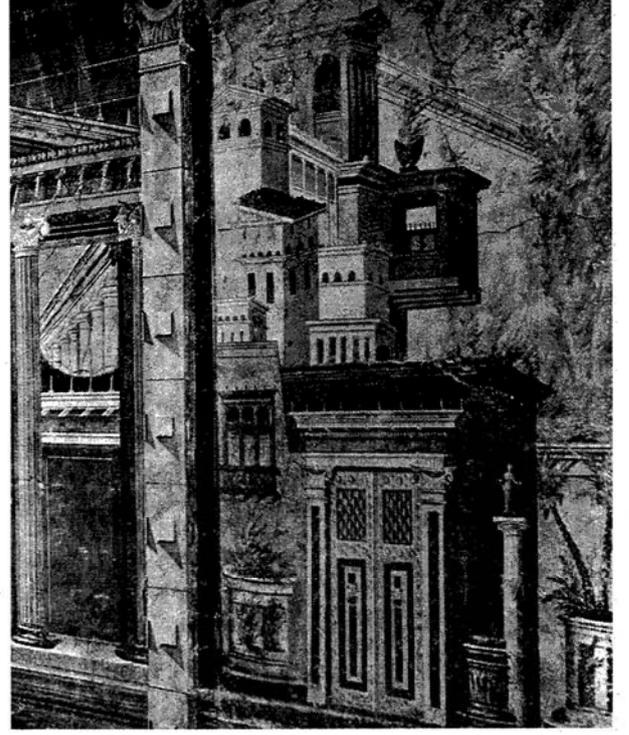
૧૮૬.સ્ત્રી અને પુરુષ, દફન પેટી પર ચિત્ર, મિસર અને રોમની મિશ્ર કળા, ફાથ્યુમ(મિસર) બીજી સદી, એન્કોસ્ટિક

પરિવારો એક જ ઈમારતમાં રહેતા હોય એવા અનેક મજલી ઘરોના નમૂના પોમ્પેઈ નગરમાંથી મળ્યા છે. શ્રીમંતોના પ્રાસાદોના સ્થાપત્યમાં વિદ્વાનોના મતે

ઈટ્રસ્કન અને ગ્રીક શૈલીનું મિશ્રણ જોવા મળે છે. વચ્ચે ખુલ્લો ચોક અને ચારે બાજુ ખંડોનું આયોજન કરવામાં આવતું. ચોકમાં પાણીનો કુંડ કે ખુલ્લું ટાંકું રહેતું. ચારે બાજુ આવેલા ખંડોમાં નોકરોના નિવાસ, દીવાનખંડ, ગૃહસ્વામીની કચેરી રહેતી. તેની પાછળ ઈટ્રસ્કન શૈલીના ખાનગી આવાસખંડો રહેતા. વર્તુળાકાર બાગની આસપાસ સ્તંભો ધરાવતી ઓસરી રહેતી. રોમન સ્થાપત્યમાં નિવાસસ્થાન માટેની તથા અન્ય ઈમારતોની ભવ્યતા તથા ઊંચાઈવાળા કે માળવાળા સ્થાપત્યના વિશિષ્ટ વિકાસને ધ્યાનમાં રાખી સ્તંભાકૃતિ અને સ્તંભ શીર્ષવાળી શૈલીમાં ડોરિક, આયોનિક તથા કોરિન્થિયન શૈલીઓનો સમન્વય કરીને આકૃતિઓ રચવામાં આવી છે. કળાના ઇતિહાસવિદો આવી શૈલીને 'મિશ્ર પ્રકાર' (કોમ્પોઝિટ) તરીકે ઓળખાવે છે. રોમન ઘડવૈયાઓની બાંધકામની આ ઘગશ વિશાળ સામ્રાજ્યના ખૂણેખૂણે યુરોપથી માંડીને આફ્રિકા અને એશિયા સુધી પ્રસરી. આજે પણ રોમન ઈમારતો, ખાસ કરીને નાટ્યગૃહો અને રસ્તા, વપરાશમાં છે તે રોમન ઈજનેરી કામની અદ્ભુત સિદ્ધિનાં દૃષ્ટાંતો છે.

રોમન શિલ્પકળા એક અર્થમાં ગ્રીક હેલેનીસ્ટીક પરંપરાનું વિસ્તરણ ગણાય. પરંતુ તેમાં નવા પ્રકારો પણ ઉમેરાયા. વ્યક્તિચિત્રણમાં અનેક પ્રકારની શારીરિક અને માનસિક વિવિધાની અભિવ્યક્તિઓ પ્રગટી. ઉપરાંત વીરપુરુષો અને સમ્રાટોનાં જાહેર શિલ્પોમાં રાજકીય હેતુ સિદ્ધ કરતી ઘોડેસ્વાર અને આદેશાત્મક આકૃતિઓ રચાઈ, એમાં શરીરના સામર્થ્યની પ્રચંડતાને પ્રાધાન્ય મળ્યું. શિલ્પનો સ્થાપત્યમાં પુષ્કળ વિનિયોગ થયો. નગરના ચોકમાં, બાગમાં કે ફુવારાઓ પાસે વીરોની અથવા સુંદરીઓની મૂર્તિઓ મુકાઈ. વિજયકમાનો(રોમમાં કોન્સ્ટન્ટાઈન અને ટાઈટ્સની)માં અર્ધમૂર્તિ શિલ્પો સમાયાં, વિશાળ ટ્રોજન સ્તંભ ફરતા વીંટાકારે યુદ્ધ અને વિજયનાં વૃત્તાત્મક શિલ્પો રચાયાં.

પોમ્પેઈ નગરમાં રોમન ચિત્રોનો અદ્ભુત ખજાનો બચી ગયો છે. ઈ.સ.૭૯માં વિસુવિયસ ફાટતા જ્વાળામુખીની રાખ એ સમૃદ્ધ નગરને ભરખી ગઈ હતી. હજારો વર્ષ સુધી દટાઈ રહેલા નગરનું ખોદકામ થતાં ત્યાંનું સ્થાપત્ય ચિત્રો સાથે અકબંધ મળી આવ્યું છે.



૧૮૭. મકાનોનું ભીંતચિત્ર, પોમ્પેઈ પાસે બોસ્કોરિયાલે, ઈ.સ.પૂ. ૧લી સદી

લાવાની રાખમાં જડાઈ ગયેલ દુર્ભાગી માણસો અને પશુઓના ઠરેલી રાખનાં બીબાંમાંથી ઢાળેલા 'શિલ્પાકારો' એ ભીષણ પ્રસંગની યાદ તાજી કરાવે છે. ચિત્રોમાં અનેક પ્રકારો છે જેમાં વાસ્તવદર્શિતા ભારોભાર છલકાય છે. ફળફૂલ એવાં ચિત્રાય કે માખી બેસવા આવે એવી આબેહૂબતાની ચિત્રકલ્પના રોમન છે. કહે છે કે દીવાલોમાં આબેહૂબ ચિત્રેલા દરવાજામાંથી નીકળવા જતા અણઘડ પરદેશીઓને અથડાતાં જોઈ રોમનો રમૂજ પામતા. દીવાલ પર ફેસ્કો પદ્ધતિએ થયેલાં ચિત્રોમાં વાસ્તવદર્શિતા ઉપરાંત પદાર્થ ચિત્રો અને ભૂમિદૃશ્યો, પુરાકથાનાં ચિત્રો કે રોજિંદા વિષયનાં ચિત્રો એવા જે વિવિધ પ્રકારો પશ્ચિમની કળામાં મહત્વનું સ્થાન પામ્યા તેનાં મૂળ અહીં છે. વિશેષ ઉલ્લેખનીય છે પોમ્પેઈના એક રહસ્યઘરનાં ચિત્રો. આમાં ઊંચડતા લાલ રંગની પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ઓરડાની ચારે દીવાલો પર સમાગમની રહસ્યમય વિધિનાં ચિત્રો આલેખાયાં છે.

કદાચ આવાસોમાં ચિત્ર પ્રયોજવાનો રોમનોનો શોખ એટલો પ્રબળ હતો કે સ્નાનગૃહના તળિયે પણ

ચિત્રણો કરાવવાની પરંપરા સર્જાઈ. આ માટે કાચની અને પથ્થરની વિવિધરંગી કપચીઓનું જડતર કરી એક નવી પદ્ધતિ 'મોઝેઈક' અહીં સર્વપ્રથમ વ્યાપક રૂપે અજમાવાઈ. આમાં ચિત્ર અનેક ટુકડાઓમાં વહેંચાયેલું દેખાય છે. એમાં કપચીઓ વચ્ચેની રેખાઓની ભાત એક અનેરું આકર્ષણ ઊભું કરે છે. મોઝેઈક પુષ્કળ પ્રમાણમાં થયાં; સ્નાનગૃહો, નિવાસોની ફરસ અને દીવાલો પર. એની લોકપ્રિયતાનાં કારણોમાં ચિત્ર જેવી જ અસર ઉપજાવવાના પ્રયત્ન તથા એનું ટકાઉપણું ગણાવી શકાય.

અહીં પ્રાચીન મિસરની પરંપરાના રોમન અભિગમ સાથેના સંમિલનની પણ નોંધ લેવી ઘટે. એ બન્યું તે ફાયુમ નામના ટાપુ પર લાકડાની ક્ફનપેટી પર મૃત વ્યક્તિની છબીઓ મીણ અને લાખના મિશ્રણવાળી રંગ પદ્ધતિમાં થઈ છે, તેમાં મિસરના સમ્મુખી, એકટક ચહેરાઓની રહસ્યમય દૃષ્ટિએ અને રોમન વાસ્તવદર્શિતાએ ચમત્કાર સર્જ્યો છે. હજુ શોધાઈ નહોતી તે હજારેક વર્ષ પછીની તૈલરંગી પદ્ધતિના ઉદ્ગમના અહીં અણસાર આવે છે અને પૂર્વપશ્ચિમની જુગલબંધીનો પણ પરિચય થાય છે.

પ્રારંભિક ખ્રિસ્તી કળા

ખ્રિસ્તી કળાનો ઉદ્ભવ રોમન સામ્રાજ્યમાં ભળેલા કેટલાક એશિયાઈ દેશોનાં સાંસ્કૃતિક પરિબળો, સામાજિક-આધ્યાત્મિક ખ્યાલો અને પ્રતિભાવોમાંથી થયેલો જણાય છે. એશિયાઈ દેશો સુધી વિસ્તરેલા રોમન સામ્રાજ્યમાં સત્તા ટકાવી રાખવા રોમન સમ્રાટોએ એશિયાઈ પ્રભાવ અને વર્ચસ સ્વીકાર્યા. પરિણામે આ સામ્રાજ્યના પેટાવિભાગો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. પાછળથી આ પેટાવિભાગો બાઈઝેન્ટાઈન સામ્રાજ્યમાં પરિણમ્યા. રોમન સામ્રાજ્ય હેઠળના એશિયાઈ વિસ્તારોને અલગ પાડનાર તત્વ આધ્યાત્મિક સ્વરૂપની ખ્રિસ્તી ધર્મશ્રદ્ધા હતું.

ગ્રીક અને રોમન સંસ્કૃતિના સર્વસાધારણ બૌદ્ધિક માનસને તત્કાલીન વ્યાવહારિક નૈતિકતાને પ્રાધાન્ય આપતા પેગનીઝમ અને સ્ટોઈસીઝમ જેવા સંપ્રદાયો વધુ

અનુકૂળ હતા, એટલે સેનાપતિઓ, સૈનિકો, ઉમરાવોમાં આ સંપ્રદાયો પ્રચલિત બન્યા હતા પરંતુ પરાજિત પ્રદેશોની સામાન્ય પ્રજાને આધ્યાત્મિકતા અને રહસ્યમયતામાં આસ્થા હતી. સેમિટિક પરંપરાના યહુદી ધર્મના અનુસંધાને નવી ઈસાઈ ધર્મધારા ઉદ્ભવી તેણે આ આસ્થાને અનુમોદન આપ્યું. ઈસુના જીવનનું દૃષ્ટાંત સામ્રાજ્યવાદી રોમન સમાજની શોષિત, પીડિત પ્રજાને પ્રેરક નીવડ્યું અને પૂર્વમાં પ્રગટેલી આ ધર્મધારા સમગ્ર રોમન સામ્રાજ્યમાં ભૂગર્ભ પ્રવૃત્તિની જેમ પ્રવેશી અને ત્રણેક સદીમાં એણે રોમન સંસ્કૃતિની કાયાપલટ કરી. આખરે ચોથી શતાબ્દીમાં રોમન રાજા કોન્ટસ્ટાઈને ખ્રિસ્તી ધર્મ અંગીકાર કર્યો અને પાટનગર રોમથી બોસ્ફરસને કાંઠે બાઈઝેન્ટિયમમાં ખસેડ્યું, ત્યારબાદ એનું નામકરણ કોન્સ્ટેન્ટિનોપલ થયું.



૧૮૮.ભલા ભરવાડ ઈસુ, ગાલ્લા પ્લાચીદિયાનો મકબરો, રાવેન્ના, ઈ.સ.૫મી સદી, મોઝેઈક

શરૂઆતની ખ્રિસ્તી કળા રોમન કાળમાં નવા ખ્રિસ્તીઓએ રોમનોના દમનને કારણે ભૂગર્ભમાં છુપાઈને ખોદેલા ભોંયરા જેવાં વિશાળ દફનસ્થાનો(ટાકુમ્બસ)માં રચી. જમીનની અંદર ખોદેલા અનેક માળનાં આવાં કેટલાંક ભોંયરા રોમના રાજમાર્ગ - આપીઅન વે- પર જ આવેલાં છે. આ કાચી માટીના, ભેજવાળા ભોંયરામાં ઈસુનું ચિત્ર રચાયું તે વાંકડિયા સોનેરી વાળવાળા રૂપાળા રોમન યુવાનનું હતું, કારણ કે દાઢી, લાંબા વાળ અને ઝભ્ભાવાળા આઘેડ વચના ઈસુનું આપણને પરિચિત સ્વરૂપ હજુ ઘડાયું ન હતું. આ સમયના એક ભલા ભરવાડના વિખ્યાત શિલ્પમાં ઈસુ પુરાણા ગ્રીસના દેવ ઓરીસ્ટીઅસની ઘેટું ઊંચકેલી કૃતિની યાદ દેવડાવે છે. ચિત્રોમાં પણ રોમન મુખમુદ્રા, હાવભાવ અને વેશધારી આકૃતિઓ ખ્રિસ્તી વિષયોનું નિરૂપણ કરે છે. એ સંભવ છે કે આ આકૃતિઓનો રોમન જેવો દેખાવ રોમન દમનથી બચવા થયો હતો.

આરંભની ખ્રિસ્તી કળા સિદ્ધહસ્ત રોમન શિલ્પીઓએ રચી નહોતી. શક્ય છે આ ચિત્રો-શિલ્પો નવા ખ્રિસ્તીઓએ પોતાની આવડત અને સૂઝ પ્રમાણે સર્જ્યાં હતાં. આમાં ગ્રીસ અને રોમની કળાના સંસ્કારો તો છે જ, પણ એમાં એક નવી પરંપરાની શોધ એ સંસ્કારોને જુદા સ્વરૂપે આલેખે છે. અહીં કોઈ વાર શિખાઉ કળાકાર વાસ્તવદર્શિતા સાથે ફાવતી એવી છૂટ લે છે. આ પરંપરાના બે વિશિષ્ટ ફાંટાઓમાં એકમાં ઈસુની અને ઈસુ જીવનની આકૃતિઓ છે. જ્યારે બીજામાં ઘણું બધું પ્રતીકો દ્વારા કહેવાયું છે. પ્રારંભિક પ્રતીકોમાં ક્રોસ ઉપરાંત, ક્રોસના આકારનું લંગર (આશા), મોર (અમરત્વ), હોલો, તાડ વૃક્ષ અને લાટીન મૂળાક્ષરોના પ્રથમ અને અંતિમ મૂળાક્ષરો આલ્ફા અને ઓમીગા (આદિ અને અંત) જેવાં સ્વરૂપ જોવા મળે છે. આ પ્રતીકો મુખ્યત્વે દફનપેટીઓ પર કોતરાયેલાં જોવા મળે છે. આ બેવડી પરંપરાનાં મૂળ મૂર્તિપૂજક રોમન, પેગન અને મૂર્તિનિષેધક એવી પુરોગામી યહુદી પરંપરામાં જોઈ શકાય. કાળે કરીને મનુષ્યાકૃતિ અને પ્રતીકોનો સમન્વય ખ્રિસ્તી કળાની ખાસિયત બને છે, જેના કારણે એ રોમન વાસ્તવદર્શિતાથી જુદી દિશામાં પ્રયાણ કરતી થાય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ ધર્મ-આસ્થાને ચિત્રિત કરવામાં

નક્કર વાસ્તવિકતા કામની નહોતી, એટલા માટે અહીં આકૃતિરચનામાં આવતું પરિવર્તન એક નવો જ વિકલ્પ પૂરો પાડે છે. એક દૃષ્ટિએ અહીં આદિ કળા અને વિશેષ તો મિસરની કળામાં હતી તેવી સપાટદર્શિતા જણાય છે. જેને કારણે આકારોનાં દળ, પ્રમાણો અને ક્ષિતિજ રેખાનું મહત્વ ઘટ્યું, આકૃતિઓ સામેથી કે બાજુએથી દોરેલી, રેખાપ્રધાન થઈ. પરંતુ આ પરંપરાને આદિ કે મિસરની પ્રાચીન પરંપરા સાથે સીધો સંબંધ નહોતો, તેથી એ અભિગમ નવા ધર્મ, એની વિચારધારા અને પરિવર્તિત સમયનાં નવાં પરિમાણોને અનુરૂપ પ્રસ્ફુટિત થયો હતો. અહીં વાસ્તવદર્શિતાની કુટપટ્ટીએ મનુષ્યાકૃતિ અને પરિવેશનાં પ્રમાણો માપી શકાય નહિ. આ કળાકૃતિઓમાં આકૃતિનું પ્રમાણ તેના મહત્ત્વ પ્રમાણે આલેખાય છે અને જેમાં મનુષ્યાકૃતિ ભૂમિદૃશ્યોની સરખામણીએ આગળ પડતું સ્થાન લે છે.

પ્રારંભિક કાળના ખ્રિસ્તી સ્થાપત્યમાં દેવળની રચના બેસીલિકાના સ્વરૂપના આધારે થઈ છે, જો કે વર્તુળાકાર અને કોસાકાર વગેરે પ્રકારનાં દેવળો અને મકબરાઓ પણ જાણીતા છે. બેસીલિકામાં સીધો લંબચોરસ સભાખંડ અને ડાબી-જમણી સમાન્તર ભુજાઓ અકબંધ રહે છે. ભુજાઓની વહેંચણીના ભાગે થાંભલાઓ દ્વારા બંને બાજુ માળ પણ કાળે કરીને રચાયા. આમાં સભાખંડનો વિભાગ ભાવિકોને બેસવાના પ્રાર્થનાખંડ તરીકે વપરાયો અને ભુજાઓ વિધિઓ માટેની અવરજવરના કામે લાગી. ખંડના છેડેની દીવાલે અર્ધવર્તુળાકાર વિશાળ કમાન થઈ, ત્યાં વેદી બની; કમાનમાં ચિત્રો અને મોઝેઈક થયાં. ખંડના અંતે અને વેદી પહેલાના આડા પટાથી કોસ જેવું ભૂમિ આયોજન થયું ત્યાં બાપ્ટીઝમ માટેનો કુવારો મુકાયો; વેદીને જમણે ભાગે ધર્મગુરુના વ્યાખ્યાન માટે પગથિયાંવાળી વ્યાસપીઠ(પલ્પીટ) રચાયાં. આ બધા ફેરફારો ક્રમેક્રમે પ્રારંભિક કાળથી મધ્યયુગ સુધીમાં થયા. વિશ્વનાં મોટા ભાગનાં દેવળોમાં આ લાક્ષણિકતાઓ સમાયેલી હોઈ, બેસીલિકા એના રોમન મૂળને બદલે ખ્રિસ્તી દેવળના સંદર્ભે વધુ પ્રચલિત થઈ છે. પ્રાચીન બેસીલિકન દેવળોમાં કોન્સ્ટેન્ટાઈને રોમમાં બંધાવેલ સંત પીટર(ચોથી શતાબ્દી)ના અને તે જ નગરમાં સાન્તા સબીના(પાંચમી શતાબ્દી)ના દેવળ

ગણાવી શકાય. વર્તુળાકાર જેવી અષ્ટકોણી રચના કોન્સ્ટેન્ટનોપલના સાન સર્જિયસ અને બાકસમાં તેમ જ રાવેન્નાના સાન વિતાલેના દેવળમાં જોઈ શકાય છે. એ ઉપરાંત બાપ્ટીઝમ માટે બાપ્ટીસ્ટ્રી નામની ઈમારતો

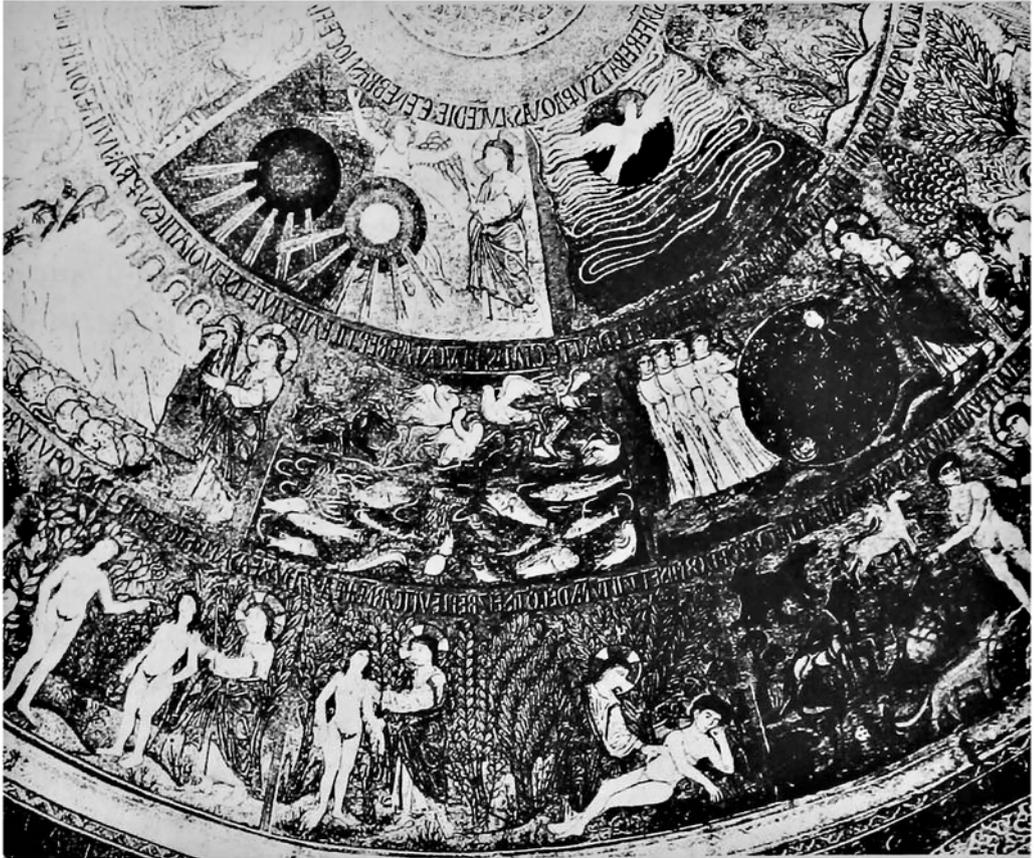
સર્જઈ તે મોટે ભાગે નળાકાર રહી. રાવેન્નાના ગાલ્લા પ્લાચીડિયાના મકબરામાં ચતુષ્કોણી ક્રોસ આકારનું આયોજન દેખાય છે.

બાઈઝેન્ટાઈન કળા

ઈ.સ. ૩૯૦ માં મહાન રોમન સામ્રાજ્ય પૂર્વપશ્ચિમ ભુજાઓમાં વિભાજિત થયા પછી બાઈઝેન્ટાઈન તરીકે ઓળખાતો પૂર્વ વિસ્તાર ખ્રિસ્તી કળાનું કેન્દ્ર બન્યો. પશ્ચિમ વિસ્તારમાં બર્બર જાતિઓનાં આક્રમણો થતાં રહ્યાં જ્યારે પૂર્વમાં પંદરમી સદી સુધી ખ્રિસ્તી સત્તા જળવાઈ રહી. એ ગાળા દરમિયાન મુખ્યત્વે મધ્યકાળમાં (રોમન સમ્રાટ કોન્સ્ટેન્ટાઈને ઈ.સ. ૩૨૭માં સ્થાપેલ) બાઈઝેન્ટાઈન સામ્રાજ્યનું પાટનગર કોન્સ્ટેન્ટિનોપલ કળાનું કેન્દ્ર બની રહ્યું. ચોથીથી છઠી સદી સુધીમાં ખ્રિસ્તી કળા ભૂમધ્ય સમુદ્રના પશ્ચિમી તટવર્તી પ્રદેશોમાં ફેલાઈ ચૂકી હતી. એન્ટીઓક, સિરિયા, પેલેસ્ટાઈનને આવરી લેતા વિસ્તારોમાં ભવ્ય બેસીલિકન સ્થાપત્ય અસ્તિત્વમાં આવ્યું હતું પરંતુ એલેક્ઝેન્ડ્રિયા, ઈફેસસ

જેવા આસપાસના વિસ્તારોમાં મિશ્ર ગ્રીક સૌન્દર્યશાસ્ત્રનાં ધોરણો ટકી રહ્યાં. અંદરના વિસ્તારોમાં એશિયાઈ લાક્ષણિકતા ધરાવતી કળા વિકસતી હતી. પાછળથી એની અસર મિશ્ર ગ્રીક અસરવાળા વિસ્તારોમાં પણ જોવા મળી.

ઈ.સ.ની છઠી સદીમાં બાઈઝેન્ટાઈન સામ્રાજ્યનો તથા દૃશ્યકળાઓનો વિસ્તાર થવા માંડ્યો. સમ્રાટ જસ્ટીનીઅને વાંડાલ જાતિ પાસેથી આફ્રિકાના પ્રદેશો જીત્યા અને ત્યાં કેટલાંક દેવળો બંધાયાં. ગોથ જાતિ પાસેથી ઇટલી જીતી લીધું પછી રાવેન્ના ખાતે સાન વિતાલે, સાન આપોલીનારે જેવી વિખ્યાત બેસીલિકન ઇમારતો રચાઈ. આ ઉપરાંત હોલી એપોસ્ટલ્સ, સાન સર્જિયસ અને વિશેષ તો સાન્તા



૧૮૯. વિશ્વનું સર્જન, સેન્ટ માર્કનું દેવળ, વેનિસ, ઈ.સ. ૧૨૦૦, મોઝેઈક

સોફિયા જેવાં મહાન દેવળો બંધાયાં. ભૂમધ્ય દેશો અરબોએ જીતી લીધા તે સમય દરમિયાન બાઈઝેન્ટાઈન કળામાં મૂર્તિ પરનો ઝોક ઘટ્યો એવું મનાય છે. એનાં મૂળ જસ્ટીનીઅનના મૃત્યુ પછી ખ્રિસ્તી ધર્મમાં મૂર્તિપૂજકો અને મૂર્તિભંજકો વચ્ચે સોએક વર્ષ લગી જાગેલા વિવાદમાં છે. ઈ.સ. ૭૨૬ના શાહી ફરમાનમાં ધાર્મિક આકૃતિઓના નિષેધનો આદેશ છે પણ સાધુઓ એની વિરુદ્ધ હતા તેથી આકૃતિપરક-આકૃતિવિરોધી એવા અનુયાયી પક્ષો પડ્યા. પછી બે સમ્પ્રદાયો પણ ઓર્થોડોક્સ અને કેથોલિક નામે છૂટા પડ્યા.

કાળે કરીને પ્રોટેસ્ટન્ટ અને સવિશેષ પ્યુરિટન એવો ધર્માકૃતિવિરોધી ફાંટો પડ્યો અને એમાંના કટ્ટર મૂર્તિભંજકોએ એવાં ચિત્રશિલ્પો નષ્ટ પણ કર્યાં. પેગન સાંસ્કૃતિક અસર હેઠળ ખ્રિસ્તી ધર્મમાં મૂર્તિપૂજા સહજ રીતે વિકસી હતી, પણ યહુદી પરંપરામાં રહેલા ધર્માકૃતિના નિષેધને કારણે એવી વિચારણા પણ પ્રવર્તતી હતી. બાઈઝેન્ટાઈન કળામાં સુશોભનકળાએ આગળ પડતું સ્થાન લીધું, તેમાં પૂર્વની અસર જોવાનું પણ પ્રચલિત છે. નવમી સદીથી અગિયારમી સદીના મેસેડોનીઅન વંશના શાસન દરમિયાન આકૃતિપ્રધાન કળાનો પુનર્જન્મ થયો. આ સમયની ઉત્તમ નમૂનારૂપ રચના તરીકે ગ્રીસના સાન લ્યુક દેવળને ગણી શકાય. બાઈઝેન્ટાઈન કળા પશ્ચિમ ઇટલીના વેનિસ સુધી વિસ્તરી. સાન માર્કોનું દેવળ, બારમી સદીમાં સિસિલી ખાતેના તથા પાલેર્મોના અને મોન્ટેરીઆલેનાં મોઝેઈક ચિત્રોને પ્રતિનિધિરૂપ રચનાઓ તરીકે ઓળખાવી શકાય. આ કળા છેક રશિયા સુધી વિસ્તરી. આર્મેનિયા ખાતે કંડારેલા પથ્થરમાં ઉત્તમ દેવળો રચાયાં. એશિયા માઈનરના કાપાડોકિયામાં પ્રચલિત બાઈઝેન્ટાઈન દૃશ્યકળા પરંપરાથી જુદી પડે એવી કરુણપ્રધાન ખ્રિસ્તી કળાનાં સર્વપ્રથમ પગરણ થયાં. તેરમી-ચૌદમી સદીમાં સર્બિઆ અને બલ્ગેરિયા સુધી વિસ્તરેલી આ કળાપરંપરામાં આકૃતિપ્રધાન સંયોજનો અને ફેસ્કો ચિત્રો રચાયાં.

એશિયાઈ દેશોમાં આરંભના તબક્કે ખ્રિસ્તી સ્થાપત્યે બાઈઝેન્ટાઈન સ્થાપત્યપદ્ધતિ અપનાવી હતી.

૧૯૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા



૧૯૦. સાન્તા સોફિયા (મિનારા ઉત્તર કાળે તુર્કી યુગના) ઈસ્ટંબુલ, ઈ.સ. ૫૩૨-૫૩૭

ગ્રીસ, બેથલેહેમ, સિરિયા, આનાતોલિયા તથા ટ્યુનિશિયાના પ્રદેશોમાંથી મળતા બેસીલિકન દેવળના અવશેષો આ વાતની સાક્ષી પૂરે છે. અહીં બધે જ લાકડાનાં ઢળતા છાપરા જેવી છત હતી. જો કે આનાતોલિયા ખાતેના દેવળ ગોળાકાર સુરંગ જેવી છત ધરાવતાં હતાં. પરંતુ બાઈઝેન્ટાઈન સ્થાપત્યનું ખરું સર્જન એક રીતે જોઈએ તો વૃત્તાકાર શુંગ કે ધુમ્મટ ધરાવતા મધ્યવર્તી ભૂઆયોજનવાળા દેવળના સ્થાપત્યમાં જોવા મળે છે. અનેકવિધ કમાનો ધરાવતી મુદ્રિકા આકારની દીવાલ પર ગોળ ધુમ્મટની રચના તથા વર્તુળાકાર દીવાલને સમાન્તર વર્તુળાકાર પ્રદક્ષિણાપથની રચના આ સ્થાપત્યના હાર્દ સમાન હતી. દા.ત. કોન્સ્ટેન્ટિનોપલ ખાતેના સાન સર્જિયસ અને રાવેન્નાનું સાન વિતાલે અને સેન્ટ જ્યોર્જ ઈસરા (સિરિયા)નાં દેવળ.

ત્યારબાદ સાસાનિયન સ્થાપત્યના સૈદ્ધાંતિક આધારે સુરંગાકારની નાની કમાનોની હારમાળાવાળી ઉપરનીચે બે દીવાલો પર આધારિત અનેક પ્રકારના નાના ધુમ્મટો અને તેના પર મોટા ધુમ્મટો-આમ એકબીજા પર આધારિત વૃત્તાકાર કેન્દ્રવર્તી સંયોજનની વિશિષ્ટ શૈલી બાઈઝેન્ટાઈન સ્થાપત્યે વિકસાવી. આનો ઉત્તમ નમૂનો કોન્સ્ટેન્ટિનોપલનું પ્રખ્યાત સાન્તા સોફિયા દેવળ છે. અહીં મધ્યવર્તી આયોજનની તથા બેસીલિકન લાક્ષણિકતાઓનો સમન્વય થયો છે. સમ્રાટ જસ્ટીનીઅને ઈ.સ. ૫૨૨થી ૫૩૭ દરમિયાન આ દેવળ બંધાવવા માંડ્યું હતું. એનાતોલિયન સ્થપતિઓ એન્થેનીઅસ અને



૧૯૧. અંદરનો ભાગ, સાન આપોલીનેર ઈન નુઓવો, બેસીલિકા, રાવેન્ના, ૬ઠ્ઠી સદી

ઈસોડોરસના માર્ગદર્શન હેઠળ દસ હજાર કારીગરો તેના નિર્માણમાં રોકાયેલા હતા. સામ્રાજ્યના દરેક પ્રાંતમાંથી ચણતર અને સુશોભનની કિમતી સામગ્રી એકઠી કરવામાં આવી હતી. ઈ.સ.૫૫૮ની આસપાસ આ ભવ્ય ઈમારતની ઊંચી છત તૂટી પડતાં ઈસોડોરસના ભત્રીજા ઈસાડોરના માર્ગદર્શન હેઠળ ૧૭૦ ફૂટના ઊંચા અને ૧૦૦ ફૂટના વ્યાસવાળા ધુમ્મટની રચના કરવામાં આવી હતી. તેના ધુમ્મટનો ત્રિભુજ ભવ્ય સ્તંભોવાળી ચાર મોટી કમાન પર આધારિત હતો. પૂર્વપશ્ચિમે બે અર્ધગોળ ધુમ્મટનો આધાર લેવાયો હતો. આ ગુંબજોને સુરંગાકાર અનેકવિધ ગોખવાળી દીવાલનો આધાર હતો. તેને બે બાજુ ગેલેરી પણ જોડવામાં આવી હતી. આમ બસો પચાસ ફૂટ લાંબી અને બસો ત્રેપન ફૂટ પહોળી આ વિશાળ ઈમારતના રોમન અને એશિયાઈ સ્થાપત્યમાં ગ્રીક લાક્ષણિકતા વિશેષરૂપે પ્રગટે છે. અહીં કદ ઘટાડી ગ્રીક સ્થપતિઓએ સંવાદિતા અને આકર્ષક સપ્રમાણતા સિદ્ધ કર્યાં. વળી એક સરખી ચાર ભુજા ધરાવતી કોસની વિભાવનાને લક્ષમાં રાખી સંપૂર્ણ કેન્દ્રવર્તી ભૂઆયોજન પણ સિદ્ધ કર્યું. એશિયા માઈનર અને આર્મેનિયામાં રેખાહીન પથ્થરનો ઉપયોગ થતો હતો. એ સિવાય ઘણું ખરું બાઈઝેન્ટાઈન સ્થાપત્ય ઈંટો વડે થતું હતું. નાના ધુમ્મટો, નક્કર દીવાલો, ખંડોવાળા આ સ્થાપત્યમાં સાદાઈ હતી. અલંકરણ-સુશોભન બહાર નહીં પણ અંદરના વિભાગોમાં થવા લાગ્યું. આને કારણે સંગે મરમર અને મોઝેઈકની આકર્ષક અલંકૃત

અભિવ્યક્તિ તથા સ્થળની વિશાળતા અંદર પ્રવેશનારા ભાવિકોને ભૌતિક જગતથી ભિન્ન એવા દિવ્ય જગતની અનુભૂતિ કરાવવા સમર્થ બન્યું.

બાઈઝેન્ટાઈન સમયમાં શિલ્પકૃતિઓ લગભગ અદૃશ્ય થવા માંડી. સ્તંભશીર્ષ, કઠેડા પર નાની નાની અર્ધમૂર્ત શિલ્પકૃતિઓ અને દફનપેટીઓ પર શારડીથી થયેલ કોતરણીઓ જ બાકી રહી ગઈ. ટાંકણા કે હથોડીનો કસબ નહિવત્ થઈ ગયો. સમય જતાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પકૃતિઓ પણ ઓછી થઈ. રોમન મિશ્ર સ્તંભશીર્ષમાં થોડા ફેરફારો થતા થતા છઠ્ઠી સદીમાં તો બાઈઝેન્ટાઈન સ્તંભશીર્ષ ઊંઘા પિરામીડ જેવો થઈ ગયો, તેના પર મોઝેઈકના અલંકરણથી વિશેષ કશું કરવામાં આવતું ન હતું.

તેમ છતાં કહી શકાય કે હાથીદાંત અને સુવર્ણમાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પકળા જીવંત રહી ખરી. પરંતુ હાથીદાંતના કોતરકામમાં સુદ્ધાં પાંચમી-છઠ્ઠી સદી દરમ્યાન સીમારેખાને ધીમે ધીમે સપાટ કરી દેવાની ગ્રીક પદ્ધતિ જોવા મળે છે. અહીં આકૃતિમાં સ્થગિતતા પ્રવેશે છે. રાવેન્ના ખાતે બિશપ મેક્સીમિયનના સિંહાસન પર જોવા મળતાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો એના પ્રમાણરૂપ છે. આકૃતિપ્રધાન દૃશ્યકળાના ગાળામાં મોઝેઈકમાં થયેલાં 'ભીંતચિત્રો'ને બાઈઝેન્ટાઈન કળાની મુખ્ય અભિવ્યક્તિ તરીકે ઓળખાવી શકાય. મોઝેઈકની પદ્ધતિ અને પ્રક્રિયા થોડી વિગતે જોઈએ તો અહીં એ સાર્થક નીવડશે.

રોમન સમયમાં પથ્થરના ચૂરાને ચૂના સાથે ભેળવી મોઝેઈકની કપચીઓ જડવાનું મિશ્રણ તૈયાર કરવામાં આવતું. આ વિવિધ કપચીઓ રંગબેરંગી પથ્થરની, આરસપહાણની, કાચની કે પકવેલી માટી પર ઢળેલા કાચની હોઈ શકે, મોઝેઈકના કસબમાં વપરાતું મિશ્રણ થોડું તૈલી હોઈ તે જાડું બનતું અને થીજાવાની કે સુકાવાની પ્રક્રિયા થોડી ધીમી રહેતી. આ દરમ્યાન રંગીન ટુકડાઓને આકૃતિ પ્રમાણે ગોઠવવાનો અને જડવાનો સમય મળી રહેતો. આ જાડું મિશ્રણ પથ્થરના ટુકડાઓને પૂરતો આધાર આપતું અને તેમને દાબીને સરખી સપાટી કરવામાં અનુકૂળતા રહેતી. જો કે જુદાં જુદાં બિન્દુઓથી પ્રકાશ ઝીલવા માટે ટુકડાઓને સાવ સપાટ રખાતા

નહોતા. રોમન સમયમાં રંગીન આરસપહાણ કે કાચ જડેલ માટીના સહેલાઈથી મળી આવતા ટુકડાઓથી જ કામ ચલાવી લેવામાં આવતું હતું. જ્યારે બાઈજેન્ટાઈન સમયમાં આ સામગ્રીનો વિપુલ ઉપયોગ થવા માંડ્યો તેના ઉત્પાદન માટે વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરીને સાદી પણ ચોક્કસ પ્રકારની રીતો વિકસાવાઈ હતી. કાચના ઉત્પાદન માટેની સામગ્રીને ઉકાળી પિગળાવવામાં આવતી, તેમાં જે તે ઘાતુના ઓક્સાઈડને પ્રવાહી સ્વરૂપમાં ઉમેરી તેમાં રંગ ભેળવાતા. આ પ્રવાહીને એક ચોરસ ઈંચ કે ઘનઈંચના બીબામાં ઢાળવામાં આવતું. આ ટુકડાઓમાં રંગ એટલો સરસ રીતે પ્રસરી જતો કે લાલ રંગ માટે માણેક અને લીલા માટે નીલમના ભૂકાને કાચ સાથે ભેળવવામાં આવે છે એવી માન્યતા પ્રચલિત થઈ. સેફાયર બ્લૂ માટે કોબાલ્ટ ઓક્સાઈડ, લીલા રંગ માટે કોપર ઓક્સાઈડ અને રાતા માટે તાંબાને ઓગાળવામાં આવતા. સોનેરી અને રૂપેરી મોઝેઈક માટે સોનારૂપાના વરખને પારદર્શક કાચના ટુકડામાં મૂકવામાં આવતા. એ જ રીતે મોઝેઈક બનાવવા અકીક, જેઈડ, મોતીની છીપનો પણ ઉપયોગ થતો. લાલભૂરાલીલા જેવા ઊજળા, મૂળ કે ઘેરા રંગના મોઝેઈક બનાવવા આ દરેક રંગમાં ઓક્સાઈડનું પ્રમાણ વતુંઓછું કરીને દરેક રંગની જુદી જુદી ઝાંચ તૈયાર કરવા માટે આ સમયના રસાયણવિજ્ઞાને સિદ્ધિ મેળવી હતી. પ્રત્યેક રંગની આવી ઝાંચ ધરાવતા મોઝેઈક વડે પદાર્થ કે માનવઆકૃતિનાં ચિત્રણમાં દળનો કે ગોળાઈનો ભાસ ઊભો કરવામાં અનુકૂળતા રહેતી. આ રીતે મોઝેઈક અનેકવિધ ઝાંચવાળી કળાત્મક અભિવ્યક્તિ માટેનું સમૃદ્ધ માધ્યમ બની રહ્યું. ઈ.સ.ની પાંચમીછઠ્ઠી સદી દરમ્યાન ઈટલીનું રાવેન્ના નગર મોઝેઈકના ઉત્પાદન અને તેની કળાત્મક અભિવ્યક્તિ માટેનું પ્રમુખ કેન્દ્ર થયું. કોન્સ્ટેન્ટિનોપલના દરિયાઈ સંસ્થાનરૂપે આ નગરે પૂર્વની સાંસ્કૃતિક અસરોને પશ્ચિમ સુધી વિસ્તારી. સાન વિતાલે, સાન આપોલીનેર ઈન કલાસે અને નુઓવોનાં દેવળોમાં મોઝેઈક ભીંતચિત્રો વિખ્યાત છે. આ સિવાય સાન્તા સોફિયા, સાન માર્કો અને ગ્રીસનાં અનેક દેવળોમાં મોઝેઈકની કળાના ઉત્તમ નમૂનાઓ સચવાયા છે. રાવેન્ના નગરની પડતી પછી મોઝેઈકનું ઉત્પાદન કેન્દ્ર

વેનિસ બન્યું અને બેકાર કારીગરો વેનિસ ખાતે ઈ.સ. ૮૭૮માં સ્થાયી થયાના સંદર્ભો મળે છે. પાછળથી એટલે કે ગોથિક સમયમાં આ કારીગરો રંગીન કાચના ઉત્પાદન ક્ષેત્રે અને રંગરસાયણ ક્ષેત્રે વધુ પ્રદાન કરતા થયા. રંગ અને રસાયણની આ લીલા પુનરુત્થાનકાળ દરમિયાનના ચિત્રકારોમાં પણ ઊતરી આવી હોવાનું મનાય છે.

મધ્યયુગના સોનેરી મોઝેઈકથી ઝળહળતાં અંતઃસ્થલોવાળાં દેવળો બહારથી બિનઅલંકૃત, સાદી ઈમારતો જેવાં લાગે છે. એરિક ન્યૂટન અને બંધ પુસ્તક સાથે એ અર્થમાં સરખાવે છે કે એ ઉઘાડો નહિ ત્યાં લગી એની અંદરના ખજાનાનો કશો ખ્યાલ આવે નહિ. મોઝેઈક દેવળોમાં દીવાલો અને ધુમ્મટની અંદરની છતો પર થયાં હોઈ એમાં આયોજનના અનેકવિધ પ્રકારો અજમાવાયા છે. રાવેન્નાના સાન આપોલીનેર ઈન નુઓવોમાં આલેખિત આકૃતિઓ બેસીલિકાના મધ્યખંડની ડાબી જમણી અટારીની દીવાલ પર, ભાવિક પ્રાર્થના માટે વેદી તરફ પ્રયાણ કરે તેમ એના પગલે ઊઘડતી હોય તેવી ગતિમાન છે. ધુમ્મટોમાં કેન્દ્રમાંથી પાંખિયા ખુલતા હોય તેમ અથવા ફરતા ગોળાકારે આકૃતિઓ અને વૃત્તાન્તો ગોઠવાયા છે. સૌથી પ્રભાવશાળી આકૃતિઓ વેદીની વિશાળ અર્ધગોળાકાર કમાનોમાં જણાય છે. અહીં ક્યાં તો મેરી કે ઈસુની સમ્મુખ મહામૂર્તિ જેવી આકૃતિ જોનારને જકડી લે છે કે વૃત્તાન્ત હોય તો વિશાળ કમાનમાં ડાબે જમણે ફરતા ધીમે ધીમે ઊઘડે છે. આમાં ઈસુની સર્વવિખ્યાત આકૃતિનાં જુદાં જુદાં પ્રાદેશિક વિધાનો વિવિધ દેશોમાં જોવા મળે છે.

મોઝેઈકની ખાસિયતોમાં, કપચીને-ખાસ કરીને સોનેરી વરખવાળી- જુદા જુદા ખૂણે કાપેલી, ગોઠવેલી હોઈ એ જુદાં જુદાં સ્થળેથી જુદી જગ્યાએ ઝબકી ઊઠે તેવી અત્યન્ત પ્રભાવશાળી બને છે. આમાં ટુકડાઓ અને સમગ્ર સ્વરૂપની પણ આશ્ચર્યજનક જુગલબંધી રચાય છે અને ટુકડાઓ વચ્ચેના અવકાશની અવનવી ભાત આકૃતિને મોહક બનાવે છે.

પ્રારંભિક ખ્રિસ્તી કાળની કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ બાઈજેન્ટાઈન યુગમાં પણ ચાલુ રહી. અહીં મોટે ભાગે દ્વિપરિમાણી આલેખનો થતાં અને પરિપ્રેક્ષ્યને લગતાં



૧૯૨. સમ્રાજ્ઞી થિયોડોરા: દાસીઓ, દરબારીઓ સાથે(એક ભાગ)
સાન વિતાલેનું દેવળ, રાવેન્ના, ઈ.સ.૫૪૭, મોઝેઈક

સૂચનો જોવા મળતાં નહીં. ક્ષિતિજરેખા સૂચવવાનો પ્રયાસ જણાતો ન હતો. વળી માનવપાત્રોની ગોઠવણી હારબદ્ધ કે બંને બાજુએ સમતોલ જોવા મળે છે. આના નિદર્શન માટે રાવેન્નાના સાન વિતાલેના દેવળનું સમ્રાટ જસ્ટીનીઅન અને સમ્રાજ્ઞી થિયોડોરાનું વૃંદ મોઝેઈક - ચિત્ર ધરી શકાય. અહીં સમ્રાટ હાથમાં મોટું સોનેરી પાત્ર લઈને ઊભો છે, તેની બાજુમાં નગરનો આર્યબિશપ મેક્સીમિયન ઊભો છે, તેની પાછળ થોડે દૂર સહાયક પાદરીઓ અને મહેલના રક્ષકો આલેખાયા છે. જમણી બાજુએ સમ્રાજ્ઞીની બાજુમાં પણ પાદરી અને પાત્રો સરખી સંખ્યામાં ગોઠવાયાં છે. મુખ્ય પાત્રોને પ્રાધાન્ય આપતા ચિત્ર રચવાની પ્રારંભિક ખ્રિસ્તી પરંપરા ચાલુ રહી છે. પાત્રોના ચહેરા માત્ર સામેથી આલેખાયા છે અને ચહેરામાં મોઝેઈકના ટુકડાઓમાં આછી ઘેરી ઝાંયનો ઉપયોગ કરી નાક, ગાલ કે દાઢીની ગોળાઈ સૂચવાઈ છે તેથી ચહેરામાં દળનું પરિમાણ ઉમેરાય છે. કાળા કે ઘેરા રંગના મોઝેઈકથી આલેખાયેલી આંખોની જાડી રેખા કે નાકની દાંડીની રેખા પ્રમાણમાં વધુ ધ્યાન ખેંચે છે. પ્રમાણ કરતાં મોટી આંખો જોવામાં અંતરાય ઊભો કરતી હોવા છતાં વ્યક્તિને પ્રભાવશાળી દેખાડે છે. મહત્વની વ્યક્તિઓના ચહેરા વફાદારીપૂર્વક આલેખાયા હોઈ વ્યક્તિચિત્રણની દૃષ્ટિએ આ નિરૂપણો આધારભૂત હોવાનું મનાય છે. રાવેન્ના ખાતેની એક મહત્વની ચિત્રકૃતિ 'પવિત્ર જ્વાળામાં પ્રવેશતાં પહેલાં સેન્ડલ

ઉતારતા પયગંબર મોઝીઝ' રંગવિધાન, ગ્રીક પ્રભાવ અને પરિપ્રેક્ષ્યહીનતાને કારણે રસપ્રદ છે. સેન્ડલ ઉતારવાની જગ્યાની પાર્શ્વભૂએ ડુંગરો અવકાશમાં સંકોચાઈ નાના નાના થતા નિરૂપવાને બદલે તેમને એકમેકની ઉપર આલેખ્યા છે અને જ્વાળાઓનું સૂચન કેસરી, પીળા રંગના છોડના છૂટાછવાયા ઝૂમખા દ્વારા પ્રતીકાત્મક રીતે થવા પામ્યું છે. આકાશને ભૂરા, ડુંગરને લીલા, જ્વાળાઓને કેસરી, પીળા રંગના મોઝેઈકમાં આલેખી વચ્ચોવચ સફેદ પોશાકમાં નીચા વળી સેન્ડલ કાઢતી મોઝીઝની આકૃતિ કોઈ ગ્રીક યુવાનની યાદ અપાવી જાય છે.

અહીં આ રીતે પૂર્વપશ્ચિમની એશિયાઈ તથા ગ્રીક સંસ્કૃતિનો સમન્વય જોવા મળે છે. સાથે સાથે વૈજ્ઞાનિક, ઔદ્યોગિક વિકાસ પણ જોઈ શકાય છે. આમ બાઈજેન્ટાઈન સામ્રાજ્ય સીધું રોમન સામ્રાજ્યનું વારસદાર અને સૌપ્રથમ ખ્રિસ્તી રાજ્ય બની રહ્યું. સમ્રાટ કોન્સ્ટાન્ટાઈને બાઈજેન્ટિયમની સ્થાપના વખતે ગ્રીક દેવી એથેના અને ઈસુ ખ્રિસ્ત-એમ બંનેનું આલેખન કરાવ્યું હતું. ત્યાર પછી પ્રશિષ્ટ ગ્રીક પરંપરા અને ખ્રિસ્તી સાંપ્રદાયિક શ્રદ્ધાનો સમન્વય હમેશા ટકી રહ્યો.

બાઈજેન્ટાઈન સમયમાં મોઝેઈક ઉપરાંત ભીંતચિત્રો-વિશેષ તો પૂર્વ વિભાગના ગ્રીસમાં તથા આનાતોલિયામાં સારી એવી સંખ્યામાં થયાં. અહીં પોથીચિત્રોની પરંપરા પણ જીવંત હતી. એ ઉપરાંત રશિયા અને પૂર્વયુરોપના પ્રદેશોમાં લાકડા પર નાનાંમોટાં ધર્મચિત્રો ચિતરવાની પ્રણાલી છેક ઓગણીસમી સદી સુધી જીવંત રહી. ગ્રીસના માઉન્ટ એથોસ નામના ટાપુ પર જ્યાં માત્ર પુરુષ સાધુઓ જ રહે છે ત્યાં આવાં પૂજાચિત્રો હજુ થાય છે. પૂજાચિત્રોમાં ઈસુ-મેરીના મુખ્યત્વે સમ્મુખી ચિત્રણો થયાં અને એ ચિત્રો દેવળમાં મુકાયાં કે ઘરમાં ગોખલે રહ્યાં. આવાં પૂજાચિત્રો રશિયા અને ગ્રીસમાં વિશેષ પ્રચલિત હતાં. એમાં મહાન રશિયન કળાકાર આન્દ્રેઈ રૂબ્લેવ અદ્વિતીય ગણાય છે. આ ચિત્રોમાં બે પ્રકારો મુખ્ય છે: એક તો ઈસુ, મેરી કે સંતનું માત્ર સમ્મુખી ચિત્રણ જ્યારે બીજામાં એવા ચિત્રણ ફરતા ચોકઠામાં અથવા અન્ય રીતે એમના જીવનવૃત્તાંત ચિતરવામાં



૧૯૩. પુરાણ દસ્તાવેજની ત્રિમૂર્તિ, પૂજાચિત્ર(આઈકોન), આન્દ્રેઈ રૂબ્લેવ, રશિયા, ઈ.સ.૧૪૧૦-૨૦, લાકડા પર ટેમ્પેરા

આવ્યા. મુખ્યત્વે લાકડાના પાટિયા પર ટેમ્પેરા પદ્ધતિએ થયેલાં આ ચિત્રોમાં આકૃતિઓ અને પ્રસંગોના આયોજનની જે પદ્ધતિઓ અપનાવાઈ તે દૂરગામી નીવડી. એમાં મુખ્ય પાત્રોની

બેસવાઊભવાની મુદ્રાઓ, મુખાભિવ્યક્તિ વગેરે પારંપરિક થયાં. આવાં ધર્મચિત્રો બે, ત્રણ કે અનેક વિભાગોમાં થયાં, ગોથિક અને પુનરુત્થાન કાળનાં ચિત્રો માટે આ પરંપરા અમૂલ્ય પુરવાર થઈ.

રોમનેસ્ક પરંપરા

મધ્યયુગના સામંતશાહી પૂર્વકાળને પારંપરિક ઇતિહાસકારો 'અંધકાર યુગ' તરીકે ઓળખાવતા હતા કારણ કે આ ગાળામાં કોઈ મધ્યવર્તી સામ્રાજ્ય કે સત્તા ટક્યાં નહિ. સામાન્ય પ્રજા રજવાડાઓના આંતરયુદ્ધને કારણે કે ભટકતી જાતિઓના વારંવાર થતા હુમલાને કારણે ભયમાં જીવી. ૫૬૧ ઈસ્લામનો ઉદય થતાં દક્ષિણ યુરોપમાં અરબ સત્તા આવી અને પશ્ચિમ એશિયામાં આવેલા ઈસુના જન્મસ્થળવાળા પ્રદેશો પણ મુસ્લિમ શાસન હેઠળ આવ્યા, તેને કારણે અનેક યુદ્ધો થયાં. કેટલીક ભટકતી જાતિઓ સદીઓ જતાં યુરોપમાં ભળી અને તેમની સંવેદના સામાન્ય પ્રજામાં પ્રસરી. બાઈઝેન્ટિયમનું પૂર્વ સામ્રાજ્ય સમૃદ્ધ થયું, પણ પશ્ચિમ યુરોપમાં એવી સમૃદ્ધિ ભાગ્યે જ અથવા જૂજ પ્રમાણમાં દેખાઈ.

પરંતુ અગિયારમી સદીમાં ચિત્ર બદલાયું અને સ્થાપત્યે અચાનક મોટી હરણફાળ ભરી. નવી નગરરચનાઓ થવા લાગી. બેસીલિકા દેવળમાંથી અચાનક અસ્તિત્વમાં આવેલ યજ્ઞતર સફાઈદાર ન હતું છતાં તેની આગળ તરી આવતી ભારે અને ગોળ કમાનો અને વૃત્તાકાર છત બધા ભાગોને કરકસરથી જોડી ઐક્ય સાધતી હતી. આમાં સુશોભન ઓછું, નહિવત્ હતું. ઘનાકારોની માંડણી વિશેષ હતી. થોડું ભોંયરા અને થોડું કિલ્લા જેવું ભારેખમ અને બંધ આ સ્થાપત્ય પૂર્વનાં દેવળોથી તદ્દન જુદું હતું. આ રોમનેસ્ક દેવળ અવકાશરચનાની દૃષ્ટિએ સુસંયોજિત બની રહ્યું. દેવળમાં આવરી લેવાયેલો વિસ્તાર તથા માળ ઊંચાઈનું માપ સ્થાપિત કરતા હતા. વળી ગ્રીક સ્થાપત્યના સ્તંભ અને સ્તંભશીર્ષના વિકલ્પો અહીં સૂચવાયા હતા. ઊંચો સ્તંભદંડ, ગુંબજીય કોણ અને અટારીને આવરી લેતી સળંગસૂત્રતાની રેખા- આ બધું અવકાશ, દળ અને સપાટીની સંવાદિતાના નિયમને અનુસરતું હતું. સ્તંભો અને ટેકાઓ પરથી કમાનાકાર ઓસરીઓમાં મુક્ત રીતે વિહરતી દૃષ્ટિ એક મજલાથી બીજા મજલા સુધી પહોંચતી ત્યારે ઈમારતનાં બંધારણીય ઘટકોની સંવાદિતા તાલ અને ઠેકા સાથે પ્રગટતી હોવાની અનુભૂતિ થતી

હતી. આમ સંયોજનાનું જે ગણિત ગ્રીકો બૌદ્ધિક રીતે સમજ્યા હતા તે અહીં અનુભવજન્ય રીતે પુનઃસ્થાપિત થયું. અહીં આરણ્યક અને એશિયાઈ સંસ્કૃતિઓમાં જોવા મળતી અમર્યાદ અને અપરિમેયની પસંદગીને કમબદ્ધતા અને સંખ્યકતામાં અનૂદિત કરવા બદલ પશ્ચિમી સંસ્કૃતિ રોમનેસ્ક કળાની સદા ઋણી રહેશે.

ઉત્તર યુરોપ અને યુરેશિયા વગેરે વિસ્તારો લગી ફેલાયેલી વાઈકિંગ, ગોથ, સિથિયન તથા વાંડાલ જેવી બર્બર ગણાતી આરણ્યક જાતિઓની સંસ્કૃતિમાં પ્રાણીલક્ષી શિલ્પાકારો થયા તેની ઊંડી અસર રોમનેસ્ક સંવેદનામાં સચવાઈ છે. આ શિલ્પાકારોમાં ટીપીને ઘડેલા



૧૯૪. વહાણને મથાળે મુકાતું શિલ્પ, વાઈકિંગ પરંપરા, ઈ.સ.૯મી સદી, કાજ

સોનાની પટ્ટીઓમાં આલેખેલા, એકબીજામાં અટવાયેલ સિથિયન પ્રાણીઆકારો, વહાણના મોઢે મઢેલા હાથીદાંતમાંથી કોરેલ વિકરાળ કાલ્પનિક પ્રાણીના અલંકારમંડિત વાઈકિંગ મહોરોં મુખ્ય છે. એ શિલ્પોના જુસ્સા અને બળકટતાએ રોમનેસ્ક શિલ્પને સમૃદ્ધ કર્યું છે. આ ઉપરાંત લોકકળામાં દેખાય તેવી હળવાશ અને પરંપરાને તોડી નિર્બન્ધ અભિવ્યક્તિના મુક્ત આવેગો પણ એમાં સમાવાયા છે. શિલ્પ સ્થાપત્યની જોડાજોડ ઉછર્યું હોઈ સ્થાપત્ય એના પ્રભાવે શિલ્પના ગુણોને આગળ ધરતું થયું છે.

રોમનેસ્ક સ્થાપત્યમાં આદિમતા અને તેને ખાળવા માટેનું સુઆયોજન એમ બન્ને સાથે જોવા મળે છે. બીજી રીતે જોઈએ તો એમાં અનેક સંસ્કૃતિઓના અભિગમો ઘુંટાયા છે. સુશોભનીય ભાતો જેવું અલંકરણ પણ રોમનેસ્ક સ્થાપત્યના મુખ્ય ભાગો પર પ્રસર્યું હતું. આવી અલંકારવીગતોને આગળ ધરવા તેને અર્ધમૂર્ત શિલ્પમાં કોતરી કાઢવામાં આવી હતી. આને કારણે શિલ્પોમાં ગોળાઈ અને દળના પુનરાલેખને સ્થાપત્યને નવાં અવકાશગત તત્ત્વો અને પરિમાણ બક્ષ્યાં. એક રીતે જોઈએ તો ખ્રિસ્તી સાથે પેગન કથાઓ, ગ્રીક રચનાઓ, ‘આરણ્યક’ જાતિઓનાં અલંકરણ; બાઈજેન્ટાઈન, સાસાનીઅન, સિથિયન કળા સ્વરૂપો - આ બધું અજબ રૂપે રૂપાંતરિત પામી અહીં ઊભરાવા લાગ્યું.

તત્કાલીન બોલાતી રોમાન્સ ભાષાઓ પરથી ઈ.સ. ૧૮૨૩ માં એમ.ડી.ઝર્વિલે આ કળાનું નામકરણ કર્યું. એનો આરંભ ફ્રાન્સમાં અગિયારમી સદીની બીજી પચીસીમાં થયો હતો. બારમી સદી સુધીમાં તો સ્થાનિક વિવિધતાઓનો સમન્વય કરી તેણે ગણનાપાત્ર વિકાસ સાધ્યો. ગોથિક શૈલીના ઉદય અને વિકાસથી રોમનેસ્ક કળાનો અંત આવ્યો. ફ્રાન્સ, સ્પેઈન, ઈંગ્લેંડમાં આ શૈલી ખૂબ વિકસી હતી. ઈટલીમાં આદિમ ખ્રિસ્તી કળા સ્વરૂપે જોવા મળેલી શૈલી ‘નીઓલાટિન’ તરીકે ઓળખાઈ જ્યારે જર્મની ખાતેની રૂહાનીશ શૈલી કેરોલિન્જિયન અને ઓટોનીઅન કળાની નીપજ બની રહી.

સતત થતાં યુદ્ધોને કારણે સુરક્ષાપ્રધાન સ્થાપત્યને મધ્યયુગમાં વેગ મળ્યો. મુખ્યત્વે કિલ્લાઓવાળી ટેકરીઓ પર રચાયેલાં નગરો, અડીખમ દીવાલોવાળા

મહેલો, સાંકડી ગલીઓવાળા લોકઘરો વગેરે નાગરિક સ્થાપત્યમાં મુખ્ય છે. દેવળ પણ ભારે દીવાલોવાળું, બહારથી અનલંકૃત રહ્યું. મોટા મઠો રચાયા, એમાં દેવળ કેન્દ્રરૂપે રહ્યું. બેસીલિકાની ભુજાઓ ઊંચી થઈ અને એના ટાવર થયા, એમાં પ્રાર્થના ઘંટ મુકાયા. સાધુઓ, અનુયાયીઓ માટે રહેવાના ઓરડાની હારમાળાવાળા, વચ્ચે ચોક, બગીચો ધરાવતા ચોરસ કલોઈસ્ટર્સ તરીકે ઓળખાતા નિવાસો રચાયા. આ સમય ખ્રિસ્તી મઠો અને આશ્રમોના સંન્યાસીઓ માટે સુવર્ણયુગ હતો એટલે આ સમયમાં રચાયેલું ઉત્તમ સ્થાપત્ય મઠાકાર પ્રકારનું રહ્યું.

રોમનેસ્ક સ્થાપત્યે પોતાની શક્તિ બેસીલિકન પ્રકારના દેવળના ભૂ-આયોજન પ્રત્યે વિશેષ રૂપે ખર્ચી હતી. સમ્રાટાઈની નવી જરૂરિયાતને લક્ષમાં લઈ (કદાચ વધતા જતા ક્રિયાકાંડને લીધે) પૂર્વ છેડે અર્ધવર્તુળાકાર પછીતમાં તબક્કાવાર વધારો થતો ગયો. શરૂઆતમાં નાની કમાનવાળા અર્ધગોળાકાર ગોખનો બન્ને બાજુએ ઉમેરો થયો અને પાછળથી ત્રણ ગોખ રચાવા માંડ્યા. ત્યારબાદ કેટલાંક દેવળોમાં પછીતની ભુજાને ઉત્તરદક્ષિણ છેડે વધુ લંબાવી બન્ને વચ્ચે બહુ ગોખ અને અર્ધવર્તુળાકાર પછીતમાં પણ બન્ને બાજુ ગોખ ઉમેરાયા. ઉત્તરદક્ષિણ લંબાવેલી ભુજામાં બન્ને બાજુ સ્તંભ અને કમાનયુક્ત ઓસરીઓની જોડ પણ ઉમેરાઈ. બાઈજેન્ટાઈન સ્થાપત્યની જેમ અહીં પણ દેવળના ઘણા ખરા ભાગોની છત કમાનાકાર રહી અવકાશને આવરી લેતી હતી. જ્યાં ઈમારતના બે ભાગ કે ભુજાઓ જોડાતા હોય ત્યાં ગુંબજ કે ગુંબજીય છતોનો ઉપયોગ થતો હતો. જ્યાં ઈમારત વધુ લાંબી હોય ત્યાં મુખ્યત્વે નળાકાર કમાન કે સભાખંડ પરની ગોળાકાર કમાનની અને સમાન્તર ઓસરીઓની ઊંચાઈ સરખી રાખેલી જણાય છે. સમાન્તર ઓસરીઓની ઊંચાઈ વિશેષ હોય ત્યારે મુખ્ય સભાખંડની વચ્ચે ગેલેરી મૂકવામાં આવતી. એને અપાતા ચાર પાયાના આધારનો હેતુ અર્ધસૂક્ષ્માકાર કમાન રચવાથી વિશેષ સરતો. સામાન્ય રીતે કમાનો સુરંગાકાર કે ગોળશીર્ષ જોવા મળતી પણ ક્યારેક કોણીય કમાનનો પણ ઉપયોગ થતો હતો, પરંતુ અનુગામી કાળમાં થયો તેવો વિશદ અને સભાન વિનિયોગ

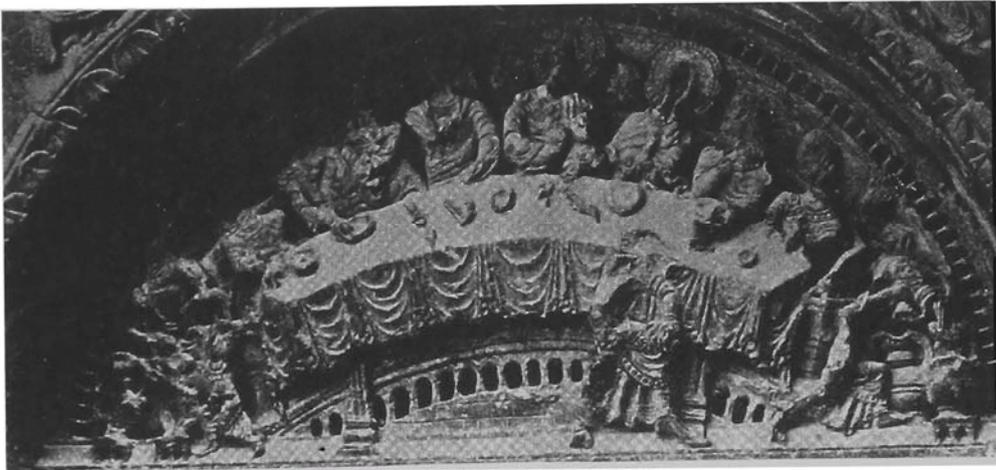
અસ્તિત્વમાં આવ્યો ન હતો.

બાઈજેન્ટાઈન કે બેસીલિકન દેવળમાં ભીંતચિત્રો જોઈ શકાય એટલે વિશાળ વિસ્તારો, દીવાલો ખાલી રાખવામાં આવતા. જ્યારે રોમનેસ્ક દેવળમાં તેનાથી ઊલટું ગ્રીક મંદિરોની માફક સ્થાપત્યનાં ઘટકોનું આન્તરગુંફન એવી રીતે યોજાતું કે ચિત્રોની ગેરહાજરી છતાં સમગ્ર ઈમારત સુશ્લિષ્ટ રહેતી. આ ઘટકો તે આડા વિસ્તાર વચ્ચેના સ્તંભાંતરાલ અને ઊભા વિસ્તારોને વહેંચતા મજલાઓ. સ્તંભાંતરાલને સ્તંભદંડ(શાફ્ટ) દ્વારા શણગારાતા. વળી આ જ માવજત ઊંચી કમાનો સુધી ઊંચે ઊઠતા વાતાયન મધ્યાંતરાલને પણ લાગુ પાડવામાં આવતી હતી. બન્ને બાજુએ એકમેકની સામે ગોઠવાતા વાતાયન મધ્યાંતરાલને વચ્ચે કમાનોનો ટેકો રહેતો. ઊભા રચાયેલા સ્તંભદંડ ઈમારતની ઊંચાઈનો ખ્યાલ આપતા. જ્યારે પથ્થરને ઘડીને ઉપસાવાયેલ અલંકરણ મજલાઓનું સૂચન કરવા સાથે ઈમારતના સમગ્ર સમ્મુખ દર્શન તથા ઊંચાઈના અવકાશનું સુંદર વિભાજન થતું. તે ઉપરાંત આ ગૂંથણી મુખ્ય આડા વિસ્તારને આવરી લઈ ઊંડાણ ચીંધતી.

આ સ્થાપત્યનાં ઘટકો સમગ્ર રચનાને કોઈ પણ અલંકરણ વિના રસપ્રદ બનાવી શકે તેવાં હતાં. ભૂતકાળનાં સ્થાપત્યોમાં અલંકરણ માત્ર સુશોભનાત્મક હતું જ્યારે રોમનેસ્ક સ્થપતિએ અલંકરણને આખી રચનાનું અવિભાજ્ય ઘટક બનાવ્યું; પરંતુ ઈમારતોને

વધુ સુંદર બનાવવા જતાં ક્યાંક પ્રવેશદ્વાર, મુખદ્વાર જેવા ભાગ અલંકારપ્રચુર બની ગયેલા જણાય છે, દા.ત. પ્લાતો અને સેન્તોઝ ચર્ચ. ટૂંકા ગાળામાં આ સ્થાપત્યે લોકપ્રિયતા મેળવી હોઈ તેમાં પ્રાદેશિક વૈવિધ્યવાળી શૈલીઓ પણ જોવા મળે છે. આની પાછળ તત્કાલીન સામન્તશાહી પરિવારોની આગવી ઓળખનો હેતુ પણ હોઈ શકે.

અગિયારમી સદીના અન્તે અર્થાત્ ૯ સૈકાઓની નિષ્ક્રિયતા પછી સ્થાપત્યનિર્ભર શિલ્પકૃતિઓ અહીં ફરી અસ્તિત્વમાં આવી. એમાં આકૃતિઓને ક્રમવાર ગોળ કે ચોરસ રચનાક્ષેત્રમાં સમાવી સ્થાપત્યના ઘટકના આકારમાં ગોઠવાતી. દા.ત. 'અન્તિમ ભોજન' (લાસ્ટ સપર) શિલ્પમાં અર્ધગોળાકાર કમાનને અનુરૂપ ગોળાકાર ટેબલ અને ફરતી એકાકારી આકૃતિઓ ગોઠવાઈ છે. ધીમેધીમે રોમનેસ્ક સંવેદના અને અભિગમે ગજું કાઢ્યું, એમાં આ નવીન શૈલીના શિલ્પની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓ ફાન્સના મ્વાસ્સાક, વેઝલે અને ઓર્તોનાં દેવળોમાં થયેલ અર્ધમૂર્ત શિલ્પોમાં જોવા મળે છે. મુખદ્વારની કમાને ભરપુર આકૃતિઓવાળાં આ શિલ્પો સ્થાપત્યના આકાર અને માળખાને અનુરૂપ સર્જ્યાં છે. મ્વાસ્સાકમાં 'આખરી ન્યાય' (લાસ્ટ જજમેન્ટ)ના સન્ત જોહનનું કયામતનું દર્શન આલેખાયું છે. કેન્દ્રમાં ઈસુ ચાર મહાન પ્રચારકો(ઈવેન્જેલીસ્ટસ)નાં પ્રાણીપ્રતીકો સાથે દર્શાવાયા છે. અન્ય સ્થળોએ અર્ધગોળાકારમાં



૧૯૫. અંતિમ ભોજન, શાર્લિયુનું દેવળ, ફાન્સ, ઈ.સ. ૧૨મી સદી



૧૯૬..આખરી ન્યાય, પ્રવેશદ્વારના ઉપરના ભાગે, સેન્ટ માદલેઈન દેવળ, વેઝલે, ફ્રાન્સ, ઈ.સ.૧૧૨૦

ગોઠવાયેલી આકૃતિઓને બદલે અહીં વચ્ચેની વિશાળ આકૃતિઓમાં જુસ્સાદાર ગતિમાનતા વળાંકો દ્વારા દર્શાવી છે. ઓત્તોના દેવળના પશ્ચિમ દ્વારે એ જ વિષયમાં ત્રાજવે તોળાતા પાપી અને પુણ્યશાળી જીવોનું, વિશેષ તો વિકરાળ દાનવો અને હતભાગી મનુષ્યોનું ચિત્રણ વેધક છે. વેઝલેના વિખ્યાત મુખદ્વારે અને અન્ય સ્થળનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોનાં માનવપાત્રોની મુદ્રાઓમાં આત્મસાત્કરેલી અનેક પરંપરાના અંશો સૂક્ષ્મ રીતે દૃષ્ટિમાન થાય છે. પરંતુ દેહરૂપોની વિલસિત સ્પર્શક્ષમતા ઊડીને આંખે વળગે એવી છે. ઓત્તોમાં તો મધ્યયુગના અનામી કાળના જૂજ એવા શિલ્પી



૧૯૭.સાન જેનો માજિયોરેનું દેવળ અને ટાવર, વેરોના, ઈટલી, ઈ.સ.૧૧૨૩

ગિઝલબર્ટસની ગણાય છે તે 'ઇવના મોહ'ની નગ્નાકૃતિમાંય નિર્બન્ધ નમનીયતા છે. આ અને અનેક દેવળોમાં સ્તંભશીર્ષે કોરાયેલી જનાવરોની, બાઈબલનાં

પાત્રો અને પ્રસંગોની આકૃતિઓમાં આદિ કળા જેવા બિનવાસ્તવદર્શી બળકટ આલેખનો છે. મધ્ય યુગના એ કાળનાં અન્ય શિલ્પોમાં જર્મનીના હિલ્ડેશાઈમના અને ઈટલીના વેરોનામાં આવેલ સાન જેનો દેવળના દ્વારે જડેલા કાંસાનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો વિશેષ ઉલ્લેખનીય છે. આમાં આકારલક્ષિતાના પ્રબળ આવેગોએ બારણાના ચોકઠામાં આલેખાયેલ જૂના અને નવા કરારની આકૃતિઓમાં આદિકળા જેટલી અદ્ભુત સર્જનશક્તિ નિપજાવી છે. આ શિલ્પોની અદમ્ય સ્પર્શક્ષમતા સિથિયન પ્રાણીશિલ્પોની યાદ દેવડાવે છે. અહીં માનવ અને પ્રાણીઓની આકૃતિઓના વિપુલ ઉપયોગને કારણે શિલ્પકળામાં જીવંત તત્ત્વો ઉમેરાયાં હતાં. ભૂતકાળમાં પશ્ચિમ યુરોપના આ પ્રદેશોમાં આકૃતિ આલેખન નહિવત હતું. મુખ્યત્વે ભાત સુશોભન જ થતાં હતાં. શિલ્પકળા સ્થાપત્યના ભાગરૂપે નિપજાવેલ પણ એનું આગવું રૂપ પણ પ્રગટ્યું. દા.ત. સ્તંભશીર્ષ પર કંડારાતાં શિલ્પ. એમ કહી શકાય કે રોમનેસ્ક શિલ્પી પાસે અલંકરણ માટે અપાર કલ્પનાશક્તિ હતી. વનસ્પતિ, પ્રાણી કે માનવ આકૃતિમાંથી તે જે અલંકરણ નીપજાવતો તેને આકારલક્ષિતાના અભિગમથી તથા અદ્ભુત ગતિમાનતાથી ભરી દેતો.

મધ્ય યુગ સતત યુદ્ધપ્રસિત રહ્યો હોઈ એમાં કળાનું સ્થાન સીમિત રહ્યું. અમુક તબક્કે માત્ર વપરાશનાં પાત્રોમાં જ કળા જીવિત રહી. સમર્થ શાસકોના રાજ્યમાં શાન્તિકાળ દરમિયાન શિલ્પો-ચિત્રો થયાં. મહાન ચાર્લ્સ (શાર્લમાન્ન)ના રાજ્યકાળમાં કેરોલિન્જિયન નવજાગૃતિ આવી. તે દરમિયાન પોથીચિત્રોમાં વાસ્તવદર્શિતા અને ગતિશીલતાના અખતરા થયા. ઉત્રેપ્ત, સાલ્ટર (ગીતમાલા) અને શાહી બાઈબલ એના નમૂનારૂપ છે. આયર્લેન્ડમાં રચાયેલ 'બુક ઓફ કેલ્સ'માં અક્ષરાંકન અને સુશોભનીય ભાતને સાંકળી. 'બર્બર'ગણાતી પ્રાણીલક્ષી કળામાં આકારો એકબીજામાં ગુંથાતા એ ઢબે - બારીક ગૂંથણી દર્શાવતાં વિશિષ્ટ પોથીચિત્રો થયાં. ઈંગ્લેન્ડ અને ફ્રાન્સ વચ્ચેના યુદ્ધનું આલેખન કરતું ભરતગૂંથણ - 'બાયુ ટેપેસ્ટ્રી'નાં કાપડના પ્રલંબ પટામાં થયું છે. કેરોલિન્જિયન સમયનાં પોથીચિત્રોના હીરામાણેક જડેલા પૂંઠા અને દેવળની



૧૯૮. સેન્ટ મેથ્યુ, બાઈબલ હોલ વિલિયેર, કેરોલિન્જિયન પોથી
પરંપરા, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૮૧૬-૩૫

વિધિઓમાં વપરાતા દંડ વગેરે પાત્રો પરનાં સોનેરી અલંકરણો પણ જાણીતા છે. આ બધામાં અલંકૃતિનાં મૂળ 'બર્બર' કહેવાતી જાતિઓના શિલ્પાકારોમાંથી અપનાવાયાં છે.

મધ્યકાળ યુરોપની સંસ્કૃતિઓનો મથામણકાળ ગણાય છે. એ દરમ્યાન મઠાધીશો અને રાજવીઓ વચ્ચે વિચારસરણીઓના વિવાદ સર્જાયા. પૂર્વપશ્ચિમની પરંપરાઓ જુદી પડી. પરિવર્તન અને

સુધારાના હિમાયતીઓ પર અત્યાચારો થયા. શહીદોની પણ મોટી પરંપરા સર્જઈ. ઈસુએ આત્મબલિદાન દ્વારા ચીંધેલા રસ્તે અનેક સંતો શહાદતને વર્યા. ખ્રિસ્તી સમાજમાં જ થયેલા એ નિર્મમ અત્યાચારોની ગાથા ઘણાં ભીંતચિત્રોમાં વર્ણવાઈ છે. એ અર્થમાં મધ્યયુગની કળાની સ્મૃતિમાં ઈસુ સાથે અન્ય કરુણ કથાઓનો ઈતિહાસ પણ સમાયેલો છે.

ગોથિક પરંપરા

પુનરુત્થાન કાળમાં પુરોગામી 'બર્બર' કહેવાતી ગોથ સંસ્કૃતિ માટે નિંદાત્મક રૂપે વપરાયેલી સંજ્ઞા 'ગોથિક' કાળે કરીને વર્ણનાત્મક અર્થમાં પ્રચલિત થઈ છે. મુખ્યત્વે ફ્રાન્સ-જર્મની અને ઈંગ્લેંડમાં પ્રવર્તિત ગોથિક લાક્ષણિકતાઓમાં ઊંચી કોણાકાર કમાનોવાળાં વિશાળ કેથીડ્રલ(ધર્મગુરુ, બિશપની પુરશી 'કેથીડ્રા' સાથે સંકળાયેલ દેવળ), એમાંની ઝળહળતી રંગીન કાચની બારીઓ, અને પ્રલંબ પ્રમાણોવાળી સ્થાપત્યલક્ષી શિલ્પાકૃતિઓ જાણીતી છે. ચિત્રોમાં પુનરુત્થાન કાળ પહેલાંની મધ્યયુગનાં લક્ષણોવાળી સંવેદનાને 'ગોથિક' કહેવાનું પ્રચલિત છે.

ઈ.સ. ૧૧૨૫માં ઈલ દ ફ્રાન્સ ખાતે બંધાયેલ સેન્ટ ડેનિસ અને સેંઝના સ્થાપત્યથી ગોથિકનાં પગરણ થયાં ગણાય છે. શરૂઆતમાં તેનો પ્રભાવ પ્રાદેશિક કક્ષાએ મર્યાદિત રહ્યો કારણ કે ફ્રાન્સના અન્ય વિસ્તારોમાં રોમનેસ્ક શૈલીનું વર્ચસ્વ હતું. ગોથિક શૈલી તેરમી સદીમાં પૂર્ણપણે વિકસીને ઈંગ્લેંડ જઈ પહોંચી; તેરમી-ચૌદમી સદીમાં ઈટલી સિવાય સમગ્ર યુરોપમાં પ્રસરી. પુનરુત્થાન કાળની પ્રક્રિયામાં અને તેના સૌંદર્યશાસ્ત્રનાં ધોરણો વિકસાવવામાં જ્યારે ફ્લોરેન્સે મુખ્ય ભાગ ભજવ્યો ત્યારે ઈટલીએ આ શૈલીને સૌ પ્રથમ તિલાંજલિ આપી. આ શૈલી તેના સુવર્ણકાળ દરમિયાન ઉત્તર યુરોપમાં વધુ પ્રચલિત રહી. ફ્રાન્સનાં મુખ્ય સ્થાપત્યોમાં એક અથવા બીજા રૂપે ઈ.સ. ૧૫૩૦ સુધી આ શૈલી જોવા મળી અને પછી વિલાવા લાગી. ઈંગ્લેંડ-જર્મનીમાં આ શૈલી સત્તરમી સદી સુધી સક્રિય રહી. વિશ્વનાં અન્ય સ્થળે પશ્ચિમી સભ્યતાના પ્રભાવે થયેલી અનેક ઈમારતોમાં 'ગોથિક' લક્ષણો પ્રસર્યાં.

તેરમી સદી ગોથિક શૈલી અને વિચારણાના ઉદયની હતી. આ સૈકામાં રાજ્યવ્યવસ્થા અને સમાજવ્યવસ્થા વચ્ચે સંવાદિતા પ્રગટી. મધ્યયુગમાં મઠોમાં ધાર્મિકઆધ્યાત્મિક શિક્ષણની પરંપરા આરંભાઈ હતી અને વિશ્વવિદ્યાલયો જેવી સંસ્થાઓનાં મૂળ નંખાયાં હતાં. ગોથિક કાળમાં બિનસાંપ્રદાયિક શિક્ષણ અને દર્શન તથા વિજ્ઞાનના વિષયો પરના ઝોકે નવી હવા પ્રગટાવી.

ધર્મનીતિ અને તત્ત્વજ્ઞાનના સમન્વય રૂપે ઉત્તમ ગ્રન્થો રચાયા, દા.ત. સેન્ટ થોમસ એકિવનાસનો 'સુમ્મા થિયોલોજિકા'. વૈચારિક ઊહાપોહનું કેન્દ્ર રોમને બદલે પારીસ થયું અને વિશ્વવિદ્યાલયની સ્થાપના દ્વારા તે અગ્રસ્થાને રહ્યું. આ વિશ્વવિદ્યાલયમાં સેન્ટ થોમસ અધ્યાપન કરી રહ્યા હતા. સામાજિક સમાનતા અને ધર્મનિરપેક્ષતાના ખ્યાલો અહીં પોષાવા માંડ્યા અને ખ્રિસ્તી મઠને બદલે વિશ્વવિદ્યાલયો ચિન્તનનાં કેન્દ્ર બન્યાં. કળાત્મક પ્રવૃત્તિઓની પહેલ મઠાધિપતિને બદલે ધર્મગુરુઓએ કરવા માંડી. સમાજમાં પણ આ ઘટનાના પડઘા પડ્યા. કેથીડ્રલ નગરનું ભૂષણ બન્યું અને ત્યાંથી સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ ફેલાવા માંડી. રાજ્યસત્તા અને ધર્મના અનેક ગણા પ્રોત્સાહનને કારણે ફ્રાન્સમાં ગોથિક વિચારધારાએ વેગ પકડ્યો.

ગોથિક સ્થાપત્યની નિર્ણાયક, વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતા એટલે અણિયાળી કોણીય કમાન અને ફ્લાઈંગ બટ્રેસ. વળી અણિદાર રીબ્ વોલ્ટનો ઉપયોગ પણ થયો. આનો આરંભ ઈંગ્લેંડ અને ઈટલીમાં થયો હોવા છતાં સ્થાપત્યમાં રીતસરનો વિનિયોગ ફ્રાન્સમાં થયો. આ કમાનમાં વજન બંને ભુજામાં સરખી રીતે વહેંચાતું હતું. રોમનેસ્ક નળાકાર કમાનમાં વજન એના કેન્દ્ર પર હોઈ દીવાલો બોજ ઝીલવા ભારેખમ ચણાતી. નવા પ્રકારની કમાને એ કામગીરી હળવી બનાવી અને દીવાલોમાં રંગીન કાચની બારીઓ નાખવાની પ્રથા શરૂ થઈ. વળી આ કમાનો અણિદાર હોવાને કારણે ગોળ કમાન કરતાં પાતળી અને નાજુક જણાતી હતી.

આ સ્થાપત્યની બીજી લાક્ષણિકતા ફ્લાઈંગ બટ્રેસ. તે બરછી આકારની મુખ્ય ભુજાના ટેકારૂપ વધારાની ભુજાને અને માળખાને સાંકળતા પુલની ગરજ સારતી હતી. મુખ્ય ભુજાની દીવાલના દબાણને તે બહારની બાજુથી ખાળી શકતી હતી. આના કારણે મજલા ગોઠવવામાં સરળતા થઈ; ભોંયતળિયે કમાનવાળો મધ્ય ખંડ (નેવ), તેના પર પહેલા મજલાની અટારી, તેના પર ત્રણ કમાનોના એકમનું પંકિતબદ્ધ પુનરાવર્તન ધરાવતો ત્રિવિધ કમાનધારી મજલો, ચોથો અને અધિક

વાતાયન મજલો - એમ દરેક ગાળામાં એક એક બારી મુકાઈ.

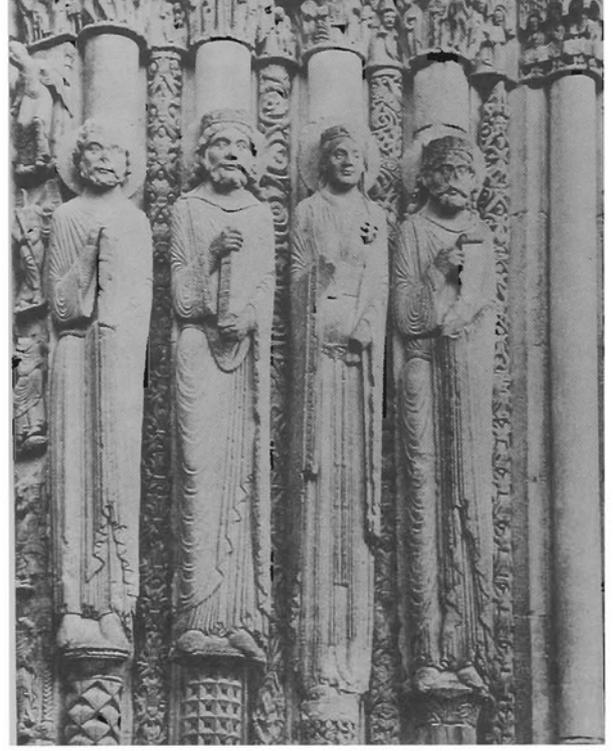
ઈ.સ. ૧૨૪૦ માં પિયેર દ મોતેરૂ નામના ફ્રેન્ચ સ્થપતિએ સેન્ટ ડેનિસની ઓસરીઓનું આયોજન કર્યું. તેમણે ત્રિવિધ કમાનધારી મજલાની બહારની બાજુ દીવાલમાં પથ્થરનું ચણતર ઓછું કરી કાચવાળી બારી મૂકી. ઉજાસ માટેનાં જાળિયાં કે વાતાયનવિન્યાસની આ



૧૮૯. કેથીડ્રલ, શાર્ટ્ર, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૧૫૦

પ્રયુક્તિનો બહોળો ઉપયોગ પાછળથી થવા માંડ્યો અને ઉજાસજાળીનું કદ પણ ઉત્તરોત્તર વધવા માંડ્યું. ગોથિક ઈજનેરી અને સ્થાપત્ય કામની સિદ્ધિઓને કારણે ગગનચુંબી ત્રિકોણાકાર ભુજાઓ અને વિશાળ ભૂભાગ આવરતા મહાન કેથીડ્રલ રચાયાં. ફ્રાન્સમાં શાર્ટ્ર, રીમ્સ અને આમ્સ વગેરે નગરોના તેમ જ પારીસનું નોત્રદામ દેવળ એમાં વિશ્વવિખ્યાત છે. ઈંગ્લેંડમાં સોલ્સબરી, ગ્લોસ્ટર તેમ જ લંડનનું વેસ્ટ મિનસ્ટર એબી, જર્મનીમાં કોલોન, સ્ટ્રાસબુર્ગનાં તેમ જ ઈટલીમાં મિલાનનું કેથીડ્રલ

ગોથિક સ્થાપત્યના ઉત્તમ નમૂનાઓમાં ગણાય છે. રંગીન કાચની બારીઓનાં ફ્રેન્ચ દેવળો પંકાયેલાં છે. રંગીન કાચના માધ્યમથી સર્જાયેલા અનેકવિધ રંગી કાચનાં ચિત્રોથી ગોથિક સ્થાપત્યે નવો ચીલો પાડ્યો.



૨૦૦. પવિત્ર આકૃતિઓ, પશ્ચિમ સ્કંદ, શાર્ટ્ર, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૧૫૦

ગોથિક શિલ્પનો આરંભ રોમનેસ્ક પછીના થોડા સમયમાં થયો. ઈ.સ. ૧૧૪૦માં શાર્ટ્રના દેવળનું નિર્માણ રોમનેસ્ક શૈલીને મળતી આવે એવી શૈલીમાં થયું હતું. મુખ્યત્વે સ્થાપત્યનિર્ભર એવાં શિલ્પોમાં ઊભી માનવઆકૃતિઓ સ્તંભમાંથી લંબાવાયેલા નળાકાર સ્વરૂપે ઊપસી. શિલ્પકૃતિ કે શિલ્પયોજનાનું પ્રમાણ ઓછું રહ્યું. આ આકૃતિઓમાં વસ્ત્રોની કરચલીઓ પહેલાં રોમનેસ્ક શૈલીમાં રેખાંકિત સ્વરૂપે આવતી હતી તે ધીમે ધીમે વધુ ઘનતા પ્રાપ્ત કરતી થઈ. પરંતુ અહીં પહેરવેશની રીત કે પાત્રોના ઝલ્મના ઘાટ સમકાલીન હતા. પાત્રના વ્યક્તિત્વને જીવંત અને ભાવપ્રધાન બનાવે એ રીતે મસ્તક અને ચહેરા કંડારાતા થયા. કેટલાક તો પ્રમાણભૂત વ્યક્તિશિલ્પો જેવાં વાસ્તવદર્શી જણાય

પશ્ચિમી પરંપરાઓ : ૨૦૯

છે. રોમનેસ્કમાં મુખભાવો ઓછા પ્રભાવક હતા. ગોથિક શિલ્પાકૃતિઓમાં સ્વસ્થતા, શાંતિ અને અન્ય લાગણીઓની અભિવ્યક્તિ પ્રવેશી. કદી કદી આદ્યું સ્મિત પણ પ્રગટતું દેખાય. રોમનેસ્ક શિલ્પકળામાં અલંકારપ્રાયુર્થ હતું ત્યારે ફાન્સનાં ગોથિક શિલ્પ પ્રકૃતિના અભ્યાસને અનુસરતાં, એને પ્રતિબિંબિત કરતાં અને



૨૦૧. ઈસુનો મહામહિમા, સેકાલુ કેથીડ્રલ, સિસિલી, આશરે ઈ.સ.૧૧૪૮, મોઝેઈક

સંવાદિતાનો વિશેષ પ્રગટાવવા મથતાં. આ શૈલીના નોંધપાત્ર નમૂના સેન્લીસના સેન્સ લાઓ નોત્રદામ વગેરેમાં જોઈ શકાય છે. ગોથિક શૈલીની આવી લાક્ષણિકતાઓ પ્રશિષ્ટ ગ્રીક કળાની યાદ આપે છે. આવો ઝડપી વિકાસ આગળ જતાં નોત્રદામ કેથીડ્રલના ત્રિકોણાકાર શીર્ષ પરના આડા અર્ધવર્તુળાકાર સંયોજનના અર્ધમૂર્ત શિલ્પમાં વ્યક્ત થતો જોવા મળે છે. અહીં કુમારી મેરીની આસન સ્થિતિમાં પ્રશિષ્ટ ગ્રીક શૈલી જેવી હળવી, સહજ મુદ્રામાં સ્ત્રી દેહનું ગૌરવલાલિત્ય જોવા મળે છે. ઈસુ અને કુમારી મેરી વિશેનાં બદલાતાં જતાં કલ્પનોમાં પ્રશિષ્ટ સ્વરૂપો પરથી થયેલા માનવીકરણનાં દૃષ્ટાંતો દેખાય છે. બારમી સદીની કુમારી મેરી તેરમી સદીમાં વાત્સલ્યપૂર્ણ માતાના સ્વરૂપમાં ફેરવાય છે, તેવી જ રીતે રોમનેસ્ક દ્વારશીર્ષ પરના દુર્લભ ઈસુ હવે સ્તંભાન્તરાલ વચ્ચેથી પ્રગટીને ભાવિકોને આવકારવા અને દેવદૂતની જેમ સ્મિત આપતા જણાય છે. સેંટ બર્નાર્ડના વિચારોના પ્રભાવે ઈસુ હવે સર્વોચ્ચ ન્યાયાધીશના પદે બિરાજવાને બદલે

૨૧૦ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

ભાવકોના હૃદયને માનવસ્વરૂપે-વેશે સ્પર્શે છે. તેરમી સદી વિદ્યતાપૂર્ણ તત્ત્વરૂપોને ઝીલતી હોવાને કારણે સમગ્ર વિશ્વને તર્કબદ્ધતાની ભાવનાથી જોવા પ્રેરતી હતી. આ સમયે કેથીડ્રલ સંસ્કૃતિનું આભૂષણકેન્દ્ર, અભ્યાસકેન્દ્ર બની રહ્યું. કહેવાય છે કે એકલું શાર્ત્રનું કેથીડ્રલ ચિત્રિત અને કંડારેલી આઠ હજાર આકૃતિઓ ધરાવતું હતું.

તેરમી સદીના અંતે વ્યક્તિશિલ્પ મરણોત્તર સ્મારક શિલ્પો રૂપે કે અંતિમ સંસ્કારશિલ્પ રૂપે વિશેષ પ્રમાણમાં દેખાવા લાગ્યું. ઈતિહાસકારોને મતે ચહેરા પર દેખાતું સ્મિત ફેન્ય લાક્ષણિકતા હતી. શિલ્પ હવે સ્તંભના માત્ર ટેકા રૂપે સ્થાપત્યમાં જડાઈ રહેવાને બદલે બહાર આવવાં લાગ્યાં, અર્ધ મૂર્તને બદલે પૂર્ણ મૂર્ત સ્વરૂપે જોવા મળ્યાં. શિલ્પોની 'ગોથિક' પરમ્પરાનાં પણ વિવિધ રૂપ જુદા જુદા પ્રદેશોમાં પ્રગટ્યાં. ફેન્ય દેવળોમાં સ્થાપત્યનિર્ભર અને પછી સ્વતન્ત્ર રીતે રચાયેલાં શિલ્પોની વાસ્તવદર્શિતાની સરખામણીએ જર્મનીમાં

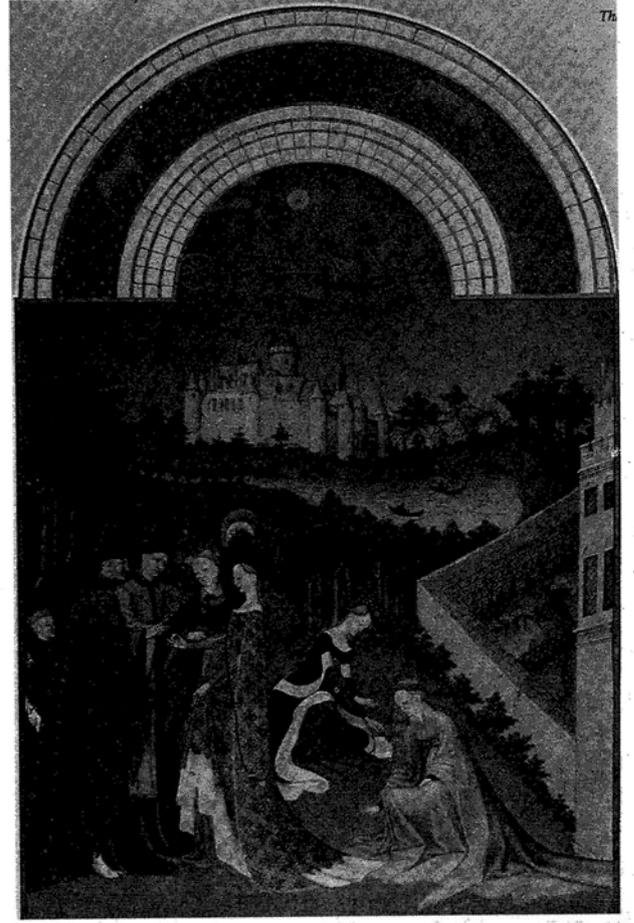


૨૦૨. ક્રુણા, રોટઝેન, જર્મની, ઈ.સ.૧૩૭૦, રંગીન કાષ્ઠ શિલ્પ

ઉત્કટ લાગણીઓને વાચા આપતાં શિલ્પોની મધ્યયુગીન પરમ્પરાએ ગોથિક કાળમાં વધારે વેધકતા પ્રાપ્ત કરી. લાકડામાં કોરાયેલાં અને રંગેલાં આ શિલ્પોમાં ક્રુણપ્રધાન જેવાં કે કોસારોહણ અને કોસ પરથી ઉંતારેલા ઈસુના દેહને ખોળે મૂકી વિલાપ કરતી માતાની ક્રુણા(પિએટા)નું તેમ જ કૂર અત્યાચારોના ભોગ બનેલા શહીદોનાં વેદનાત્રસ્ત શિલ્પોનું આલેખન વારંવાર થયું. આમાં ફાન્સની સૌન્દર્યસંવેદનાથી વિપરીત એવી અભિવ્યક્તિને પ્રાધાન્ય આપતી વાસ્તવદર્શિતા દેખાય છે, જેમાં ઈસુના દેહના ઘા, એમાંથી ઝરતું લોહી કે શબના સુકાયેલા અંગોપાંગો અને મેરીના ત્રસ્ત ચહેરાની મુદ્રાઓ ઉપસાવાઈ છે. આ કઠોર વાસ્તવદર્શિતાની સંવેદના મધ્ય યુરોપના લાક્ષણિક અભિગમ તરીકે ઓળખાય છે. આવી ક્રુણપ્રધાન કૃતિઓ દક્ષિણ યુરોપની 'લાતીન' કહેવાતી સ્પેનિશ(અને એના પ્રભાવે પ્રગટેલી મેક્સિકન) પરમ્પરામાં પણ રચાઈ હતી. સ્પેઈનના સાન્તિયાગા કોમ્પોસ્તેલોના દેવળમાં અને પૂજામૂર્તિઓમાં આવાં શિલ્પાલેખનો છે. એમાં સ્પેઈનની સંસ્કૃતિના મૃત્યુ પ્રત્યેના અને મોત સાથે ખેલવાની રમતો (બુલફાઈટ)ના વિશિષ્ટ અભિગમોની પણ ઊંડી અસર દેખાય છે.

ચિત્રકળા, વણાટકામ, રંગીન કાચની બારીઓ

ચિત્રોમાં લિમ્બોર્ગ બન્ધુઓના બારામાસી વિષયના અને 'બૂક ઓફ અવર્સ'નાં પોથીચિત્રોમાં ગોથિક લંબાકૃતિઓ અને નવી વાસ્તવદર્શિતા દૈનંદિનીય વિષયોની પસંદગીમાં દેખાય છે. હવે ચિત્રમાં જગત, ભાવિક જને બાઈજેન્ટાઈન કાળમાં સોનેરી રંગે કલ્પેલું એવું નહીં પણ માણસે નિરખેલ ભૂરા આકાશ નીચે મંડાયેલું રચાય છે. ટેપેસ્ટ્રીનું વણાટકામ મધ્યયુગની દેણ છે. એમાં ચિત્રો વણાટ દ્વારા ગુંથાય છે. આ ટેપેસ્ટ્રીઓ મહાલયોની દીવાલો પર લગાડાતી, તેમાં એકશૃંગી(યુનિકોર્ન) પ્રાણીની પુરાકથા સાથે સંકળાયેલી ટેપેસ્ટ્રીઓ જાણીતી છે. એમાં આછા લાલ રંગના પરિવેશમાં કુંવરી અને એકશૃંગી પ્રાણીના ક્રુણામય સ્નેહપ્રસંગોનું આલેખન છે.



૨૦૩. મેરીના અમીરની બારમાસા પોથી, એપ્રિલ માસ, લિમ્બોર્ગ બંધુઓ, ઈ.સ. ૧૪૧૩-૧૬

ફાન્સ, જર્મની, ઈંગ્લેંડ જેવા દેશોમાં વાતાવરણ ઈટલી જેવું સૂર્યપ્રકાશિત રહેતું નથી, ત્યાં(મુખ્યત્વે ફાન્સમાં) રંગીન કાચમાં આલેખાતાં વાતાયન ચિત્રોની પરમ્પરા વિકસી છે. ધુમ્મસઘેરા અને આછા ઉજાસવાળા પ્રદેશોમાં કેથીડ્રલના આન્તરિક વિસ્તારો તો સ્વાભાવિક રીતે અન્ધકારમય રહેતા, એટલે રંગીન કાચની બારીઓ બહારના પ્રકાશને ઝીલી કેથીડ્રલના અંધારા ભાગમાં ઊંજળા રંગોની સૃષ્ટિ ખડી કરવાની ક્ષમતા ધરાવતી હતી. આ રીતે અપૂરતા ઉજાસમાંથી અનેકરંગી સૃષ્ટિ જન્માવવાની કળાનો જન્મ થયો અને તે આગળ જતાં આકૃતિપ્રધાન વાતાયનકૃતિઓ વિકસી. સ્વાભાવિક રીતે ઉજાસભર્યા ઈટલીમાં આ કળાપ્રકારનું પ્રયોજન ઓછું રહ્યું અને ત્યાંનાં દેવળોમાં ભીંતચિત્રો અને મોઝેઈક થતાં રહ્યાં.



૨૦૪. એકશૃંગી મિથક પ્રાણી, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૫મી સદી, ટિગાડવાનો ગાલીઓ

કાયના રંગીન અર્ધપારદર્શક ટુકડાઓને કાયની બારીઓમાં સીસાની પટ્ટીઓ દ્વારા જડી આલેખાયેલા ચિત્રસંયોજનને વાતાયનચિત્ર કહી શકાય. તેમાં સીસાની પટ્ટીઓ કાયથી સ્વતન્ત્ર રીતે આકૃતિની સીમારેખાઓ પૂરી પાડે છે. એક માન્યતા પ્રમાણે આ બાઈએન્ટાઈન સંસ્કૃતિના એશિયાઈ વિસ્તારની શોધ હતી પણ મધ્યયુગમાં એ સર્વથા પશ્ચિમી કળાપ્રકાર બની રહ્યો. પહેલવહેલી રચના અગિયારમી સદીના આરમ્બે આઉગ્સબર્ગ ખાતે થયાનું જાણમાં છે. ઈ.સ.ની ૧૧૦૦ની આસપાસ ફ્રાન્સમાં નવા રચાતાં કેથીડ્રલોની વિશાળ બારીઓમાં આ કળાપ્રકાર વિકસ્યો. બારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આ પ્રકાર ઈંગ્લેંડમાં પ્રસર્યો, એમાં કેન્ટરબરી અને યોર્કનાં ઉદાહરણો જાણીતાં છે.

આમાં ફ્રાન્સમાં કેથોલિક પરમ્પરાના પ્રચલનને કારણે બારીઓમાં ધર્મકૃતિઓ આલેખાઈ છે. ઈંગ્લેંડમાં

સુધારાવાદી, પ્રોટેસ્ટન્ટ અને વિશેષ તો શુદ્ધતાવાદી અને મૂર્તિભંજક વર્ગના પ્રભાવે માત્ર સુશોભનાત્મક આકારો બારીઓમાં અગ્રસ્થાને રહ્યાં છે.

શાર્ત્ર અને નોત્રદામની વિશ્વવિખ્યાત બારીઓ સાથે રીમ્સ, આમ્સ અને બૂર્જ જેવાં દેવળોની કૃતિઓ પણ જાણીતી છે. પારીસ સ્થિત લઘુ દેવળ સેં શાપેલના ખંડની બધી દીવાલો રંગીન કાયની બારીઓથી ભરેલી છે, ત્યાં ઈમારતની પાતળી અથવા અર્ધપારદર્શી કાયની ‘દીવાલો’ અંતઃસ્થલમાં આંજી નાખે એવા અપૂર્વ રંગવૈભવથી પરાવાસ્તવ જેવું વાતાવરણ ઊભું કરે છે. શાર્ત્ર અથવા નોત્રદામની પ્રચંડ ઈમારતોમાં ઘુંટાયેલ અંધારામાં તરતી બારીઓ અંદરના અવકાશને કેલાઈડોસ્કોપ જેવા પ્રકાશથી તરબતર કરી મૂકે છે. એમાંય સૌથી ઉપર ‘રોઝ વીન્ડોઝ’ તરીકે ઓળખાતી ગોળ પુષ્પાકારી બારીઓ અંધકારની પૃષ્ઠભૂમિમાં ઝળહળતા રંગીન પ્રકાશ દ્વારા અપાર્થિવ આત્મા પ્રગટાવે છે. ખ્રિસ્તી દર્શનમાં રહેલી પરમ તેજની વિભાવના અહીં સાકાર થાય છે.

રંગીન કાય સામગ્રી તૈયાર કરવાની બે પદ્ધતિઓ જાણીતી છે. ગરમ કરીને પીગળાવેલ કાયમાં જે તે ધાતુના પ્રવાહી ઓક્સાઈડ ઉમેરી રાસાયણિક પ્રક્રિયાથી કાયને સંપૂર્ણપણે રંગમાં ઢાળવાની ‘પોટ મેટલ’ તરીકે ઓળખાતી પદ્ધતિ અને રંગ વિનાના કાય પર રંગીન પ્રવાહીનું પડ ચઢાવી રંગનો ઓપ આપવાની ‘ફલેશ’ પદ્ધતિ. પહેલી પદ્ધતિમાં જુદા જુદા તાપમાને રંગવૈવિધ્ય આણી શકાતું હતું અને વિવિધ ઝાંચ પણ પ્રાપ્ત થઈ શકતી હતી. કાયના રંગોમાં વિગતોનું આલેખન કરવામાં આવતું હતું. ઈનેમલના રંગની સપાટીને ફરી ગરમ કરવાથી એ રંગ એના ઉપર ચોંટી જતા હતા.

શાર્ત્ર કેથીડ્રલની એક જાણીતી કૃતિ જોતાં રંગીન કાયના ચિત્રનું સ્વરૂપ સમજાશે. લાલ રંગના છથી આઠ ઈંચ જેવડા અનિયમિત આકારના અર્ધપારદર્શક કાયના ટુકડાઓને સીસાની પટ્ટીઓમાં બેસાડી માતા મેરી અને બાળ ઈસુની આકૃતિ ઉપસાવવામાં આવી છે. બારીના ઉપરના છેડાની વચ્ચેથી શરૂ થઈ ઠેઠ નીચે સુધી લંબાવેલી મેરીની આકૃતિમાં તેના ચહેરાની આસપાસના તેજવર્તુળ અને લાંબા લિબાસમાં



૨૦૫. ઈસુના જન્મનું એલાન, રૂહેનીશ, ગીત પોથી, જર્મની, મધ્યયુગ

ઢંકાયેલા તેના પૂરા કદને આછા આસમાની કાયથી જડવામાં આવ્યું છે. રાતા રંગની પડછે આસમાની રંગના કાયમાં પડતી વિવિધ ઘેરાશની જાંચ મોટા વિસ્તારના રંગની એકવિધતાને વિવિધતામાં ફેરવી નાખે છે. માતા મેરીએ સોનેરી મણિમુકુટ પહેર્યો છે. ચહેરા અને ખુલ્લી ડોકની ત્વચા, ખોળામાં બેઠેલા બાળ ઈસુનો ચહેરો અને નીચે આગળ વધતી ઈસુની સમગ્ર આકૃતિમાં સોનેરી તથા ઘઉંવર્ણી ઓછીવત્તી ઘેરાશની જાંચ છે. ચહેરા અને મસ્તક પરના મણિમુકુટને જુદી પાડતી સીસાની કાળી પટ્ટી બન્ને વળાંકદાર આકારોને જકડી આગળ ધરે છે, જ્યારે મણિમુકુટ પરની અન્ય નકશીની વિગતોનું સૂચન કાય પર કાળા રંગની પાતળી રેખાઓ આલેખીને દર્શાવાયું છે. અહીં આકૃતિનું ગોથિક પ્રલમ્બ રૂપ અને કાળી જાડી રેખાઓવાળા સીસાની પટ્ટીઓના આકારોમાં



૨૦૬. ત્રણ રાજાને ઈસુના આગમનનું સ્વપ્ન, ઓર્ટો, ઈ.સ. ૧૧૩૦-૩૫

ગોઠવાયું છે અને કાયમાં દોરેલી શરીર, વસ્ત્રો અને આભૂષણોની વિગતોમાં વળાંકો, ગોળાકારો, રોમનેસ્ક ગોથિક આકારોનો સમન્વય સૂચવે છે. આ પ્રકારનાં ચિત્રોમાં સંપૂર્ણ વાસ્તવદર્શિતાનું પ્રયોજન ન હોય તે સ્વાભાવિક છે. અહીં આકૃતિને જાડી ઘેરી રેખાઓને આધારે અને પ્રકાશમાં ઓછીવત્તી થતી રંગની જાંચને અનુલક્ષીને આલેખવાનું હોઈ કળાકાર એ મર્યાદાઓમાં રહીને આયોજન કરે છે. આ બારીઓનાં ચિત્રોની લાક્ષણિકતા છાપેલા ચિત્રમાં એક જ પાસું રજૂ કરી શકે, જાતે જોતાં જે સ્થળેથી જોવાય ત્યારે અને ત્યાંથી બારીમાં થઈને આવતો પ્રકાશ, બીજા સ્થળેથી જોતાં બદલાય ત્યારે આકૃતિને પણ બદલી નાખે છે, ઉપરાંત જુદા જુદા સમયે અને ઋતુએ એમાં બદલાતા પ્રકાશની આત્મા એ આકૃતિને અવનવા રૂપે રજૂ કરે છે. ઘણી વાર બહાર ધૂંધળા વાતાવરણમાં અચાનક સૂર્યપ્રકાશનો સંચાર થતાં આ પ્રકાશાધારિત આકૃતિઓ અદૃશ્ય જેવી હોય તેમાંથી અદ્ભુત તેજથી ઝળહળતી દેખાય ત્યારે ‘ગોથિક રણકો’ જેવા ભાષાપ્રયોગને સાર્થક થાય છે.

પુનરુત્થાન કાળ

પુનરુત્થાન કાળની કળાનો આરંભ ઈટલીમાં મધ્ય યુગના અંતે અને ઈસુની તેરમી સદીના આરંભે મૂકી શકાય. ઈ.સ. ૧૩૦૦ માં આ યુગના મહાન ક્રાન્તિકારી ચિત્રકાર જ્યોત્તો તેત્રીસના અને 'ડીવાઈન કોમેડી'ના કવિ દાન્તે પાંત્રીસ વર્ષના હતા. લિયોનાર્દો વિન્ચીના જન્મ(ઈ.સ. ૧૪૫૨) સુધીમાં યુરોપની લાક્ષણિક સાંસ્કૃતિક ઘટના તરીકે 'પુનરુત્થાન'નો સ્વીકાર થયો હતો. આ અંગે વિગતવાર ચર્ચા કરતાં પહેલાં તત્કાલીન ઈટલીનો સંદર્ભ ટૂંકમાં જોઈ લઈએ.

રોમન સામ્રાજ્યની કેન્દ્રીય સત્તાના વિસર્જન પછી ઈટાલિયન દ્વીપકલ્પની રાજકીય એકતાનો અન્ત આવ્યો હતો. ત્રણ રાજ્યસત્તામાં વહેંચાયેલા ઈટલીનો ઉત્તર વિભાગ જર્મનીનાં અંકુશ હેઠળ હતો, મધ્ય ઈટલી ઉપર પોપની અને દક્ષિણના નેપલ્સમાં ફ્રાન્સની સત્તા હતી. પરંતુ આવું વિભાજન તત્કાલીન સમાજને સ્વીકૃત ન હતું. વેનિસ, મિલાન જેવાં નગરરાજ્યો જર્મન સત્તાથી અને મધ્ય ઈટલીના બોલોન્યા જેવાં નગર સ્વતન્ત્ર હતાં. વળી તેરમી સદીથી નેપલ્સ અને સિસિલીના ટાપુ પરના સ્પેનિશ વર્ચસવાળાં નગરરાજ્યો વચ્ચે સતત સ્પર્ધા રહેતી હતી. છતાં ચૌદમી સદીની શરૂઆત સુધી આ રાજ્યો સત્વશીલ સંસ્કૃતિઓ સર્જી શકે એવાં સ્વાયત્ત ન હતાં. પાછળથી આ ત્રણે રાજ્યસત્તાઓ નબળી પડી એટલે શક્તિશાળી અને અગ્રણી વ્યાપારી પરિવર્તનોના વડપણ હેઠળ સ્વતન્ત્ર નગરરાજ્યો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં.

સમૃદ્ધ નગરો ધરાવતું ઈટલી વિશ્વવ્યાપારના હાર્દ સમા ભૂમધ્ય સમુદ્રના જળમાર્ગ પર આવેલું હોઈ તેને કેટલાક લાભ હતા. વેનિસ અને જિનોઆ જેવાં બંદરોનો એણે વેપારધંધા માટે પૂરેપૂરો ફાયદો ઉઠાવ્યો. આ બંદરો દ્વારા આયાત થયેલા માલને દેશના અંદરના ભાગો સુધી પહોંચાડવામાં આર્નો નદીના જળમાર્ગ પર આવેલા ફ્લોરેન્સ બંદરનો ઉપયોગ થતો હતો. એને કારણે તે નગર ઉપરાંત આ માલસામાનને આલ્પ્સ પર્વતની પેલે પાર યુરોપના બીજા દેશો સુધી પહોંચાડનાર મિલાન નગર પણ સમૃદ્ધ બન્યું. નગરરાજ્યોના ક્રમશઃ વિકાસમાં યુરોપે આરંભેલા એશિયાઈ અને આફ્રિકી દેશોના ખેડાણ

ઘણો મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો અને વસાહતો સ્થપાઈ ત્યારબાદ યુરોપની સંપત્તિ અને સમૃદ્ધિમાં અનેક ગણો વધારો થયો. આને કારણે વ્યાપારકેન્દ્રી શાસનવ્યવસ્થા અસ્તિત્વમાં આવી. યુરોપના બીજા દેશોમાં જાગીરકેન્દ્રી સત્તા હતી. જ્યારે અહીં નગરકેન્દ્રી સત્તા સ્થપાઈ. એને કારણે ગ્રામ્ય વિસ્તારના સામન્તો, સરદારોને સત્તામાં ભાગ લેવા માટે નજીકનાં નગરોમાં વસવું પડ્યું. તેરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ઈટલીનાં નગરોમાં સત્તાનું વિકેન્દ્રીકરણ એટલી બધી હદે થયું કે ફ્લોરેન્સ જેવું નગર સમૃદ્ધિ અને સામાજિક સુમેળને કારણે પ્રસંગોપાત્ત પોપની સત્તાને પડકારતું થયું. એશિયાઈ સત્તાઓ પાસેથી જેરુસલેમને છોડાવવા માટે યુરોપીય ધર્મયોદ્ધાઓના વિરાટ સૈન્યને પોતાનાં વહાણો અને બીજી સવલતો પૂરી પાડવા જેટલું સમૃદ્ધ વેનિસ નગર બન્યું. એના બદલામાં એણે અઢળક નાણાં અને જિતાયેલા પ્રદેશમાંથી અડધો હિસ્સો લેવાની શરત કરી. પોપને પોતાની ઈચ્છાવિરુદ્ધ આ શરત સ્વીકારવાની ફરજ પડી.

વેપારવાણિજ્યમાંથી પ્રાપ્ત થયેલી સમ્પત્તિ તથા રાજ્યસત્તાએ કળાને ઉત્તેજન આપવા માંડ્યું. દા.ત. ફ્લોરેન્સ નગરમાં વિશાળ કેથીડ્રલ સાન્તા મારીઆ દેલ ફિયોરેનું નિર્માણ શરૂ થયું. ત્યાં શિલ્પીઓ, સ્થપતિઓ અને ચિત્રકારોને આશ્રય મળવા લાગ્યો. આ નગરરાજ્યો તથા એમના ધનિક પરિવારો દૃશ્યકળાઓ અને કળાકારોના આશ્રયદાતા બનવાની સ્પર્ધામાં ઊતર્યા. કળાકૃતિના સંગ્રહો પોતાની પાસે હોય તેને આ શ્રીમંતો મોટાઈ અને પ્રતિષ્ઠાનું લક્ષણ માનવા લાગ્યા. વળી આ કળાકૃતિઓ કોઈ ધર્મસંસ્થાના કે ધર્મગુરુના આશ્રયે સર્જાઈ ન હોવાને કારણે એમાં ધર્મનિરપેક્ષતાનું તત્ત્વ પણ પ્રવેશ્યું. કળાસંગ્રહ અથવા મ્યુઝિયમ(મહદ્ અંશે ખાનગી)નો વિચાર પુનરુત્થાનયુગની દેશગી છે. સંગ્રહો પાછળનાં વિશિષ્ટ પરિબળોમાં કળાનો સંપત્તિ તરીકેનો ઉપયોગ ગણી શકાય. આમાં ચિત્રની અંદર આલેખાયેલી રાચરચીલું, મહાલયો, અને સ્ત્રીઓ(પરિધાનયુક્ત કેનગન સ્વરૂપે) સુધ્ધાં સંપત્તિનાં ઘટકો તરીકે પ્રવેશ પામ્યાં. નવી શોધાયેલ તૈલચિત્રની

પદ્ધતિએ દુનિયાને આબેહૂબ રૂપે ચિતરવાનું સરળ કરી આપ્યું. તેને લીધે જીવનનાં ભૌતિક રૂપો આમ સાચાં દેખાય તેવાં રૂપે બહાર આવ્યાં. આ પ્રકારની ચાક્ષુષ વાસ્તવદર્શિતા(જે 'રિયાલિઝમ', 'ઈલ્યુઝનિઝમ' વગેરે નામે જાણીતી થઈ.) પુનરુત્થાન કાળની દૃશ્યકળાના કેન્દ્રમાં રહી અને પછી વિશ્વમાં સર્વત્ર ફેલાઈ.

નગર કેન્દ્રિત વિકાસની સમગ્ર સ્થિતિ પર દૃષ્ટિપાત કરીએ તો કેંક આવું ચિત્ર ઉપસે છે.યુરોપના આધુનિક યુગની વ્યાપારી પદ્ધતિનો પાયો પુનરુત્થાન યુગમાં ૧૩મી સદીના ઈટલીના જીનોઆ નગરમાં નખાયો જણાય છે. યુરોપના માનવતાવાદી વિચારોનું વહેણ ૧૩મી સદીના અંતે આસીસી, વેરોના, પાદુઆ નગરોએ પ્રગટાવ્યું જણાય છે.આ યુગના પ્રારંભના શિલ્પીઓ જ્યોવાન્ની પિઝાનો અને તેના પિતા નિકોલા પીઝા નગરમાં વસ્યા હતા. આધુનિક યુરોપની વિચક્ષણ રાજનીતિની ગતિવિધિઓનો પાયો વેનિસ નગરના વેપારીઓએ નાખ્યો હોવાનું મનાય છે. એમ છતાં દરેક ક્ષેત્રને વિશિષ્ટ રીતે વિકસાવવાનો યશ ફ્લોરેન્સને ફાળે જતો હોય એમ લાગે છે.

આર્થિક, રાજકીય ક્ષેત્રે બદલાયેલાં માળખાં સાથે યુરોપમાં દૃશ્ય કળાઓના સર્જનમાં પણ પરિવર્તનો આવ્યાં. સૈકાઓ સુધી ધાર્મિક પરંપરાનું અને ધર્મવિચારોનું વાહન બનેલી દૃશ્યકળાઓ હવે ધર્મના બંધનમાંથી મુક્ત થઈ. આ યુગમાં વૈજ્ઞાનિક જિજ્ઞાસા અને સંશોધનનાં વલણો વર્ચસ ધરાવતાં થયાં હોવાને કારણે કળાઓ બાહ્ય વિશ્વ વિશેની જાણકારી પ્રાપ્ત કરવાનું સાધન બની. પ્રતીકાત્મકતાનો પડદો હટી રહ્યો હતો અને નવી તાજગીભરી દૃષ્ટિથી કળાકારોએ જોયેલા વિશ્વથી બધા અભિભૂત થવા માંડ્યા હતા. પ્રારંભિક પુનરુત્થાનયુગના ચિત્રકારો ફા એન્જેલિકો, જેન્તિલે દા ફાબ્રિઆનો, પીઝાનેલ્લોની રચનાઓમાં સ્વર્ગીય વાતાવરણને બદલે ધરતી પર જોવા મળતા રોજિંદા જીવનની વાસ્તવિકતા સ્થાન પામવા લાગી. આ માટે કેટલીક વૈચારિક ઘટનાઓ કારણભૂત બની. તેરમી સદીમાં આસીસી નગરના સંત ફ્રાન્સિસે ધર્મની સાથે સાથે માનવતાવાદી વલણ પ્રસરાવવાની પહેલ કરી હતી એ સર્વપ્રથમ ઘટના. કળાકારો જ્યોત્તો તથા મસાચિયો

તો 'પેગન હ્યુમનિઝમ' નામના સંપ્રદાયમાં પણ ભળ્યા હોવાના નિર્દેશો મળે છે. વળી પ્રશિષ્ટ ગ્રીક રોમન સંસ્કૃતિ વિશે પુનર્વિચારણા કરવાનો આ સમય હતો. એ સંસ્કૃતિઓના કેન્દ્રમાં માનવ તો હતો જ અને એ સંસ્કૃતિઓનું સર્વસાધારણ વલણ ઘણે અંશે ધર્મનિરપેક્ષ હતું.

આ સંસ્કૃતિઓના પુનરાવલોકનની તથા તેમાંથી પ્રેરણા મળે એવી કેટલીક ઘટનાઓ બની. દા.ત. ફ્લોરેન્સના ચાન્સેલરને સિસેરોના 'ફેમીલીઅર લેટર્સ' મળી આવ્યા. ફ્લોરેન્સની યુનિવર્સિટીમાં એક વિષય તરીકે ગ્રીક સાહિત્યના શિક્ષણનો આરમ્ભ થયો, લિયોનાર્દો બ્રુની નામના ચિન્તકે માનવતા (લાતીન-હ્યુમાનીતે) શબ્દને પ્રચલિત કર્યો(ઈ.સ.૧૪૦૧), ફ્લોરેન્સમાં પ્લેટોનિક એકેડમીની સ્થાપના થઈ. વળી સ્થપતિ બ્રુનેલેસ્કી અને શિલ્પી દોનાટેલ્લો જેવા રોમના પુરાતત્વીય અવશેષોનો અભ્યાસ કરવા રોમ ગયા. હેલેનીસ્ટીક સમયમાં જાણીતી પણ પાછળથી વિસરાઈ ગયેલી શિલ્પકૃતિ 'લાઓકૂન' ખોદકામ કરતાં મળી આવી. આ પ્રકારની ઘટનાઓએ પ્રશિષ્ટ ગ્રીક સંસ્કૃતિના પુનર્મૂલ્યાંકન માટેની ભૂમિકા પૂરી પાડી. રોમ પાસેના સુબાઈકોમાં ઈટલીનું પહેલું મુદ્રણાલય સ્થપાયું. ઈ.સ.૧૪૫૩માં તુર્કોએ કોન્સ્ટેન્ટિનોપલ જીતી લીધું એટલે ઘણા ગ્રીક વિદ્વાનોએ ઈટલીમાં આશ્રય લીધો. આ બધાંને કારણે સર્જકો,કળાકારો, બૌદ્ધિકો ગ્રીક સંસ્કૃતિ પ્રત્યે અભિમુખ થયા. ફ્લોરેન્સના એક પ્રામાણિક અને નિષ્ઠાવાન પાદરી જીરોલામો સાવોના રોલા(ઈ.સ.૧૪૫૨-૧૪૮૮)એ સત્તાના ઉચ્ચ સ્થાને વિરાજતી વ્યક્તિઓમાં વ્યાપેલા ભ્રષ્ટાચાર સામે બળવો પોકાર્યો અને સદાચારની હિમાયત કરી. તેની સન્નિષ્ઠાને ફ્લોરેન્સમાં ઘણાનો ટેકો મળ્યો અને મેડીચી પરિવારને કેટલોક વખત સત્તાસ્થાનેથી હટવું પડ્યું. સાવોનોરોલા ફ્લોરેન્સ નગરરાજ્યનો વડો બની પ્રામાણિક અને સ્વચ્છ રાજ્યતંત્ર માટે પ્રયત્નો કરવા લાગ્યો. ફ્લોરેન્સ નગરવાસીઓ તેના પક્ષકાર અને વિરોધીઓના જૂથમાં વહેંચાઈ ગયા. સાવોનોરોલાએ ધર્મસંસ્થામાં અને ધર્મગુરુઓમાં પ્રવેશેલા ભ્રષ્ટાચારને જાહેરમાં ઉઘાડા પાડ્યા, એ સામેના વિરોધને વાચા

આપી. આમ કરવા જતાં પોપ સાથે ધર્મજ્ઞમાં ઊતરવું પડ્યું. પોપના આદેશથી તેને ફ્લોરેન્સમાં જાહેરમાં જીવતો સળગાવવામાં આવ્યો. સાવોનોરોલાના પક્ષકારોમાં આદર્શવાદ, સિદ્ધાન્તનિષ્ઠા અને માનવતાવાદની જ્યોત પ્રગટી અને સમાજમાં પ્રસરી. આમ આ બધી ઘટનાઓ સામાજિક તથા બૌદ્ધિક તણાવ અને ચેતનાઓના પુનઃપ્રગટીકરણનું નિમિત્ત બની. ઈટલી તેના ઉદયનું કેન્દ્ર રહ્યું અને પાછળથી પુનરુત્થાન કાળનું આ વહેણ સમગ્ર યુરોપમાં ફેલાયું.

પુનરુત્થાનકાળની આ પ્રક્રિયાની અસરને કારણે દૃશ્યકળામાં ફેસ્કો અને ટેમ્પેરાને બદલે આ યુગના ચિત્રકારે નવું શોધાયેલ તૈલરંગી માધ્યમ અપનાવી કપડાના કેનવાસ પર ચિત્રાલેખનના નવા પ્રકાર આરંભ્યા. આમાં રંગોમાં અળસીનું તેલ ભેળવીને ચિત્ર થાય છે, જે ધીમે ધીમે સુકાઈને અને કપડાં પર સજ્જડ ચોંટી જાય છે. આને કારણે ચિત્રમાં ધીરજપૂર્વક વિગતો ચિતરવાની અને ઘસીભૂસીને ફરી ફરી તેમ જ એક જ સપાટી પર બીજી રંગસપાટી ઉપરાછાપરી લગાવવાની સવલત રહે છે. કપડાં પર ચિત્ર થવાને કારણે વિશાળ ચિત્રનેય વીંટી લેવાનું કે ખસેડવાનું શક્ય બને છે. દેવળની વિશાળ દીવાલો પર કે છત પર જ ચિત્રો કરવાની મર્યાદા હવે ન રહી. ચિત્રકાર ત્રણ પાયાની ઘોડી પર કેનવાસને લાકડાના ચોકઠે મઢી ઘેર રચવા લાગ્યો. આવાં ચિત્રોને પછી લાકડાની ભારેખમ ફેમથી મઢવામાં આવતાં. એક સ્થળે બેસી સામેની સૃષ્ટિના, ગોઠવેલા પદાર્થોના, બેસાડેલી વ્યક્તિઓનાં ચિત્ર કરવાની પદ્ધતિ સર્વસામાન્ય થઈ. આથી ભૂમિદૃશ્ય (લેન્ડસ્કેપ) ઉપરાંત પદાર્થચિત્ર (સ્ટીલ લાઇફ), વ્યક્તિચિત્ર (પોર્ટ્રેટ) એવા પ્રકારો પ્રચલિત થયા અને ચિત્રો દીવાલે લગાડાતાં થયાં. આવું બારીબારણા જેવા લંબચોરસ પ્રમાણનું દીવાલમાં આબેહૂબ આરસા જેવું પ્રતિબિંબ પાડતા દૃશ્યવાળું ચિત્ર હવે ચિત્રકળાનો સર્વસામાન્ય પર્યાય બની રહ્યું. બદલાયેલા નવા આર્થિક રાજકીય માળખામાં શ્રેષ્ઠીઓ કળાને આશ્રય આપવા લાગ્યા; તેમને આ નવી ટેકનિક વધુ અનુકૂળ આવે એ પ્રકારની હતી, સાથે સાથે આ પ્રકાર અને નવી સામગ્રી, નવી પદ્ધતિ અમુક અંશે બિનસામ્પ્રદાયિક અને

માનવતાવાદી વલણના ઘોતક હતા. હવે ચિત્રકારે માત્ર દેવળ પર આધાર રાખવાનો ન રહ્યો.

પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃતિમાંથી પ્રેરણા પામીને આમ કળાકાર વ્યક્તિગત અભિવ્યક્તિ તરફ વળ્યો. જૂના જમાનામાં ચિત્રકાર માત્ર કસબી તરીકે ઓળખાતો હતો પણ હવે તેની સર્જક તરીકેની સામાજિક પ્રતિષ્ઠા થઈ. આને કારણે તે આત્મગૌરવ ધરાવતો થયો. સર્જકની આ નવી સ્વીકૃતિ આ સમયની દૃશ્યકળાના ક્ષેત્રે જોવા મળેલી એક મહત્વપૂર્ણ ઘટના હતી. આ સમયનો અભ્યાસ કરનારા સ્વીસ કળા ઇતિહાસવિદ્ બર્કહાર્ડ નોંધે છે કે ગ્રીક સમય પછી પહેલી વાર કળાકારની આવી સામાજિક પ્રતિષ્ઠા સ્થપાઈ અને મધ્યકાળની અનામી સૃષ્ટિમાંથી વ્યક્તિત્વની સભાન મુદ્રા સાથે તે બહાર આવ્યો. બૌદ્ધિક સ્તરે રહીને થતી કળાની સર્જનપ્રક્રિયા ઇતિહાસમાં પહેલી વાર શ્રેષ્ઠ પ્રવૃત્તિ તરીકે સ્વીકારાઈ. આધુનિક કાળમાં કળાકારની સર્જકતા-સ્વતંત્રતા વિશે પ્રવર્તતી અનેક વિભાવનાનો આરંભ આ યુગમાં થયેલો જોઈ શકાય છે. આમ છતાં હજુ કળાકાર એકદંડિયા મહેલમાં પુરાયો ન હતો. સમાજના નવા ધનિકો, આથમતી સામન્તશાહીમાં નવું વલણ ધરાવતા ઠાકોરો, કસબીઓનાં સંગઠનો, બૌદ્ધિકોનાં વર્તુળો સાથે દૃશ્ય કળાકાર સતત સમ્પર્કમાં રહેતો હતો.

જ્યોર્જિયો વાસારી (ઈ.સ. ૧૫૫૧-૧૫૭૪)નામના ચિત્રકાર-સ્થપતિએ કદાચ સૌપ્રથમ કડીબદ્ધ રીતે દૃશ્યકળાના ઇતિહાસનું આલેખન કર્યું. દૃશ્યકળાકારની પ્રતિભાને સામાજિક સ્વીકૃતિ પ્રાપ્ત થઈ તેની પૂરક ઘટના તરીકે આ ઇતિહાસને ગણાવી શકાય. પ્રાચીન રોમન સમયમાં જોવા મળેલો કળાઓનો સુવર્ણયુગ યુરોપીય 'અંધકાર યુગ'માં કેવી રીતે મૃતઃપ્રાય થયો અને પુનરુત્થાનકાળમાં કળાને પુનર્જન્મ કેવી રીતે પ્રાપ્ત થયો એ ઘટનાનું પ્રમાણભૂત ચિત્રણ વાસારીમાં જોવા મળે છે. અહીં ચિમાબુએથી ટિશ્યન સુધીના દૃશ્યકળાના જીવન અને સર્જન વિશેની આધારભૂત માહિતી તેના ગ્રન્થમાં જોવા મળે છે. દૃશ્યકળાક્ષેત્રે થયેલા વૈચારિક વિકાસને કેન્દ્રમાં રાખીને લિયોન બાતીસ્તા આલ્બર્તીએ 'ચિયરી ઓફ પેઈન્ટીંગ' કે સ્થાપત્ય ઉપર ગ્રંથો તૈયાર કર્યા. શિલ્પી ધીબર્તીએ સર્જનપ્રક્રિયાની વાતને

આત્મકથામાં આવરી લીધી. બીજો એક નમૂનો લિયોનાર્દો દ વિન્ચીએ પૂરો પાડ્યો. એનાં લખાણોનાં ૩૫૦૦ પૃષ્ઠોમાં અંગત નોંધો, અસંખ્ય રેખાચિત્રો, ૧૯ નોંધપોથીઓ સમાવાઈ છે. પ્રકૃતિનાં ઝીણવટભર્યાં નિરીક્ષણો, માનવવર્તનની અભૂતપૂર્વ વિગતો અને વૈજ્ઞાનિક વિચારણાથી ભરપૂર એવી આ સામગ્રી તેના જીવનકાળ દરમિયાન જાણીતી થઈ ન હતી. અહીં ધર્મચર્યાને કોઈ સ્થાન નથી. સાવોનોરોલાના ઉદયઅસ્તે, માર્ટિન લ્યુથરની ધર્મસુધારણા ઝુંબેશથી પ્રગટેલ બુદ્ધિગમ્ય વિચારણા જ એના મૂળમાં હતી.

દૃશ્યકળાઓના ક્રાન્તિકારી રીતે પરિવર્તન પામેલા આ વલણ સાથે આ સમયની કળાકૃતિઓનું રૂપરક પાસું તપાસતાં જણાય છે કે ચિત્રકારે ઊંડાણ અને અવકાશનો આભાસ કેવી રીતે પ્રગટાવવો એ સમસ્યા પર ધ્યાન વિશેષ કેન્દ્રિત કર્યું. ઇટલી સહિત સમગ્ર યુરોપની કળામાં દીવાલ કે કેનવાસ પર ત્રિપરિમાણીય અવકાશનો આભાસ સફળ રીતે પ્રયોજવાની સમસ્યાના ઉકેલ માટેની મથામણો

જોઈ શકાય છે. પ્રારંભિક ગાળાના મહત્વના ચિત્રકારો જ્યોત્તો, મસાચિયો, ફા એન્જેલિકો, પિઝાનેલ્લો, ઉચેલ્લો વગેરેમાં આ પ્રકારની લાક્ષણિકતા જોવા મળે છે. ફ્લેમિશ ચિત્રકારો જહાંમતપૂર્વક અવકાશના ઊંડાણમાં અંતઃસ્ફુરણાથી આગળ વધે છે. ફ્લોરેન્સના ચિત્રકારો અવકાશની એ અનુભૂતિને બૌદ્ધિક વલણના આધારે ભૌમિતિક સિદ્ધાન્તોના અભ્યાસ વડે સંપડાવીને હાંસલ કરે છે. ક્યારેક સ્થાપત્યના નવા અભ્યાસને આધારે સ્થપતિઓ પશ્ચાદ્ભૂમાં સ્થાપત્યરચનાની



૨૦૭. જ્યોવાન્ની આર્નોલ્ફિની અને તેની પત્ની, યાન વાન આઈક, ફ્લેમિશ કલમ, ઈ.સ. ૧૪૩૪, પેનલ પર તેલરંગ

આકૃતિની મદદ વડે ઈમારતનો દૂરનો છેડો નાનો થતો દર્શાવી કે ક્યારેક બન્ને બાજુ મકાનોની હારમાળા વચ્ચે ભૌમિતિક સ્વરૂપે સાંકડી થતી જતી શેરી કે રસ્તાની સમાન્તર બાજુઓ દૂર એકબીજામાં ભળેલી અને આગળ ઉપર ક્ષિતિજે અગોચર બિન્દુમાં અદૃશ્ય થઈ જતી દર્શાવીને આ આભાસ સર્જવા પ્રયત્ન થયો. ક્યારેક દૂરની ચીજ કે આકૃતિને ઝાંખા અન્ધકારમાં ઓગાળી દઈ અસ્પષ્ટ આલેખનથી દૂરત્વનો આભાસ ઊભો કરાતો.



૨૦૮. એલચીઓ, હાન્સ હોલ્બાઈન નાનો, જર્મન કલમ, ઈ.સ.૧૫૩૩, તૈલચિત્ર

પંદરમી સદીમાં પુનરુત્થાન કાળની ચિત્રશિલ્પ પરમ્પરા ઇટલી ઉપરાંત પશ્ચિમ અને મધ્ય યુરોપના જર્મની, ફ્લેન્ડર્સ(હાલના બેલ્જિયમ વિસ્તારનો પ્રદેશ), હોલેન્ડ અને ત્યારબાદ સોળમી સદીમાં ફ્રાન્સ, ઈંગ્લેન્ડ અને સ્પેઈનમાં ફેલાઈ. ફ્લેમિશ ચિત્રકારોએ તૈલ પદ્ધતિનો પ્રથમ પ્રયોગ કર્યાનું મનાય છે, તે યાન વાન આઈકના 'આર્નોલ્ફીનીનું લગ્ન' નામના ચિત્રના સન્દર્ભે ચર્ચાય છે. અહીં અત્યંત બારીકીપૂર્ણ આલેખનમાં આબેહૂબનો મહિમા થયો છે. એ ઉપરાંત ચિત્રમાં જ



૨૦૯. ગ્રામીણ લગ્નોત્સવ, પીટર બ્રોયુગેલ, ફ્લેમિશ કલમ, ઈ.સ.૧૫૬૫, તૈલચિત્ર

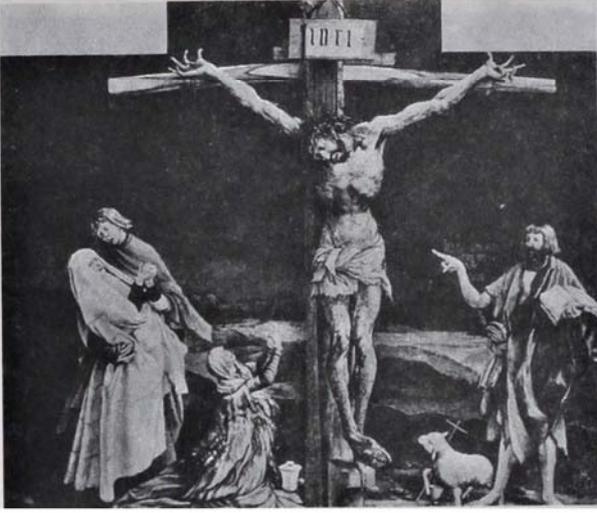
૨૧૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

બહિર્ગોળ આરસો આલેખાયો છે તે દ્વારા નરી આંખે સામે નહીં દેખાતા વિભાગો તેમ જ ચિત્રની બહાર ઊભેલા ચિત્રકારનું મહોરું પ્રતિબિમ્બિત થયેલું દર્શાવાયું છે. આરસા ઉપર ચિત્રકારે દીવાલમાં કોર્યું હોય તેવું પોતાનું નામ ચિતર્યું છે. હાન્સ હોલ્બાઈન નામના જર્મન ચિત્રકારના 'એલચીઓ' ચિત્રમાં બે પાત્રો વસાહતી વાણિજ્યમાંથી પ્રાપ્ત રાચરચીલાનું પ્રદર્શન કરતા ઊભા રહેલા છે, તેમાં વાંકાયૂકા આરસામાં દેખાય તેવું



૨૧૦. સાંસારિક સુખનો ઉદ્ધાન(એક ભાગ), હાઈરોનિમસ બોશ, ફ્લેમિશ કલમ, ઈ.સ.૧૫૦૦, તૈલચિત્ર

મનુષ્યખોપરીનું ચિત્રણ વિચિત્ર લાગે તેવા પદાર્થમાં થયું છે. ફ્લેમિશ ચિત્રકારોમાં યાન વાન આઈક ઉપરાંત વાન દેર વીદન, જોર્ડા ડાવીડ, હાન્સ મેન્લીક વગેરેનાં ચિત્રો વિખ્યાત છે, તેમાં ખ્રિસ્તી કથાઓ ઉપરાંત વ્યક્તિચિત્રોનું હૂબહૂ આલેખન છે. સોળમી સદીમાં પીટર બ્રોયુગેલે ગ્રામજીવનના ઘબકારોને વાચા આપતાં ચિત્રો કર્યાં. અન્ય ચિત્રોમાં રમૂજ અને કટાક્ષ પ્રયોજી ગમ્મીરતાને હળવી કરી. એનાં ભૂમિદૃશ્યોએ પણ નવી કેડી પાડી. હાઈરોનીમસ બોશ જેવાની કલ્પનાશક્તિ



૨૧૧. ફ્રાન્સીસ, ઈશનહાઈમની વેદીનું ચિત્ર (એક ભાગ),
શુનવાલ્ડ, કોલ્માર, જર્મની, ઈ.સ. ૧૫૦૯-૧૧, તેલચિત્ર

પરાવાસ્તવવાદનો અનુભવ કરાવે એવી હતી. એના સ્વર્ગનર્કનાં ચિત્રોમાં અને વિશેષ તો 'શહેર પર ચડી આવેલ મોતનાં ઘાડાં' જેવી કૃતિમાં દુઃસ્વપ્ન સાથે સમયોચિત રીતે સમાજના દમ્ભ પર આક્રોશ વ્યક્ત થયો છે. અભિવ્યક્તિને પ્રાધાન્ય આપતા હોય તેવી રીતે ઉત્કટ આવેગો દર્શાવતી 'ગોથિક' સંવેદનાવાળા જર્મન કળાકારોમાં માથિયાસ શુનવાલ્ડ, આલ્ટડોર્ફર અને ત્યાર પછી લુકાસ કેનાક અને પુનરુત્થાન કાળના અભિગમોને જર્મન સંવેદનામાં પરિવર્તિત કરતા આલબ્રેશ્ટ ડ્યુરરનું સ્થાન ઊંચું છે. આ કળાકારે ધીમે ધીમે પ્રચલિત થતા હસ્તમુદ્રિત છાપચિત્રોના પ્રકારોમાં લાકડાને કોરી-કાપી લીધેલી છાપ (લુડ એન્ડ્રેવીંગ)માં પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવી છે. જોઆકીમ પાટીનીરમાં રેખાલક્ષી પ્રકૃતિદૃશ્યોથી ખચિત ચિત્રોની વિગતો ભારતનાં મુઘલ ચિત્રોનું સ્મરણ કરાવે તેવી છે, ફ્રાન્સમાં નવી વિચારસરણી અને 'ગોથિક' સંવેદના લગોલગ ચાલ્યા. 'પિએટા ઓફ આવીન્યો'ના પૂજાકક્ષના વિખ્યાત ચિત્રમાં ઈસુનો શબવત્ દેહ નવી વાસ્તવચેતનાથી રંગાયેલો છે, ઉપરાંત એમાં ધર્મપાત્રો સાથે એ સમયનાં ઘણાં દાતાપાત્રો પણ કોસાવરોહણનાં સાક્ષી તરીકે ચિતરાયાં છે. ફ્રાન્સવા કલૂએના ફોંતબ્લો શૈલીના અર્ધનગ્ન સ્ત્રીઓનાં વિલસિત આલેખનોમાં થોડા અગમ કોયડા છે. ઈંગ્લેંડમાં રાણી એલિઝાબેથના કાળમાં



૨૧૨. કરુણા, આવીન્યો, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૪૭૦, લાકડાની પેનલ પર
ટેમ્પેરા

નિકોલસ હિલિયર્ડ જેવા લઘુચિત્ર કળાકારો હતા, તેમનું મહત્વ જોશુઆ રેનોલ્ડે રોયલ અકાદમી સ્થાપી અને તેલચિત્રનાં પગરણ થયાં પછી ઘટ્યું. હોલેન્ડ અને ઈંગ્લેંડમાં પ્રોટેસ્ટન્ટ પ્રભાવે ધર્મચિત્રો ઓછાં થઈ ગયાં અને પ્રકૃતિદૃશ્યો, પદાર્થચિત્રો અને વ્યક્તિચિત્રો પરનો ઝોક વધ્યો. અન્ય દેશોમાં કેથોલિક પ્રભાવ હોઈ ધર્મચિત્રો ઉપરાંત પ્રાચીન ગ્રીક-રોમન વિષયોનાં તેમ જ અન્ય પ્રકારનાં ચિત્રો એકી સાથે થયાં. આ બધાંમાં ઇટલીનું સ્થાન વિશિષ્ટ અને આગળ પડતું રહ્યું.

ઇટલીમાં ફ્લોરેન્સ અને વેનિસ કળાકેન્દ્રો તરીકે ખ્યાત થયાં એ પહેલાં સિએનામાં ચિત્રરચના નાગરિક જીવન અને સ્થાપત્યમાં વણાઈ હતી. ત્યાં આમ્બ્રોજિયો લોરેન્ઝેત્તીએ સારી અને ખરાબ સરકાર હેઠળના સમાજની કલ્પના ચિત્રમાં રજૂ કરી, સિમોને માર્ટિનીએ પણ માનવીય સંવેદનાને ઉપસાવતાં ચિત્રો કર્યાં. એના 'એનન્સીએશન'માં ઈસુના આગમનનું એલાન કરતા દેવદૂત સામે મેરી કુમારિકાસહજ લજ્જા અનુભવતી ચિતરાઈ છે. ડ્યુચિયોએ અનેક ભાગોમાં મહાચિત્ર(પોલીપ્ટીક) દોર્યું, એમાં પૃષ્ઠભાગે ઈસુના જીવનની ઘટનાઓ આલેખાઈ છે. અહીં ગોથિક અને પુનરુત્થાન યુગના વિચારોનો સુમેળ થયો છે. દેવળો માટે ચિત્રો રચાતાં રહ્યાં પણ હવે ધર્માકારો નવા મનુષ્ય રૂપે બહાર તરી આવ્યા. ચિમાબુએ, ડ્યુચિયો અને જ્યોત્તોની 'માતા મેરી' (મેડોના)નાં ચિત્રો જોતાં ક્રમશઃ થતું



૨૧૩. સુરાજ્યનાં સુકળ, પાલાઝ્ઝો પુબલિકો(નગરગૃહ), આમ્બ્રોજિયો લોરેન્ઝી, સિયેના, ઈટલી, ભીંતચિત્ર

માનવીકરણ સ્પષ્ટ થાય છે. અહીં આ કાળના સેંકડો કળાકારો કે અનેક શૈલીઓમાંથી ચૂંટેલાં ઉદાહરણો માત્ર પ્રસ્તુત કરવાનો ઉપક્રમ છે.

પશ્ચિમના કળાવિદો પુનરુત્થાન કાળના આ અભૂતપૂર્વ વિકાસ અને પ્રદાનને નીચે પ્રમાણેના તબક્કાઓમાં વહેંચે છે: પ્રારમ્ભિક પુનરુત્થાન કાળ (પ્રોટોરેનેસાં-ઈ.સ. ૧૩૦૦-૧૪૦૦)માં ભૂમિકા તૈયાર થઈ. વચલા સમયમાં (ઈ.સ. ૧૪૦૦-૧૫૦૦) શૈલીઓનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ થયું અને અન્તિમ ગાળે (ઈ.સ. ૧૫૦૦-૧૫૨૦) આ શૈલીઓએ અને વલણોએ પરિપક્વતા પ્રાપ્ત કરી. આને કારણે જે નવી દિશાઓમાં વિકાસ સાધ્યો તે મેનરીઝમ(ઈ.સ. ૧૫૦૦-૧૬૦૦)કહેવાય છે. એ ક્રમ પ્રમાણે શિલ્પી પિઝાનો બંધુઓ, ચિત્રકારો ચિમાબુએ, ડ્યુચીઓ અને જ્યોત્તો આરમ્ભના તબક્કામાં; શિલ્પી ઘીબર્ટી અને દોનાતેલ્લો તથા ચિત્રકાર મસાચિયો, ઉચેલ્લો, પિએરોદેલ્લા

ફાન્થેસ્કા અને માન્તેન્યા વગેરે વચલા તબક્કામાં; શિલ્પી વેરોકિયો, ચિત્રકારો બેલ્લિની બંધુઓ, લિયોનાર્દો દે વિન્ચી, માઇકેલએન્જેલો, રાફાએલ; જર્મન ચિત્રકાર યાનવાન આઈક, વેનિસવાસી ટિશ્યન, જ્યોર્જિયોનેને

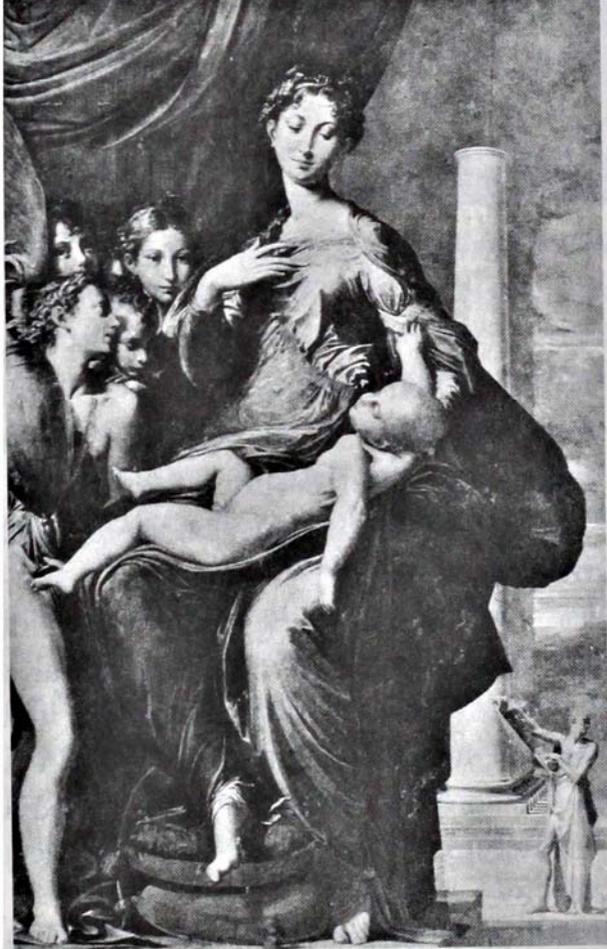


૨૧૪. ઈસુના જન્મનું એલાન, ફા એન્જેલિકો, સાન માર્કોનો મઠ, ફ્લોરેન્સ, ઈટલી, ભીંતચિત્ર

૨૨૦ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

અન્તિમ તબક્કામાં સમાવી શકાય. એ જ રીતે ફ્લોરેન્સ,વેનિસ અને સિએના નગરોએ જે કળાકારો આપ્યા તે માત્ર ઈટલીના જ નહીં,સમગ્ર યુરોપના પુનરુત્થાનકાળના મહત્વના કળાકારો ગણાયા.

ફ્લોરેન્સ નગરના સ્થપતિઓનો પાયાનો પ્રયત્ન ગોથિક સ્થાપત્ય સિદ્ધાન્તોને બાજુએ મૂકીને પ્રશિષ્ટ રોમન સ્થાપત્ય સિદ્ધાન્તો સભાનતાપૂર્વક અજમાવવાનો હતો. વળી એક માન્યતા પ્રમાણે આ સમયના ગોથિક સ્થાપત્યના સિદ્ધાન્તોને સમજવાનો ક્યારેય ગમ્બીર પ્રયત્ન પણ કર્યો ન હતો. ઈ.સ.૧૪૦૩માં ફ્લોરેન્સ નગરના સ્થપતિ બ્રુનેલેસ્કી અને શિલ્પી દોનાટેલ્લો અને ધીબર્ટીએ રોમ જઈને પ્રાચીન રોમન સ્થાપત્યના પુરાતન અવશેષોનો અભ્યાસ હાથ ધર્યો, એને આધારે



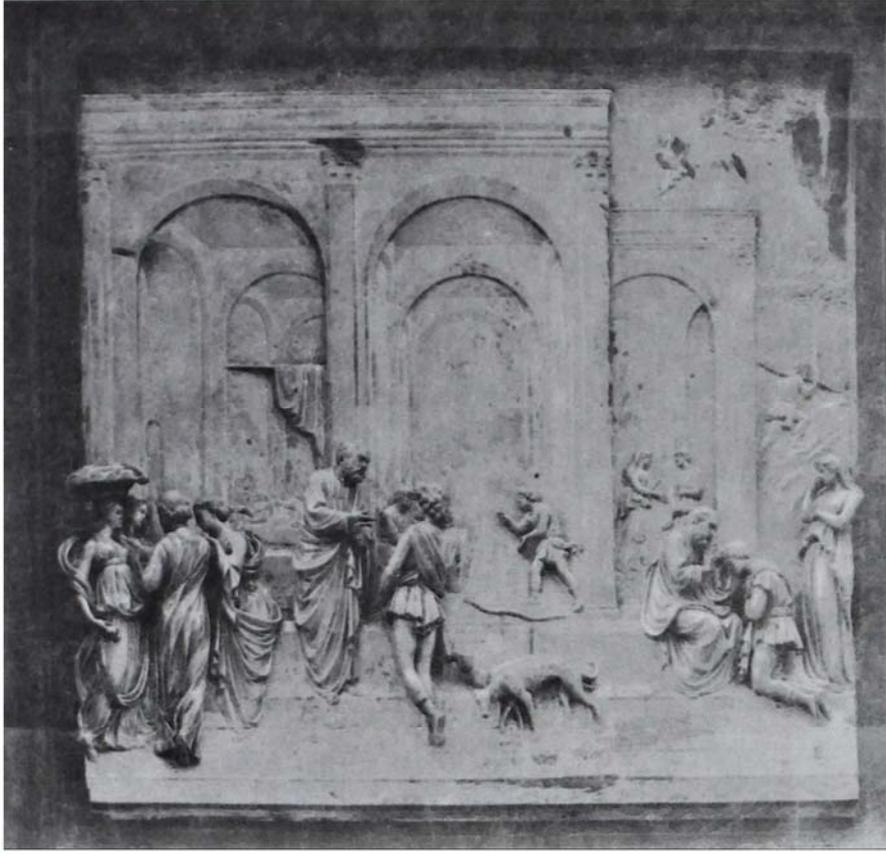
૨૧૫.લંબગ્રીવા માતા મેરી, પાર્મિજિયાનીનો, ઈ.સ.૧૫૩૫, તેલચિત્ર

સ્થાપત્યના નવા સ્વરૂપનો વિચાર સ્પષ્ટ થયો. ગોથિક સ્થાપત્યની જટિલતા, ઝીણી વિગતોમાં ન રાચતા રોમન સ્થાપત્યના દળ, અવકાશ અને સપાટીને બહેલાવતાં લક્ષણો એમને વધારે રુચ્યાં.

પુનરુત્થાન કાળના સ્થાપત્યનો સર્વસાધારણ અને મુખ્ય દાખલો તે કેન્દ્રવર્તી સમતોલ આયોજન(સેન્ટ્રલ પ્લાન), એમાં ઘુમ્મટની આકૃતિ મુખ્ય હોય અને અન્ય વિભાગો જોડાયેલ હોય તેવી ગોલ્ડન સેક્શનને લગતી રચના. આ પ્રકારમાં સ્થપતિ બ્રમાન્તેનું રોમના સેન્ટ પીટર્સના દેવળનું સ્થાપત્ય કદાચ શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ કહી શકાય. સ્થાપત્ય ક્ષેત્રે નોંધપાત્ર પ્રતિભાઓ બ્રમાન્તે, બ્રુનેલેસ્કી, આલ્બર્તી વર્ગેરેને ગણાવી શકાય.

બ્રુનેલેસ્કી(ઈ.સ.૧૩૭૭-૧૪૪૬)એ ફ્લોરેન્સમાં સાન્તા મેરીઆ દેલફિએરોની ઈમારતને ગોળ ગુંબજની રચના કરીને પૂર્ણ કરી. ઘંટા-મિનારયુક્ત આ ઈમારતનો આરમ્ભ ચિત્રકાર-સ્થપતિએ કર્યો હતો. ફ્લોરેન્સ ખાતે મેડીચી પરિવારના ખાનગી ચર્ચ સાન લોરેન્ઝો તેમ જ સાન સ્પીરીટોમાં મધ્ય યુગના સ્થાપત્યની પરમ્પરામાંથી બહાર આવી તેણે બેસીલિકાના સ્થાપત્યની સંવાદિતાની પુનરચના કરી. અહીં તેણે સ્થાપત્ય અલંકરણની ગ્રીક શાસ્ત્રીય પરિભાષાને અનુસરીને કોરિન્થિયન શૈલીના અલંકૃત સ્તંભશીર્ષો, ત્રિભુજો, સ્તંભોમાં વાંસળીદાર સળનું અલંકરણ, અર્ધવર્તુળાકાર કમાનો જેવાં લક્ષણો ઉમેરી પુનરુત્થાન કર્યું.

લિયોન બાતીસ્તા આલ્બર્તી (ઈ.સ.૧૪૦૨-૭૨) આ સમયનો સૌથી વધારે સંશોધક વૃત્તિ ધરાવતો સ્થપતિ હતો. સ્થાપત્યસિદ્ધાન્તોનું પ્રતિપાદન કરતો સંશોધિત ગ્રન્થ 'ડી રે એડીફિકટોરીઆ' તેણે લખ્યો હતો. જો કે આલ્બર્તીએ પોતાની સ્થાપત્ય રચનામાં રુચેલાઈન મહાલય (ઈ.સ.૧૪૪૬-૫૧)માં પ્રાચીન રોમમાં હતી તેવી ડોરિક, આયોનિક અને કોરિન્થિયન સ્તંભશીર્ષમાં હતી તેવી ગ્રીક સુશોભન ભાતોને ફરી દાખલ કરી. ચૌદમી સદીના ઈટલીની સૌથી સુંદર સ્થાપત્ય રચના ઉર્બાનો નગર ખાતે ફેડેરિકો દ મોન્ટેફેલ્ટ્રો માટે રચાયેલ નવાબી મહેલ (ડ્યુકલ પેલેસ) કહી શકાય. પુનરુત્થાન કાળની સર્જનપ્રક્રિયા જોતાં જણાય છે કે દૃશ્યસર્જકો માટે માધ્યમની કોઈ જડ રેખામર્યાદા નહોતી. સ્થપતિ શિલ્પો



૨૧૬.સ્વર્ગના સુવર્ણદ્વાર(એક ભાગ), લોરેન્ઝો ધીબર્તી, ફ્લોરેન્સ, ઈટલી, ઈ.સ.૧૪૩૫, કાંસુ

તેમ જ ક્યારેક ચિત્રો પણ સર્જતો. કોઈ વેરાકિયો કે લિયોનાર્દો ચિત્ર અને શિલ્પ બન્ને સહજ રીતે કરતા; ખાસ કરીને શિલ્પસ્થાપત્ય એકબીજા સાથે અત્યંત સંકળાયેલા હોઈ પરસ્પર મિશ્ર રહેતાં એનો ઉત્તમ નમૂનો માઈકેલએન્જેલોની સર્જનકૃતિઓ છે.

માનવઆકૃતિનાં શિલ્પોનું સર્જન પુનરુત્થાન કાળનો મુખ્ય પ્રેરણાપ્રકાર રહ્યો છે. કારણ કે નવી શૈલીમાં શિલ્પનું માધ્યમ ચિત્ર કરતાં એકાદ પચીસી આગળ રહ્યું હોય તેમ લાગે છે, આને કારણે શિલ્પકારોના પ્રયોગો ઉપર આ સમયના ચિત્રકારોની નજર હમેશા રહેતી. ચિત્રકારોની જેમ ચૌદમી સદીમાં શિલ્પીઓની મુખ્ય ખેવના સમ્પૂર્ણ ત્રિપરિમાણી અવકાશ હાંસલ કરવાની રહી હતી. શિલ્પીઓને તો ઘન પદાર્થો સાથે જ કામ પાડવાનું હોઈ અવકાશનાં વિશિષ્ટ પરિમાણો પ્રગટ કરવાનો એમનો હેતુ હોય. જ્યારે ચિત્રકારો માટે સપાટ

દીવાલ કે કેન્વાસની સપાટ ભૂ પર તેનો આભાસ હાંસલ કરવાને અને કવિધ પ્રયુક્તિઓ અને માવજતનો આશરો લેવો જરૂરી બનતો હતો. શિલ્પીઓ માટેનું મુખ્ય માધ્યમ સ્થાનિક આરસપહાણ હતું પણ કાંસ્ય માધ્યમ પણ એટલું જ ચલણી બનવા લાગ્યું હતું.

ગોથિક શૈલીની લાક્ષણિકતા ધરાવતા હોવા છતાં નિકોલા પિઝાનો અને જિયોવાની કે આન્દ્રેઆ પિઝાનોએ રચેલ પિઝા શહેરની બાપ્ટીસ્ટ્રીની પીઠિકા પર કંડારાયેલ બે અર્ધમૂર્ત શિલ્પકૃતિઓ 'ઈસુનો જન્મ'માં પ્રશિષ્ટ ગ્રીક કળા તરફ ઢળવાની અને પરિપ્રેક્ષ્યને હાંસલ કરવાની મથામણ જણાય છે. કંઈક

અંશે આ કૃતિઓ જ્યોત્તોની ચિત્રકળામાં દેખાતી લોકશૈલીની બરછટતાની યાદ અપાવે છે. પરન્તુ તે સિવાય સર્વથા ગોથિક પરમ્પરાની નીપજ જણાય છે.

ફ્લોરેન્સના મહત્વના બે શિલ્પીઓ લોરેન્ઝો ધીબર્તી (ઈ.સ.૧૩૭૮-૧૪૫૫), દોનાતેલ્લો (ઈ.સ.૧૩૮૨-૧૪૬૬)ને ગોથિક પરમ્પરાની અસરમાંથી મુક્ત થતાં થોડો સમય લાગ્યો. ધીબર્તીએ ગોથિક શૈલીની સહજ દૃશ્યચિત્રણા, કાવ્યમય અવકાશસ્થિતિ અને થોડી લંબાયેલ માનવઆકૃતિ જેવાં તત્ત્વોને અપનાવેલાં રાખીને પોતાની વિશિષ્ટ ઓળખ ઉપસાવી. ફ્લોરેન્સની બાપ્ટીસ્ટ્રીના દ્વાર પરનાં વૃત્તાન્તાત્મક અર્ધમૂર્ત શિલ્પો એનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો છે.

ધીબર્તીની કાર્યશાળામાં તેના શિષ્ય તરીકે શિલ્પી દોનાતેલ્લો અને ચિત્રકાર ઉચેલ્લો જોડાયા હતા. શરૂઆતની કારકિર્દીમાં ધીબર્તી સુવર્ણકાર હતા એટલે



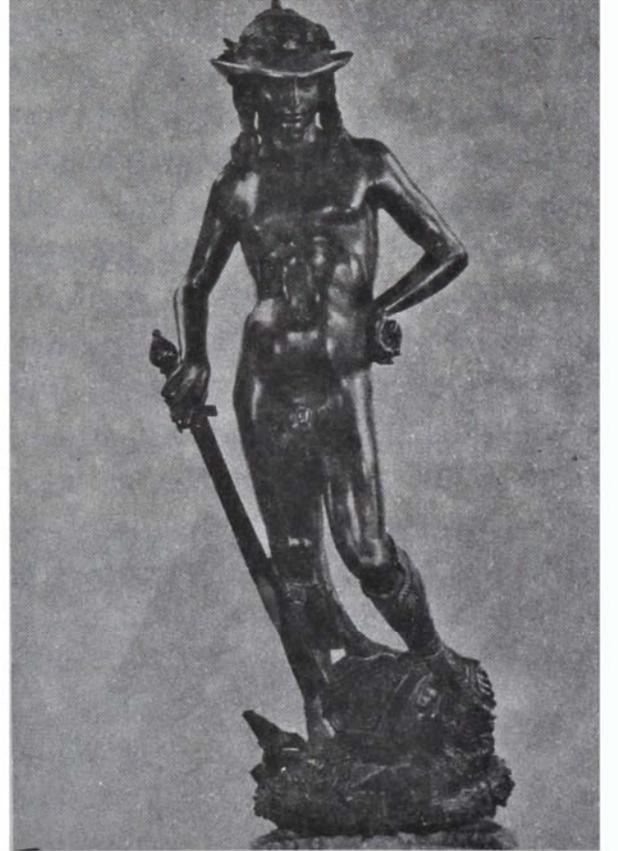
૨૧૭.કોલિયોનીનું અશ્વારૂઢ શિલ્પ, આન્દ્રેઆ વેરોકિયો, વેનિસ, ઈટલી, ઈ.સ.૧૪૮૫-૮૮, કાંચુ

તેમણે તેનાં કાંચ અર્ધમૂર્ત શિલ્પો પર સોનાનો ઢોળ ચઢાવીને શિલ્પો અને બારણાંને ખૂબ જ આકર્ષક બનાવી સજાવ્યાં હતાં. સોનાના ઢોળવાળાં આ બારણાં પરનાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની રસકીય અને રચનાગત ગુણવત્તાને લઈને તેમને 'સ્વર્ગનાં દ્વાર' (ડોર્સ ઓફ પેરેડાઈઝ) પણ કહેવામાં આવે છે. આ નામ ધીબર્તીના અનુગામી માઈકેલ એન્જેલોએ પાડ્યું હોવાનું કહેવાય છે. વળી આ દરવાજાની ઊભી પટ્ટીમાં 'મોઝીઝની કથા'ની સાથે સાથે સ્વમુખશિલ્પ મૂક્યું છે. પ્રેક્ષકને ઉત્તમ કળાકૃતિની સાથે સાથે સર્જકની અંગત ઓળખ મળે એવો પુનરુત્થાનકાળનો પહેલો કિસ્સો આ કૃતિમાં મળે છે. એનાથી કળાકારને પોતાના વિશેની સભાનતાનો આવેલો ખ્યાલ અને તત્કાલીન સમાજમાં તેની વ્યક્તિગત પ્રતિભાનો સ્વીકાર પણ સૂચવાય છે. ત્યાર પછી અનેક કળાકારોએ સ્વદેહનાં ચિત્ર-શિલ્પ કર્યાં છે.

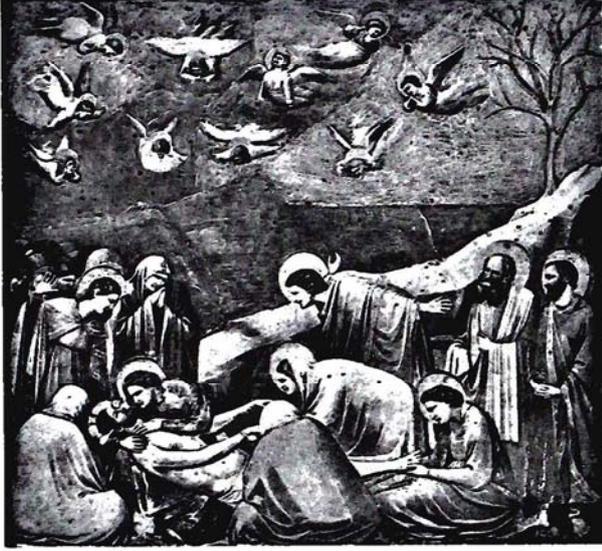
છેવટનાં વર્ષોમાં ધીબર્તીએ 'કોમેન્તારી' નામનો ગ્રન્થ લખ્યો. તેરમી સદીની ફ્લોરેન્સ અને સિએનાની કળાવિષયક આધારભૂત લિખિત માહિતી આ ગ્રન્થમાંથી મળી રહે છે. બીજા ખંડમાં આત્મકથા પણ છે. કોઈ

કળાકારની સચવાઈ રહેલી આત્મકથાનો આ પહેલો નમૂનો છે. તેરમી સદીની કળાની આવી અભિવ્યક્તિ તેને તેના ગોથિક પુરોગામીઓ સાથે દૃઢતાથી સાંકળે છે, પરંતુ આત્મકથામાં વ્યક્ત થતી આત્મસભાનતા તેને પુનરુત્થાનકાળનો માનવી પુરવાર કરે છે. આમ તે ગોથિક અને પુનરુત્થાન કાળ વચ્ચે સેતુરૂપ હતા. તેમની બીજી મહત્વની કૃતિઓ 'સેન્ટ જહોન બાપ્ટિસ્ટ', 'સેન્ટ મેથ્યૂ' મુખ્ય હતી. ધીબર્તીની પ્રતિભાએ તેને ચિત્રકાર ફ્રા એન્જેલિકોની માફક પોતાની કૃતિમાં સંવાદિતાની અભિવ્યક્તિ તરફ ઢળતા રાખ્યા. જ્યારે દોનાતેલ્લો હમેશા નાટ્યાત્મક તાણ અને ભવ્યતા પ્રતિ દોરાયા હોય તેમ જણાય છે. ઈટાલિયન કળા હમેશા આ બે માર્ગોની વચ્ચે ઝૂલતી રહી છે. પાછળથી પહેલા માર્ગે રાફાએલ ચાલ્યા અને બીજા માર્ગે માઈકેલ એન્જેલો.

ભુલાઈ ગયેલા પેગન વિશ્વમાંથી વિષયો લઈને તેનો



૨૧૮.ડેવિડ, દોનાતેલ્લો, ઈ.સ.૧૪૩૦-૩૨, કાંચુ



૨૧૮. કુસાવતરણ પછી વિલાપ, જ્યોત્તો, એરીના દેવળ, ઈટલી.
ઈ.સ. ૧૩૦૫-૬, ભીંતચિત્ર

ઉપયોગ કરવામાં દોનાતેલ્લો પ્રથમ હતા. ધીબર્તીએ પ્રયોજેલાં નિસર્ગતત્વોને બદલે માનવશરીરાકૃતિમાં તેમને રસ વધારે હતો. માનવશરીરચનાના અભ્યાસ અને તેના પૃથક્કરણ માટેના ઉત્સાહ માનવપાત્રને સ્નાયુબદ્ધ દર્શાવવામાં નિમિત્ત બન્યા. ક્યારેક તો પાત્રની સ્નાયુબદ્ધતાના વધુ તંગપણાને લીધે પાત્ર પોતે જાણે પીડા અનુભવી રહ્યું હોય તેમ લાગે. રોમની બીજી વારની મુલાકાત દરમિયાન પ્રાચીન શિલ્પોના અભ્યાસે તેની કૃતિઓમાં પાછળથી મોટું પરિવર્તન આણ્યું. નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિમાંથી તેની કૃતિઓ સંતુલિત યૌવનપૂર્ણ માનવઆકૃતિઓમાં પરિણમવા લાગી. પરંતુ નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિમાંથી પૂર્ણ મુક્તિ ઈ.સ. ૧૪૫૩માં પાદુઆ ખાતે રચાયેલ અશ્વારૂઢ શિલ્પ ‘ગાત્તા મેલાત્તા’ને ગણી શકાય. યુરોપીય કળાઈતિહાસવિદોને મતે એમાં માનવીય ગૌરવની પ્રખર અભિવ્યક્તિ હોવા ઉપરાન્ત ચૌદમી સદીના યુરોપનાં પાશવી બળો સામે બૌદ્ધિક શક્તિના વિજયનું એ પ્રતીક છે. બીજી જાણીતી કૃતિ ‘યુવાન ડેવિડ’માં સત્તર વરસના સુડોળ શરીર ધરાવતા તરુણના હાથમાં તલવાર આપી, મસ્તક પર ચૌદમી સદીની ફેશન પ્રમાણેની હેટ પહેરાવી કલાસિકલ ગ્રીક રોમન શરીર અને મધ્ય યુગના પોષાકના મિશ્રણથી એક અનોખું શિલ્પ સર્જ્યું. રોમન સરદારના અંચળા તથા

તેની ટટાર શરીરમુદ્રા અને છટા સાથે જમીન પર ટેકબેલ કેડ સુધી ઊંચી ઢાલ બે પગ વચ્ચે ધરીને ઊભેલા ‘સેન્ટ જ્યોર્જ’ સન્તને બદલે રોમન સરદાર જ જણાય છે. ઈ.સ. ૧૪૩૫ પછી તેની કૃતિઓમાં આવેલા પરિવર્તન બાદ તેણે સ્વતન્ત્ર માનવશિલ્પાકૃતિઓ વિશેષ રૂપે સર્જી અને તેને માત્ર સ્થાપત્યની પેટાકૃતિની કક્ષામાંથી મુક્ત કરી શિલ્પને કળાકૃતિ તરીકેનો સ્વતન્ત્ર દરજ્જો આપ્યો. દોનાતેલ્લોનો શિષ્ય આન્દ્રેઆ વેરોક્કિયો ગુરુના મૃત્યુ બાદ ફ્લોરેન્સ નગરનો મુખ્ય શિલ્પી મનાતો હતો. તેની કૃતિઓમાં કંઈક અંશે એક પ્રકારનું હળવાપણું, લય, છટા જરૂર જણાય છે, પરન્તુ દોનાતેલ્લોનાં પાત્રોમાં જોવા મળતાં સત્તાસામર્થ્યનો અભાવ છે. તે દૃષ્ટિએ દોનાતેલ્લો ખરા અર્થમાં માઈકેલ એન્જેલોના પુરોગામી ગણાય.

પુનરુત્થાન યુગના યુગમાં ચિત્રકળામાં સર્જન વિશેષ થયું અથવા ચિત્રકારો મોટી સંખ્યામાં જોવા મળ્યા. જ્યોત્તો (ઈ.સ. ૧૨૭૬-૧૩૩૭) : એક જાણીતી કિંવદન્તિ અનુસાર ઈટાલિયન ચિત્રકાર ચિમાબુએએ દસ વર્ષના ગોવાળ બાળક જ્યોત્તોને વનવગડામાં પશુ ચરાવતા ચરાવતા પથ્થર પર પ્રાણીઓનાં રેખાચિત્રો કરતો જોયો હતો. તે ચિત્રકાર આ બાળકને પોતાની ચિત્રશાળામાં તાલીમ આપવા ફ્લોરેન્સ લઈ ગયો.

ગોથિક અને પુનરુત્થાન કાળના સંગમે એક રીતે પુરોગામી પરમ્પરાનો પ્રભાવ બળવત્તર હતો. પણ નવા અભિગમે જ્યોત્તોને ધર્માકૃતિઓમાં માનવીય ચેતના રેડવા પ્રેર્યો. આ વિશેષ તો એ પાત્રોનાં કપડાં દ્વારા શરીરની ઘનતાના નિર્દેશો કરે છે તેમાં અને પાત્રોની શારીરિક મુદ્રાઓમાં પ્રગટ થાય છે. આસીસી નગરના સન્ત ફાન્સિસના માનવતાવાદી વલણનો તેના પર ઘણો પ્રભાવ હોઈ તેણે સર્જેલ મુખ્ય ભીંતચિત્રો ‘સન્ત ફાન્સિસનું જીવન’, ‘ઈસુની જીવનકથા’, ‘સન્ત ફાન્સિસ અને જહોનની કથા’માં એ અભિગમ વરતાય છે. પ્રકૃતિદૃશ્ય કે સ્થાપત્યના નિરૂપણને ન્યૂનતમ રાખી માનવપાત્રોના આલેખન પર વધુ ભાર; દળ અને ઘનતા ઉપસાવતી માવજત અને સૂક્ષ્મ નાટ્યાત્મક મુખમુદ્રા તે તેનાં ચિત્રોની બીજી લાક્ષણિકતાઓ છે. પાદુઆ ખાતેનાં તેનાં ચિત્રોમાં એ સ્પષ્ટ થાય છે. અહીં લોકશૈલીનાં ચિત્રોના બરછટપણા સાથે ઘનતા અને અવકાશની



૨૨૦. સ્વર્ગમાંથી હકાલપટ્ટી, મસાચિયો, સાંતા મારિયા કામિનેનું દેવળ, ફ્લોરેન્સ, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૪૨૫, ભીંતચિત્ર

સ્પર્શજન્ય માવજત તથા સૂક્ષ્મ મુખમુદ્રાની અભિવ્યક્તિની સિદ્ધિનું ગજબ મિશ્રણ પાત્રોને રૂઆબદાર બનાવે છે.

મસાચિયો(ઈ.સ.૧૪૦૧-૧૪૨૯): આધુનિક ચિત્રકળાનો બીજો પ્રણેતા મસાચિયો સંત ફ્રાન્સિસના માનવતાવાદી વલણથી પ્રભાવિત હતો. ફ્લોરેન્સ નગરનો આ ચિત્રકાર પ્રજ્ઞા અને પ્રતિભામાં જ્યોત્તોની બરાબરી કરી શકે એવી સર્જક પ્રતિભા ધરાવતો હતો. જ્યોત્તોએ પ્રાપ્ત કરેલ ધનતા, દળ અને અવકાશમાં તેણે યાંત્રિકતાજન્ય અને વૈજ્ઞાનિક રીતે આલેખાયેલા પરિપ્રેક્ષ્ય ઉપરાંત છાયાપ્રકાશની રચનાનો ઉમેરો કરીને ચિત્રકળામાં વ્યક્ત વાસ્તવદર્શિતાને વધુ સહજ અને સ્વાભાવિક બનાવી. સ્થપતિ બ્રુનેલેસ્કી દ્વારા આરંભાયેલા વૈજ્ઞાનિક પરિપ્રેક્ષ્યનો ચિત્રકળામાં સફળ ઉપયોગ કરનાર મસાચિયો કદાચ પહેલવહેલો ચિત્રકાર હતો. ચિત્રના સંયોજનને વધુ સુગ્રથિતતા અને સઘનતા બક્ષી. તેણે પોતાના પુરોગામી જ્યોત્તોની કૃતિઓના જેવી ભવ્યતાની લાગણી પણ પ્રગટાવી. માત્ર સત્તાવીસ વરસની ટૂંકી જિંદગીમાં ચિત્રકાર તરીકેની હાંસલ કરેલી સિદ્ધિએ તેને જ્યોત્તો જેટલો જ મહત્વનો કળાકાર પુરવાર કર્યો. તેની જાણીતી કૃતિઓ 'સ્વર્ગમાંથી આદમ અને ઈવની હકાલપટ્ટી' (એક્સપલ્શન) અને 'વેરાની ચૂકવણી' (ટ્રિબ્યુટ મની) અનુગામી પેઢીના માઈકેલ એન્જેલો અને રાફાએલ સુધીના ચિત્રકારો માટે તીર્થસ્થાન સમી બની રહી.

પાઓલો ઉચેલ્લો(ઈ.સ.૧૩૯૬-૧૪૭૫): પંદરમી સદીના ફ્લોરેન્સ નગરના બીજા ચિત્રકારો કરતાં તે સમયે ઉચેલ્લો પરિપ્રેક્ષ્યની શોધથી અત્યંત પ્રભાવિત થયેલો ચિત્રકાર છે. તેનાં ચિત્રોમાંનું જાણીતું 'સાન રોમાનોનું

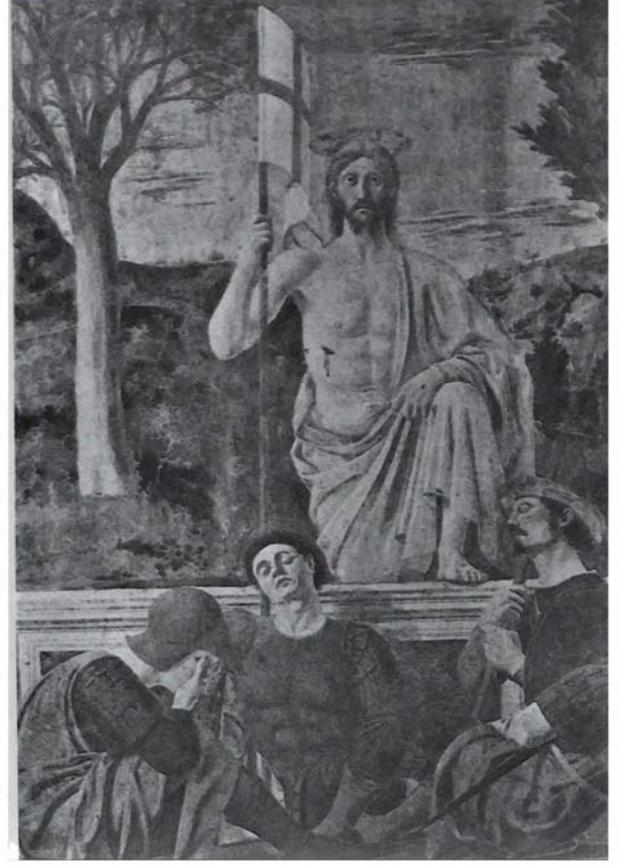


૨૨૧. સાન રોમાનોનું યુદ્ધ(ત્રણ પેનલમાંની એક), પાઓલો ઉચેલ્લો, આશરે ઈ.સ. ૧૪૫૫

યુદ્ધ' ઉદાહરણ રૂપે લઈ શકાય. આમાં અશ્વો, સૈનિકો, સરદારો, પશ્ચાદ્ભૂમાંનાં દૂરનાં ખેતરો, ટેકરીઓ અને તેના પરનાં નાનાં થતાં જતાં વૃક્ષો, તેમાં વિહરતાં નાના કદનાં વન્ય પ્રાણીઓ એક બિન્દુએથી દૃશ્ય નિરખતાં હોઈએ તેમ આલેખાયાં છે. આમાં આકૃતિના નજીકના ભાગને બહેલાવી દૂરતા અને અગ્રભાગની અવકાશી તાણ દર્શાવી છે. અશ્વોના પૃષ્ઠ ભાગ તેમ જ ભૂમિ પર પડેલાં શસ્ત્રોની ગોઠવણીમાં પણ વાસ્તવદર્શી પરિપ્રેક્ષ્યની અવકાશયોજનાના આશયો પ્રગટ થાય છે.

પીએરો દેલ્લા ફાન્ચેસ્કા (ઈ.સ. ૧૪૧૦-૧૪૯૨) આ ચિત્રકારને પાઓલો ઉચેલ્લોની પરિપ્રેક્ષ્ય માટેની આતુરતા અને મસાચિયો જેવી ભવ્યતાની ગુણવત્તા જાણે વારસામાં મળેલી જણાય છે. પ્રારમ્ભે કળાઈતિહાસવિદો દ્વારા તેના પ્રત્યે દુર્લભ સેવાયું હતું પણ ત્યાર પછીના અભ્યાસોએ તેને પંદરમી સદીના ઈટલી અને યુરોપના પુનરુત્થાન કાળના એક વિલક્ષણ ચિત્રકારનું સ્થાન અપાવ્યું છે. એક ગાણિતિકની જેમ તેનાં ચિત્રોનાં સંયોજનોમાં તથા મધ્ય રંગો અને આછા રંગોની ગાંધમાં પ્રયોજાયેલ શૈલીગત દળની માવજત સૌથી વધારે ધ્યાન ખેંચે છે. તેની મહત્વની કૃતિઓ 'રીઝરેકશન' અને 'સાયા કોસની કથા' જોતાં આની ખાત્રી થાય છે. પહેલા ચિત્રમાં ઈસુના મુખભાવોની સૂક્ષ્મ નાટ્યાત્મકતા મસાચિયોનાં ચિત્રોના ચહેરાની યાદ અપાવે છે. તે ઉપરાંત 'ફેડેરિકો ડી મોન્ટેફેલ્ટ્રો' અને 'બાતીસ્તા સ્ફોર્ઝા'નાં વ્યક્તિચિત્રોમાં બાજુએથી દોરાયેલા ચહેરા અને પશ્ચાદ્ભૂમિનાં પ્રકૃતિદૃશ્યમાં દૂર ક્ષિતિજ તરફ લંબાતી નદીનો સાંકડો થતો પટ, તેમાં વહેતી નાવ, તટ પરનાં વૃક્ષોનાં નાનાં થતાં જતાં કદ વગેરે આલેખનની નવી તરાહ ચીંધે છે.

આન્દ્રેઆ માન્તેન્યા (ઈ.સ. ૧૪૩૧-૧૫૦૬) : ફ્લોરેન્સના કળાકારો વૈજ્ઞાનિક અને બૌદ્ધિક વલણને વધુ મહત્વ આપી કલ્પનાશીલતાનું મૂલ્ય ઓછું આંકતા હોઈ આ નગરની કળામાં પાછળથી કુંઠિતતા પ્રવેશ્યાનું કળાઈતિહાસવિદો માને છે. આવા સમયે કલ્પનાશીલતામાં ચઢિયાતો ચિત્રકાર આન્દ્રેઆ માન્તેન્યા થઈ ગયો. ફ્લોરેન્સ નગરની શૈલીઓએ સિદ્ધ



૨૨૨. ઈસુનું મરણોત્તર આગમન, પિએરો દેલ્લા ફાન્ચેસ્કા, સાન સેપોલ્કો, ઈટલી, ભીંતચિત્ર

કરેલ ત્રિપરિમાણી અવકાશમાં તેણે સ્પર્શક્ષમતાનો ઉમેરો કર્યો. તેનાં ચિત્રોમાં પશ્ચાદ્ભૂના ખડકો, માનવપાત્રો અને વસ્ત્રો, પ્રત્યેક પદાર્થના પોતને દર્શક પોતાની દૃષ્ટિ વડે અનુભવવા લાગ્યો. ખડકનું સખતપણું માનવત્વચાની મુલાયમતા અને પહેરેલાં વસ્ત્રોની ગડીઓ, કરચલીઓ બહાર ઉપસી આવ્યાં. વળી ત્રિપરિમાણીય અવકાશનિરૂપણમાં તેનું પ્રદાન માનવશરીરની ટુંકાવેલ અગ્રભાગ સ્થિતિનું ચિત્રણ. એના 'મૃત ઈસુ' નામના ચિત્રમાં માનવઆકૃતિનું નિરૂપણ પાનીએથી જોયું હોય તેમ કર્યું છે. અહીં દર્શકની દૃષ્ટિએ નજીકનાં અંગો જેવાં કે પગનાં તળિયાં મોટાં દેખાય છે. આવી રીતે તેણે માનવશરીર દ્વારા ત્રિપરિમાણી અવકાશ રજૂ કરવાની રીતમાં ઉમેરો કર્યો.

વેનિસના બેલ્લિની પરિવારમાં ત્રણ ચિત્રકારો હતા, તેમની વાત હવે કરીએ. યાકોપો બેલ્લિની

(ઈ.સ. ૧૪૦૦-૧૪૭૦) : યાકોપો બેલ્લિની ફ્લોરેન્સ નગરમાં જન્મિલે દા ફાબ્રીઆનોનો વિદ્યાર્થી હતો. તેની જળવાયેલી કૃતિઓમાં મુખ્યત્વે બે સ્કેચ બૂક અને બીજાં ચારેક ચિત્રો મૂકી શકાય. આ સમયે વેનિસ એક લાખની વસ્તીવાળું સમૃદ્ધ દરિયાઈ નગરરાજ્ય હતું; જાણીતો ડોજે શ્રેષ્ઠી પરિવાર તેના સત્તાસ્થાને હતો. આ પરિવારના વડા શ્રેષ્ઠી ડોજે લોરેડાનોની બેલ્લિની પરિવાર ઉપર મહેર હતી. શ્રેષ્ઠી ડોજે પરિવારના નિયમિત ઉત્તેજન અને કળાને આશ્રય આપવાના વલણને લીધે બેલ્લિની ચિત્રકાર પરિવાર પણ સમૃદ્ધિ પામ્યો હતો તેમ જણાય છે. ચિત્રકાર હોવા ઉપરાંત યાકોપો પોતે સ્થાપત્યનાં રેખાચિત્રોના આલ્બમો, શિલ્પો, સિક્કાઓ વગેરે ચીજોનો મોટા સંગ્રહક હતો.

જ્યોવાન્ની બેલ્લિની (ઈ.સ. ૧૪૩૦-૧૫૧૬) : જન્મિલે અને નાના ભાઈ જ્યોવાન્નીએ ચિત્રકળાની પ્રારંભિક તાલીમ તેમના પિતા યાકોપો પાસેથી લીધી. જ્યોવાન્નીએ પાડોશી નગરરાજ્ય પાદુઆ ખાતેના તત્કાલીન પુરોગામીઓનો પણ સારો અભ્યાસ કર્યો હતો. મિલાનના બ્રેરામાં સંગ્રહિત તેની કૃતિ 'માતા મેરી અને બાળ' મૌલિક શૈલીની ઉલ્લેખપાત્ર કળાકૃતિ છે.

જન્મિલે બેલ્લિની (ઈ.સ. ૧૪૨૯-૧૫૦૭) : પોતાના નાના ભાઈ જ્યોવાન્નીની જેમ શરૂઆતમાં જન્મિલે પણ માન્તેન્યાના પ્રભાવ હેઠળ રહ્યો હતો પણ પાછળથી તેણે બેલ્લિની પરિવારની વારસાગત વિશિષ્ટતા રૂપ વ્યક્તિચિત્ર પ્રકારને સારી પેઠે ખીલવ્યો. કોન્સ્ટેન્ટિનોપલના સુલતાનને તેની ભલામણ કરવામાં આવી હતી અને કામગીરીના અન્તે સુલતાનના હસ્તે ખિતાબ મેળવીને તે પાછો આવ્યો. એ સમય દરમિયાન તુર્કી લોકજીવન અને માણસોનાં અનેક રેખાચિત્રો દોર્યાં.

લિયોનાર્દો દે વિન્ચી (ઈ.સ. ૧૪૫૨-૧૫૧૦) : પુનરુત્થાન કાળના ઉત્તરાર્ધની સૌંદર્યવિષયક ગુણવત્તા પંદરમી સદીની પહેલી પચીસીમાં પ્રગટ થઈ ચૂકી હતી. તેમાં સૌથી મોટી ઉમરના કળાકાર લિયોનાર્દો જિજ્ઞાસુ અને વૈજ્ઞાનિક અભિગમ ધરાવતા ચૌદમી સદીના કળાકારોની પરંપરાનો હતો. એકબીજાથી થોડા સમયગાળે જન્મેલા રાફાએલ, માઈકેલ એન્જેલો, જ્યોર્જિયોને અને ટિશ્યનને લગભગ એક જ ફાલના

કળાકારો કહી શકાય. જ્યોર્જિયોને અને રાફાએલ થોડા વહેલા અવસાન પામ્યા જ્યારે માઈકેલ એન્જેલો અને ટિશ્યન સોળમી સદીની ત્રીજી પચીસી વટાવી શક્યા.

લિયોનાર્દો ઈટલીના ફ્લોરેન્સ પાસે આવેલા નાના ગામ વિન્ચીના ધારાશાસ્ત્રીનો અનૌરસ પુત્ર હતા. તત્કાલીન સમાજમાં આવી સામાજિક ભૂમિકા બાબતે કોઈ નાનમ નહોતી, એવી વ્યક્તિનો સામાજિક બહિષ્કાર થતો ન હતો. આ ધારાશાસ્ત્રીના પાલક પુત્ર તરીકે પાછળથી તેને સ્વીકૃતિ મળી. એણે ચિત્રકાર તરીકેની પ્રારંભિક તાલીમ ઈ.સ. ૧૪૬૭ની આસપાસ ફ્લોરેન્સ ખાતે વેરોકિયોની ચિત્રશાળામાં લેવા માંડી. આ ચિત્રશાળા તે સમયે કળાશિક્ષણનું અને સર્જનનું કેન્દ્ર મનાતી હતી. જો કે વેરોકિયો પોતે એક કુશળ શિલ્પી હતો; પણ તે પ્રતિભાશાળી ચિત્રકાર ન હતો. કદાચ કુશળ શિલ્પી કરતાંય વિશેષ તો તે એક ઉત્તમ કળાશિક્ષક હતા. આ ચિત્રશાળાના અન્ય તાલીમાર્થી તરીકે બોત્તીચેલ્લી અને પેરુજીનો જેવા પાછળથી જાણીતા બનેલા ચિત્રકારો હતા. આવી એ જમાનાની શ્રેષ્ઠ ચિત્રશાળા લિયોનાર્દો જેવી આજન્મ પ્રતિભાને પૂરી રીતે ખીલવવામાં સફળ બને તે સ્વાભાવિક હતું.

લિયોનાર્દોને ચિત્રકળા ઉપરાંત ગણિતશાસ્ત્ર, ભૂમિતિ, ઈજનેરી વિદ્યા, યંત્રવિદ્યા, શસ્ત્રવિદ્યા, સ્થાપત્ય વગેરેમાં પણ જીવંત રસ હતો. તેની કારકિર્દી ફ્લોરેન્સ, મિલાન, પારીસ, વેનીસ જેવાં નગરોને આભારી હતી. ફ્લોરેન્સના કળાકારવૃંદમાં તેનું નામ ઈ.સ. ૧૪૭૨-૭૩માં નોંધાયેલું છે. આ બધાં નગરોમાં સક્રિય રીતે જીવન જીવી અંતિમ વર્ષોમાં તે ફ્રાન્સના રાજા ફ્રાન્સીસ પહેલાના આમંત્રણથી ઈ.સ. ૧૫૧૬માં ફ્રાન્સ ગયા.

ચિત્રકળાના કસબ અને રસશાસ્ત્ર-એમ બંને દૃષ્ટિએ તે સૌથી વધુ પ્રયોગશીલ ચિત્રકાર ગણાય છે. પ્રમાણમાં ઓછી ચિત્રકૃતિઓ સર્જી પણ રંગ, રંગોનાં વિવિધ મિશ્રણ, તૈલરંગી માધ્યમ, ટેમ્પેરા વગેરેમાં અનેક પ્રયોગ તેણે હાથ ધર્યાં હતા. દા.ત. મિલાન ખાતે ઈસુના જીવન પર આધારિત ભીંતચિત્ર 'અંતિમ ભોજન' (લાસ્ટ સપર)ને ટેમ્પેરા ટેકનિકથી સર્જ્યું પણ પરંપરાગત રીતે ભૂકી રંગોમાં ભેળવાતા ઈંડાના રસને બદલે તેણે તેલનો

ઉપયોગ કરી 'ઓઈલ ટેમ્પેરા'નો અવનવો પ્રયોગ કર્યો હતો. કળાત્મક દૃષ્ટિએ પણ આ ચિત્ર એક અનોખું સંયોજન હતું. ભોજન માટે ગોઠવાયેલા વિશાળ ટેબલ પર વચ્ચે ઈસુને આલેખી તેમની બંને બાજુએ છ છ અંતેવાસીઓને ગોઠવી સમતોલ આયોજન કર્યું. વચ્ચે બેઠેલા ઈસુ પોતાના બે હાથ પહોળા કરી જમણા હાથની ઊંઘી હથેળી અને ડાબા

હાથની ચત્તી હથેળીને ટેબલ પર ટેકવી સંકુલ એવી નાટ્યાત્મક મુદ્રામાં બેઠેલા નિરૂપાયા છે. 'આજે સાથે ભોજન લેનારા તમારામાંથી કોઈ એક મારો વિશ્વાસઘાત કરશે' એવી અગમવાણી તેમના મોઢે ઉચ્ચારાયા પછીની આ પરિસ્થિતિ જણાય છે. ઈસુની આ અગમવાણીના સાહજિક રીતે વ્યક્ત થતા પ્રતિભાવોનું સંયમશીલ પરંતુ કંઈક અંશે નાટ્યાત્મક લાગે એવું આલેખન લિયોનાર્દોએ કર્યું છે. તે માનવ સ્વભાવનો જબરો નિરીક્ષક અને અભ્યાસી હતો. બીજો કોઈ ચિત્રકાર આ બારે બાર અંતેવાસીઓની

નાટ્યાત્મક મુખમુદ્રા આલેખી કદાચ અટકી ગયો હોત પરંતુ લિયોનાર્દોએ પ્રત્યેક અંતેવાસીના પ્રતિભાવ વ્યક્ત કરવા ચોક્કસ શારીરિક મુદ્રા અને મુખભાવ બંનેનું સંકુલ અવલોકન દર્શકને વિચારતો કરી દેવા કર્યું હોય તેમ લાગે છે. ટેબલના એક છેડાથી બીજા છેડા સુધી આડી હરોળમાં બેઠેલા બારેય અંતેવાસીઓની તિન્ન શારીરિક મુદ્રાઓ અને મસ્તક સ્થિતિથી સમગ્ર સંયોજનમાં ગતિ અને લયબદ્ધતા દૃશ્યમાન થયાં. આ લયબદ્ધતા સાથે ઈસુની

શાંત અને સ્થિર મુખમુદ્રા તથા સ્થિર શારીરિક સ્થિતિના વિરોધાભાસમાં ઉચ્કેરાયેલા કે વિચલિત અંતેવાસીઓની શારીરિક મુખમુદ્રાઓનો વિરોધાભાસ સર્જી તે એક અનોખો લાગણીમય તણાવ સર્જે છે.

તેની અન્ય જાણીતી કૃતિઓ 'ભાવિ આગમનનું એલાન' (એનન્સીએશન), 'ત્રણ શહેનશાહોની વન્દના' (એડોરેશન ઓફ મે જાઈ), 'ખડકોની કુમારિકા' (વર્જિન ઓફ ધ રોકસ), 'કુમારિકા અને બાળ' (વર્જિન એન્ડ ધ ચાઈલ્ડ), 'સન્ત એન અને બાળ સન્ત જોહ્ન (સેન્ટ એન એન્ડ ઈન્ફન્ટ સેન્ટ જોહ્ન)', 'મોના લીસા' છે.



૨૨૩. મોનાલીસા, લિયોનાર્દો દા વિન્ચી, ફ્લોરેન્સ કલમ, ઈ.સ. ૧૫૦૩-૫, પેનલ પર તેલરંગ

ફ્લોરેન્સ નગરના તત્કાલીન શ્રેષ્ઠી જ્યોકોન્ડાની એકવીસ વરસની પત્નીને પોતાના ચિત્ર 'મોનાલીસા'ની મોડેલ તરીકે પસંદ કરી ત્યારે એ જમાનાની ધનિક સ્ત્રીઓ સામાન્ય રીતે જે ભભકાદાર પોશાક અને આભૂષણો પહેરતી હતી તે તેણે ટાળ્યાં. સાદાઈની સાથે તે સ્ત્રીના કુદરતી સૌન્દર્યને આલેખવા

માગતો હતો. પોશાકના ઘેરા રંગ અને સમગ્ર વાતાવરણમાં પ્રયોજાયેલ ઘેરાશ તથા ધૂસરતા આ નારીના ગૌરવર્ણની મહત્તાને અનેક ગણી વધારી દે છે. પ્રકાશ અને છાયાનું આયોજન અહીં કંઈક અંશે મસાચિયોની કૃતિઓની યાદ અપાવે છે. તેમાં લિયોનાર્દોએ પોતાની 'રહસ્યમય ધૂસરતા' ઉમેરી. પૂરતા અજવાળા કરતાં આછા ઉજાસમાં માનવપાત્રો અને વાતાવરણ વધુ ખીલે છે તેવી માન્યતા એમાંથી

પ્રગટે છે.

સમકાલીન ચિત્રકળામાં તથા સામાન્ય રીતે નારીના નિરૂપિત ચહેરાઓમાં આંખ અને ભ્રમરના સૌન્દર્યને અનોખું સ્થાન છે. તેને બહેલાવવાનાં અનેક પ્રસાધનો પણ પ્રયોજાયાં છે. પરંતુ લિયોનાર્દોએ 'મોનાલીસા' સર્જ્યું ત્યારે ભ્રમરના વાળને ઉખાડી લેવાની ઇટાલિયન સ્ત્રીઓમાં જે ફેશન હતી તેને મુખરિત કરી છે. અહીં તેણે પાત્રના ચહેરા પર આછા અજવાળામાં વિશાળ ભાલપ્રદેશ અને આંખ, નાકના સૌન્દર્યને હળવી માવજતથી વિકસાવી અને તેના હોઠને આછા સ્મિતથી આચ્છાદિત કરી વિલક્ષણ મુખમુદ્રા સર્જી છે. તેના ચહેરા પરના સ્મિતની રહસ્યમય દન્તકથાઓ, ચર્ચાઓ અને વિવિધ અર્થઘટનોનું નિમિત્ત બની છે. આમ ચિત્રકારની આ અનોખી સિદ્ધિ કાયમ માટે એક કોયડો રચી ગઈ છે. કંઈક આવો જ કોયડો કે નવીનતા મોનાલીસા પાત્રની ખડકાળ ભૂમિની દૃશ્યચિત્રણામાં ડાબે જમણે બંને ભૂમિમાં ક્ષિતિજ પરનાં બે તિન્ન અગોચર બિન્દુ (વેનિશિંગ પોઇન્ટ્સ) રચીને પણ સર્જ્યો છે.

માઈકેલ એન્જેલો:(ઈ.સ. ૧૪૭૫-૧૫૬૪) : બુઓનારોત્તી પરિવારના માઈકેલ એન્જેલોએ જન્મસ્થાન કાપ્રેસેથી ફ્લોરેન્સમાં વસવાટ કર્યો હતો અને કિશોર વયે જ પિતા અને પરિવારની ઈચ્છા વિરુદ્ધ તે સમયના જાણીતા ચિત્રકાર અને કળાશિક્ષક ડોમેનિકો ધીરલન્દા ઈઓની ચિત્રશાળામાં તાલીમ લેવા માંડી હતી. આ કળાશિક્ષકનો મુખ્ય રસ તે સમયે જાણીતા ફેસ્કો ક્સબથી થતાં ભીંતચિત્રો સર્જવાનો હતો. માઈકેલ એન્જેલોએ આ ક્સબની તાલીમ ત્રણ વરસ સુધી લીધી પરંતુ પોતાનો મુખ્ય રસ શિલ્પમાં હતો એટલે આ શાળા ત્યજી પુરોગામી દોનાટેલ્લોના શિષ્ય બેર્તોલ્દો પાસે શીખવા ગયો. એક વરસ પછી ફ્લોરેન્સના શ્રેષ્ઠી અને નગરરાજ્યના ઉપરી તથા કળાના આશ્રયદાતા મેડીચી પરિવારના વડા લોરેન્ઝો મેડીચીએ તેને પોતાના મહેલમાં શરૂ કરેલી શિલ્પ કાર્યશાળામાં આમંત્ર્યો, ત્યારથી તેમની કીર્તિ પ્રસરવા માંડી. શિલ્પી અને ચિત્રકાર હોવા ઉપરાંત કવિતાનું માધ્યમ પણ તેણે અજમાવ્યું હતું. તેની શિલ્પ કૃતિ 'ડેવિડ'ની કળાત્મકતા ઈ.સ. ૧૫૦૫માં રોમન વેટિકન દેવળ અને પોપ દ્વારા કલાસર્જન કરવાના

આમંત્રણ માટે નિમિત્ત બની. જો કે ત્યાં સુધીમાં તો તે 'પવિત્ર પરિવાર' (હોલી ફેમિલી) નામનું જાણીતું ફેસ્કો ચિત્ર સર્જી ચૂક્યો હતો. ઈ.સ. ૧૫૦૮માં નવા પોપ જુલિયસ બીજાએ વેટીકન દેવળના નાના દેવધર સિસ્ટીન ચેપલની છત પર ચિત્રકામ કરવા તેને ફરી રોમ આમંત્ર્યો.

અહીં તેમણે છતની ભીંતે મુખ્ય નવ વિભાગોમાં બાઈબલના 'જૂના કરાર'ની કથાઓનાં પાત્રોનું પ્રતીકાત્મક આલેખન માનવ આકૃતિઓ દ્વારા ફેસ્કો ક્સબથી ભીંતચિત્રોમાં કર્યું; તે ઉપરાંત છતની વચ્ચેના અન્ય નવ ભાગોમાં વૃત્તાંતો આલેખ્યાં છે. સિસ્ટીન ચેપલની છત પરના આ ચિત્રકાર્યને પોતાના સ્વભાવ



૨૨૪.ડેવિડ, માઈકેલ એન્જેલો, ફ્લોરેન્સ, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૫૦૧-૪, આરસપહાણ

મુજબ ત્વરિત ગતિએ પૂરું કરી પોતાના સર્જનને પૂર્ણ જોવા તે હમેશ અધીરો રહેતો હતો. ઉપરોક્ત પ્રસંગચિત્રો અને વ્યક્તિચિત્રોથી ભરેલો ૫૮૦૦ ચોરસ ફૂટ વિસ્તાર લગભગ એકલે જ હાથે માત્ર ચાર વર્ષના ટૂંકા ગાળામાં (ઈ.સ. ૧૫૦૮-૧૨) તેમણે પૂરો કર્યો હતો. થોડા જ સમયમાં યુરોપમાં તેમનું આ સર્જન મહાન કળાકૃતિ તરીકે સ્વીકારાવા લાગ્યું ત્યારે તેમની ઉંમર માત્ર ૩૭ વર્ષની હતી. તે સમયે ઉચ્ચ પુનરુત્થાન યુગના બે મહત્વના સમકાલીન ચિત્રકારોમાં એક રાફાએલ વેટિકન દેવળમાં જ ચિત્રસર્જન કરી રહ્યો હતો અને બીજા ચિત્રકાર લિયોનાર્દોની વાત તો આગળ કરી ગયા છીએ.

માઈકેલ એન્જેલોના આ સર્જન પછી કળાકાર એ સામાન્ય માનવીથી મૂઠી ઊંચેરો, કંઈક વિશેષ તથા ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા ધરાવનાર 'મહામાનવ' હોવાનો વિચાર તત્કાલીન સમાજમાં પ્રચલિત થયો, અને આ કળાકાર માટે 'દૈવી માઈકેલ એન્જેલો' જેવું સંબોધન અતિશયોક્તિ મટી સર્વસ્વીકૃતિ પામ્યું.

માઈકેલ એન્જેલોએ સિસ્ટીન ચેપલની છત પર ચિત્રો તો સર્જ્યા પરંતુ સ્વભાવે અને રસથી તે એક શિલ્પી હતો. તેથી તેનાં ચિત્રોમાં આલેખિત માનવપાત્રો અને પ્રસંગચિત્રો ચિત્રના માધ્યમમાં સર્જાયેલ અર્ધમૂર્ત શિલ્પો જેવાં લાગે છે. ચિત્રેલા માનવશરીરના દળ અને ઘનતામાં પથ્થરનાં કંડારાયેલાં શિલ્પોનું વજન સહેજે અનુભવાય છે. વળી શરીરાકૃતિઓની સીમારેખાની તીક્ષ્ણતા અને દેહનું લિસ્સાપણું આરસપહાણમાં કંડારાયેલ શિલ્પાકૃતિની સ્પર્શગ્રાહ્યતા પણ પ્રગટાવે છે. ચિત્રાકૃતિ જેટલી વધુ ઉપસેલી, અર્ધમૂર્ત શિલ્પ જેવી દેખાય તેટલી તે વધુ જીવંત લાગે એવી તેની ઉક્તિ અહીં મૂર્ત સ્વરૂપે જોવા મળે છે.

તેણે અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની લાક્ષણિકતા ધરાવતાં આ ચિત્રોમાં પીંછીના ત્વરિત લસરકા અને તેજછાયાની માવજતથી અજબ જોમ, તાકાત અને નાટ્યાત્મકતા પૂર્યાં છે. આ નાટ્યાત્મકતા, માનવઆકૃતિના વિશાળ કદ માટેનાં ધોરણો તથા વિષય નિરૂપણના આદર્શની પ્રેરણા તેણે કદાચ ગ્રીક સંસ્કૃતિના હેલેનીસ્ટીક સમયની શિલ્પાકૃતિઓ (દા.ત. લાઓકૂન) પરથી મેળવ્યાં હશે. સિસ્ટીન ચેપલનાં ભવ્ય ચિત્રો

'આદમનું સર્જન', 'પ્રલય' (ધ ડીલ્યુજ)ના વિષયોની વિભાવના અને સંયોજનામાં તેની પોતાની કલ્પનાશીલતા અને મૌલિકતા વ્યક્ત થાય છે. જ્યારે 'મોહ અને હકાલપટ્ટી' ((ટેમ્પટેશન ઓફ એક્સપેક્શન)માં તેના પુરોગામી મસાચિયોની આંશિક અસર વરતાય છે. 'કરુણા' (પિએટા) જેવી બહુચર્ચિત શિલ્પ કૃતિમાં સંયોજનની પરિપક્વતા અને કૌશલ્ય એકી સાથે દેખાય છે. અહીં ક્રોસ પરથી ઉતારેલા મૃત ઈસુને ખોળામાં લઈને બેઠેલી માતા મેરીનું આલેખન છે. માતા મેરીએ પોતાના જમણા હાથના ટેકાથી ઈસુના મસ્તક અને વાંસાના ભાગને પોતાની જમણી બાજુએ થોડો ઊંચો રાખ્યો છે; પોતાની ડાબી સાથળ પરથી ઈસુના લટકતા બે પગથી ઉપર ડાબો હાથ એ બાજુ નિર્દેશ કરતો દર્શાવાયો છે. પૂરા કદના ઉઘાડા બદનવાળી ઈસુની આકૃતિની તુલનાએ માતા મેરીની લાંબાં વસ્ત્રોવાળી આ આકૃતિ કંઈક મોટી છે; અને આમ સમગ્ર સંયોજન પિરામીડ



૨૨૫. કરુણા, માઈકેલ એન્જેલો, વાટિકન, રોમ, ઈ.સ. ૧૪૯૬, આરસપહાણ



૨૨૬. આખરી ન્યાય, માઈકલ એંજેલો, વેદીની દીવાલ,
સીસ્તીન દેવળમાં, ઈ.સ. ૧૫૩૬-૪૧, ભીંતચિત્ર

જેવું ત્રિકોણાકાર રચાય છે. જો મેરીની આકૃતિ ઊભેલી હોય તો આશરે સાતેક ફૂટ જેટલી થાય, પણ બેઠેલી સ્થિતિ અને લાંબાં વસ્ત્રોને કારણે ભવ્ય જણાય

છે. જો કે મસ્તક અને ચહેરો ઈસુના ચહેરા જેટલું જ કદ ધરાવે છે.

માતા અને પુત્રની આકૃતિઓમાં જોવા મળતી

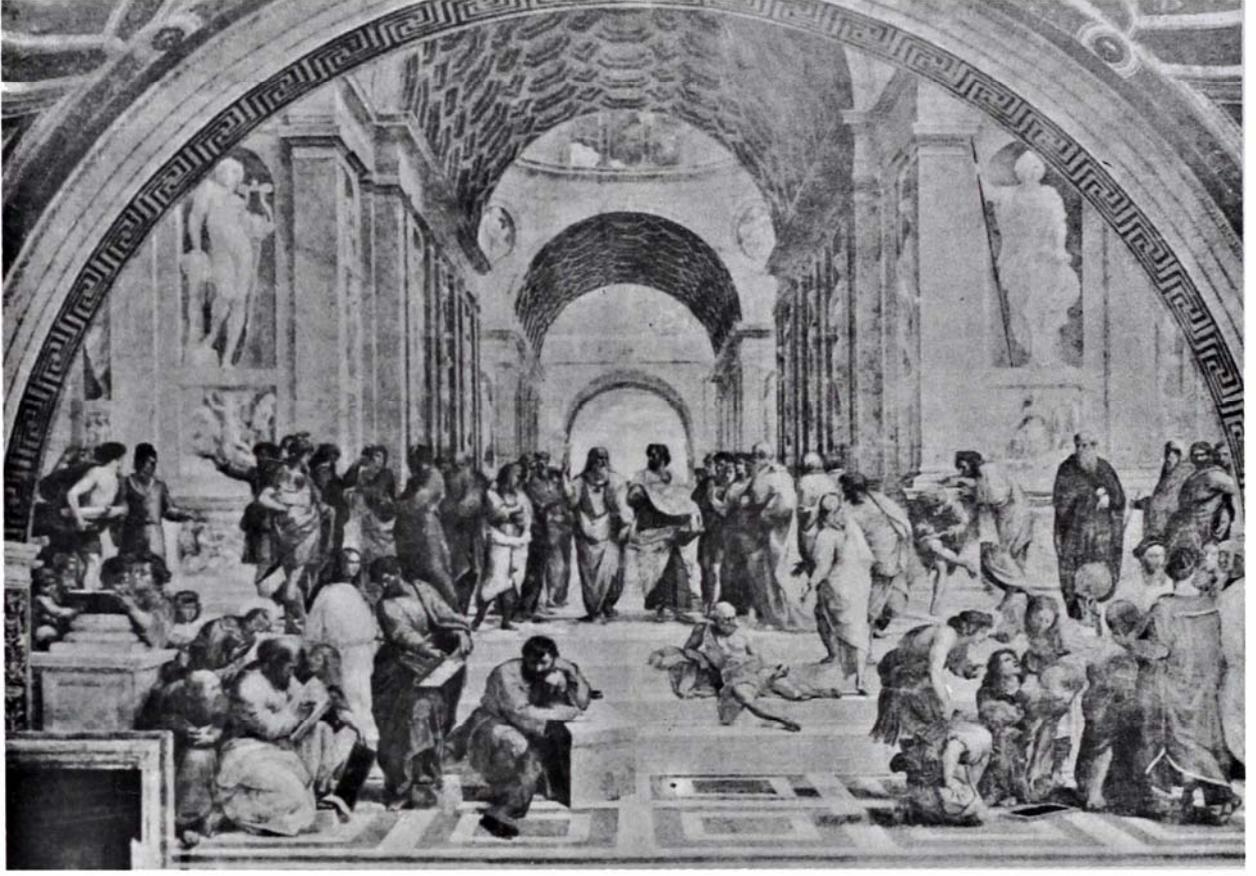
ભિન્નતા આ ચિત્રમાં પ્રેક્ષકને અસ્વાભાવિક લાગતી નથી, એમાં શિલ્પના સંયોજનની વિશિષ્ટતા છે. વળી મેરીના ચહેરા પર શોક નહીં સૌમ્યતા અને શાંતિ પ્રસરેલાં છે. ઈસુની ત્વચા પરની નસોની વિગતો જીવંત દેહમાં હોય તેવી જ ઉપસાવી છે. ઈસુને મૃત નહીં પણ શાંત નિદ્રામાં પોઢેલા હોય તેવા દર્શાયા છે. પ્રાપ્ત સંદર્ભ અનુસાર માનવઆકૃતિની સૂતેલી દશા સાથે ઊભેલી આકૃતિનો મેળ પ્રયોજવાના સંયોજનની એક દુઃસાધ્ય સિદ્ધિ માટે પરિપક્વ વયે શિલ્પીઓ જે ઝંખતા હોય તે પ્રતિભાશાળી માઈકલ એન્જેલોએ ત્રીસ વરસની વયે સહજ રીતે હાંસલ કરી બતાવ્યું. તેમની અન્ય મહત્વની શિલ્પકૃતિ 'ડેવિડ' સંગેમરમરમાંથી કંડારેલી આશરે ૧૭ ફૂટ ઊંચી છે; તેમાં પુરુષ દેહનું સૌષ્ઠવ ગ્રીક સમયના એપોલોની યાદ અપાવે તેવું છે, અહીં કલાસિકલ આદર્શને અત્યન્ત પ્રભાવક રીતે આકૃતિમાં આત્મસાત્ કરીને તે પોતાના પુરોગામી શિલ્પી દોનાતેલ્લોને અતિક્રમી ગયો.

જમણો પગ જમીન સરસો રાખી શરીરના સમગ્ર વજનને તેના પર હળવી રીતે તોળી, ડાબા પગની પાની જમીનથી સહેજ ઊંચી રાખીને કોઈ રમતવીરની કે કુસ્તીબાજની અદાથી સહેજ ત્રાંસો તથા હળવો રમતો રાખી ઊભેલો ડેવિડ સમ્પૂર્ણ નગ્નાવસ્થામાં છે. તે સાથે તેને ડાબી બાજુથી આવનાર સંભવિત હુમલાને પહોંચી વળવા ગણત્રીપૂર્વક ડાબી બાજુ નજર નાખતો દર્શાવ્યો છે. જમણી બાજુ ઈશ્વર દ્વારા રક્ષિત હોઈ ડાબી બાજુ અનિષ્ટ તત્ત્વ માટે ખુલ્લી રહેતી હોવાની મધ્યયુગીન યુરોપીય માન્યતાનો પણ શિલ્પીએ આશ્રય લીધો લાગે છે. વળી, સર્વાંગસમ્પૂર્ણ માનવદેહને કંડારવામાં માનવશરીરરચનાનો પૂર્ણ અભ્યાસ અને એક કુશળ શિલ્પીની આવડત અહીં જોવા મળે છે. પુરુષદેહના લાલિત્યને ડાબેજમણે વહેંચી યુવાસહજ પૌરુષમય છટાથી સૂક્ષ્મ લયબદ્ધતા તેણે અહીં હાંસલ કરી છે. તે સાથે ગોફણનો છેડો ઝાલવા ખભા સુધી ઊંચે ઉઠાવેલા તથા કોણીથી વાળેલા તેના ડાબા હાથની શારીરિક મુદ્રા અને મુખભાવમાં શત્રુ(ગોલિયાથ) સામે વળતો હુમલો

કરવાની તત્પરતા વ્યક્ત થાય છે. તે ઉપરાંત દેહસ્થિતિ સ્થિર અને સંયમશીલ નિરૂપાઈ હોવા છતાં તેમાં રહેલી છૂપી શક્તિ અને છટાદાર સૂક્ષ્મ ગતિશીલતાનો અનુભવ દર્શકને થાય છે.

માઈકેલ એન્જેલોના સમગ્ર સર્જન પ્રત્યે દૃષ્ટિપાત કરતાં આપણને જણાય છે કે તેનો પ્રધાન રસ પુરુષમાનવપાત્રોમાં રહ્યો છે; ગૌણ પાત્રો કે ગૌણ વિષયોના સન્દર્ભે સ્ત્રીપાત્રો પ્રવેશે છે પણ સિસ્ટીન ચેપલમાં આલેખિત પ્રસંગચિત્રોમાં પુરુષપાત્રોનું જ વિશેષબાહુલ્ય દેખાય છે. શિલ્પોમાં સ્વતન્ત્ર રીતે સ્ત્રીપાત્રોનાં શિલ્પો ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. જ્યાં સ્ત્રીપાત્રો આલેખાયાં છે ત્યાં પણ તે પુરુષોના જેવાં જ સ્નાયુબદ્ધ અને દળવાળાં જણાય છે. લોરેન્ઝો મેડીચીના મકબરામાં પ્રતીક રૂપે સર્જેલી સ્ત્રી આકૃતિ 'નિશા અને પ્રભાત' જેવી નગ્ન નારીની શિલ્પાકૃતિ ભવ્ય કદની અને પૌરુષમય છે. પ્રાપ્ત સન્દર્ભ પ્રમાણે આ શિલ્પાકૃતિઓના આધાર તરીકે પ્રયોજાયેલા મોડેલ પણ પુરુષપાત્રો જ હતાં.

માઈકેલ એન્જેલોની સૌથી ઉગ્ર અને પ્રબળ આક્રોશ વ્યક્ત કરતી કૃતિ એટલે પાછલી ઉમરે સિસ્ટીન ચેપલની દીવાલ પર સર્જેલી ચિત્રકૃતિ 'આખરી ન્યાય' (લાસ્ટ જજમેન્ટ ઇ.સ. ૧૫૩૬-૧૫૪૧). સમગ્ર માનવજાતનો ન્યાય તોળતા ઈસુ અહીં દાઢીમૂછવાળા અને પરમ્પરાગત રીતે જોવા મળતા દુબળાપાતળા કે કૃશકાય નથી. આ ઈસુ મહાકાય અને કોઈ ગ્રીક પુરાણકથાના નાયક જેવા બલિષ્ઠ અને સ્નાયુબદ્ધ આલેખાયા છે. અનેકવિધ માનવપાત્રોને નિરૂપતા આ સંયોજનમાં ઉપરના ભાગે ઈસુની આકૃતિ દર્શકનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. કોણીમાંથી વળેલો ઈસુનો જમણો હાથ મસ્તકથી ઊંચો ઊઠે છે. જ્યારે ડાબો હાથ કોણીએથી ઊંચકાતો દર્શાવ્યો છે. આ બંને હાથની મુદ્રાથી ચિત્રકાર મસ્તકની આજુબાજુ લંબગોળ રચે છે, એને ઈસુની પાછળ આલેખાયેલા પીળા રંગના સૂર્યના વર્તુળાકારથી ઉઠાવ મળે છે. ઈસુની જમણી બાજુએ સ્ત્રીસહજ નજાકતથી મસ્તક ઢાળી બંને હાથને ગળા સુધી ઊંચા વાળીને સ્ત્રીસહજ લાક્ષણિક અને

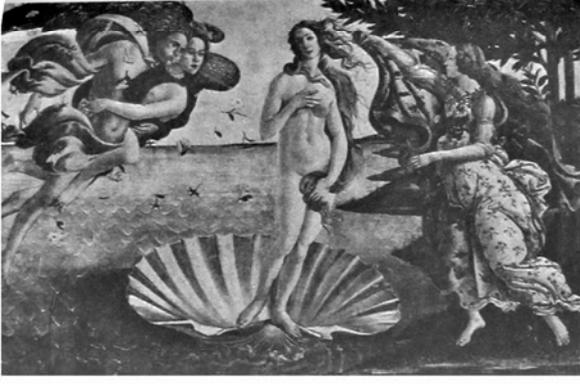


૨૨૭. એથેન્સની શાળા, રાફાએલ, વાટીકન, રોમ, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૫૧૦-૧૧, તેલચિત્ર

લાલિત્યસભર મુદ્રામાં સમ્પૂર્ણ વસ્ત્રો પરિધાન કરેલી આકૃતિ માતા મેરીની છે. ઈસુ અને બીજાં માનવપાત્રો અર્ધવસ્ત્રઆચ્છાદિત કે સમ્પૂર્ણ નગ્નાવસ્થામાં નિરૂપાયાં છે. ઈસુના ડાબા પગથી નીચેના ભાગે બેઠેલ વૃદ્ધત્વની સમીપ પહોંચેલા ટાલિયા, વિશાળ લલાટ પ્રદેશ અને લાંબી દાઢી ધરાવતા પાત્ર દ્વારા કદાચ માઈકેલ એન્જેલોએ પોતાની જાતને આલેખી હોવાનું મનાય છે. ઉપર વર્ણવાયેલ ઉત્તેજિત ધ્યાનસ્થ મુદ્રા દ્વારા બાઈબલની કથા પ્રમાણે ઈસુ આ પળે માનવજાતનો ન્યાય તોળી રહ્યા છે, જેના પ્રખર આકોશથી સમગ્ર માનવજાત પ્રભાવિત અને અભિભૂત થયેલી છે. યુરોપીય કળાવિદોના એક અર્ધઘટન પ્રમાણે કળાકારે સાધુ સાવાનોરોલાનો અનુયાયી હોવાને કારણે પોપની રાજ્યસત્તા સામેનો પોતાનો આકોશ ઈસુની આકૃતિ દ્વારા પ્રતીકાત્મક

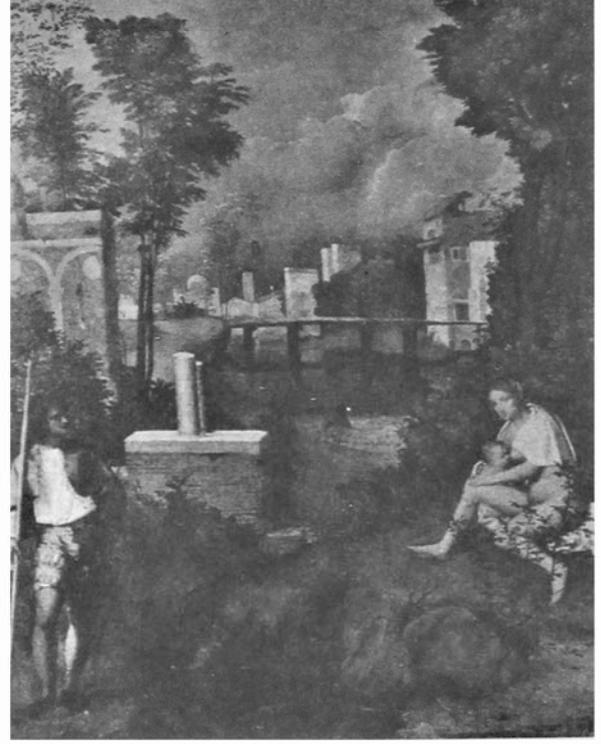
રીતે વ્યક્ત કર્યો છે. ૪૮ ફૂટની ઊંચાઈ અને ૪૪ ફૂટની પહોળાઈ ધરાવતા આ પ્રભાવક ભીંતચિત્રનો અનાવરણવિધિ કરાયો ત્યારે દર્શકોને તે કોઈ વાવંટોળની જેમ પ્રભાવિત કરી ગયું હતું. પોપ પોલ ત્રીજા પણ આ ચિત્રની પ્રભાવશાળી અભિવ્યક્તિથી તત્કાલ સહજ ભાવે ઘુંટણિયે પડી પ્રાર્થનામગ્ન થઈ ગયા હતા અને તે વખતે આખા યુરોપે આ ચિત્રનાં સ્પન્દન ઝીલ્યાં હતાં.

સામાન્ય રીતે કળાત્રિપુટીમાં મુકાતા પુનરુત્થાન કાળના રાફાએલની તરાહ લિયોનાર્દો અને માઈકેલએન્જેલોથી જુદા પ્રકારની હતી. એની કળામાં આકૃતિને બદલે રંગનું પ્રાધાન્ય અને પાત્રોમાં લાલિત્ય અને નારીસહજ દેહવિન્યાસોનો આગ્રહ દેખાય છે. તેણે ચિતરેલી માતા મેરીની આકૃતિઓમાં માતૃસહજ વાત્સલ્ય, કરુણા અને ઋજુતા ઊડીને આંખે વળગે છે.



૨૨૮. વીનસનો જન્મ, બોત્તીચેલ્લી, ફ્લોરેન્સ કલમ, ઈ.સ. ૧૪૯૬, તેલચિત્ર

વાટીકનના મહેલ માટે એણે વિશાળ ચિત્રોની શુંખલા રચી તેમાં 'એથેન્સની શાળા' નામનું ચિત્ર અત્યંત મહત્વનું છે. આમાં તેમણે પ્રાચીન ગ્રીસના દાર્શનિક સોક્રેટીસની અદામાં લિયોનાર્દો દ વિન્ચી અને નીચે પગથિયા પર વિચારગ્રસ્ત મુદ્રામાં માઈકેલએન્જેલોનું પાત્ર શિષ્ય પ્લેટો જેવું બેસાડ્યું છે. અહીં ભૌતિક અને આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિને તથા પ્રાચીન ગ્રીસ અને સમકાલીન ઇટલીની પ્રતિભાઓને ચિત્ર દ્વારા સંમિલિત કરવાનો પ્રયત્ન છે, સાથે સાથે એ કાળના આદર્શો અને અભિગમોને પણ મૂર્ત કરે છે. રાફાએલના રંગોમાં એક પ્રકારના ઉષ્મા અને તાજગી રહેલા છે તે માઈકેલએન્જેલોનાં પાત્રોની બળકટતા અને લિયોનાર્દોની રહસ્યમયતાનાં પૂરક અંગો બની



૨૨૯. વાવાઝોહું, જ્યોર્જિયોને, વેનિસ કલમ, ઈ.સ. ૧૪૯૬, તેલચિત્ર

પુનરુત્થાન કાળની ચેતનાને પુષ્ટ કરે છે.

પછીના અનેક કળાકારોમાં વેનિસનો ટિશ્યન મોખરે છે. એણે ગ્રીક રોમન વિષયના વૃત્તાન્તાત્મક અને વિશેષ તો સૌન્દર્યની દેવી 'વીનસ'નાં ચિત્રોમાં નારીસૌંદર્યને વિલસિત કર્યું છે. એનાં ચિત્રોમાં વેનિસના રંગવિધાનની વિશેષતા પૂર્ણપણે ખીલી ઊઠે છે.

ઉષાકાન્ત મહેતા
પૂર્તિ. ગુલામમોહમ્મદ શેખ

રીતિવાદ : (મેનેરીઝમ)

લિયોનાર્દો દ વિન્ચી, માઈકેલ એન્જેલો અને રાફાએલ જેવા પુનરુત્થાન કાળના કળાકારોની કૃતિઓ સર્વાંગસંપૂર્ણ ગણાઈ તેથી એ દિશામાં કશું કરવાનું રહેતું નથી એવું અનુગામી કળાકારોને લાગ્યું. કેટલાક ચિત્ર અને શિલ્પમાં નવી દિશાઓ શોધવા ગયા, સૌ કોઈને નવી દૃષ્ટિની અનિવાર્યતા વરતાઈ.

ઈ.સ. ૧૫૨૦-૧૬૦૦ના ગાળામાં ઈટલીમાં થયેલી એક નિશ્ચિત પ્રકારની કળાપ્રવૃત્તિ અને તેની લાક્ષણિકતા માટે 'મેનેરીઝમ' શબ્દપ્રયોગ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. આ પ્રયોગ ઈટાલિયન 'માનિયેરા' (રીતિવાદ પ્રકાર)માંથી આવ્યો છે. કળાઈતિહાસકાર અને મેનરીસ્ટ ગણાતા જ્યોર્જિયો વાસારીએ આ પ્રયોગ યોજ્યો હતો. આ શૈલી ઈટલીની બહાર પણ પ્રસરી હતી અને કોઈ ચોક્કસ સ્થળસમયની કળા પૂરતી સીમિત રહી નહીં. પરિણામે આ લાક્ષણિકતા ધરાવતી કૃતિઓ માટે આ શબ્દપ્રયોગ પ્રચલિત થયો છે.

શૈલીને કે રીતિને કળાનાં અન્ય તત્ત્વોથી આગળ મૂકતી આ પ્રકારની સચેત સર્જનામાં કેટલાકને આયાસીપણું દેખાય પરંતુ તે સિદ્ધ કરવાનો જ એનો હેતુ હતો. અહીં કળાનું હાર્દ ગણાતા માઈકેલ એન્જેલો જેવા કળાકારોને પ્રિય એવાં તત્ત્વોને બદલે પૂર્વનિયત, શૈલીકરણનો અભિગમ અપનાવાયો તેથી માત્ર પ્રત્યક્ષ દર્શન નહીં પણ કળાકારની સજાગ દૃષ્ટિએ પ્રયોજેલ વિકૃતિ(ડિસ્ટોર્શન) ઉમેરાઈ. આમાં આલેખાતાં શરીરો સભાનપણે ઢંકાયેલી મુદ્રાઓવાળાં, પ્રલંબ અંગોપાંગોવાળાં દર્શાવાયાં છે. સ્નાયુઓના નાનામોટા થવાની ક્રિયા થોડી અતિશયોક્તિપૂર્વક રજૂ થઈ છે. માનવપાત્રોના કદની તુલનાએ થતા પરિપ્રેક્ષનો ઉપયોગ પૂર્વકાળનાં 'મૂળભૂત તત્ત્વો'ની વિશદતા પ્રગટાવવાને બદલે ભાવાત્મકતા બહેલાવવાનો હતો એટલે ખૂબ તેજસ્વી અને ઘણી વાર સખત કઠોર રંગો પણ વપરાયા. આવા રંગવિધાનથી આકૃતિનું મહત્ત્વ થોડું ઘટ્યું ગણાય પરંતુ કેસરીમાં ભળતા લાલ, લીલામાં ભળતા પીળાને કારણે પ્રગટતી ઉત્કટ ભાવાત્મકતા એ ખોટ પૂરી કરતી.

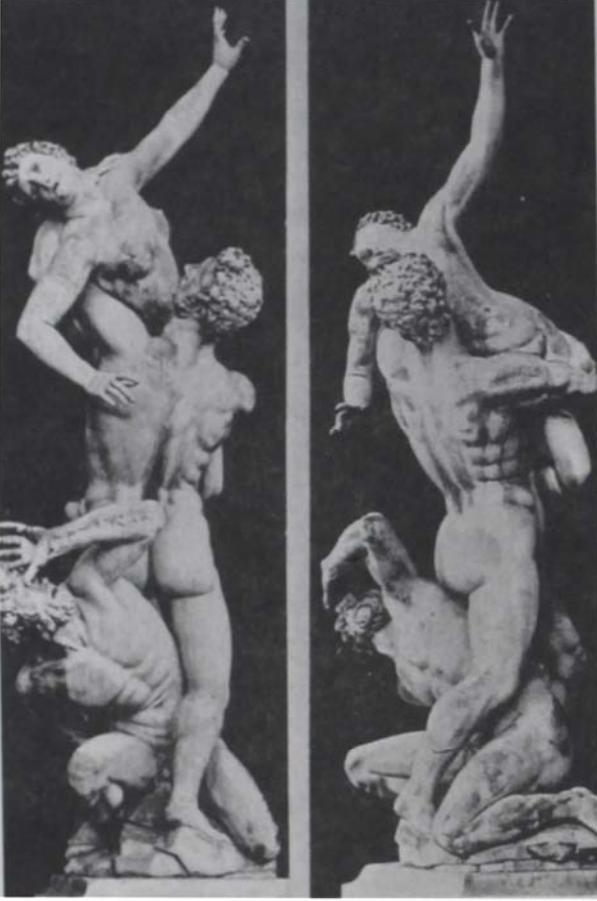
વિશ્વરચનાનો આધાર સંપૂર્ણતા કે સુવ્યવસ્થામાં હોવાને બદલે એક સંકુલ અરાજક અસ્તવ્યસ્તતામાં હોવાની દૃષ્ટિ એ આ ચિત્રો અને શિલ્પોના મૂળમાં છે. એથી પુનરુત્થાન કાળની આકૃતિઓને અહીં વિલક્ષણ રૂપ મળ્યું એમાં મનુષ્યાકૃતિ અનેક અંગભંગીઓ ધરાવતી થઈ; ચહેરેમહોરે ઉત્કટ ભાવાત્મકતા આલેખાઈ તેથી ચિત્રોમાં નાટ્યાત્મકતાનું પ્રમાણ સારું એવું વધ્યું. એ નાટ્યાત્મકતાનો અભિગમ મુખ્યત્વે વિશિષ્ટ પ્રકાશરચનાના વિનિયોગથી પુષ્ટ થયો.

આ શૈલીના કોરેજીઓ લિયોનાર્દો દ વિન્ચી જેવા અને એલ ગ્રેકો ટીન્ટોરેટ્ટો જેવા પુરોગામીઓને પગલે ચાલ્યા. કરાચીએ રાફાએલ, કોરેજીઓ, માઈકેલ એન્જેલો, ટિશ્યનનાં શૈલીગત લક્ષણોનો સમન્વય કર્યો. માનવપાત્રોનું નાટ્યાત્મક આલેખન કરનારાઓમાં પર્મિજિયાનીનો, પોન્ટોર્મો અને એલ ગ્રેકોનો સમાવેશ થાય. એ ઉપરાંત બ્રોન્ઝીનો, રોસ્સો, જ્યુલીઓ રોમાનો વગેરેએ આગવાં પ્રયાણ કર્યાં.

હવે કળાશાળાઓ-એકેડમીઓ સ્થપાઈ, તેમાં લૂડોવીકો કરાચીએ પિતરાઈઓ આનીબાલે અને ઔગસ્ટીનોની મદદથી બોલોન્યા શહેરમાં ઈ.સ. ૧૫૮૫માં આવી એક એકેડમીની સ્થાપના કરી. કળાશાળાની કલ્પના અને 'એકેડેમીસીઝમ' જેવી સંજ્ઞાની સંકલ્પનાનું શ્રેય ઔગસ્ટીનો કરાચીને ઘટે છે. અહીં ગુરુશિષ્યની પરંપરા જેવી એક જ કળાકાર પાસે શીખવાની શૈલી કે પદ્ધતિને બદલે કળાશાળાની સમન્વયાત્મક વલણ અપનાવવાની પહેલ થઈ તેથી બોલોન્યાની એકેડેમી એવા અભિગમ માટે જાણીતી થઈ. આમાં પુનરુત્થાન કાળની કળાનાં તત્ત્વોની ગૂંથણી અમુક મહાન કળાકારોની કૃતિઓને આધારે થઈ. હવે પ્લાસ્ટરનાં બીબાં, રેખાંકન માટેની ચોપડીઓ અને લાકડું કોતરીને છાપ લેવાની પદ્ધતિઓ અભ્યાસમાં અપનાવાઈ.

માઈકેલ એન્જેલોએ ફ્લોરેન્સમાંથી વિદાય લીધી પછી શિલ્પી બાર્બીઓએ ઈ.સ. ૧૫૩૪માં 'હરક્યુલસ અને કેક્સ' શિલ્પ સર્જ્યું. તેમાં માઈકેલ એન્જેલોના

જાણીતા ' ડેવિડ ' શિલ્પની સરસાઈ કરવાનું ધ્યેય હતું. બીજા એક શિલ્પી બેનવેનુતો ચેલ્લિનીએ બનાવેલ 'પર્સિયસ' નામના શિલ્પમાં દોનાતેલ્લો અને માઈકેલ એન્જેલોની અસર દેખાય છે પરંતુ આમાં હિંસાત્મક આવેગની માવજત તેણે લાલિત્યપૂર્ણ રીતે કરી છે, તે રીતિવાદી કળાના ગુણ દર્શાવે છે.



૨૩૦. સેબાઈન નારીનું અપહરણ(બે બાજુથી દૃશ્ય), જ્યામ્બોલોન્યા, ઈ.સ. ૧૫૮૩, આરસપહાણ

જ્યામ્બોલોન્યા જેવું ઈટાલિયન નામધારક શિલ્પી મૂળે કેન્ય હતો અને ફ્લોરેન્સમાં સ્થાયી થયો હતો. તેની કાંસ્યમૂર્તિ 'એપોલો'ની મુદ્રા શરીરના વધુમાં વધુ વળાંકોનું લાલિત્ય દર્શાવી શકાય અને જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી જોઈ શકાય તેવી હતી અને શિલ્પની સપાટીને એમાં ખૂબ લિસ્સી કરવામાં આવી હતી. તેનાં શિલ્પોમાં રીતિવાદી કળાની મુખ્ય લાક્ષણિકતાઓ જેવી

કે પ્રશિષ્ટ કળાનું સૌંદર્ય, ગતિ, શક્તિ અને પ્રવર્તમાન અભિવ્યક્તિના ગુણો વ્યક્ત થાય છે. તેના જાણીતા શિલ્પ ' સેબાઈન(સ્ત્રીઓ)નું અપહરણ'માં રીતિવાદનાં ઘણાં લક્ષણો પ્રકટ થાય છે. તેણે રચેલાં હુવારાનાં શિલ્પોમાં બહુઆયામી દૃષ્ટિકોણ અને નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ ભારોભાર વરતાય છે, તેની અસર બારોક યુગના વિખ્યાત શિલ્પી બર્નીની પર થઈ હતી.

માઈકેલ એન્જેલો પછી રોમમાં સ્થપતિ વીન્યોલાએ વાસારીના સહયોગથી પોપ જુલિયસ ત્રીજાના મહાલય વીલા જ્યુલીઆની રચના કરી. મહાલયનો પૂર્વ ભાગ સાદાઈથી રચેલો હતો પણ ઉપરના માળ પર સુશોભન હતું. વીન્યોલાએ નાનાં દેવળો પણ બાંધ્યાં હતાં. એમાં લંબચોરસ માળખું અને ઉપર ગુંબજ મુખ્ય ઘટકો હતાં. તેણે સ્થાપત્ય ઉપર પાઠચિત્રો (ઈલસ્ટ્રેશન્સ) ધરાવતું સૈદ્ધાંતિક પુસ્તક લખ્યું, તેનું પ્રકાશન ઈ.સ. ૧૫૬૨માં થયું. આ પુસ્તકે સ્થપતિઓ માટે પાઠ્યપુસ્તકની ગરજ સારી અને એ દ્વારા સ્થાપત્ય વિશેના પ્રાચીન એકેડેમિક દૃષ્ટિકોણના વિચારો સમગ્ર યુરોપમાં ફેલાયા.

બારોક પ્રણાલિકા

બારોક કળા પ્રણાલિકાનો ગાળો ઈ.સ. ૧૬૦૦ થી ૧૭૫૦ સુધીનો માનવામાં આવે છે. આમ તો આ પ્રકાર 'રીતિવાદ'ની જેમ પુનરુત્થાનકાળનાં વલણોનો વિસ્તાર કરે છે પરંતુ બદલાતા સમયનાં પરિબળોએ એમાં નવું જોર અને નવાં તત્ત્વો ઉમેર્યાં હોઈ એ આગવો ગાળો ગણાય છે. ઐતિહાસિક પરિબળોમાં કેથોલિક પરંપરા સમર્થ રીતે પુનઃસ્થાપિત થઈ અને નિરંકુશ (એબ્સોલ્યુટ) સત્તાનું સામ્રાજ્ય સર્જાયું અને વૈજ્ઞાનિક વિચારધારાની વ્યાપક અસર થઈ એ એનાં કારણભૂત અંગો ગણાય. કળામાં આ બધું પરીક્ષ રીતે આવ્યું હશે. હવે કળાકાર દર્શકની ભાવાનુભૂતિને સતેજ કરતી કૃતિઓ રચતો થયો, પુનરુત્થાન કાળની સંકુલ વિચારધારાનું થોડું સરલીકરણ થયું, ગતિમાનતાનો અતિરેક અને વીગતપ્રાયુર્ય આરાધ્ય થયાં.

યુરોપના અનેક દેશો કેથોલિક અને પ્રોટેસ્ટન્ટ જેવી ધારાઓમાં વહેંચાઈ ગયા હતા. જર્મની અને ઈટલી જેવા દેશોમાં કેથોલિક ધારા પ્રવર્તતી હતી, ત્યાં કળાપ્રવૃત્તિ

દેવળ અને સંપ્રદાયની ભવ્યતા પ્રસારવા પ્રયોજાઈ. મધ્યકાળમાં અને પુનરુત્થાનકાળમાં કળાપ્રવૃત્તિ માટે દેવળનું મહત્વ જેટલું હતું તે બારોક યુગમાં રહ્યું ન હતું, તેથી એની પુનઃસ્થાપના દેવળ માટે મહત્વનું ધ્યેય હતી.

ઈંગ્લેંડ, હોલેન્ડ જેવા દેશોમાં કળાપ્રવૃત્તિ દેવળ અને દરબાર બહાર વિસ્તૃત થઈ. આ કળાયુગને તે સમયના ચિત્રકારો ગોયા, હોગાર્થ અને રેમ્બ્રાન્ટને નામે નવાજી શકાય. પ્રોટેસ્ટન્ટ સંપ્રદાય પળાતો તેવા એ દેશોમાં (અને જર્મનીના કેટલાક વિસ્તારોમાં) ધાર્મિક વિષયોનાં ચિત્રો કરવાની પ્રવૃત્તિ લગભગ નષ્ટ થઈ. બારોક પહેલાંના યુગમાં ખાસ કરીને ભૂમિદૃશ્યો મહદ્ અંશે પાર્શ્વભૂમિકા નિભાવતા, તેનો હવે સ્વતંત્ર અને એક આગવા ચિત્રપ્રકાર તરીકે વિકાસ થયો. પુનરુત્થાન સમયમાં થયેલાં વ્યક્તિચિત્રો રાજકીય મોભો અને સ્થાન દર્શાવતાં પરંતુ બારોક યુગમાં થયેલાં વ્યક્તિચિત્રો વ્યક્તિગત લાક્ષણિકતાઓને મહત્વ આપતાં થયાં. વિજ્ઞાન અને ગણિતશાસ્ત્ર વિકસ્યાં. બાખ અને હેન્ડલ જેવા સંગીતકારો આ યુગમાં પ્રવર્ત્યાં. સ્થાપત્યકળામાં નગરરચનાના આયોજનની સંકલ્પના પ્રાચીનકાળ પછી ફરી અસ્તિત્વમાં આવી. ચિત્ર અને શિલ્પમાં વિસ્તૃત થયેલા વિશ્વની વિભાવના વ્યક્ત કરવાનું શરૂ થયું. ચિત્રકળા, શિલ્પકળા અને સ્થાપત્યકળાની કૃતિઓ દ્વારા દુનિયાની ભવ્યતાને વ્યક્ત કરતા આ વિષ્કારો થયા.

હાઈનરીક વૂલ્ફલીનના મંતવ્ય પ્રમાણે પુનરુત્થાન કળાની મુખ્ય વિશિષ્ટતા રૂપપ્રદ તત્ત્વોને ચિત્ર, શિલ્પ અને સ્થાપત્યમાં અગ્રિમ સ્થાને મૂકવાની હતી, જ્યારે બારોક કળામાં ચિત્રાત્મકતા (પિક્ટોરીઅલ) આદર્શ હતો. પુનરુત્થાન કાળના કળાકારો સ્વરૂપને આગળ ધરતા અને તેના ધનાકારને બહેલાવતા જેથી આકૃતિ આપણી સ્પર્શેન્દ્રિયને આકર્ષતી થતી : દા.ત. રાફાએલે કરેલાં માતા મેરીનાં ચિત્રો. તેની સરખામણીએ બારોક કળામાં સીમારેખાઓ ધૂંધળી થઈ, ધનતા ઓગળવા માંડી અને આકારો આંખને ખેંચતા થયા. રેમ્બ્રાન્ટનાં ચિત્રોમાં આ જોઈ શકાય છે. આવાં ચિત્રોમાં ધનતાના પરિમાણને બદલે અવકાશરચનાને વધુ મહત્વ અપાય છે. આમાં પ્રકાશ અને રંગની લીલા આકૃતિને સાવ ઓગાળી નાખે છે.

શિલ્પ અને સ્થાપત્ય પણ હવે છાયાપ્રકાશની અસરને ધ્યાનમાં રાખી ઘડાતાં થયાં. આ બંને પ્રકારોમાં સીમારેખાઓ અનિયમિત રહેતી અને ઝોક નક્કરતા પર રહેવાને બદલે છાયાપ્રકાશની ગૂંથણી પર રહેતો. ચિત્રકળામાં શિલ્પ જેવાં માનવપાત્રો અને અન્ય પદાર્થો દર્શાવવાને બદલે ચિત્રાત્મકતાનો આદર્શ અપનાવાયો. સ્થાપત્યની રચનામાં નાટ્યાત્મક અસર ઉપજાવવાની નેમ રહેતી અને શિલ્પોમાં તીવ્ર લાગણીઓ અને ભાવો પ્રગટ કરવા ઉપર વધુ ભાર મૂકવામાં આવતો. બીજી રીતે જોઈએ તો કળામાધ્યમોમાં સ્વરૂપને ભાવની ચરમસીમા સુધી પહોંચાડવાનો પ્રયત્ન થયેલ જણાય છે. કેટલાક બારોક યુગના કળાકારોમાં કારાવાજિયો, રેમ્બ્રાન્ટ, રુબેન્સ, વેલાસ્કવેઝ, એલ-ગ્રેકો, ગોયા, વરમીયર, કલોડ લોરા, પુસાં, હોગાર્થ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

ઈટલીના કારાવાજિયોનાં ચિત્રોમાં વાસ્તવિકતાની નવી મુદ્રા પ્રગટી જેની અસર યુરોપના અન્ય કળાકારો પર થઈ. સ્પેનના વેલાસ્કવેઝ, ફલેન્ડરના રુબેન્સ, જર્મનીના એલશમેર અને તેના દ્વારા હોલેન્ડના રેમ્બ્રાન્ટમાં આ જોઈ શકાય છે. કારાવાજિયોનાં ચિત્રોમાં પ્રકાશસંયોજના મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. જેમ નાટકમાં કોઈ એક પાત્ર પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા માત્ર ત્યાં જ



૨૩૧. સંત મેથ્યુનો અંતર્નાદ, કારાવાજિયો, ઈ.સ. ૧૬૦૦, તેલચિત્ર



૨૩૨. રાતનો પહેરો, રેમ્બ્રાન્ટ, ડચ કલમ, ઈ.સ.૧૬૪૨, તેલચિત્ર

નથી અને કૃત્રિમ પણ નથી. જ્યાં પ્રકાશ કેન્દ્રિત કરવાનો હોય ત્યાં તેને બહેલાવી તેણે રૂપરચનાને નવું પરિમાણ આપ્યું. અહીં ઘણી વાર માનવપાત્રોના ચહેરા, હાથ કે અન્ય અંગો પર સોનેરી પ્રકાશ કેન્દ્રિત કરવા કપડાં અને પશ્યાદ્ભૂમિને ઘેરા કથઈ અને કાળા રંગો વિગલિત કરી નખાય છે પણ એ ઘેરા રંગોમાં પણ વિવિધતા અને પોતની સંવેદના જળકતાં રહે છે. તેનાં જાણીતાં ચિત્રોમાં 'શરીરશાસ્ત્રનો પાઠ' (એનેટમી લેસન), 'રાતનો

પ્રકાશ ફેંકાય અને બીજું બધું અંધારામાં છુપાવી દેવાય તેમ આ ચિત્રકાર તેનાં ચિત્રોમાં પ્રકાશ પ્રયોજતો. ઉપરાંત તેણે ઈસુ ખ્રિસ્તને સામાન્ય ગ્રામ્યજન જેવા દર્શાવ્યા. આ વાસ્તવદર્શિતાના અભિગમને કારણે ઈસુ રોજિંદા જીવનમાં જીવતી, ઓળખી શકાય એવી એક વ્યક્તિ બની ગયા. ધર્મગુરુઓને આ બિલકુલ પસંદ ન હતું, માન્ય ન હતું. તેમને મન તો ઈસુને માથા પાછળ તેજોવલય સહિત દિવ્ય રૂપે દર્શાવવા જોઈએ. તેમનાં જાણીતાં ચિત્રોમાં 'સંત પોલનું ધર્મપરિવર્તન', 'કુમારિકા (મેરી) અને બાળક' અને 'કુમારિકાનું મૃત્યુ' ગણી શકાય.

વ્યક્તિચિત્રોના કળાકારોમાં રેમ્બ્રાન્ટનું નામ આગળ પડતું છે. એનાં ચિત્રોમાં સામે બેસનાર વ્યક્તિની આબેહૂબ પ્રતિકૃતિ માત્ર નથી હોતી પરંતુ તેના મનોભાવ અને લાગણીઓ પ્રસ્ફુટિત થાય છે. વ્યક્તિચિત્રો કરવાના આવા અભિગમને મનોવૈજ્ઞાનિક કહી શકાય. તેણે પ્રયોજેલી પ્રકાશછાયા પ્રાકૃતિક પણ



૨૩૩. સેબાઈન સ્ત્રીઓનું અપહરણ, પીટર પોલ રૂબેન્સ, ફ્લેમિશ કલમ, ઈ.સ.૧૬૧૮, તેલચિત્ર



૨૩૪.માનવંતી દાસીઓ, ડિયેગો વેલાસ્કવેઝ, સ્પેનિશ કલમ, ઈ.સ.૧૬૫૬, તેલચિત્ર

પહેરો' (નાઈટવોચ) અને 'નહાતી સ્ત્રી' ગણી શકાય. આ ઉપરાંત રેખાંત સંખ્યાબંધ એચીંગ અને લિથોગ્રાફસ કર્યા છે; અને હસ્તમુદ્રણકળામાં તેનું યોગદાન મોટું ગણાય છે.

ફલેન્ડર દેશના ચિત્રકાર પિટર પોલ રુબેન્સે તેનાં ચિત્રોમાં સંખ્યાબંધ માનવપાત્રો નિરૂપ્યાં છે. તેનાં માનવપાત્રો દેહમુદ્રા, હલનચલન અને ગતિને કારણે એકબીજા સાથે સંકળાઈને એક જાતનો લય સર્જે છે. તેની ચિત્રરચનામાં કળાકારના તરવરાટભર્યા ઉત્સાહી સ્વભાવનું દર્શન પણ થાય છે; તે ઉપરાંત ઉચ્ચ રંગો તરફનો ઝોક તથા ઉષ્માભર્યા આનંદી વાતાવરણનો પણ અનુભવ થાય છે. તેનાં ગણનાપાત્ર ચિત્રોમાં 'કોસારોહણ', તેની સાળીનું વ્યક્તિચિત્ર વગેરેને ગણાવી શકાય. રુબેન્સનાં ચિત્રોમાં એક પ્રકારની ચમત્કૃતિ જેવું તત્ત્વ મુખરિત થાય છે, તેનાથી પ્રેક્ષકને લાગે કે તે ચિત્રોમાં બની રહેલી નાટ્યાત્મક ઘટનાની અંદર પ્રવેશી રહ્યો છે. લિસ્સી ચમકતી ત્વચાવાળાં માનવપાત્રોનાં અંગોપાંગોનાં અત્યંત કાળજીપૂર્વક કરેલા નિરૂપણોએ રુબેન્સને એક મહાન કળાકાર તરીકે સમગ્ર યુરોપમાં ખ્યાતિ અપાવી, તેથી તેનાં ચિત્રોની પુષ્કળ માગ રહેતી. એવું કહેવાય છે કે ચિત્રો કરવા તે સંખ્યાબંધ શિષ્યોને પોતાના સ્ટુડીઓમાં રાખતો અને ચિત્ર તૈયાર થઈ ગયા પછી માત્ર સંપૂર્ણતાનો છેલ્લો હાથ મારી પોતાની સહી કરતા. ચિત્રકાર હોવા ઉપરાંત રુબેન્સ એક રાજદૂત, વિદ્વાન અને ધર્મભાવુક માનવ હતો.

સ્પેઈનના દરબારી ચિત્રકાર વેલાસ્કવેઝે રાજમહારાજાઓના, રાજધરાણાનાં તથા રાજકુટુંબના આનંદપ્રમોદ માટે રાખવામાં આવતા વિદૂષકો વગેરેનાં મોટા કદનાં ચિત્રો કર્યાં છે. એ ઉપરાંત રોજિંદા જીવનના અને સામાન્ય વ્યક્તિઓનાં સંવેદનાશીલ ચિત્રો પણ સર્જ્યાં છે. તેના એક જાણીતા ચિત્ર 'માનવંતી દાસીઓ' માં સ્પેનના મહારાજા ફિલિપ ચોથાની બાળ કુંવરી માર્ગારીતા, તેની દાસીઓ અને ઈંગુજીઓનું ચિત્રકારના સ્ટુડીઓમાં આગમન આલેખાયું છે. તેમાં તે કાળની રાજરસમો અને કળાકારની સ્થિતિનાં દર્શન થાય છે. આમાં વાસ્તવદર્શિતાનો પ્રયોગ આરસાના ઉપયોગ દ્વારા જોવાતી પળને થીજાવી દઈને કર્યો છે. અહીં કળાકાર

વેલાસ્કવેઝને એક મોટા કેનવાસ પાછળ ચિત્ર કરતો દેખાડવામાં આવ્યો છે, અને એમાં પાછળની દીવાલે સામે વ્યક્તિચિત્ર માટે કળાકારની સામે ઊભા હોય એમ આયનામાં મહારાજા ફિલિપ અને તેની રાણીનું પ્રતિબિંબ દર્શાવવામાં આવ્યું છે. રાજારાણીનું આવું કોઈ ચિત્ર અસ્તિત્વમાં ન હોવાથી ચિત્રકારે કરેલી કલ્પનાના સંદર્ભે કળાના ઉદ્દેશોની વૈચારિક ચર્ચા સંભવી છે. એમ મનાય છે કે આ ચિત્ર ભવિષ્યમાં ઉદ્ભવનાર ફ્રેન્ચ પ્રભાવવાદના કેટલાક કળાકાર માટે પ્રેરણારૂપ બની ગયું હતું. તેના એક બીજા જાણીતા ચિત્ર 'ઈડું તળતી સ્ત્રી'માં કેમેરાની જેમ તટસ્થતાથી દેખાતા દૃશ્યની આબેહૂબતા છે.

એલ ગ્રેકો મૂળ ગ્રીસના ક્રીટ નામના ટાપુનો વતની હતો પરંતુ ઈટલીના પ્રવાસ પછી તે સ્પેઈનના ટોલેડોમાં રહેવા લાગ્યો. ત્યાં એ એલ ગ્રેકો (અર્થાત્ ગ્રીક) નામે ઓળખાયો. તે માનવપાત્રોને લાંબા દોરતો તેમ જ તેના ચિત્રોમાં ઘણી વાર બે કે વધુ પરિપ્રેક્ષ્યોથી દેખાતી ઘટનાઓ આલેખાયેલી જોવા મળે છે. બીજા ચિત્રકારોની સરખામણીમાં તેની રંગપૂરણી અથવા રંગરચના વિલક્ષણ પ્રકારની હતી. આ ચિત્રોમાં કાળાસફેદના વિરોધાભાસી રંગાકારો, પીંછીના ઘસરકાથી આવતા રંગના પોતની જાળવણી અને વિશેષ તો ઝળકતા આકાશ, ભૂમિપટો અને પાત્રોનાં કપડાંની સળોના ઉપસાટ વગેરેને કારણે અપાર્થિવ વાતાવરણ સર્જાતું. તે કાળે આવાં પ્રલંબ પાત્રો વિચિત્ર ગણાયાં હતાં, પરંતુ અર્વાચીન કાળમાં તેનાં ચિત્રોનું પુનર્મૂલ્યાંકન થતાં એમાં અભિવ્યક્તિવાદનાં મૂળ જોવાનું પ્રચલિત થયું છે.

સ્પેઈનના અન્ય જાણીતા કળાકારોમાં ગોયા(ઈ.સ. ૧૭૪૬-૧૮૨૮)ને છેલ્લા પ્રાચીન અને પ્રથમ આધુનિક ઉસ્તાદ વચ્ચેની સાંકળ ગણવામાં આવે છે. ગોયાએ શરૂઆતમાં રાજ્યના વણાટકામના કારખાનામાં ગાલીયાઓ માટેનાં વિશાળ રેખાંકનો કરવાનું કામ કર્યું હતું. આથી તેની સફળ કળાકાર તરીકેની કારકિર્દી શરૂ થઈ અને તેને અકાદમીના ઉપાધ્યક્ષનું પદ તેમ જ રાજ્યના મુખ્ય ચિત્રકાર બનવાનું બહુમાન મળ્યું હતું. તેનાં ચિત્રોમાં જીવનની કપરી વાસ્તવિકતાનું દારુણ દર્શન છે, એ માટે તે

કથઈ જમીન માટે વપરાતો, છાયા માટે ઘેરા રંગો નિરૂપાતા. હોબેમાના પ્રખ્યાત દૃશ્યચિત્ર ‘મહામારગનું દૃશ્ય’માં જાણે ચિત્રકાર રસ્તા પરનાં બધાં જ વૃક્ષોનાં પાંદડાં ગણીગણીને સમાવી દેવા માગતો હોય તેવો પ્રયત્ન જણાય છે. આવાં ચિત્રોમાં આદ્યું આકાશ, ગતિમાન વાદળાં અને તેની સામેનાં વૃક્ષોને છાયાકારે દેખાડવાની પદ્ધતિ પ્રચલિત હતી.



૨૩૭. મહામારગનું દૃશ્ય, હોબેમા, ૩૫ કલમ, ઈ.સ. ૧૬૮૯, તૈલચિત્ર

બીજા એક ચિત્રકાર જેકોબ વાન રુઈસ્ટેલનાં ચિત્રોમાં માનવપાત્ર વગરના વાતાવરણની અસર ખૂબ તીવ્ર બને છે. તેનાં ચિત્રો જોઈને જર્મન કવિ ગઅથેએ રુઈસ્ટેલને પ્રકૃતિનો કવિ કહી સન્માન્યો હતો.

૩૫ ચિત્રકાર વરમીયરે ઘરના અંદરના ભાગને તેમાં રાખેલા રાચરચીલા અને ચીજવસ્તુઓને માનવપાત્રો સાથે સાંકળી તટસ્થ ભાવે ચિતર્યા છે. તેની અવલોકનશક્તિ ઘણી તીવ્ર હતી. ખુરશી પર મઢેલા ચામડા પર લગાવેલી ખીલીઓ જેવી ઝીણી ઝીણી વિગતો પર પણ તેની નજર રહેતી હતી. વરમિયર માનવપાત્રોને હળવી, આછેતરી ઝાંચના પ્રકાશમાં પ્રયોજતો તેથી સામાન્ય અને રોજિંદી ઘટનામાં એક વિશિષ્ટ આભા છવાઈ જતી. ‘પત્ર વાંચતી સ્ત્રી’, ‘ફૂજામાંથી દૂધ રેડતી સ્ત્રી’ વગેરેમાં એ દર્શનનો ચિતાર મળે છે. તેનાં ચિત્રો વિશે એવું પણ માનવામાં આવે છે કે ચિતરતી વખતે લાકડાની ફેમમાં કાચ ગોઠવી તેમાંથી જે દેખાય તેનું ચિત્રમાં આયોજન કરતો. તેના ચિત્ર

૨૪૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

‘ડેલ્ફટ શહેરની એક શેરી’માં ઈટની દીવાલની આબેહૂબતા અને નક્કરતાનો સમન્વય આલેખાયો છે.

ફેન્ય ચિત્રકાર ક્લોદ લોરાં(ઈ.સ. ૧૬૦૦-૧૬૮૨) રોમમાં વસ્યો હતો. તેનાં દૃશ્યચિત્રોમાં માનવપાત્રો છે પણ તેમનું મહત્ત્વ ઓછું છે. આ દૃષ્ટિકોણ મહત્ત્વનો કહી શકાય. સુંદર સ્થળોનાં દૃશ્યચિત્રો તેમણે એવાં દોર્યા કે એવી કોઈ જગ્યા નહિ હોવા છતાં એની મનોરમ્યતા આપણને પર્યટન માટે આકર્ષિત કરે. ખરેખર તેનાં આ દૃશ્યચિત્રો કાલ્પનિક હતાં અને તેનો અભિગમ દૃશ્યચિત્રોને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિને અનુસરવાનો હતો. બારોક યુગના કળાકારો પ્રકૃતિના વિરાટ રૂપને દૃશ્યચિત્રમાં અંકિત કરી ભૂમિભાગ અને વિશ્વને અવિનાભાવી સંબંધે જોડવા પ્રયત્નશીલ રહેતા.

બીજા દૃશ્યચિત્રકારોમાં ફેન્ય કળાકાર નિકોલા પૂસાં આગળ તરી આવે છે. તેનાં દૃશ્યચિત્રોમાં માનવપાત્રો ભૂમિની આગળ ઉપસી આવે છે. દૃશ્યચિત્રો ઉપરાંત તેણે ગ્રીક અને રોમન પુરાકથાઓનાં અનેક ચિત્રો કર્યાં છે. એની ચિત્રયોજના પાયાના સિદ્ધાંતોને અનુસરી



૨૩૮. પોતાના સ્ટુડિયોમાં કળાકાર, વાન વર્મિયર, ૩૫ કલમ, ઈ.સ. ૧૭મી સદી, તૈલચિત્ર



૨૩૯. આદર્શ ગામના ભરવાડ, નિકોલા પુસા, ફેન્ય કલમ,
ઈ.સ. ૧૭મી સદી, તેલચિત્ર

થયેલી છે.

બ્રિટીશ ચિત્રકાર વિલિયમ હોગાર્થે (ઈ.સ. ૧૬૯૭-૧૭૬૪) તેની સમકાલીન જીવનરીતિને કટાક્ષપૂર્વક આલેખી તથા ધનિક અને મધ્યમ વર્ગનાં દૂષણો, દંભ, અનૈતિકતા પર આકરા પ્રહારો કર્યા છે. એનાં આ ચિત્રોની હસ્તમુદ્રિત છાપોની સંખ્યાબંધ નકલો પ્રગટ કરવામાં આવી હતી. તે એક કુશળ વ્યક્તિચિત્રકાર પણ હતો.

બારોક શિલ્પ

બારોક સમયના સર્વતોમુખી પ્રતિભાસંપન્ન ઈટાલિયન શિલ્પી બર્નીની (ઈ.સ. ૧૫૯૮-૧૬૮૦)એ તે સમયની લાક્ષણિકતાઓ તેનાં શિલ્પોમાં સચોટ રજૂ કરી છે. તેના વિખ્યાત શિલ્પ 'ભાવવિભોર સંત ટેરીસા'માં બારોક કળાની વિશિષ્ટતાઓ તરી આવે છે. આ શિલ્પમાં સ્મિત કરતા દેવદૂત અને મૂર્ચ્છિત સંતનું ગતિમાન આલેખન થયું છે અને અલૌકિક દૃશ્યની રજૂઆત સંગીન સ્વરૂપે કરવામાં દુન્યવી અને આધ્યાત્મિક પ્રેમની ઉત્કટતા દર્શાવવાનો આશય વ્યક્ત થયો છે. આ ઉપરાંત દેવદૂત અને સંતની નાટ્યાત્મક અંગમુદ્રાઓ, કપડાંની ધારદાર સળો અને ગડીઓ, આરસનાં વાદળાં અને સોનેરી ફિરણો શિલ્પને ચિત્રાત્મકતા બક્ષે છે.

બર્નીનીએ ફ્રાન્સના સમ્રાટ લુઈ-૧૪ની અર્ધપ્રતિમામાં અતિશયોક્તિનો વિનિયોગ કરી બારોક



૨૪૦. ભાવવિભોર સંત ટેરીસા (એક ભાગ), બર્નીની,
ઈ.સ. ૧૬૪૫-૫૨, આરસપહાણ

યુગની સત્તાધારી આપખુદી પ્રતિ નિર્દેશ કર્યો છે. એમાં ભવ્યતા અને મોભો દર્શાવવા કપડાંની સળોને ઊડતી દર્શાવી છે, રાજાના વાળ દરિયાનાં મોજાં જેવાં દેખાડ્યા છે. રાજા તો દેવ ગણાય તેવી માન્યતાને મૂર્તિમંત કરવા એનો ચહેરો આપત્તિ વેળાએ જેવો શાંત અને સ્વસ્થ હોવો જોઈએ તેવો દેખાડવામાં આવ્યો છે. પ્રજાજીવન અને સમાજ પ્રત્યેની વિમુખતા તેમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે.

સ્થાપત્ય

ઈમારતો અને મકાનો બાંધવાની સંકલ્પનાના પ્રકારોનો પાર નથી. આધુનિક સ્થાપત્યમાં જેમ ઉપરાછાપરી માળનો ખડકલો દેખાય છે તેમ પુનરુત્થાન કાળમાં નક્કર ખોખા જેવા માળખાને સુયોજી દીવાલો વડે બાંધવાનો અભિગમ હતો. ગોથિક સ્થપતિઓ માનતા કે વિવિધ પ્રકારના બાંધકામને સંગીન રીતે ઊભું રાખવા આધારની જરૂર છે. પરંતુ બોરોમિની અને બર્નીની જેવા બારોક

સ્થપતિ ઇમારતને એક પુદ્ગળ તરીકે પ્રયોજતા, જેને જરૂરિયાત પ્રમાણે ચોમેર વિસ્તારી શકાય. બારોક સ્થાપત્યમાં એવા કાલ્પનિક પુદ્ગળને માટીમાંથી ઘડ્યો હોય તેવો આકાર મળ્યો. ટૂંકમાં કહીએ તો બારોક સ્થાપત્ય કેટલેક અંશે વિસ્તૃત થતા શિલ્પ જેવું હતું. ઇમારત પર પ્રકાશ પાડવાથી એનાં ઘટકોમાં અને સીમારેખાઓમાં હલનચલન જણાય તેનો આયોજનામાં સમાવેશ થયો તેથી સ્થાપત્યમાં ગતિમાનતા પ્રવેશી, એમાં વળાંકો અને પ્રતિવળાંકો વધ્યા અને સ્થાપત્યમાં સુશોભન તત્ત્વ પ્રવેશ્યું. શિલ્પી-સ્થપતિ બર્નીનીની સ્થાપત્ય રચનાઓમાં એ પ્રગટ થાય છે.

આ સમયમાં પુષ્કળ બાંધકામ થયું, તેમાં દેવળો ઉપરાંત મહેલો, મહાલયો, નગરઆયોજનમાં ઇમારતોની વ્યવસ્થિત કતાર, રસ્તાની વચ્ચે ચોકમાં શિલ્પોવાળા ફુવારા, બગીચા વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

બર્નીનીએ રોમના સંત પીટરના દેવળમાં અગ્રભાગે લંબગોળ ઇમારત રચી અને નાવોના ચોકમાં ચાર નદીનાં શિલ્પોનો ફુવારો પ્રયોજ્યો. આ શિલ્પોના ફુવારામાં વિભિન્ન કળાશૈલીઓ જોવા મળે છે. ચોકના કેન્દ્ર સમી આ કૃતિમાં ઉપરના ભાગે મિસરના ઓબેલીસ્ક જેવો ત્રિકોણશીર્ષ સ્તંભાકાર છે, એની ફરતે વિશ્વની મહાન નદીઓનાં શિલ્પ

પુરુષપાત્રો દ્વારા અર્ધશાયી મુદ્રામાં છે. પાણીની સેરો ફુવારાના તળિયેથી ઊઠે છે. આ જાતની જાહેર કળાકૃતિ કે જેને કોઈ ઇમારતના બાંધકામ સાથે સીધો સંબંધ ન હોય પણ એક સ્વતન્ત્ર ઇમારત તરીકે તેનું અસ્તિત્વ હોય તેવી પરમ્પરા બારોક પહેલાંના સમયમાં હતી નહિ. અન્ય સ્થાપત્યોમાં બારોક યુગમાં બંધાયેલા મહેલોમાં પારીસ પાસે આવેલ વરસાઈલ્સનો



૨૪૧. મહેલમાં ચિત્ર, ટિએપોલો, ઇટાલિયન બારોક કલમ, ૧૮મી સદી, ભીંતચિત્ર

મહેલ નોંધપાત્ર છે.

રોકોકો શૈલી

આ પરમ્પરામાં વળાંકો અને પ્રતિવળાંકો જેવા આકારોનો અતિરેક રાચરચીલામાં પ્રવેશ્યો, આયોજનામાં વિષમ સંતુલન વપરાયું અને રૂપાળી કોમળતા પ્રત્યેનો ઝોક વધ્યો. ઠઠારાવાળાં કપડાંનું આકર્ષણ, વધારે પડતું સુશોભન વગેરે જે ધનિક વર્ગમાં પ્રચલિત હતું તેને કારણે ચિત્રશિલ્પશૈલીઓમાં પણ એવાં લક્ષણોનું પ્રમાણ વધ્યું. ઉજાણી માણતા, પ્રેમ કરતા કે રમૂજમાં રત ભદ્રલોકની જીવનરીતિઓ આલેખાઈ.

ફ્રેન્ચ ચિત્રકારો વાત્તો અને બુશેનાં ચિત્રોમાં રોકોકો કળાની વિશિષ્ટતાઓ ઝીલાઈ છે. આમાં ઉલ્લાસ, શૃંગાર અને આનન્દનો એવો અતિરેક છે કે જાણે સ્વર્ગ પૃથ્વી પર ઊતરી ન આવ્યું હોય. બધાં પાત્રો જાણે કે એક હળવાશભર્યા વાતાવરણમાં તરતા દેખાડ્યાં છે. સોનેરી પ્રકાશ, યુવાનીથી તરબતર ઝળકતા ચહેરા, રેશમી લિબાસ અને પીંછા જેવા લિસ્સા વૃક્ષગુચ્છોવાળી વનરાજિ જોતાં આ કાલ્પનિક અને કૃત્રિમ જગતના ચિત્રણ પાછળ રહેલી કરુણતા પણ અછતી રહેતી નથી.

ઇટલિયન ટીઓપોલો (ઇ.સ. ૧૬૯૬-૧૭૭૦) ના

ભીંતચિત્રોમાં રોકોકોની ભવ્યતા આલેખાઈ છે. એ ઉપરાંત તેણે દર્શકને ચિત્રમાં વાસ્તવની ભ્રાન્તિ થાય એવું આબેહૂબ આલેખન કર્યું છે. વિશેષ તો ઇમારતની અંદર કે છત પર એવી આકૃતિઓ અને દૃશ્યો રચ્યાં કે જેથી ચિત્રેલા આકાશથી ઇમારતમાં નવો અવકાશ પ્રવેશે. એની આકૃતિઓમાં તરવરાટ અને ઊર્જાનો જે આવિર્ભાવ દેખાય છે તે

દીવાલોને સળવળાટથી ભરી દે છે.

ફેગોનાર્દે પોતાના જ દેશના ફેન્ય ચિત્રકાર બુશેની જેમ રોકોકો શૈલી અપનાવી હતી, અને આ ઉપરાંત ટીઓ પોલોનાં ચિત્રોનો પણ અભ્યાસ કર્યો હતો. તેની જાણીતી ચિત્રકૃતિ 'હીચકો' (ઈ.સ. ૧૭૬૮)માં શૂંગાર રસ પ્રગટાવવા પ્રકૃતિનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. તેણે પણ વાતોની જેમ

પ્રકૃતિલત સ્ત્રીપુરુષોના ચહેરા અને સુંદર દેહચિત્ર ચિતરી પૃથ્વી પર સ્વર્ગ ઉતાર્યું, પરંતુ આ સ્વર્ગ લાંબું ટક્યું નહિ. ઈ.સ. ૧૭૭૧ પછી તેનાં ચિત્રોમાં લાગણીવેડા અને ઉપદેશાત્મક તત્ત્વો જણાવા લાગ્યાં. ફ્રાન્સમાં જ્યારે લોહિયાળ ક્રાંતિ થઈ ત્યારે ફેગોનાર્દના આશ્રયદાતાને મૃત્યુદંડ મળ્યો, પરિણામે આ કળાકાર ગરીબાઈમાં સબડીને મૃત્યુ પામ્યો.

ફેન્ય ચિત્રકાર શાર્દા (ઈ.સ. ૧૬૯૯-૧૭૭૯) પોતાની આગવી શૈલી દ્વારા બીજા ચિત્રકારોથી જુદો તરી આવે છે. પદાર્થચિત્રો કરનારા ફેન્ય કળાકારોમાં તેનું સ્થાન ઘણું ઊંચું છે. તેનાં પદાર્થચિત્રોમાં રોજિંદા વપરાશની ચીજવસ્તુઓ, રસોડાની સાધનસામગ્રી, શાકભાજી, ફળથી ભરેલી ટોપલીઓ, માછલીઓ



૨૪૨. ન્હાતી સ્ત્રીઓ, ફેગોનાર્દ, ફેન્ય કલમ, આશરે ઈ.સ. ૧૭૬૫, તેલચિત્ર



૨૪૩. બજારેથી પાછા ફરતાં, શાર્દા, ફેન્ય કલમ, ઈ.સ. ૧૭૩૯, તેલચિત્ર

વગેરે વિષયો રહેતા. પરંતુ આ સામાન્ય ગણાતી વસ્તુઓનું સંવેદનશીલ ચિત્રણ રંગની જુદી જુદી ઝાંય દ્વારા અને એના ધરના સ્પર્શજન્ય પોત દ્વારા એવી રીતે કર્યું કે પદાર્થોના વપરાશમાં રહેલી મનુષ્યજીવનની ઉષ્મા ઉપસી આવી. તેનાં બીજાં ચિત્રોમાં પણ એણે સામાન્ય લોકોનું જીવન જેવું હોય છે તેવું જ દેખાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

એમાં લાગણીવેડાને સ્થાન નહોતું તેમ જ મનુષ્યને આદર્શ રૂપમાં દેખાડવાનો ઢોંગ ન હતો. 'ચા પીતી સ્ત્રી' નામનું ચિત્ર સામાન્ય લોકોની દિનચર્યાને ખૂબ જ નિરાંડભરી રીતે રજૂ કરે છે. તેણે સામાન્ય વ્યક્તિઓને અને તદ્દન નજીવા કામને અને ઘરમાં પરચૂરણ કહી શકાય એવી વસ્તુઓને યોગ્ય ગૌરવ મળે એ રીતે રજૂ કર્યાં.

ડચ ચિત્રકાર વાન ડાઈક અને જર્મન ચિત્રકાર હાન્સ હોલ્બાઈને ઈંગ્લેંડમાં રહીને જે ચિત્રો કર્યાં તે મહત્ત્વપૂર્ણ પ્રદાન ગણાય છે. એ ઉપરાંત થોમસ ગેઈન્સબરો, જોશુઆ રેનોલ્ડ વગેરે જાણીતા વ્યક્તિ ચિત્રકારો હતા. થોમસ ગેઈન્સબરો (ઈ.સ. ૧૭૨૭-૧૭૮૮) વ્યક્તિચિત્રમાં પારંગત હતા પરંતુ તેઓ દૃશ્યચિત્રો

કરવાનું વધારે પસંદ કરતા. તેમણે ઈંગ્લેંડના ગ્રામ્ય પ્રદેશનાં રમણીય દૃશ્યો આલેખ્યાં છે. એમાં નવરાશની પળોમાં થાકીપાકીને સૂતેલા ખેડૂતો કે પ્રકૃતિ માણતા ઉમરાવયુગલનાં ચિત્રો જાણીતાં છે.

જોશુઆ રેનોલ્ડ(ઈ.સ.૧૭૨૩-૧૭૯૨)સમકાલીન ગેઈન્સબરોના હરીફ હતો અને તે ઈ.સ.૧૭૩૮માં બ્રિટીશ રોયલ અકાદમીના પ્રમુખ થયો હતો. ત્યાર બાદ તેણે આપેલાં વ્યાખ્યાનોમાં પુનરુત્થાન કાળનાં ચિત્રો-શિલ્પોનું પૃથક્કરણ છે. વ્યાખ્યાનોમાં વિચારોની તટસ્થતા, લાગણીવશતાનો અભાવ રોયલ અકાદમીના વિદ્યાર્થીઓ ઉપર પ્રબળ અસર કરી ગયા. કહેવાય છે કે રેનોલ્ડનાં વ્યાખ્યાનોની અસર સો વર્ષ સુધી બ્રિટીશ કળા પર રહી. તેણે પ્રશિષ્ટ કળાકારોની કલ્પનાશક્તિને વિશેષ બિરદાવી હતી અને તેના આધારે ચિત્રકારોએ કેવા વિષયો ચિતરવા જોઈએ તે પણ સૂચવ્યું હતું. કવિ ચિત્રકાર વિલિયમ બ્લેઈક(ઈ.સ.૧૭૫૭-૧૮૨૭) કલ્પનાશીલતા અને વિલક્ષણ તરંગવિહારને કારણે બીજા



૨૪૪. રાણી કેથરીનનું સ્વપ્ન, વિલિયમ બ્લેઈક, અંગ્રેજ કલમ, ઈ.સ.૧૮૨૭, જળરંગી રેખાંકન

૨૪૬ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

ચિત્રકારોથી સાવ જુદા પડી જાય છે. તેણે બહુ ગવાયેલા અને વખણાયેલા રેનોલ્ડનાં વ્યાખ્યાનોનો તેમ જ ચીલાચાલુ ચિત્રણની એકેડમી આધારિત પદ્ધતિનો ખૂબ વિરોધ કર્યો. આ જ રીતે તેને વૈજ્ઞાનિક અભિગમમાં પણ શ્રદ્ધા ન હોતી. તેના મત પ્રમાણે વસ્તુ અને ઘટનાને ભૌમિતિક સાધનોથી માપવા જતાં માનવીની સ્વતંત્ર કલ્પનાશક્તિ રુંધાતી હતી. ચિત્રોમાં તેમણે બાઈબલની કથાઓ; દાન્તે, મિલ્ટનનાં કાવ્યોને આધારે કરેલાં રંગીન રેખાંકનો અને હસ્તમુદ્રિત છાપોની શ્રેણીઓ સર્જી. કોરેલી ઘાતુની છાપો પર તે જાતે રંગ ભરતા તેથી એક નવી જ પદ્ધતિ અમલમાં આવી.

નવપ્રશિષ્ટતાવાદ:(નીઓ કલાસિસીઝમ)

કળાપ્રવૃત્તિનું કેન્દ્ર હવે પારીસ બની ચૂક્યું હતું. નવપ્રશિષ્ટતાવાદ તરીકે ઓળખાતા કળાપ્રવાહના આરમ્ભ માટે કેટલાંક પરિબળો જવાબદાર હતાં. ઇટલીનો વિસ્તુવિયસ જ્વાળામુખી ઈ.સ.૭૮માં ફાટવાને કારણે લાવારસ અને રાખમાં રોમન સંસ્કૃતિનાં બે શહેર પોમ્પેઈ અને હરક્યુલેનિયમ દટાઈ ગયાં હતાં. આ બન્નેના અવશેષો ઈ.સ.૧૭૪૮માં બહાર આવ્યા. તેમાં રોમન કળાનાં શિલ્પો, ચિત્રો અને ઘરવપરાશની વસ્તુઓ અકબંધ મળી આવ્યાં. આ શોધથી એ પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અને તે સમયના જીવનનો પ્રત્યક્ષ પરિચય થયો. પરિણામે યુરોપીય સમાજમાં પ્રાચીન રોમન સંસ્કૃતિ અને ગ્રીક સંસ્કૃતિ વિશે રસ વધ્યો, સમગ્ર યુરોપમાં તે પ્રકારનાં શિલ્પો, ચિત્રો અને અન્ય વસ્તુઓ બનાવવાની શરૂ થયેલી શૈલી નવપ્રશિષ્ટતાવાદ તરીકે ઓળખાઈ.

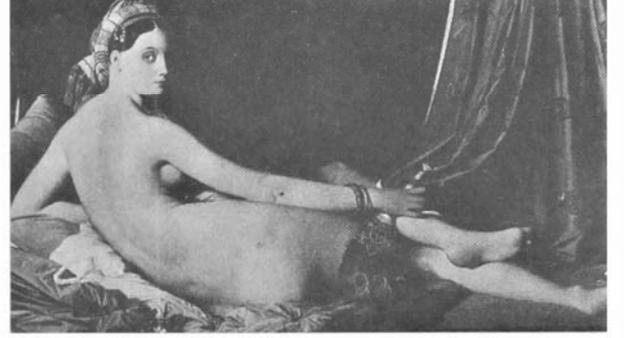
જર્મન પુરાતત્ત્વવિદ અને પ્રાચીન રોમન કળાના અવશેષોની જાળવણી કરનાર ઇતિહાસકાર વિન્કલમાને(ઈ.સ.૧૭૧૭-૧૭૬૮) પ્રશિષ્ટતાવાદ અને તેવી કળા વિશે પ્રસ્તુત કરેલી એક વિચારણા પ્રમાણે સૌન્દર્ય, શાન્તિ, સાદગી અને ઉચિત પ્રમાણો તેના આધારસ્તંભો છે. ગ્રીક શિલ્પમાં આ પાસાં મૂર્તિમંત થયેલાં જોવા મળે છે. વિન્કલમાનેની આ વિચારણા અને તેનાં મંતવ્યોની પ્રબળ અસર યુરોપના કળાજગત ઉપર થઈ, કારણ કે હવે રોકોકો શૈલીના છીછરાપણા અને અતિરેકભર્યા તત્ત્વોનો વિરોધ થવા માંડ્યો હતો.

પ્રશિષ્ટ કળાકારોના મત પ્રમાણે ચિત્રોમાં શિલ્પના ગુણો જરૂરી હતા. નક્કરતા નિર્દેશે તેવી, સુશોભન વગરની ધારદાર દૃઢતા દર્શાવતા ભરાવદાર રૂપની માવજત અહીં અગ્રિમ સ્થાન પામી. પ્રકાશ અને રંગોનું મહત્વ બિનજરૂરી ગણાયું. સ્વરૂપની અગ્રિમતા કળાના શાશ્વત તત્ત્વ સમાન લેખાઈ. એ ઉપરાંત સ્પષ્ટતા, સંવાદિતા, સૌમ્યતા અને પ્રમાણભાન વગેરે કળાનાં ઉત્તમ તત્ત્વો મનાયાં. વિષયોમાં વીરતા, રૂપગુણની પરિપૂર્ણતા તરફના પક્ષપાતને કારણે સામાન્ય, દુઃખદાયક અને કુરૂપ ગણાતું નિરૂપણ ચિત્રમાં સ્થાન પામ્યું નહિ. આ મર્યાદાઓને કારણે નવપ્રશિષ્ટતાવાદનાં ચિત્રોમાં અને શિલ્પોમાં વ્યક્તિગત અભિવ્યક્તિને ઝાઝું સ્થાન રહ્યું નહિ.

નવપ્રશિષ્ટતાવાદી કળાપ્રવાહ એક રીતે જોતાં રોકોકો શૈલીના સુશોભન અને સુન્દરતાના આગ્રહો સામેના પ્રતિકાર રૂપે પ્રગટ થયો હતો. તેના અગ્રગણ્ય કળાકારોમાં ઝાક લુઈ દાવીદ(ઈ.સ.૧૭૪૮-૧૮૨૫) અને ઝ્યાં ઓગસ્ટ દોમિનિક આંઝ(ઈ.સ.૧૭૮૦-૧૮૨૫)નો સમાવેશ થાય છે. દાવીદ માટે પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન સંસ્કૃતિ પ્રેરણારૂપ હતાં. તે સંસ્કૃતિઓમાં દર્શન, નૈતિક મૂલ્યો, વીર પુરુષોની હિંમત પૂજનીય હતાં. દાવીદને પ્રાચીન ગ્રીસના લોકતંત્રમાં શ્રદ્ધા હતી. સમકાલીન ફ્રાન્સની આપબુદ રાજવી સત્તા બ્રહ્માચારો અને દૂષણોથી ભરપુર હતી. તેમાં લોકશાહીનાં મૂલ્યોને સ્થાન ન હતું. દાવીદની કૃતિ 'હોરાતીની પ્રતિજ્ઞા' રોમન સામ્રાજ્યના ત્રણ વીરપુરુષો સામસામા લડી મરવાને બદલે આત્મબલિદાન દઈ રોમન સામ્રાજ્યને બચાવી લે છે તેનું ચિત્રણ કરે છે. રોમન ઇતિહાસની આ ઉદાત્ત ઘટનાને દાવીદે સ્થિર, શાન્ત ભાવે, કશા સુશોભન વિના પ્રસંગની ગમ્ભીરતા, વીરતા અને આત્મસમર્પણની ભાવના વ્યક્ત કરવા આલેખી છે. સમકાલીન દર્શકો સુશોભનવાળી રોકોકો શૈલીના વાત્તો અને ટીઓપોલોનાં ચંચળ ચિત્રો જોવા ટેવાયેલા હતા, તેથી દાવીદના આ ચિત્રથી આશ્ચર્ય ઉદ્ભવ્યું. એમાં રહેલી દેશપ્રેમની ભાવના અને તેના માટે લીધેલી પ્રતિજ્ઞામાંથી તે સમયની ફ્રેન્ચ પ્રજાને પ્રેરણા મળી, કારણ કે ત્યાર પછી પાંચ જ વરસે ફ્રાન્સમાં રાજ્યકાન્તિનો વંટોળ ફુંકાયો. દાવીદનું

ચિત્ર જીવંત બની ગયું અને તેમાં રહેલી સાંકેતિક ભવિષ્યવાણી ફળી. પ્રાચીન રોમની જેમ ફ્રેન્ચ પ્રજાસત્તાકની સ્થાપના થઈ અને દાવીદને રાજચિત્રકારનું માન મળ્યું.

દાવીદના શિષ્ય આંઝ પણ પ્રશિષ્ટ કસબી અને કળાકાર હતા. તેણે કરેલાં જીવંત વ્યક્તિનાં ચિત્રણોની



૨૪૫. અંતપુરની અંગના, આંઝ, ફ્રેન્ચ કલમ, ઈ.સ.૧૮૧૪, તેલચિત્ર

ફ્રેન્ચ કળામાં એક પ્રણાલિકા બની. કળાશાળાઓ આંઝનાં રેખાંકનોને પ્રમાણભૂત માનતી થઈ. તેણે કરેલાં નગ્ન સ્ત્રીઓનાં ચિત્રોમાં સૌન્દર્યનાં પ્રમાણો દર્શાવવાનો અનોખો અભિગમ છે. વ્યક્તિચિત્રોની પણ એક બળવાન પરમ્પરા આંઝનાં ચિત્રોથી રચાઈ, તેમાં સ્વરૂપની નિર્મળ, સ્પષ્ટભાષિતા, ઊજળા રંગો અને રેખાંકનોની લયસંવાદિતાના ગુણો અગ્રિમ સ્થાન પામ્યાં. પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન શિલ્પોના નમૂનાઓ મળી આવવાથી તે સમયનાં શિલ્પોની નિર્માણ પદ્ધતિનો પણ પરિચય થયો. આથી એ શિલ્પકૃતિઓ એ પ્રકારની લાક્ષણિકતાઓ દર્શાવતી થઈ. શિલ્પોમાં રૂપ અને વિચારોની સ્પષ્ટતા પ્રગટ કરવાનું જેટલું સુલભ હતું તે એ સમયના સ્થાપત્યમાં થયું નહિ.

આ સમયના શિલ્પીઓમાં એન્ટોનિયો કેનોવા મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. તેણે નેપોલિયન અને તેનાં કુટુંબીજનોનાં અનેક શિલ્પો કર્યાં અને વીરત્વને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે.

રંગદર્શિતાવાદ(રોમેન્ટીસીઝમ)

રોમેન્ટીસીઝમ કળાપ્રવાહ નવપ્રશિષ્ટતાવાદનો

સમકાલીન હતો અને નેપોલિયનના પતન પછી ફ્રાન્કો-પ્રુશિયન યુદ્ધ સુધી એટલે કે ઈ.સ. ૧૮૭૦ સુધી પ્રચલિત રહ્યો.

આ કળાપ્રવાહના મુખ્ય કળાકારો થિયોડોર જેરીકો અને યુજિન દલાક્રવા હતા. તેમની રંગદર્શિતા જીવનમાંથી ઉદ્ભવેલી હતી, તેથી તેમાં પ્રકૃતિદર્શન



૨૪૬. જનતાને દોરતી સ્વતંત્રતા, યુજિન દલાક્રવા, ફ્રેન્ચ કલમ, ઈ.સ. ૧૮૩૦, તેલચિત્ર

પ્રત્યેના આવેગો કે પ્રાચીન સંસ્કૃતિના આદર્શોનું અનુકરણ નહોતું. સમકાલીન સમાજની કાન્તિ અને બદલાતા વિશ્વની કલ્પના એમનાં ચિત્રોનાં મૂળમાં હતી.

જેરીકો (ઈ.સ. ૧૭૯૧-૧૮૨૪) યુવાનીમાં સૈનિક હતો ત્યારે તેણે નેપોલિયનના યુદ્ધની વિભીષિકા નજરોનજર નિહાળી હતી અને ત્યાં જ લડતા સૈનિકોનાં ત્વરિત રેખાંકનો પણ કર્યાં હતાં. તેને નેપોલિયન આરસમાં કોતરેલા દેવને બદલે ક્રૂર સિતમગર જણાયો હતો. નવપ્રશિષ્ટતાવાદ પ્રાચીન રોમન સામ્રાજ્યની ભવ્યતામાં રાચી વાસ્તવિકતાથી વેગળી માયાજાળ રચતો હતો તેવું રોમેન્ટિક કળાકારોએ અનુભવ્યું અને ચિત્રોમાં એથી વિપરીત ગુણો લક્ષણોને સ્થાન આપ્યું. હવે કલ્પનાવિહાર, રહસ્યમયતા, કારુણ્ય, વેદના વગેરે વિષયો આલેખતાં ચિત્રો થયાં. જો કે વીરતાનું તત્ત્વ વિલુપ્ત થયું નહિ પણ ભાવાત્મકતા અને વ્યક્તિમત્તા પરનો ઝોક વધ્યો. આ માટે પ્રાચીન-અર્વાચીન રોમેન્ટિક સાહિત્ય ખપમાં આવ્યું, ચિત્રોમાં પુરાકથા પણ પ્રવેશી.

૨૪૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

નવપ્રશિષ્ટતાવાદી કળાકારોએ લાગણી અને રંગોને લગભગ નકાર્યા હતા તે હવે રંગદર્શી કળાકારો માટે આદર્શો બની રહ્યા. શિલ્પ જેવી ધનતાને બદલે ઉષ્ણ પ્રકારનું રંગઆયોજન અને છાયાપ્રકાશ; ધારદાર, સ્પષ્ટ રેખાંકિત સ્વરૂપને બદલે પીંછીના ઘસરકા અને સ્ટુડીઓની અંદરની પ્રકાશયોજનાને બદલે ખુલ્લા અવકાશના પ્રકાશના પ્રયોગો થયા.

જેરીકોએ ' મેડુસાનો તરાપો ' ચિત્ર કરી ફ્રાન્સના કળાજગતમાં એક તરખાટ મચાવી દીધો. તે સમયના કળારસિકો સમકાલીન બનાવને વાસ્તવિક રીતે ચિત્રમાં જોવા ટેવાયેલા ન હતા. તેથી આ ચિત્ર જોઈને અચરજ પામ્યા. તરાપા પર ઘવાયેલા પડેલા માનવીઓની ધોર નિરાશાનું દૃશ્ય હૃદયદ્રાવક છે. આ ચિત્રમાં સમુદ્રના તોફાનમાં ડૂબી ગયેલા વહાણમાંથી બચેલા, ઘવાયેલા અને મૃત્યુ પામેલા માનવીઓ દરિયાનાં ઉછળતાં મોજાં વચ્ચે તરાપા પર પડેલા અને તરફડતા દેખાડવામાં આવ્યા છે. જેરીકોએ વાસ્તવદર્શિતા ખાતર ચિત્ર કરતાં પહેલાં જે સુથારે 'મેડુસા' વહાણ બનાવ્યું હતું તેની પાસે લાકડાનો તરાપો તૈયાર કરાવ્યો હતો જેથી તે તરાપાનો જુદા જુદા પરિપ્રેક્ષ્યોથી અભ્યાસ કરી શકાય. આ ઉપરાંત ઘટનાની વાસ્તવિક રજૂઆત કરવા માટે દવાખાનામાં



૨૪૭. મેડુસાનો તરાપો, થિયોડોર જેરીકો, ફ્રેન્ચ કલમ, ઈ.સ. ૧૮૧૮-૧૯, તેલચિત્ર

જઈ ઘવાયેલા અને મૃત્યુ પામેલા માનવીનાં રેખાંકનો કરી અભ્યાસનોંધ તૈયાર કરી હતી. તેત્રીસમે વર્ષે ઘોડેસવારી કરવા જતાં આકસ્મિક મૃત્યુ પછી તેના મિત્ર

દલાકવાએ રોમેન્ટિક કળાપ્રવાહની પ્રવૃત્તિ આગળ વધારી અને નવપ્રશિષ્ટતાવાદી પ્રવાહે પ્રતિષ્ઠિત બનાવેલ ચીલાચાલુ એકેડેમિક પદ્ધતિનો વિરોધ કરતી ચળવળ પણ જીવનભર અવિરતપણે ચાલુ રાખી.

દલાકવાને પણ જેરીકોની જેમ મહાન, ક્રાન્તિકારી વિચારોમાં રસ હતો અને એમાં તે કરુણનો મહિમા કરતો અને જીવનની અસ્વસ્થ પળોને ગતિમાન આકૃતિઓ દ્વારા બહેલાવી કવિત્વભર્યું વાતાવરણ ઊભું કરતો. પુરાકથાને આધારે થયેલાં વિશાળ ચિત્રો 'સ્ત્રીઓનો સંહાર' અને 'સર્ધનાપેલસના મૃત્યુ' વાળાં ચિત્રોમાં આ પ્રકટ થાય છે. એને પૂર્વીય પ્રદેશ અને પ્રણાલીઓમાં રસ હતો તથા અલ્જીરિયન જીવનનાં અને વિશેષ તો તે પ્રદેશની સુંદરીઓનાં ચિત્રો કર્યાં છે. એનાં ચિત્રો સ્થાપિત વર્તુળોને માન્ય ન હોઈ પ્રદર્શનો માટે વિવાદાસ્પદ બની રહેતાં- પણ એના ઉદ્દામ વિચારોને લીધે યુવા કળાકારોમાં એની ભારે વગ હતી અને એનાં ચિત્રો નવી પેઢી માટે પ્રેરણારૂપ બની રહ્યાં.

ઈંગ્લેન્ડના બે દૃશ્યચિત્રકારો જ્હોન કોન્સ્ટેબલ (ઈ.સ. ૧૭૭૬-૧૮૩૭) અને જોસેફ વિલિયમ ટર્નરે (ઈ.સ. ૧૭૭૫-૧૮૫૧) ફ્રાન્સમાં શરૂ થનારી 'બારબીઝોન' શૈલી પહેલાં આધુનિક દૃશ્યકળાનો પાયો નાખ્યો હતો. જ્યાં વારંવાર ઝડપથી પ્રકાશ અને ઋતુ બદલાતી હોય અને ગ્રામ્ય પ્રદેશમાં જેની અસર મોહક બની રહે એવા પ્રદેશમાં આ બંને ચિત્રકારો



૨૪૮. નદી પર સેતુ, જ્હોન કોન્સ્ટેબલ, અંગ્રેજ કલમ, ઈ.સ. ૧૮મી સદી, તેલચિત્ર

રહેતા હતા. કોન્સ્ટેબલની નેમ આવી ત્વરિત બદલાતી અસરને ઝડપી લઈ પોતાનાં દૃશ્યચિત્રોમાં અભિવ્યક્ત કરવાની હતી. એનાં ચિત્રોમાં ઘેરી ઝાંચવાળા રંગોનો ઉપયોગ પુરોગામી ડચ કળાકાર હોબ્બેમાની યાદ અપાવે છે. પીંછીના મોટા લસરકા દ્વારા ભૂમિનું ખરબચડાપણું, વૃક્ષોના ગુચ્છા અને વાદળિયા આકાશને એક સૂત્રે જોડી તે સંવાદિતા સર્જતા. તેનાં જાણીતાં ચિત્ર 'ધાન્યનું ખેતર'માં એની



૨૪૯. વર્ષા, વરાળ અને ગતિ, વિલિયમ ટર્નર, અંગ્રેજ કલમ, ઈ.સ. ૧૮૪૪, તેલચિત્ર

આયોજના તથા પુરોગામી ઉસ્તાદોની લઢણ અને વાતાવરણની નવી તરાહ ઉપજાવવાનો અભિગમ છે.

વિલિયમ ટર્નરને પ્રકાશ, અવકાશ અને વાતાવરણ એ ત્રણ સાધ્ય ગુણો હતા. કોન્સ્ટેબલની જેમ ટર્નરે પણ જ્યાં જાય ત્યાં ત્વરિત રેખાંકનો કરવાની આદત હતી. ગ્રામ્યપ્રદેશના વાસ્તવિક ચિત્રણને બદલે તેનો રસ બદલાતા હવામાન અને પ્રકાશની અસર વ્યક્ત કરવા તરફ કેન્દ્રિત હતો. તેણે દરિયાનાં તોફાન અને વાવાઝોડાં, પાણીનાં વમળો અને એમાં રહેલી ભયાનકતા, વાતાવરણની તીવ્રતા; ધુમ્મસનાં આવરણો વગેરેને ચિત્રોમાં વિશેષ પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. બ્રિટીશ કળાવિવેચક રસ્કિને ટર્નરને ધૂંધળા પ્રકાશના ઉસ્તાદ તરીકે લેખ્યો છે. તેનાં જાણીતાં ચિત્રોમાં 'ઉત્તરી મહેલ', 'બરફનો વંટોળ', 'વર્ષા, વરાળ અને ગતિ' ગણાય છે. તેણે પ્રકૃતિનાં જે તત્ત્વોને તારવી સૂક્ષ્મ પ્રકૃતિદર્શન તરફ ગતિ કરી

તેમાં હવે પછીના કળાપ્રવાહને નવા સંકેત મળ્યા.

વાસ્તવદર્શી ચિત્રણા(રિયાલિઝમ)

ગુસ્તાવ કોર્બે(ઈ.સ.૧૮૧૯-૭૭) પ્રશિષ્ટ કળાકારોએ કરેલા ગ્રીક અને રોમન દેવોનાં ચિત્રોથી કંટાળ્યો હતો. તે માનતો હતો કે જોઈ ન શકાય, સ્પર્શી ન શકાય એવા દેવતાઓનાં ચિત્રો કરવાનો કોઈ અર્થ નથી. સમયની સાચી તાસીર વ્યક્ત ન કરી શકે તે કળા પણ એ જ કક્ષામાં મુકાય. કોર્બેએ ખેતરમાં કામ કરતા ખેડૂતોનાં, ખુલ્લા



૨૫૦. કળાકારનો સ્ટુડિયો(એક ભાગ), ગુસ્તાવ કોર્બે, ફ્રેન્ચ કલમ, ઈ.સ.૧૮૫૪-૫૫, તેલચિત્ર

ગ્રામ્ય પ્રદેશનાં અને સમુદ્રનાં દૃશ્યચિત્રો દોર્યાં. એ ઉપરાંત એણે પોતાના સ્ટુડીઓમાં પોતે ચિત્ર દોરી રહ્યો છે તેનું વિશાળ ચિત્ર કર્યું; જેમાં ચિત્ર માટે નગ્નમુદ્રામાં ઊભેલી સ્ત્રી 'મોડેલ' ઉપરાંત, સામાન્ય વ્યક્તિઓ અને એના કવિમિત્રો, ચિત્રકાર મિત્રો આલેખાયાં છે. એનાં ચિત્રોમાં કડિયા, કઠિયારા, પથ્થર તોડનારાઓને વીરપુરુષોની જેમ અગ્રિમતા મળી છે. તેને મન દુનિયાની સાચી વાસ્તવિકતા શ્રમજીવીઓના જીવનમાં જ હોઈ શકે. દલાકવા અને આંગ્રનાં ચિત્રોમાં જે રંગદર્શિતા અને પ્રાચીનતાની હવા હતી તેની સરખામણીમાં કોર્બેનાં ચિત્રોમાં સ્ટુડીઓ બહારની તાજી હવાનો અનુભવ થાય છે. કોર્બેએ મોટા ભાગનાં ચિત્રો પારીસમાં કરવાને બદલે તેના પોતાના નાના ગામ ઓરનાન્સમાં કર્યાં હતાં. આ વાસ્તવદર્શી ચિત્રોના અભિગમમાં સમકાલીન રાજકીય

૨૫૦ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

પરિસ્થિતિ અને સામાજિક દમ્બ પરનો કટાક્ષ પણ અછતો રહેતો નથી.

અન્ય ફ્રેન્ચ કળાકાર દોમિયેરે (ઈ.સ. ૧૮૭૦-૭૯) કોર્બે કરતાં પણ વધુ આકરા કટાક્ષ તે સમયના સમાજ ઉપર કર્યાં છે. તેણે શિષ્ટાચારના ડોળ અને લાગણીવેડાને તિલાંજલિ આપી. તે પ્રજાસત્તાક શાસનપદ્ધતિના હિમાયતી હતો અને તેણે તે સમયની સરકારમાં વ્યાપેલા ભ્રષ્ટાચાર અને ભદ્ર સમાજના આડમ્બર અને પાખંડીપણા પર પથ્થર પર કરેલી હસ્તમુદ્રિત છાપોમાં આકરા પ્રહારો કર્યાં છે. બુદ્ધિશાળી અને દૃષ્ટા ગણાતા દોમિયેરેનું વાસ્તવદર્શી કળાકારોમાં ઊંચું સ્થાન હતું. તેના જાણીતા 'ત્રીજા વર્ગનો ડબો'માં સમાજના નીચલા વર્ગની કંગાલિયત અને નીરસતાનું નિરૂપણ છે.

પારીસના ઘણા ચિત્રકારો શહેરના ધમાલ, કોલાહલ અને તેની સમસ્યાઓથી કંટાળી જઈને શહેરથી દૂર જઈ પ્રકૃતિથી સભર, શાન્ત, અને ગ્રામ્ય પ્રદેશમાં રહેવાનું પસંદ કરવા લાગ્યા. આવા પ્રદેશનું 'બારબીઝોન' નામનું ગામડું ચિત્રકારોને માટે ખૂબ પ્રિય થઈ પડ્યું. અહીં શાન્તિ હતી, પ્રકૃતિનું સૌન્દર્ય હતું અને આધુનિક અસરોથી દૂષિત થયા વિનાના ગ્રામ્યજીવનમાં એ સત્વો જળવાયાં હતાં.

થિયોડોર રુસોએ બારબીઝોન લેન્ડસ્પેસ નામની ચિત્રશૈલીની સ્થાપના કરી. આ શૈલીના બીજા કળાકારો દીયાઝ, દુબીની અને દુપ્રે ગ્રામ્યપ્રદેશનાં રેખાંકનો ખુલ્લામાં રહી કરતા પરંતુ ચિત્રો સ્ટુડીઓમાં



૨૫૧. કણસલા વીણનારો, જ્યાં ફાંસવા મિલે, ફ્રેન્ચ કલમ, ઈ.સ.૧૮૫૭, તેલચિત્ર

પૂર્ણ કરતા. આ શૈલીના વિખ્યાત કળાકારો કોરો અને
મિચ્યેએ ગ્રામ્યજીવનનાં કશી ટાપટીપ વગરનાં સાદાં
પણ સંવેદનશીલ વાસ્તવદર્શી ચિત્રો કરી

ગ્રામ્યજીવનની ગરિમા વધારી. આ કળાપ્રવાહના
પ્રભાવે જે નવી હવા ઉદ્ભવી તેનાથી પ્રભાવવાદના
પ્રાકટ્યને પોષક વાતાવરણ રચાયું.

આધુનિક કળાપ્રવાહો

પ્રભાવવાદ (ઇમ્પ્રેશનિઝમ)

પ્રભાવવાદી કળાકારો દૃશ્યચિત્રમાં દેખાતી દુનિયાના સત્યને જેવું હોય તેવું રજૂ કરવા માગતા હતા. પ્રકાશ અને વાતાવરણની અસર પ્રકૃતિનાં રૂપો અને રંગો ઉપર કેવી થાય છે તેની તથા ઝડપથી પસાર થઈ જતી કોઈ વસ્તુ કે ત્વરિત બદલાતી આબોહવાની એક ઝલક ચિત્રોમાં રજૂ કરવાનો અહીં પ્રયત્ન થયો. યુવાન ફ્રેન્ચ ચિત્રકારોએ ઈ.સ.૧૮૬૦માં આરમ્બેલ આ કળાપ્રવાહ ઈ.સ.૧૮૭૦માં તેની પૂર્ણતાએ પહોંચ્યો અને ઈ.સ.૧૮૮૦માં તેનાં વળતાં પાણી થયાં હતાં.

આ કળાપ્રવાહના ચિત્રકારો પિસારો, માને, ડેગા, સિસ્લી, મોને, રેન્વાર વગેરેએ એક સહિયારું પ્રદર્શન ઈ.સ.૧૮૭૪માં પારીસ ખાતે યોજ્યું હતું. તેનું ઉપહાસાત્મક વિવેચન પત્રકાર લુઈસ લેરોઈએ 'લ શરીવારી'માં કર્યું. તેમાં ક્લોદ મોનેના ચિત્રનું શીર્ષક 'સૂર્યોદયપ્રભાવ' હોઈ એને ચિત્ર ગણવાને બદલે પ્રકૃતિદૃશ્યનો એક પ્રભાવ માત્ર છે એવું વિધાન તેણે કર્યું હતું. આ 'પ્રભાવ'લક્ષી ચિત્રકારોની કળા 'પ્રભાવવાદ' તરીકે જાણીતી થઈ.

વાસ્તવવાદી અભિગમની દૃષ્ટિએ કોર્બેના 'કળાકારનો સ્ટુડીઓ'માં ચિત્રના દૃશ્યસત્યની એક શોધ હતી અને એવા જ કોઈ સત્યને પામવાની ટર્નર અને કોન્સ્ટેબલની ઉમેદ હતી. 'રંગદર્શી' અને 'બારબીઝોન' કળાકારો પણ વાસ્તવના સત્યનું મન્યન કરવા મથ્યા હતા. પ્રભાવવાદી કળાકારોનો પરિશ્રમ એમને આંખની ગતિના આધારે પાર્થિવ દર્શનના કોઈ મૂળ સત્ત્વના સત્ય તરફ દોરી ગયો. આ રીતે જોતાં સાચા વાસ્તવદર્શી કળાકારોનું એક અનોખું પરિમાણ પ્રગટ થયું.

કવિ શાર્લ બોદલેર સાથે પ્રભાવવાદી કળાકારો માને,

૨૫૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

ડેગા, લોત્રેને મૈત્રી હતી. તેઓ કાંઈમાં મળતા અને કળા, સૌન્દર્ય તથા આધુનિક સમય વિશે ચર્ચા કરતા. બોદલેરને મન આધુનિક નગરજીવનમાં ચિત્રકારોને બધા જ વિષયો મળી રહે તેમ હતા અને એ માટે બારબીઝોન સ્કૂલના કળાકારોની જેમ ગ્રામ્ય વિસ્તારમાં નાસી જવાની જરૂર નહોતી. આ કળાવર્તુળમાં નવલકથાકાર એમિલ ઝોલા અને કવિ આપોલીનેર પણ સામેલ હતા.

હવે જે ચિત્રો થયાં તેમાં રોજબરોજના, સામાન્ય તેમ જ આકસ્મિક પ્રસંગો કે દૃશ્યોનું આલેખન, હળવાશભરી બિનશાસ્ત્રીય આયોજના અને સહજ ચિત્રણાની તાજગી જેવાં લક્ષણો બહાર તરી આવ્યાં. અભ્યાસનાં રેખાંકનો અને પૂર્ણ ચિત્ર વચ્ચેનું અન્તર ઘટ્યું. પ્રકૃતિ સૌથી મોટો પ્રેરણાસ્ત્રોત થઈ અને ચિત્ર પર પ્રાચીન કે પુરોગામી વિચારણાનો જે ભાર હતો તે હળવો થયો. આ સમયે કેમેરાની શોધ થઈ. ફ્રેન્ચ અને બ્રિટીશ વિજ્ઞાનીઓ દ્વારા પ્રકાશ, રંગ, વર્ણપટ(સ્પેક્ટ્રમ) અને આંખની દૃષ્ટિ જેવા વિષયો પર સંશોધન થયું અને તેના ઉપર ઘણું લખાયું. આની દૂરગામી અસર થઈ, તેમાં નવી કળાના આવિષ્કારો સમાવિષ્ટ થયા છે.

ઓગણીસમી સદીની અઘવચ્ચે ચિત્રકારો, સાહિત્યકારો અને બુદ્ધિશાળીઓ વિજ્ઞાન તરફ ખેંચાયેલા હતા તેમ ઘણા વિજ્ઞાનીઓ અન્ય વિષયનાં સામયિકો અને પુસ્તકો વાંચતા, ચર્ચાઓ કરતા. ફ્રેન્ચ રસાયણશાસ્ત્રી યુજિન શેવરૂલે સંશોધન કરીને રંગો વિશે 'રંગની સંવાદિતા અને વિરોધાભાસના સિદ્ધાન્તો' પર પુસ્તક પ્રગટ કર્યું. એનો સાર કંઈક આવો હતો: રંગો પાસે હોય ત્યારે તે એકબીજા ઉપર અસર કરે છે અને અરસપરસ પરિવર્તન પામે છે. એક અવલોકન કરીને જણાવ્યું કે જ્યારે લાલ રંગનું એક બિન્દુ સફેદ સપાટી

પર મુકાય ત્યારે તેનો વિરોધાભાસી લીલો લાલ રંગની આજુબાજુ પશ્ચાદ્ભૂમાં દેખાય છે. આ ઉપરાંત શેવરૂલના એક નિદર્શને જુદા જુદા પૂરક રંગો દૂરથી એકરંગી આભા ઉત્પન્ન કરે છે એવું સૂચવ્યું. આ વૈજ્ઞાનિક તારણની પ્રભાવવાદના કળાકારો ઉપર નિર્ણયાત્મક અસર થઈ. તે મોને, પિસારો અને ત્યાર પછી વિશેષતઃ સેરાનાં ચિત્રોમાં પ્રગટ થઈ. હવે કળાકારો પૂરક રંગો સામસામા મૂકતા થયા ને દૂરથી આંખમાં એ રંગોનું મિશ્રણ દેખાતું. ઉપરાંત પૂરક રંગો સામસામા મોટા વિસ્તારમાં વપરાતા ત્યારે રંગોની પરસ્પર તીવ્રતા વધતી.

લેસિલ ટેલરના મત પ્રમાણે દૃષ્ટિવિજ્ઞાનની જિજ્ઞાસાનું કારણ તે સમયના કેલાઈડોસ્કોપ અને સ્ટેરીઓસ્કોપ જેવાં દૃષ્ટિખેલનાં રમકડાં હતાં. દૃષ્ટિવિજ્ઞાનનું સંશોધન કેમેરામાં પરિણમ્યું, વૈજ્ઞાનિક સંશોધનને કારણે એ સ્પષ્ટ થયું કે પડછાયો હમેશા કાળો હોતો નથી પણ તેમાં ઘણી વાર સૌમ્ય અને પૂરક રંગોની ઝાંચ હોય છે. પરંતુ માનવીની આંખ આવા પડછાયાને ભૂખરા રંગે જુએ છે. પ્રભાવવાદીઓ ચિત્રમાં કાળા, કથ્થાઈ, ભૂખરા રંગોને બદલે શુદ્ધ રંગો તરફ વળ્યા અને એક નવી જ દૃશ્યવિભાવના પ્રગટાવી.

ચિત્રોમાં ચિત્ર વેળાની તત્કાલીન સાહજિકતા અને તાજગી તરફ વળવાને કારણે પરંપરાગત પ્રકારો નકારાયા. તેમણે બહાર ખુલ્લામાં ચિત્ર કરવાની પદ્ધતિને મહદ્ અંશે પવિત્ર કાર્ય જેવી બનાવી. પ્રકાશ, વાતાવરણ અને પ્રકૃતિના સત્યની તીવ્ર શોધમાં પ્રભાવવાદના કળાકારોમાં રૂપોની સીમારેખા ધૂંધળી થઈ ગઈ. વાતાવરણ અને આંખના એક પલકારમાં ઝડપથી પસાર થતી વસ્તુને ચિત્રાંકિત કરવાથી ચિત્ર એક ઝલક સમું ઝળહળ્યું. કળાકારોના સ્વભાવ, રુચિ અને સૌન્દર્યની વ્યક્તિગત માન્યતાઓ પ્રમાણે દરેકે આગવી સૂઝથી પ્રભાવવાદને નવાં પરિમાણો આપ્યાં. એડુઆર્ડ માને, એડગર ડેગા, ક્લોદ મોનેનાં અર્પણો એમાં વિશેષ નોંધપાત્ર છે.

એડુઆર્ડ માનેનાં શરૂઆતનાં ચિત્રોમાં વાસ્તવદર્શિતા અને પુરોગામી ગોયા, વેલાસ્કવેઝ જેવા ઉસ્તાદોનું ઊંડું અનુશીલન હતું, આમાં પ્રભાવવાદી



૨૫૨.વનરાજિમાં ઉજાણી, એડુઆર્ડ માને,ઈ.સ.૧૮૬૩ તેલચિત્ર

રંગરચના અને ચિત્રણપદ્ધતિ બન્ને પ્રવેશ્યાં. તેથી એક આગવી તરાહ પ્રગટ થઈ. 'વનરાજિમાં ઉજાણી' અને 'ઓલિમ્પિયા' નામનાં એનાં ચિત્રોએ ખૂબ ઊંડાપોહ જગાવ્યો હતો. પારીસની એકેડેમીનાં સ્થાપિત હિતો એનાં ચિત્રોમાં રહેલા રૂઢિભંગક વિચારોથી ઉશ્કેરાયાં હતાં અને એકેડેમી(સેલો)ના વાર્ષિક પ્રદર્શનમાં એનાં ચિત્રો નકારાયાં હતાં. 'વનરાજિમાં ઉજાણી'માં ભદ્ર સમાજના બે સુસજ્જ પુરુષો સાથે એક તદ્દન નગ્ન સ્ત્રી નિઃસંકોચ ઉજાણી માણતી દર્શકની સામે તાકી રહી છે. પુનરુત્થાન કાળનાં ચિત્રોમાં નગ્ન અને કપડાં પહેરેલ પાત્રોનાં ચિત્રણની પ્રથા પ્રતિષ્ઠિત ગણાતી હતી પણ અર્વાચીન કાળમાં એ અસ્વીકાર્ય બની હતી એવાં બેવડાં ધોરણોના દંભ ઉપર એમાં પ્રહાર હતો. ગ્રીક દેવી ઓલિમ્પિયાના નગ્ન ચિત્રણમાં તેણે જાણીતી નગરવધૂને મોડેલ બનાવી હબસી દાસી સાથે દર્શાવી હતી, આને કારણે પણ વિવાદ જાગ્યો હતો. એકેડેમીના વાર્ષિક પ્રદર્શનમાં નકારાયેલાં ચિત્રોનું પ્રદર્શન એકેડેમી વિરોધી કળાકારોએ યોજ્યું તે પણ ખૂબ ચર્ચાસ્પદ બન્યું હતું.

ડેગા(ઈ.સ.૧૮૩૪-૧૯૧૭)નો જન્મ એક ધનિક કુટુંબમાં થયો હતો અને તેણે ચિત્રની તાલીમ નવપ્રશિષ્ટ કળાકાર આંત્ર પાસે લીધી હતી. ઈ.સ.૧૮૬૦માં તેના પર પ્રભાવવાદની અસર થઈ તેથી તેની વાસ્તવદર્શી નક્કરતામાં ઋજુતા આવી. એણે બેલે નૃત્યનાં અને વિશેષ તો નૃત્યકારોના અસંખ્ય ચિત્રો અને રેખાંકનો



૨૫૩. બેલે નૃત્યની તૈયારી(એક ભાગ), એડગર ડેગા, ઈ.સ.૧૮૭૪, રંગીન ચાક, જળરંગ વગેરે

કર્યા. એમાં રંગીન ચાક(પેસ્ટલ)માં કરેલી કૃતિઓ વિખ્યાત છે. આ ઉપરાંત એણે રોજિંદા કામમાં મગ્ન સ્ત્રીઓ નહાતી કે ઈસ્ત્રી કરતી મુદ્રામાં આલેખી છે; અહીં ઊંડી માનવીય ઉખાના દર્શન થાય છે. પાત્રોની જાણ વગર ખૂબ સહજ રીતે કર્યા હોય તેવી હળવાશ આ



૨૫૪. જળકમળ, ક્લોદ મોને, ઈ.સ.૧૯૦૬-૮, તેલચિત્ર

૨૫૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

ચિત્રોમાં છે. પેસ્ટલ સિવાય કાચ પર તૈલરંગથી આલેખન કરી એની છાપ લેવાની મોનોપ્રિન્ટ પદ્ધતિમાં કરેલાં અનેક ચિત્રો પણ જાણીતાં છે.

ક્લોદ મોને(ઈ.સ.૧૮૪૦-૧૯૨૬) પ્રભાવવાદના વિશિષ્ટ કળાકારોમાં ગણાય છે. એક રીતે જોતાં પ્રભાવવાદની પ્રમુખ લાક્ષણિકતાઓ મોનેની કળાકૃતિઓમાં વિશેષપણે પ્રગટી છે. એનાં ચિત્રોમાં ધૂંધળા, આછા, સવાર કે સાંજના પ્રકાશમાં ઓગળી જતી સૃષ્ટિનું દર્શન છેક લગી પ્રગટતું રહ્યું. કાં તો તેણે જુદા જુદા સમયે દેખાતા એક જ દૃશ્યને વારંવાર આલેખ્યું, કાં તો છેલ્લાં વર્ષોના વિશાળ કેન્વાસ પટોમાં કમળતળાવડીને કેન્દ્રમાં રાખી પ્રકૃતિદર્શનની એક સક્ષમ પરંપરા જીવંત રાખી. આ ચિત્રોમાં વિગલનની પ્રક્રિયા પદાર્થોને લગભગ અમૂર્તના આરે પહોંચાડી દે છે.

પિએર ઓગસ્ટ રેન્વારે પ્રકાશલીલાને ઝરમર ઝાંચ, ચાંદરણા દ્વારા પ્રકૃતિ અને માનવપાત્રો પર વરસતી આલેખી છે. આમાં દેખાતી દુનિયા, વિશેષ તો દેહાકારોની સ્પર્શક્ષમતા અત્યંત તીવ્ર બને છે અને શૂંગારની માત્રા અનેકગણી વધે છે. તેણે જીવનની સામાન્ય ઘટનાઓનાં, ખાણીપીણીની ઉજાણીનાં, નગ્ન સ્ત્રી મોડેલનાં ઉલ્લાસમય અને ઉખાસભર ચિત્રો કર્યાં છે.

પ્રભાવવાદના કળાકારો સિસ્લી, પિસારો, ઉત્રીલો વગેરેએ આગવાં સર્જનો દ્વારા દેખાતી દુનિયાનાં સ્વરૂપોને પંચરંગી પ્રકાશમાં આલેખ્યાં. કેટલાકે પારીસ, એનાં પરાં અને ફાન્સની નગરીઓની વિખ્યાત ઈમારતોનાં ચિત્રો કર્યાં. ઉત્રીલોએ કરેલાં મધ્યમવર્ગીય અને ગરીબ વસતીઓનાં ખૂબ સંવેદનશીલ દૃશ્યચિત્રો જાણીતાં છે. જ્યારે કામીલ પિસારોએ આલેખેલું ધુમ્મસમાં છવાયેલ પારીસ અને લંડન વગેરેના ચોક અને મહામાર્ગોનું દર્શન પણ એવી જ આત્મઉખાથી ભરપુર છે. પ્રભાવવાદના પ્રભાવે ચીલાચાલુ 'એકેડેમિક' ચિત્રણાની ઘરેડમાં ચેતન રેડાયું. 'સૂપના રસ જેવા કથથાઈ રેલા'વાળા મેલા રંગો અને મજૂરીપૂર્વક વાસ્તવને ચિતરવાની યંત્રણા દૂર થઈ અને કળામાં જીવંત તથા ઉખાભર્યા આવેગોની પહેલ



૨૫૫.૯ મુલં દ લા ગાલેત (ઓપન એર કાર્કે), ઓગસ્ટ રેન્વાર , ઈ.સ.૧૮૭૬, તેલચિત્ર

થઈ. રૂઢિઓ તૂટવા લાગી. રંગ હવે માત્ર પદાર્થની સપાટી પર પૂરવાનું સાધન રહેવાને બદલે કળાની સર્જનસાધનાનું અનિવાર્ય અંગ બન્યા. મહાન અને ઉદાત્ત વિષયોની દંભી શૃંખલાની સામે લોકજીવનની રોજિંદી ઘટનાઓ આલેખાઈ. કળાકારોએ પ્રાચીન વીર અને વીરાંગનાઓને બદલે તરછોડાયેલા ગરીબગુરબાના જીવનમાંથી પ્રેરણા લીધી અને એને પ્રેમપૂર્વક આલેખ્યું. ઘણા કળાકારોએ એશઆરામ છોડી જીવનની કપરી વાસ્તવિકતાઓ ભોગવવા નીચલા વર્ગની પ્રજા સાથે રહેવા માંડ્યું. પારીસની સેન નદીના ડાબા કાંઠાની વીશીઓ, પીઠાં, અને વેશ્યાગૃહો હવે કળાકારની સર્જનાનું લક્ષ્ય બન્યાં. આથી કળાકાર પ્રતિષ્ઠિત સમાજના આડંબરને ત્યજી સ્વતંત્ર, સ્વચ્છંદી 'બોહેમિયન' જીવન જીવતો થયો. આ બધામાં અર્વાચીન યુગની ક્રાંતિકારી વિચારણાનાં

મૂળ નંખાયાં.

અનુપ્રભાવવાદ (પોસ્ટ-ઈમ્પ્રેશનીઝમ)

આ કળાપ્રવાહના ફ્રેન્ચ કળાકારો પોલ સેઝાન્ન; પોલ ગોગાં અને જ્યોર્જિસ સેરા તથા ડચ કળાકાર વિન્સેન્ટ વાન ગોઘનું કળાના ઈતિહાસમાં આગવું પ્રદાન છે. આ બંધા જ તેમના જીવનના શરૂઆતના તબક્કે પ્રભાવવાદના કળાકારો જેવું કામ કરી ચૂક્યા હતા. તેમને જણાયું કે પ્રભાવવાદમાં પ્રકૃતિની છાપ હતી પરંતુ શાશ્વત તત્ત્વની શોધ પરિપૂર્ણ થઈ નહોતી. ચિત્રમાં સ્વરૂપ, ઘટકોના માળખાની આયોજના અને રચનાબદ્ધતા ઉમેરાય તો એ પરિણતિ પામે એવાં તારણો પર સેઝાન્ન અને સેરા પહોંચ્યા. સેઝાન્નને પ્રકૃતિ પર સૂર્યપ્રકાશ પડે તે પળનાં ચિત્રોથી સંતોષ નહોતો. તેને સમગ્ર પ્રકૃતિને ચિત્રપરિવેશમાં આવરી લેવી હતી. તે

પારીસ છોડીને વતન પ્રોવાન્સના ગામડામાં આવીને રહ્યો અને એ પ્રદેશનાં અનેક ચિત્રો કર્યાં. સેઝાન્નના મતે પ્રકાશલીલામાં ક્ષણિક સત્ય હતું અને બદલાતા પ્રકાશ કે ઋતુઓમાં ય પ્રકૃતિનાં તત્ત્વોમાં રહેલું માળખું બદલાતું નહોતું. દરેક પદાર્થ અને આકૃતિના એ મૂળ માળખાની ખોજ સેઝાન્નને સાધ્ય હતી. આના કારણે એની આકારસૃષ્ટિમાં ઘનતા, મૂળ ભૌમિતિક રૂપો (ગોળાકાર, ચોરસ કે શંકુ વ.) તરફનો ઝોક વધ્યો. આ વાત તે



૨૫૬. સફરજનની ટોપલી, પોલ સેઝાન્ન, ઈ.સ. ૧૮૯૦-૯૪

રેખાંકન કે પ્રકાશ છાયાની રચનાને બદલે રંગરચના દ્વારા સિદ્ધ કરવા માગતા હતા. આકૃતિના આંતરસ્વરૂપની ખોજે એને દરેકનું પૃથક્કરણ કરવા દોર્યો, તેથી ચિત્રમાં બુદ્ધિગમ્ય અને વ્યક્તિગતને બદલે શાશ્વત એવાં કળામૂલ્યો તરફ ગતિ થઈ. પિએરો દેલ્લા ફાન્ચેસ્કા અને નિકોલા પુસાં જેવા પ્રતિભાશાળી કળાકારોની રચનાઓમાંથી તેણે માળખાની વિચારણા તારવી અને પોતાના સામાન્ય વિષયના અનેક પદાર્થચિત્ર ‘પત્તાં



૨૫૭. ગ્રાન્ડ જાતે પર રવિવારી બપોર, જ્યોર્જિસ સેરા, ઈ.સ. ૧૮૮૪-૮૬

રમતા માણસ' કે 'નહાતા લોક' જેવાં ચિત્રોમાં પ્રયોજી. અહીં સ્વપ્નશીલતા કે પ્રકૃતિનું ધૂંધળું દૃશ્યરૂપ નથી પણ આકૃતિમાં સ્વરૂપની નક્કરતાનાં દર્શન થાય છે. સેઝાન્ને આ સાધના અવિરતપણે, કશી બાંધછોડ કર્યા વિના જાળવી, ઓછાં પણ સક્ષમ ચિત્રો કર્યાં, તેમાંથી એક પ્રકારની અર્વાચીન પ્રશિષ્ટતાની પરંપરા સર્જાઈ. એનો ભૌમિતિક આકૃતિવિધાન તરફનો ઝોક ' ક્યુબિઝમ ' જેવા નવોન્મેષી કળાપ્રવાહ તરફ ખેંચી ગયો.

જ્યોર્જિસ સેરા(ઈ.સ.૧૮૫૯-૯૧)ને મન પણ ચિત્રમાં સ્વરૂપના માળખાનો પ્રશ્ન મહત્વનો હતો પરંતુ તેનો અભિગમ સેઝાન્ન કરતાં જુદો હતો. નક્કર માળખાની ખોજમાં તેણે પ્રયોગો માટે વિજ્ઞાની શેવરુલની રંગવિષયક વિચારણાનો આધાર લીધો અને રંગ દ્વારા સંયોજનની સમતુલા સાધી. સેઝાન્નની જેમ એનાં ચિત્રો પણ ભાવાત્મકતાથી પર, સબળ સ્વરૂપ રચનાવાળાં અને પૃથક્કરણીય અભિગમથી ભરપુર હતાં. એમાં આકૃતિના દેખાવની કે મુદ્રાની ગતિશીલતાને બદલે રંગ અને આયોજનાથી પ્રગટતી આંતરિક, સૂક્ષ્મ ગતિમાનતાને પામવાનું લક્ષ્ય હતું. આથી એના ચિત્રજગતમાં આકારો સ્થિર જડાઈ ગયેલા લાગે પરંતુ એમાં રહેલી સમતુલા અને સૌમ્યતાની સાધના એ ચિત્રોને અપૂર્વ ગરિમા બક્ષે છે. આ સમતુલા તેણે રંગ આયોજનની વિશિષ્ટ રચના કરી પ્રયોજી. વૈજ્ઞાનિક અભિગમના આધારે છાયાપ્રકાશની રંગરચનાના પૂરક, વિરોધાભાસી એવા વર્ગીકરણ દ્વારા એણે એવી અસરવાળા મૂળ રંગોનાં બિંદુઓથી સમગ્ર ચિત્રની રચના કરી. આ બિંદુવાદ (પોઈન્ટીલીઝમ)માં જુદા જુદા પૂરક અને વિરોધી રંગોનાં અસંખ્ય ટપકાં દ્વારા પ્રકાશિત અને પડછાયાવાળા ચિત્રભાગો પરસ્પરના પરાવર્તનથી ઝળહળતા થયા. નજીકથી ભૂરા અને પીળાના ટપકામાં તૂટતું ઘાસ દૂરથી લીલોતરીમાં પલ્લવિત થયું અને ભૂરા તથા લાલવાળું આકાશ ઘાસના પટની સામે જાંબલી ઝાંચથી ઝબક્યું. આમ એકમેકની અસરે રંગલીલા થઈ તેમાં પ્રકાશયોજનાને બદલે રંગોના મૂળભૂત સ્વભાવની અનુભૂતિ થઈ.

બાળપણમાં દક્ષિણ અમેરિકાના પેરુમાં જોયેલાં ઝળહળતાં રંગદૃશ્યોની ઊંડી અસર પોલ ગોગાં(ઈ.સ.

૧૮૪૮-૧૯૦૩)ના માનસ પર જિંદગીભર રહી. કેન્થ નૌકાદળમાં થોડો અનુભવ લઈને શેરદલાલ તરીકેનો વ્યવસાય પણ કરી જોયો. તે નવરાશના સમયમાં ચિત્રો કરતો અને શરૂઆત પ્રભાવવાદીઓ જેવા કામથી કરી. પરંતુ ૧૮૮૦ના મધ્યભાગમાં તેણે કંટાળીને પોતાનાં એ ચિત્રશૈલી અને વ્યવસાય છોડી દીધાં અને તાહિતી ટાપુમાં જઈને વસ્યા અને ત્યાંના જીવન અને કળામાં ઓતપ્રોત થઈ કેન્થ કળામાં એક અભૂતપૂર્વ મુદ્રા ઉપસાવી.

ગોગાંને બહારની દેખાતી દુનિયા કરતાં આંતરિક વિશ્વની જાદુઈ સરવાણીઓમાં, અન્તસ્તત્ત્વ અને પુરાકલ્પનાઓમાં અપાર વિશ્વાસ હતો. તાહિતીમાં જીવીને એ એવા આદિવિશ્વની નિર્ભેળ ચેતના અને



૨૫૮.તાહિતીની બે સ્ત્રીઓ, પોલ ગોગાં,
ઈ.સ.૧૮૯૨, તેલચિત્ર

સંવેદના આત્મસાત્ કરવા મથ્યો અને જિંદગીભર એ આદિ સમાજમાં મૂલ્યોની શોધમાં પ્રવૃત્ત રહ્યો. આ આદિવાદ (પ્રિમીટીવીઝમ)નો અભિગમ અને એના રંગરૂપની વિલક્ષણતાની અસર અનુગામી પ્રવાહો પર થઈ. શરૂઆતનાં ચિત્રોમાં જાપાની હસ્તમુદ્રિત છાપોની જેમ સપાટ રંગો આદર્યા અને પ્રભાવવાદની ધૂંધળી રેખાઓ અને છાયાપ્રકાશની બાદબાકી કરી. શહેરી ઉદ્યોગીકરણનાં દૂષણો અને શિષ્ટાચારો તથા નિષેધોથી મુક્ત એવા તાહિતીમાં એની ખોજ કાલ્પનિક સ્વર્ગની હતી પરંતુ અહીં કેન્થ આધિપત્ય હતું અને તેની સાથે યુરોપની અસરો પણ પ્રસરેલી હતી તેથી 'કુલીન

રાનેરી' (નોબલ સેવેજ)ની શોધ કાલ્પનિક જગતમાં જ કરવાની રહી. અહીં આદિવાસીઓ સાથે રહી પોતાની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ સર્જી. એનાં જાણીતાં ચિત્રોમાં 'નોઆ નોઆ', 'આપણે કોણ, ક્યાંથી આવ્યા, ક્યાં જઈએ છીએ?' ઉપરાંત તાહિતી પ્રજાજીવન અને પુરાકથાનાં પાત્રોવાળી કૃતિઓનો સમાવેશ થાય છે. ગોગાંએ સભાનપણે આદિ અને પૂર્વીય કળાના સંસ્કારો ઝીલ્યા અને પરિચયી વાસ્તવદર્શિતાને બદલે રંગરૂપમાં ભાવાત્મકતા અને રહસ્યમયતાને સાધ્યાં. પ્રકૃતિ અને મનુષ્યાકૃતિનું તેજસ્વી રંગો અને નમનીય આકારોમાં થયેલું આલેખન ગોગાંને એક અપૂર્વ રંગવાદી કળાકાર ઠેરવે છે. આદિ રૂપનો દેહચિત્રમાં સમાસ અને તાહિતી લોકની દેહમુદ્રાઓનું ઉષ્ણ રંગો અને સૌમ્ય વળાંકોમાં આલેખન યુરોપથી જુદી જ એવી સૌન્દર્યવિભાવનાનું નિદર્શન કરાવે છે.

વિન્સેન્ટ વાન ગોથ(ઈ.સ.૧૮૫૩-૧૮૯૦)ને તેના સમયમાં બહુ ઓછા લોકો પિછાનતા પરંતુ જેમને ભવ્ય મરણોત્તર સિદ્ધિ પ્રાપ્ત થઈ એવા લોકોમાં આનું નામ પહેલું આવે. જીવનમાં સફળતા મેળવવા વાન ગોથે અનેક વ્યવસાયોમાં નસીબ અજમાવ્યું. કલાવીચિમાં ચિત્રો વેચવાનું કામ કર્યું; શિક્ષક બન્યો, વધુ અભ્યાસ કરી પાદરી બન્યો; બેએક સ્ત્રીઓના પ્રેમમાં પણ પડ્યો, પરંતુ ન પ્રેમમાં સફળતા મળી, ન વ્યવસાયમાં. કારમી નિરાશામાં જીવનભર ચિત્રો કરવાનો નિર્ણય લીધો ત્યારે તેની ઉંમર સત્તાવીસ વરસની હતી. વાન ગોથને ખેડૂતો, શ્રમજીવીઓ અને કસબીઓ માટે અનહદ આદર હતો. વાસ્તવદર્શી પ્રવાહનો મિલે તેને મન આદર્શ કળાકાર હતો. શરૂઆતમાં તેણે 'શાળ પર કામ કરતો વણકર', 'જૂના જોડા', અને 'બટાટા આરોગતાં લોક'નાં ચિત્રો કર્યાં; તેમાં ઘેરા કથ્યાઈ અને ભૂખરા રંગની સોળમી સદીની ડચ શૈલીની અસર જણાય છે. 'બટાટા આરોગતાં લોક'માં ખેડૂતોના જીવનનું, એમની આર્થિક, સામાજિક વિટમ્બણાઓનું અને શ્રમના ગૌરવનું દસ્તાવેજી આલેખન છે.

ઈ.સ. ૧૮૮૬માં તે પારીસ ગયો અને ત્યાં પ્રભાવવાદીઓની અસર તળે તેનાં રંગો વધારે તેજસ્વી બન્યા, ચિત્રોમાં તાજગીભરી હવા આવી અને તેમના

પર જાપાની હસ્તમુદ્રિત છાપનો ખૂબ પ્રભાવ પડ્યો. ઈ.સ. ૧૮૮૮માં તે ફ્રાન્સના પરગણા આર્લ્સ ગયો, ત્યાંના તેજસ્વી પ્રકાશ અને રળિયામણા સ્થળોથી આનન્દિત થઈ તેનાં ચિત્રો કર્યાં. તેની સર્જનાત્મક શક્તિ અહીં ખીલી ઊઠી.

અહીં રચાયેલાં ચિત્રોમાં ઉષ્ણ રંગોની તીવ્રતા અને પૂર્વીય (વિશેષ તો જાપાની) પરમ્પરાની રચનાપદ્ધતિના સાદગી અને સુશોભનીય તત્ત્વોનું સંમિશ્રણ તેમ જ દૈનંદિનીય વપરાશની ચીજવસ્તુઓનું સંવેદનશીલ આલેખન આગળ તરી આવે છે. વ્યક્તિચિત્રોમાં રંગનો ઝળકાટ અને પીંછીના ભાવાત્મક લસરકા પાત્રને વિલક્ષણ રૂપ આપે છે. એના 'શયનખંડ' અને 'ખુરશી' જેવાં ચિત્રોમાં સંવેદનાની ધાર આગવી મુદ્રા ઉપસાવે છે. 'ટપાલી રોલા'ના વ્યક્તિચિત્રમાં છોછ વગરની સમસંવેદના અને મનોહર તાજગી છે.

વાન ગોથનું સ્વપ્ન હતું કે કળાકારોનો એક સહિયારો પરિવેશ સ્થપાય. તેના આમન્ત્રણને માન આપી ગોગાં



૨૫૯. સરુના વૃક્ષવાળો માર્ગ, વિન્સેન્ટ વાન ગોથ, ઈ.સ.૧૮૮૯, તેલચિત્ર



૨૬૦. બટાટા આરોગતાં લોક, વિન્સેન્ટ વાન ગોઘ, ઈ.સ.૧૮૮૫, તેલચિત્ર

તેની સાથે રહેવા આવ્યો પણ વાન ગોઘ માનસિક રીતે ભાંગી પડ્યો હતો. બન્ને વચ્ચે ઝઘડા થવા લાગ્યા. આવા એક ઝઘડાને પરિણામે વાન ગોઘે પોતાનો કાન અસ્ત્રાથી કાપી નાખ્યો. અંતે માનસિક રોગોના ચિકિત્સાલયમાં રહેવું પડ્યું. વણસતી માનસિક બિમારીની સ્થિતિમાં તેણે માનસિક વાવાઝોડાને ચિત્રોમાં અભિવ્યક્ત કર્યું. હવે અહીં રંગરૂપરેખાની લીલા માત્ર નહિ પણ તેમાં આંતરિક તોફાન સમાયું છે. ધાનનાં ખેતર, ઓલિવ અને સરુનાં વૃક્ષો, આકાશ અને ભૂમિ બધે વંટોળ ચડ્યો હોય તેમ ઝંઝાવાત દર્શાવાયાં છે. આમાં આકૃતિઓ પ્રબળ આવેગમાં સળવળતી ચિતરાઈ છે, અને રંગોમાં અદમ્ય ભાવાત્મકતાની તીવ્રતા ઘુંટાઈ છે. 'તારાખચિત આકાશ', 'ધાનનું ખેતર' અને 'સરુનાં વૃક્ષો', 'સૂર્યમુખી' વગેરેમાં મુખરિત થાય છે.

અર્વાચીન કળાજગતમાં વાન ગોઘની લોકપ્રિયતા

પાછળ તેના જીવન અને સર્જનની ભાવાત્મકતા કારણભૂત છે એમ કહેવામાં અતિશયોક્તિ નથી. તેણે ચિત્રમાં બુદ્ધિગમ્યતાને સ્થાને નિર્દમ્ભ ભાવાત્મકતા પ્રયોજી, વિભાવનાનો બોજ ત્યજી સાહજિક સ્ફુરણા અને ભાવાવેગને નવાજ્યા તેથી જે ઉન્મેષો પ્રગટ્યા તેમાં ઉત્કટ ભાવલક્ષી અભિવ્યક્તિવાદનાં મૂળ જોઈ શકાય છે. બહુ ભાગ્યે જ બને છે તેમ આ કળાકારે પોતાના ભાવાવેગોને નિયમિત રીતે પોતાના ભાઈ થિયોને લખેલા સેંકડો પત્રોમાં સાદગીભર્યા પણ હૃદયસ્પર્શી ગદ્યમાં વ્યક્ત કર્યા છે. ઈ.સ.૧૮૮૦માં માનસિક તાણ દરમિયાન તેમણે આત્મહત્યા કરી.

અન્ય કળાકારોમાં તુલૂઝ-લોત્રેકનું પ્રદાન મહત્ત્વનું છે. તે પ્રભાવવાદી અને અનુગામી વાન ગોઘ વગેરેના સમ્પર્કમાં આવ્યો હતો. નાનપણમાં પગ ભાંગવાથી તેની ઊંચાઈ વધી નહોતી. સાથી કળાકારોની જેમ તે જાપાની



૨૬૧. રેસ્તોરાંમાં પ્રવેશતી લા ગોલ, હારી દ તુલુઝ-લોત્રે,
ઈ.સ. ૧૮૯૨

છાપોથી પ્રભાવિત થયો હતો અને પોતાનાં ચિત્રોમાં એવાં તત્ત્વો સમાવ્યાં હતાં. તેમણે ચિત્રો ઉપરાંત પથ્થરની હસ્તમુદ્રિત છાપો (લિથોગ્રાફ) તેમ જ જાહેરાતનાં ચિત્રો (પોસ્ટર) બનાવ્યાં હતાં અને રેખાંકનો રંગીન ચાકમાં કર્યાં હતાં. તેને મોડેલને સામે બેસાડીને બનાવટી મુદ્રામાં ચિત્રવાની ચીલાચાલુ પદ્ધતિનો ભારે અણગમો હતો તેથી સાહજિક મુદ્રામાં કે કામ કરતાં કે ગતિમાન પાત્રો તરફ પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું. વિશેષ તો એમના સરકસના ખેલના અને વેશ્યાગૃહોની અંદર વિશ્રામ કરતી બેઠેલી સ્ત્રીઓનાં ચિત્રોમાં ગરિમા અને કરુણાનું અસાધ્ય એવું સંમિશ્રણ છે.

પિએર બોનાર્દ (ઈ.સ. ૧૮૬૭-૧૯૪૭) અને એડુઆર્દ વુઈયાર્દ (ઈ.સ. ૧૮૬૮-૧૯૪૦) માં પ્રભાવવાદ અને અનુપ્રભાવવાદની રીતિઓ દીર્ઘકાળ લગી જીવિત રહી. 'નબીવાદ' જેવી ચળવળના સમર્થક બોનાર્દે જાપાની સંસ્કારોવાળી હસ્તમુદ્રિત છાપો અને



૨૬૨. કપડાં બદલવાનો ઓરડો, પીએર બોનાર્દ,
ઈ.સ. ૧૯૩૨, તેલચિત્ર

પોસ્ટર પણ બનાવ્યાં. પણ ચિત્રોમાં જે સિદ્ધ થયું તે આગવી દૃશ્યચેતનાનું ઘોતક છે. એમાં ભૂમિદૃશ્યોનાં દૈનંદિનીય જીવનનાં અને નહાતી પત્નીનાં અનેક ચિત્રોમાં જીવાતા જીવનને પરિપ્લાવિત રાખતી દૈનંદિનીય પ્રક્રિયાઓ અને એ દ્વારા સામાન્ય જીવનની ગરિમાનો મહિમા સમાયો છે. ખાણીનું ટેબલ, કામ કરવાની જગ્યા, ઓસરીમાં અસ્તવ્યસ્ત પદાર્થો વગેરેનાં સ્નેહ અને ઉખાસભર આલેખનમાં એ વ્યક્ત થાય છે. આ બધું જાણે થરકતા હાથે ઘૂંટી ઘૂટીને નિરૂપ્યું હોય તેમ એમાં દરેક વસ્તુને દોરતા થયેલી આત્મીય ઝણઝણાટીના અણસાર છે. વુઈયાર્દે ઘરની અંદર અને આસપાસના જીવાતા જીવનની મંથર પળોને ઘેરી આછી ઝાંયમાં પણ સાહજિક લસરકાવાળા રંગોમાં ગૂંથી છે.

પ્રતીકવાદ, સમન્વયવાદ અને નવતર કળા (સિમ્બોલીઝમ, સિન્થેસીઝમ અને આર્ત નૂવો)

ઈ.સ. ૧૮૮૬ની આસપાસના પ્રવાહો પ્રતીકવાદ અને સમન્વયવાદનાં મૂળ સાહિત્ય પ્રવાહોમાંથી ઉદ્ભવ્યાં હતાં. જાણીતા ફ્રેન્ચ કવિ રામ્બોના 'ઝળહળાટ' (ઈલ્યુમીનેશન્સ)નાં કાવ્યોનો એના પર વિશેષ પ્રભાવ



૨૬૩. સુબન, ઓગસ્ટ રોદાં, ઈ.સ.૧૮૮૬-૮૮, આરસપહાણ

હતો. ઈ.સ.૧૮૮૮નાં પ્રદર્શનમાં પોલ ગોગાં અને સાથીઓએ વિચાર, ભાવ અને લાગણીને સ્પર્શતાં ચિત્રોમાં પ્રકૃતિવાદી ચિત્રણને નકાર્યું હતું અને ખુલતા રંગ અને કાળી રેખાઓ દ્વારા અમૂર્ત અને સુશોભનીય આકારો તરફનો ઝોક વ્યક્ત કર્યો હતો. એમાં સ્ફુરણીય

વિશેષ પ્રભાવ વર્તાય છે. વિલિયમ મોરીસે કળા અને કારીગરીને જોડતો વિચાર પ્રવાહ આરંભ્યો તેમાં આર્ત નૂવોનાં મૂળ જોઈ શકાય. જર્મનીમાં એ 'જુગેન્ડ સ્ટીલ' (જુગેન્ડ = યુવા)સ્વરૂપે પ્રસાર પામ્યો.

વિચારોના સંગમનો દાવો હતો. ગોગાં ઉપરાંત એમીલ બર્નાર્ડ (સમન્વયવાદનો ઉદ્દગાતા)ઉપરાન્ત અત્યન્ત વૈયક્તિક અને પરાવાસ્તવને સ્પર્શતાં ચિત્રો કરતાં ઓદિલો રેદો એ મંડળીના સભ્યો હતા. આ પ્રવાહની નવા ઉદ્ભવતા 'નબીવાદ' પર સારી અસર થઈ અને ગુસ્તાવ મોરો અને પૂલ્વી દ શવાન્ન સભ્યો ન હોવા છતાં એ પ્રવાહ સાથે જોડાયેલાં રહ્યા.

'આર્ત નૂવો' (નવતર કળા)યુરોપ અમેરિકામાં ઈ.સ.૧૮૮૦ના ગાળામાં ફેલાઈ. મુખ્યત્વે સ્થાપત્ય અને રહેણાંકનાં અંદરનાં સુશોભનો સાથે સંકળાયેલા આ પ્રવાહમાં સપાટ ભાતરચના અને ફૂલપાંદડીનાં થોડા અતિશયોક્તિવાળા વળાંકોને પ્રાધાન્ય આપતી રેખા રચના મૂળે તો પ્રકૃતિવાદ સાથે સંકળાયેલી હતી. ઢાળેલા લોઢામાં પુષ્પાકાર અને કાંસાની કળીઓ કે દેબલ પુરસીમાં હૃદયાકાર છીંડા પાડવાની રીતિ લાંબા સમય સુધી વપરાશમાં રહી. ઈંગ્લેંડના ઓબ્રે બિયર્ડકલે અને વિલિયમ મોરીસની કૃતિઓમાં આર્ત નૂવોનો

ઓગણીસમી સદીનાં શિલ્પ સ્થાપત્ય

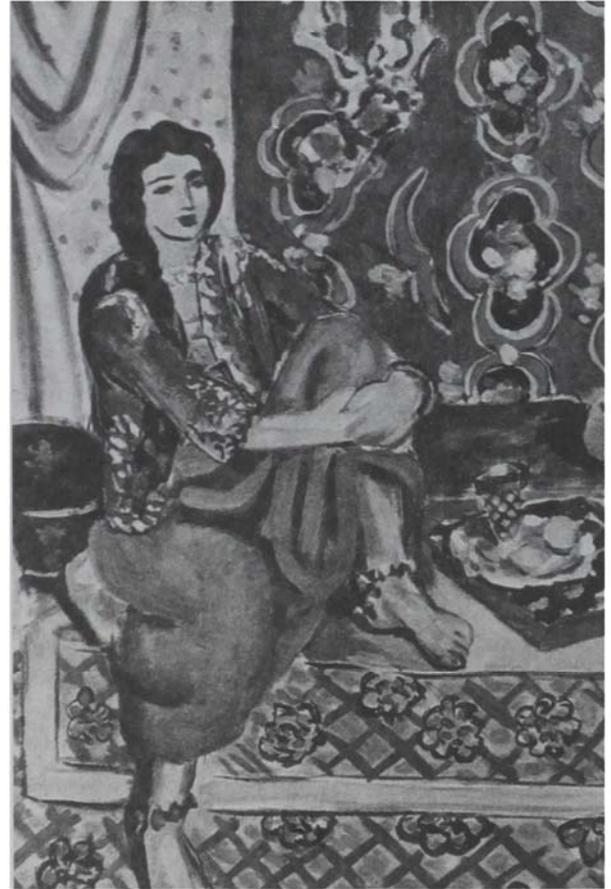
યુરોપમાં થયેલા ઉદ્યોગીકરણ અને શહેરીકરણને કારણે સમૃદ્ધિ વધી હતી. તેથી નગરગૃહો, નાટ્યગૃહો, ઓપેરાગૃહો, દુકાનો, હોટેલ અને વિશાળ ખાનગી મકાનોના સુશોભન માટે શિલ્પોની માગ પ્રવર્તવા લાગી. શિલ્પો વડે જાહેર ઈમારતો અને ખાનગી મકાનોની ભવ્યતા વધારવાનું પ્રયત્નિત હતું. વિક્ટોરિયન કાળમાં શિલ્પો ઈમારત માટે રચાતાં, એમાં નાટ્યાત્મક ભવ્યતા સિવાય બીજા ગુણો ઓછા હતા. રાજ્યમાર્ગોના ચોક, શેરીઓ વગેરેમાં વીરતા દર્શાવતાં કાંસ્ય શિલ્પો મુકાતાં. તેમાં પણ મુખ્યત્વે કળાની બાદબાકી થતી.

આ યુગમાં ઓગસ્ટ રોદાં (ઈ.સ. ૧૮૪૦-૧૮૧૭) એક પ્રભાવક શિલ્પી તરીકે ઉપસી આવે છે. તેણે આમ તો પ્રશિષ્ટ કહેવાય એવી રીતિ અખત્યાર કરી હતી અને એમાં અસાધારણ કૌશલ પ્રાપ્ત કર્યું. મનુષ્યદેહની મુદ્રાઓની ઊંડી સૂઝ અને ભાવાત્મક અભિવ્યક્તિની પકડ પણ એ જ રીતિનાં ઘોતક હતાં. પરંતુ દેહસ્વરૂપના ઘડતરમાં તેમણે શરીરનાં ઘટકોની એવી રચના કરી કે એના પર પ્રકાશ પડતા આકૃતિની સપાટી જલતરંગો જેવી લસરતી ઓગળવા માંડે. આ ગુણ પ્રભાવવાદની વિચારણાને અનુકૂળ હતો. માઈકેલ એન્જેલોની જેમ પુનરુત્થાન કાળના અધૂરાં રહેલાં શિલ્પોની પદ્ધતિએ તેમણે કેટલીક કૃતિઓમાં અમુક ભાગને કોર્યા વગરનો છોડી દીધો. સાહિત્યકાર બાલ્ઝાકની મૂર્તિમાં તેણે લેખકના ભારે ઝબ્બાને અને સિંહ સમી લટો ધરાવતા વિશાળ ચહેરાને જોશીલા આકાર અને ખરબચડા પોતથી મઠી વ્યક્તિત્વમાં ગરિમા અને મહત્તા ઉમેર્યાં. 'ચિંતક' નામની ખૂબ જાણીતી કૃતિમાં બદલાતા વિશ્વની ચેતનાની નિગૂઢ સમસ્યાઓનું ચિંતન સમાયું હોય તેમ એ શિલ્પ અર્વાચીન યુગના પ્રતીક જેવું ગણાયું છે. આ સિવાય 'કેલે(શહેરના) શ્રેષ્ઠીઓ' અને અત્યંત મહત્વાકાંક્ષી એવા 'નરકદ્વાર' અને 'ચુંબન'નાં શિલ્પ જાણીતાં છે.

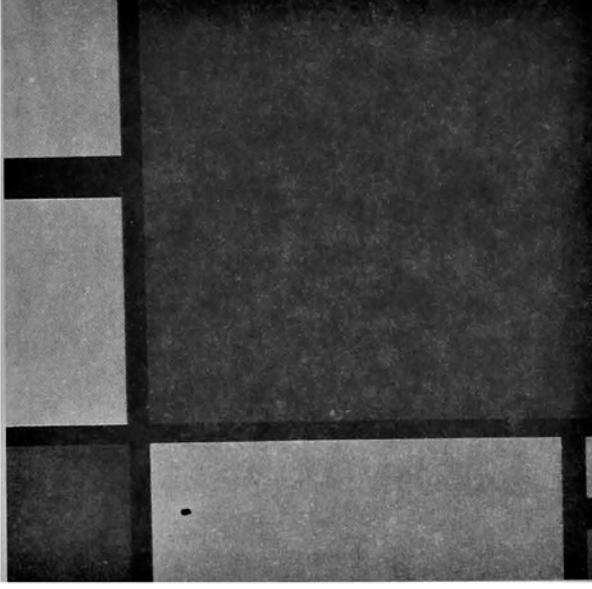
આ સદીના સ્થાપત્યમાં બે મુખ્ય લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળે છે : (૧) વિવિધ પ્રકારની ઐતિહાસિક સ્થાપત્યની પરિપાટીઓનો વિનિયોગ અને (૨) નવી

વિકસેલી, સાધનસામગ્રી અને સંરચનાઓનો ઉપયોગ. ઉદ્યોગીકરણના પ્રતાપે સમાજમાં ધરમૂળથી પરિવર્તન આવ્યું તેને કારણે નવી જરૂરિયાતો ઊભી થઈ. હવે નવા પદાર્થો, નવી સામગ્રી શોધાયાં; સ્થાપત્યમાં ઢાળેલું લોહું અને સ્ટીલ વપરાયા. લંડનના ક્રિસ્ટલ પેલેસમાં એવી સામગ્રી વપરાઈ અને પારીસમાં ગુસ્તાવ એફિલ નામના ઈજનેરે સ્ટીલના માળખાવાળો એફિલ ટાવર રચ્યો. અમેરિકામાં લિફ્ટ વગેરેની સુરક્ષિતતા સાબીત થઈ અને ગગનચુંબી ઈમારતો બંધાઈ. એ ઈમારતો અમેરિકી સ્થાપત્યનો લગભગ પર્યાય બની ગઈ.

ફોવીઝમ, ક્યુબિઝમ, અભિવ્યક્તિવાદ, દાદાવાદ,



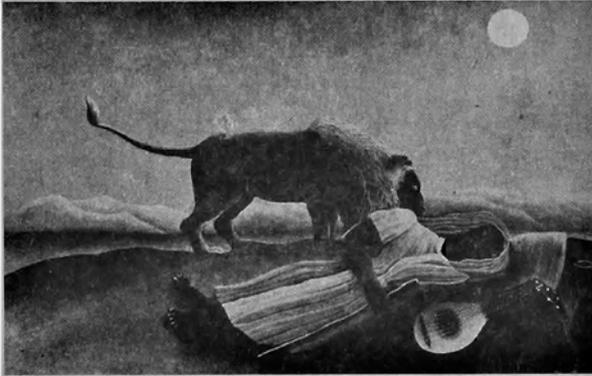
૨૬૪. અંત:પુરની અંગના બેઠેલી મુદ્રામાં,, હારી માતીસ,
ઈ.સ. ૧૮૨૮, તૈલચિત્ર



૨૬૫. લાલ, ભૂરા અને પીળાનું આયોજન, પીએટ મોન્ડ્રીઆન, ઈ.સ.૧૯૩૦, તૈલચિત્ર

અતિવાસ્તવવાદ, ભવિષ્યવાદ, અમૂર્તવાદ, ઓપ આર્ટ, પોપ આર્ટ વગેરે માટે ચોક્કસ પરિબળો જવાબદાર હતાં તેની વિસ્તૃત છણાવટ કરવાથી આ પ્રવાહોની પૂર્વભૂમિકા સ્પષ્ટ થશે.

વીસમી સદીની પહેલી પચીસીમાં આધુનિકતાના પ્રવાહો માત્ર ચિત્રકળામાં અને શિલ્પકળામાં જ નહિ પરંતુ સાહિત્ય, સંગીત, નૃત્ય તેમ જ સમાજવિદ્યાનાં અનેક ક્ષેત્રોમાં સમાન્તરે પ્રગટ્યા છે. ઓગણીસમી સદીના અન્ત સુધીમાં યુરોપના બ્રિટન, ફ્રાન્સ, હોલેન્ડ, જર્મની, બેલ્જિયમ, સ્પેઇન, પોર્ટુગલ વગેરે દેશોએ



૨૬૬. સુતેલ જિપ્સી, હારી રુસો, ઈ.સ.૧૮૮૭, તૈલચિત્ર

એશિયા, આફ્રિકા અને દક્ષિણ અમેરિકામાં પોતાનાં સંસ્થાનો સ્થાપી દીધાં હતાં. સંસ્થાનોમાંથી કળાકારીગરીના નમૂનાઓ અને કળાકૃતિઓ યુરોપ પહોંચ્યા તે ત્યાંના સંગ્રહાલયોમાં મુકાવા લાગ્યા. મિશ્ર ધાતુનાં ચીની વાસણો, જાપાની હસ્તમુદ્રિત છાપો, ભારત અને ઈરાનનાં પોથીચિત્રો, આફ્રિકન આદિવાસી મ્હોરાં અને કાષ્ઠશિલ્પો, એસ્કિમો-પોલિનિશિયન શિલ્પો વગેરે યુરોપિયન ચિત્રો અને શિલ્પો સાથે સંગ્રહાલયોમાં ગોઠવાયાં, તેને કારણે પશ્ચિમમાં કળાની નવી વિચારણાઓ શરૂ થઈ.

આ સમય દરમિયાન કેમેરાની થયેલી શોધે યુરોપી ચિત્રકાર ચહેરો ચિતરવા મહિનાઓ લેતો હતો તેને બદલે થોડી ક્ષણોમાં એ શક્ય બનાવ્યું. કળાકાર હવે આંખે દેખાતા વાસ્તવને બદલે નવાં પરિમાણો તાગવા લાગ્યો. વૈજ્ઞાનિક આવિષ્કારોથી રંગો વિશે પુનર્વિચારણા થઈ. મનોવિજ્ઞાનનાં સંશોધનોથી ઉદ્ભવેલાં તારણો, અજાગૃતમન અને સ્વપ્નજગતનું વિશ્વ કળાયેતનામાં પ્રવેશ્યું. ઉદ્યોગીકરણ, યાંત્રીકરણ અને આધુનિક આદાન પ્રદાનનાં સાધનોને કારણે દુનિયા નાની થતી ગઈ અને આ બધી ગતિવિધિઓને કારણે યુરોપમાં નવી ચેતનાને અનુરૂપ નવ કળા માટે વાતાવરણ સર્જાયું.

પારંપરિક યુરોપીય કળાકાર અને કળાંવિવેચક આંખે દેખ્યું ચિતર્યાની પરમ્પરાને વિશ્વકળાના કેન્દ્રમાં મૂકતો હતો. પરંતુ પૂર્વની અને પછાત ગણાતી આદિવાસી કળામાં વિશ્વદર્શન કંઈક જુદું જ હતું. પહેલાં તો જાપાની હસ્તમુદ્રિત છાપોએ નવી ચિત્રરચનાની સંકલ્પનાનું નિદર્શન કરાવ્યું હતું અને પછી વિશેષ તો, આદિકળાના નમૂનાઓએ કળાકારને આકર્ષ્યો. એક તરફથી ઉદ્યોગીકરણ અને યંત્રસમાજનાં ઉપકરણોએ કળાકારને ભવિષ્ય તરફ ગતિ કરવા ઉશ્કેર્યો તો બીજી તરફ ઉપેક્ષિત રહેલી અને અણઘડ મનાયેલી 'પ્રિમીટીવ' કળાના ઉન્મેષોએ કળાકારને યાંત્રિકતાનો વિકલ્પ શોધવા પ્રવૃત્ત કર્યો. પાબ્લો પિકાસો અને જ્યોર્જિસ બ્રાક સ્પેઇન અને આફ્રિકાના આદિવાસી મ્હોરાં અને કાષ્ઠશિલ્પોમાંથી પ્રેરણા પામ્યા. હારી માતીસ ઈરાનનાં લઘુચિત્રોના રંગવિધાનથી અંજાયા. પીએટ મોન્ડ્રીઆનને પ્રકૃતિ

સુદ્ધામાં આડાઊભા મૂલાકારો વર્તાયા. વાસિલી કાન્ડિન્સ્કીને કળાનો મૂળ સ્ત્રોત સંગીત સમો અમૂર્ત અને આધ્યાત્મિક ભાસ્યો તથા એ સાધવા તેણે ચિત્રમાંથી દેખાતી દુનિયાના સર્વ સન્દર્ભો દૂર કરી



૨૬૭. આવિન્યોની રમણીઓ, પાબ્લો પિકાસો, ઈ.સ. ૧૯૦૭, તેલચિત્ર

રંગના આરોહઅવરોહનું અમૂર્ત ચિત્રવિશ્વ રચ્યું સાલ્વાડોર ડાલી અને મેક્સ અન્સ્ટે જેવા સુષુપ્ત ચેતના અને સ્વપ્નજગતને સવાઈ વાસ્તવ ગણતા થયા તેથી અતિવાસ્તવવાદની વિચારણા પ્રગટી. આમ એક ત્વરિત પરિવર્તન તથા એક પછી એક પ્રસ્ફુટિત થતી નવી નવી ચિત્રજ્ઞાનો યુગ આરંભાયો.

ફોવીઝમ

ઈ.સ. ૧૯૦૫માં યુવાન ફ્રેન્ચ કળાકાર હાંરી માતીસ અને વ્લામિન્ક, દરાં, ડ્યુફી અને રૂઓ વ ગેરેએ મૂળ રંગોના લસરકા દ્વારા ચિત્રમાં રંગોનું તોફાન સર્જ્યું. અતિતેજસ્વી રંગોના વિશાળ પટ પારંપરિક ચિત્રકળાને આઘાતજનક હતા. આવાં ચિત્રોનું પ્રથમ પ્રદર્શન પારીસમાં ભરાયું ત્યારે કળાવિવેચકોએ આંચકો અનુભવ્યો. આ ચિત્રોની વચ્ચે એક પારંપરિક શિલ્પ પણ પ્રદર્શિત થયું હોઈ એક

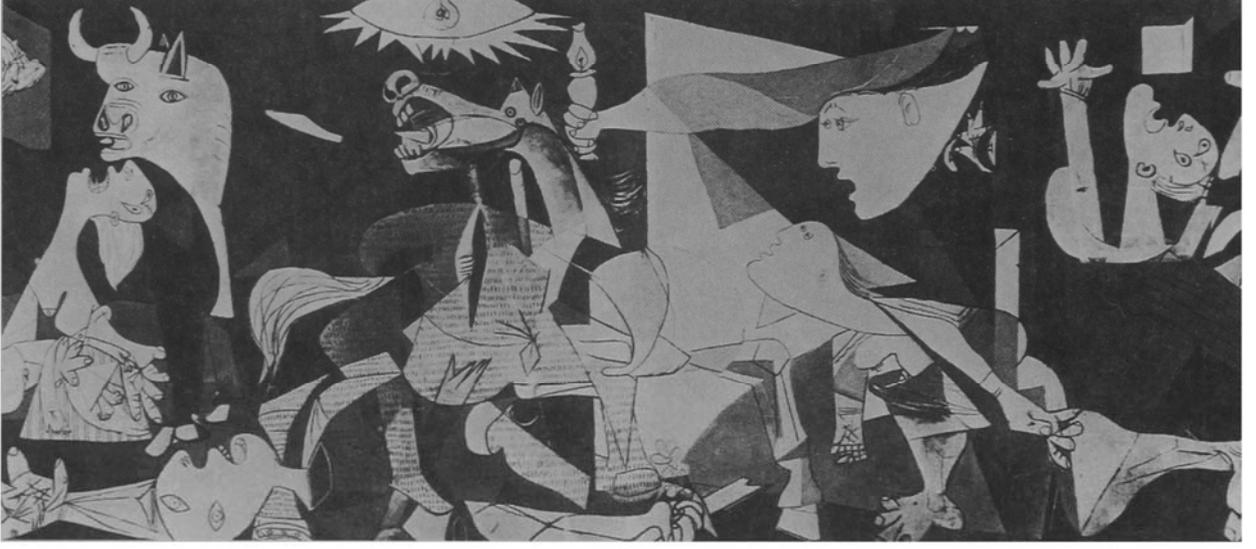
૨૬૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

કળાવિવેચકે આવા 'જંગલીઓ' વચ્ચે દોનાતેલ્લો ક્યાંથી આવી ગયો એવું વિધાન કર્યું. ફ્રેન્ચમાં 'ફોવ' જંગલી જેવા અર્થમાં વપરાય છે. કળાકારોને 'ફોવીઝમ' નામાભિધાન ગમ્યું ને પછી રાનેરીપણું ચિત્રકળાનું એક વિશિષ્ટ અંગ બન્યું.

આ રાનેરી સંવેદના પ્રતિકારમાંથી ઉદ્ભવી. એમાં ચીલાચાલુ 'એકેડેમિક' કથ્યાઈ ભૂખરા રંગની ચિત્રજ્ઞાનો આકોશાત્મક વિરોધ તો હતો જ પણ જાળવી જાળવીને કે ડરતા ડરતા રંગ આયોજનો થતાં તે ગ્રંથિમાંથી મુક્તિ મેળવવાની તમન્ના પણ મૂળમાં હતી. ભાવાભિવ્યક્તિને પ્રાધાન્ય આપતાં આવાં



૨૬૮. ગિતારસહ નારી, જ્યોર્જિસ બ્રાક, ઈ.સ. ૧૯૧૩, કોલાજ અને તેલચિત્ર



૨૬૯. ગુએર્નિકા, પાબ્લો પિકાસો, ઈ.સ.૧૯૩૭, તેલચિત્ર

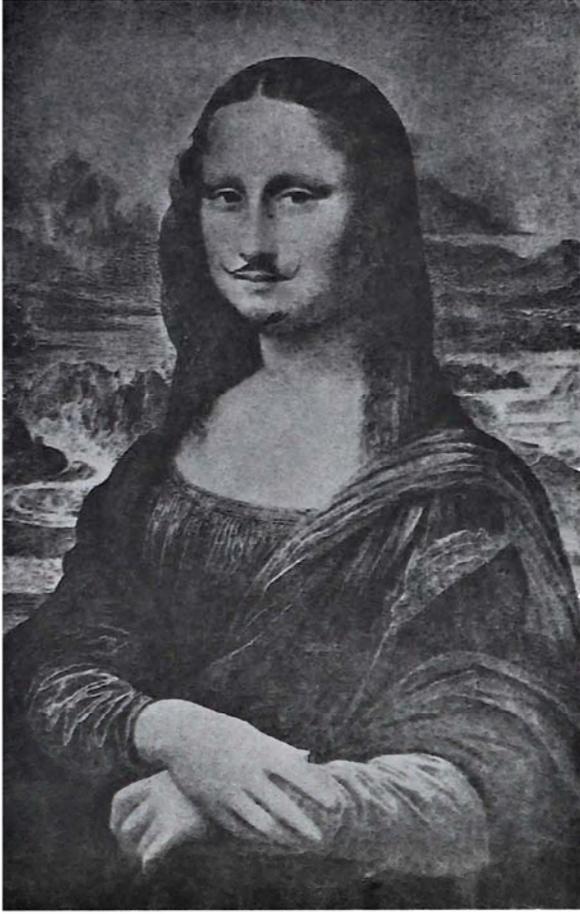
ચિત્રોમાં અત્યન્ત ઝળકતા (તે સમયમાં ભડકામણા ગણાય તેવા) પરસ્પરવિરોધાભાસી રંગોના લસરકાવાળાં ચિત્રો થયાં. આમાં રંગોના મૂળ અને આંતરિક પ્રભાવ તેમ જ ભાવાવેગી રચનાપદ્ધતિને પ્રાધાન્ય અપાયું. પ્રકૃતિનાં રૂપો અવનવા રંગે રંગાયાં. ચહેરામાં ઝળહળતા લીલા અને લાલ રંગના લિસોટા પ્રવર્ત્યાં, પદાર્થચિત્રોમાં રાખોડીની જગ્યાએ પયરંગી પ્રકાર અજમાવાયા, કેટલીક વાર એમાં રંગો સુરંગની જેમ ફૂટતા તો ક્યાંક એના વિષયવસ્તુને રંગ અનોખી આભાથી પ્રજ્વલિત કરતા. રંગની નિર્બંધ લીલાની અનુભૂતિએ કળાકારને અને દર્શકને પુરાણા, એકઠાળિયા કળાવિચારોમાંથી મુક્તિ અપાવી. પૂર્વની પરંપરાઓ અને આફ્રિકી મહોરાંઓમાં જે તેજસ્વી રંગો અને સુશોભનીય ગણાય એવા આકારોની ભરમાર હતી તેમ અહીં હવે પારંપરિક પૂર્વગ્રહો ત્યજી રંગના મૂળ રૂપને પામવાની વૃત્તિએ જોર પકડયું.

ક્યૂબીઝમ

ઈ.સ.૧૯૦૭માં પિકાસોનાં 'આવીન્યોની રમણીઓ'માં ક્યૂબીઝમનાં મૂળ લક્ષણો અને ભવિષ્યની અમૂર્ત એવી કળાધારાની ઁંધાણીઓ વરતાય છે. આમાં દેહરૂપ અને ચહેરામાં આફ્રિકી કે આઈબેરિય (પ્રાચીન

સ્પેઈન)ના મહોરા જેવી યુરોપને અપરિચિત એવી સૌંદર્ય વિભાવના વ્યક્ત થઈ છે. ચહેરામાં આડા ઊભા વળાંકો, ગોળાકારો તથા રંગલિસોટાઓમાં આદિ (પ્રિમીટીવ) રૂપોની બેઘડક ચિત્રણા છે; દેહરૂપો જુદા જુદા કોણાકારો વડે ખંડિત કર્યાં છે અને એ રૂપોની સપાટીને પશ્ચાદ્ભૂની સપાટી સાથે સાંકળી લીધી છે. આમાં આકૃતિની તોડફોડ કર્યાંનું જણાય છે તે ખરેખર તો સેઝાન્નના 'નહાતા લોક' જેવા ચિત્રનું અનુગામી પગલું જ છે. ચિત્રની બધી સપાટીઓનું કોણાકારોમાં સંકલન કૃતિમાં આયોજનની અગ્રિમતાને બિરદાવે છે ત્યાં દેખાતી દુનિયાના આકારોના વિકરણની પ્રક્રિયા પણ સંભવે છે.

ક્યૂબ (ઘનચોરસ) અહીં ચિત્ર પદાર્થનો મૂલાધાર બને છે અને બધાં ચિત્રરૂપો એ પદાર્થના રૂપે પલટાય છે. સેઝાન્નથી એક ડગલું આગળ વધીને ભૌમિતિક ઘનરૂપો- પિરામિડ, શંકુ, અંડ, ગોળો, નળી અને 'ક્યૂબ'માં રચાતું ચિત્રવિશ્વ હવે તત્વાધીન થાય છે. અહીં આકૃતિવિધાનનાં એ મૂળ સ્વરૂપો અને રૂપ લીલાનો મહિમા થયો છે. આમાં ચિત્રની પોતાની સપાટતા (ઊંડાણની ભ્રાન્તિને બદલે) આરાધ્ય બને છે, એમાં આકારરચના જે ગતિ અને સંવેદના ઊભી કરે તેને માણવાનું કળાલક્ષ્ય સાધવાનો અભિગમ છે. અત્યાર સુધીના પારંપરિક કળાવિચારોમાં રહેલું વિષયવસ્તુનું



૨૭૦. એલ. એચ. એ. ઓ. ક્યૂ., માર્શેલ જ્યુશા, ઇ. સ. ૧૯૨૧

દાસત્વ અહીં દૂર થાય છે, અને કળાપદાર્થ તથા દર્શક કલા અવરોધ વિના એકબીજાની સમ્મુખ થાય છે.

ક્યુબિઝમના પૃથક્કરણીય તબક્કામાં પિકાસો, બ્રાક અને વાન ગ્રીસનાં પદાર્થચિત્રોમાં ટેબલ, કપરકાબી, કૂજા, વાયોલિન જેવા સપાટ અને ઘનાકારોનું એકબીજામાં પ્રવેશતા કોણ કે વળાંકોમાં આયોજન થયું છે. આમાં આકારોની ધાર કે દિશા એકમેકને ગતિમાન કરે છે. તેમાં નવા યુગના યંત્રવિશ્વની ગતિશીલતાનો અણસાર કેટલાક વિવેચકોને પરખાયો છે. ચિત્રની સપાટી રંગ સિવાય કશાથી અભડાય નહિ તેવી ભ્રામક પવિત્રતા પણ ક્યુબિઝમના પ્રયોગોએ ખંડિત કરી. ચિત્રની સપાટી પર રંગના ધરની સાથે કાગળ, કપડું, લાકડું, દોરા, તાર, વગેરે લગાડવાની 'કોલાજ' પદ્ધતિનું નવું પરિમાણ આ ચિત્રકારોએ ઉમેર્યું અને

૨૬૬ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

ચિત્રત્વચાને અત્યંત તીવ્ર સ્પર્શક્ષમતાથી રસી દીધી.

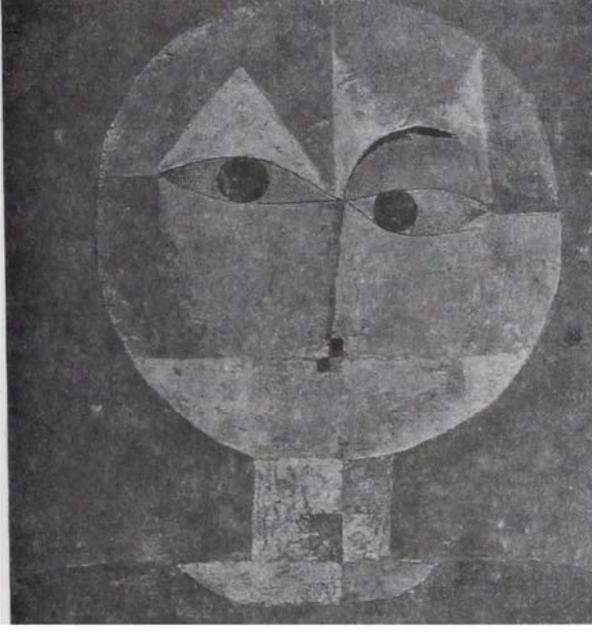
ક્યુબિઝમની ચિત્રણાની તથા વિચારોની દૂરગામી અસર 'ભવિષ્યવાદ' (ફ્યુચરિઝમ) 'બ્લાઉ એર રાઈટર' (નીલ અશ્વ) ગ્રૂપ, પ્લાસ્ટીસીઝમ જેવા અનુગામી કળાપ્રકારો પર થઈ; ચિત્રકળા ઉપરાંત સ્થાપત્ય અને વપરાશના પદાર્થોની આકારરચના (ડિઝાઈન) દ્વારા એનું વ્યાપક અનુસરણ થયું. શિલ્પમાં માર્સે ડ્યૂશાં અને વીચ્યોએ એની વિલક્ષણતાઓ વિકસાવી, આર્કીપેન્કોએ પોતાનાં માનવપાત્રોના શિલ્પમાં એનો સમાવેશ કર્યો. દલૌની યુગલે ખંડિત આકારોની પૃથક્કરણીય રંગ યોજના કરી 'ઓર્ફિઝમ' જેવો પ્રકાર આરંભ્યો. કેટલાકને મૂળભૂત (ભૌમિતિક) આકારોની વિશુદ્ધતાએ આકર્ષ્યા. ઓર્ગેંફ અને લ કોર્બુઝિયેએ ફર્નાન્દ લેઝેની સાથે મળી 'પ્યોરીઝમ' (વિશુદ્ધતાવાદ)ની સંકલ્પના રજૂ કરી ચિત્રો રચ્યાં. કોર્બુઝિયેના સ્થાપત્યમાં એની સંકલ્પના વિશેષ પરિણતિ પામી. લેઝે આગળના તબક્કે નળાકાર આકૃતિઓ લઈને ચિત્ર કરતો થયો અને નિર્ભેળ સાદગી અને સામાન્ય જીવનને બિરદાવતી કૃતિઓ તેણે રચી.

દાદા કળાપ્રવાહ

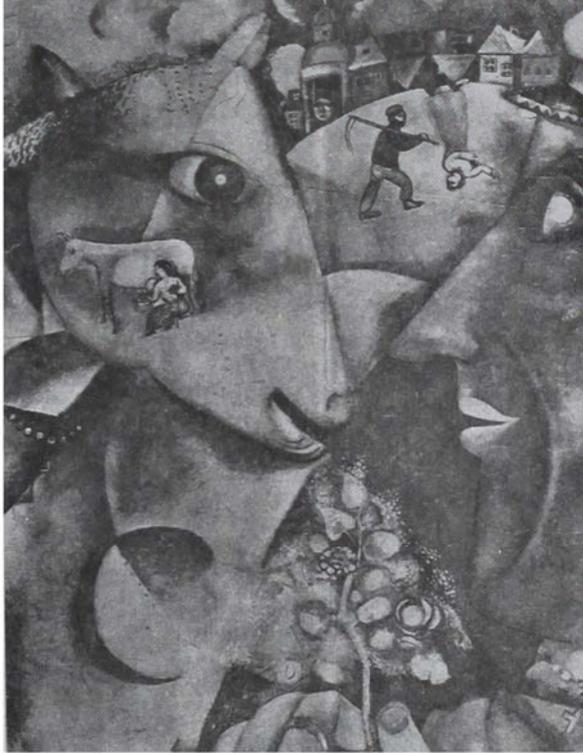
ઇ. સ. ૧૯૧૫થી ૧૯૨૨ સુધી પ્રવર્તેલ આ કળાપ્રવાહનું હાર્દ સ્થાપિત કળાવિચારણા પ્રત્યેના વિદ્રોહમાં રહેલું છે. સ્વિટ્ઝર્લેન્ડના ઝુરીકમાં આરંભાયેલા દાદા (ફ્રેન્ચમાં દાદા એટલે રમકડાનો ઘોડો)નું નામકરણ યાદૃચ્છિક



૨૭૧. અદમ્ય સ્મૃતિ, સાલ્વાડોર ડાલી, ઇ. સ. ૧૯૩૨, તેલચિત્ર



૨૭૨. સેને સિયો, પોલ ક્લે, ઈ.સ. ૧૯૨૨, તેલચિત્ર



૨૭૩. હું અને ગામ, માર્ક શગાલ, ઈ.સ. ૧૯૧૧, તેલચિત્ર

રીતે રુમાનિયન કવિ ત્રિસ્ટાં ઝારાએ કર્યું હતું. વિશ્વમાં યુદ્ધો નહીં થવાં જોઈએ; યુરોપની આપખુદશાહી અને સમાજવ્યવસ્થા અર્થહીન છે, નૈતિક મૂલ્યોની અધોગતિ થઈ છે, પરંપરાથી સુંદર ગણાતી ચીજો સુંદર હોતી નથી, જેવાં વિધાનોમાં પરંપરાગત સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને ચિંતન સામેનો આક્રોશ દાદા પ્રવાહના મૂળમાં હતો. માર્સે ડ્યુશાંએ મશીનના તૂટેલા ભાગ અને ગતિનાં ચિત્રો કરી નવી દિશા ચીંધી અને મૂછાળી મોનાલીસા દોરી ભાવકોને આઘાત આપ્યો. કળાકાર બુર્જવા જનમાનસનો ગુલામ નથી એવું માનતા આ કળાકારોએ તુચ્છ, રોજિંદી, ગંદી વસ્તુઓને કળાકૃતિ તરીકે આગળ ધરી. ડ્યુશોએ મૂતરડી અને યાંત્રિક બનાવટના 'રેડી મેઈડ' પદાર્થોને પ્રદર્શનમાં રજૂ કર્યાં. આવા આક્રમક વિદ્રોહ અને વિસંગતિની વિભાવનાને વરેલા આ પ્રવાહે 'કળા' અને કળાકૃતિનાં સ્થાપિત મૂલ્યોને પડકાર્યાં. બે યુદ્ધો વચ્ચેની વિચ્છિન્ન ચેતનાએ પ્રગટાવેલી આ સંવિત્તિ માનવીય અસ્તિત્વના મૂળમાં વિસંગતિ અને વિસંવાદને પારખતી થઈ. પચાસના ગાળામાં 'પોપ આર્ટ' નામે કળાનિષેધોને નકારતો પ્રયોગ અજમાવાયો, ટીંગલી નામના શિલ્પીએ 'સ્વવિનાશી' યંત્ર રચ્યું (જે જાતે જ તૂટી ગયું), અસંપ્રજ્ઞાત અનુભૂતિની ખોજમાં 'હેપનીંગ' જેવા અખતરા થયા, સાહિત્ય, સંગીત અને નાટ્યક્ષેત્રે 'વિસંગતિ' (એબ્સર્ડ) અને શૂન્યવાદનાં પગરણ થયાં, એ બધાનાં મૂળ દાદાપ્રવાહે નાખ્યાં હતાં.

અતિવાસ્તવવાદ

જ્યાં આર્પ, મેક્સ અન્ડર્ટ અને આન્દ્રે બ્રેતોં વર્ગેરેએ ઈ.સ. ૧૯૨૪માં 'અતિવાસ્તવવાદ' નાં મંડાણ કર્યાં ત્યારે એમને અસંપ્રજ્ઞાત મનના કલ્પનાવિશ્વમાં સવાઈ વાસ્તવ ભાસ્યું હતું. ક્યૂબિઝમે રૂપરચના અને બુદ્ધિગમ્યતાને આગળ ધર્યાં હતાં, તેથી વિપરીત અહીં સુષુપ્ત મનોદશા, અણદેખ્યા આવેગો અને કલ્પનો આરાધ્ય થયા. કેટલાકને એમાં જાતીય આવેગો, દુઃસ્વપ્નો, પાર્થિવ વિશ્વની પડછે છુપાયેલા ઘેરાં રહસ્યોની છાયાને મોકળા મને આલેખવાની દિશાઓ દેખાઈ. સાલ્વાડોર ડાલીએ 'અદમ્ય સ્મૃતિ' માં મીણની જેમ ઓગળતાં ઘડિયાળો વાસ્તવદર્શી પદ્ધતિએ



૨૭૪. માનવીય જોમનો સમન્વય, ઉમ્બેર્તો બોચિયોની,
ઈ.સ. ૧૯૧૨, પ્લાસ્ટર

આલેખ્યાં; મેક્સ અન્સ્ટૈનનાં ચિત્રોમાં પશુઓનાં મસ્તક ધરાવતી નગનાંગનાઓ આલેખાઈ, રોમની પ્રાચીન ઈમારતોની ભવ્યતા સામે ખંડિત શિલ્પો કે પદાર્થો વચ્ચે અંકાતા લાંબા ઘેરા પડછાયામાં જ્યોર્જિયો કીરીકોએ ઠાંસી ઠાંસીને રહસ્ય ઘૂંટ્યું. અનિયંત્રિત લાગણીઓ, દબાયેલી વાસનાઓ, એકલતા, નિરાશા અને પરાવાસ્તવનો પણ અહીં પરચો થયો. માનસિક બિમારી અને ગાંડપણથી રંજાયેલી દૃષ્ટિનાં પરિમાણો પણ પ્રગટયાં. પોલ ક્લે જેવાએ ઈતિહાસ અને સભ્યતાથી દૂષિત વિશ્વનો અંચળો ઉતારી બાળસહજ કે આદિ માનવ સાથે સમસંવેદન સાધતી નિર્ભેળ રચનાનો અભિગમ અપનાવ્યો. આન્દ્રે માસ્સોએ સ્વયંસંચાલિત રેખાંકનનો અખતરો કર્યો. માર્ક શગાલનું કલ્પનાવિશ્વ એના રશિયન બાલ્યકાળમાં રચાયું. અહીં ભૂમિ અને

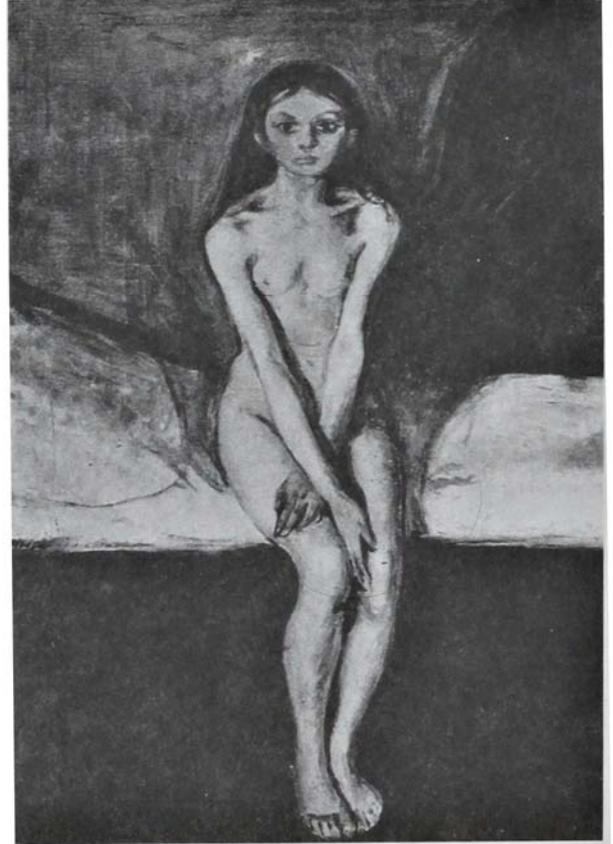
૨૬૮ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

આકાશની, સ્વપ્ન અને હકીકતની આકૃતિઓ એક થઈ. બકરાં ને ગાયો અવકાશમાં વિસ્તર્યા, પ્રેમીયુગલો આકાશે ઊડયાં. રેને માગ્રીતે દેખાતી દુનિયાની ભાન્તિ અને સ્વપ્ન કે કલ્પનાની સૃષ્ટિને પર્યાયવાચક ગણી સાથે પ્રયોજ્યા, એમાં સંપ્રજ્ઞાત અને અસંપ્રજ્ઞાત પણ પરસ્પરમાં પ્રવેશ્યા.

અતિવાસ્તવવાદની બહુગામી અસર અનેક ક્ષેત્રોમાં વરતાઈ; મુખ્યત્વે સમકાલીન સિનેમામાં એના ભારે પડઘા પડયા. સાલ્વાડોર ડાલી સાથે મળી દિગ્દર્શક લુઈ બુન્વેલે ' સુવર્ણયુગ ' નામે ટૂંકી ફિલ્મ બનાવી. એમાં કેમેરાના પ્રત્યક્ષ વાસ્તવમાં પરોક્ષની કલ્પનાઓ વણી લેવાઈ છે.

ભવિષ્યવાદ (ફ્યુચરિઝમ)

ઈ.સ. ૧૯૦૯માં ઈટલી ખાતે ટોમાસો મારિનેત્તીએ કવિતાને ધ્યાનમાં રાખી ભવિષ્યવાદી કળાપ્રવાહને



૨૭૫. યુવાનીને ઉંબરે, એડવર્ડ મુંક, ઈ.સ. ૧૮૯૪-૯૫

લગતો ખરીતો પ્રગટ કર્યો એનાથી ઈટલીના કળાકારો ખૂબ જ પ્રભાવિત થયા, પોતાના ચિત્રપ્રદર્શનનું નામ પણ 'ફ્યુચરિસ્ટ' રાખ્યું. મારીનેત્તીએ ગતિશીલતા પર ભાર આપી ગતિમાન મોટરગાડીને જાણીતા ગ્રીક શિલ્પ 'સેમોથ્રેસની વિજયિની' કરતાં પણ સુંદર ગણાવી. પરંપરા સામે વિદ્રોહની જાહેરાત કરી; ભૂતકાળની કળાને નકારી ટેકનોલોજીમાંથી પ્રગટ થનારી કળાને સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

પિકાસો અને બ્રાકના પરિચયને કારણે ફ્યુચરિસ્ટ કળાકારોએ પણ પદાર્થની સપાટીના થરોને પલટાવી એક સાથે આયોજ્યા, જેથી ગતિશીલતા આવી એ પ્રમાણે રંગ પૂર્યા. અહીં ગતિનો અતિરેક સાધ્ય થયો અને ચિત્રોમાં પદાર્થો ઝડપી ગતિને પ્રકટાવતા થયા. ઝડપથી જતા વાહન કે આકૃતિઓ આલેખાયાં. જ્યાકોમો બાલ્લાના ચિત્રમાં ચાલતી સ્ત્રીના પોશાક અને સાથેના ટ્યુકડા શ્વાનની ગતિનાં અનેક પડ એકી સાથે આલેખાયાં છે; એવું જ ઉબેર્તો બોચિયોનીના શિલ્પ 'અવકાશમાં સાતત્યનાં અનોખાં રૂપ'માં દેખાય છે. આ શિલ્પીએ કાય વગેરે પદાર્થોમાં શિલ્પો રચવાની હિમાયત કરી.

અભિવ્યક્તિવાદ (એક્સપ્રેશનિઝમ)

આમ તો નિયત સ્થળ- સમય સાથે સાંકળી ન શકાય એવા આ કળાપ્રવાહની વિભાવના ઈ.સ.૧૮૮૦થી ૧૯૨૪ના ગાળાના ચિત્રકારોની સર્જનામાં પુષ્ટ થઈ



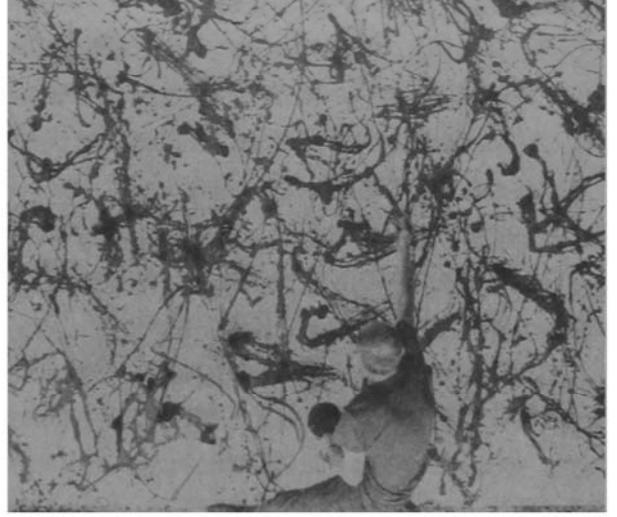
૨૭૬. વિદાય, (ત્રિભાગી), મેક્સ બેકમાન, ઈ.સ.૧૯૩૨, તેલચિત્ર

ગણાય છે. કેટલાક એનાં મૂળ મધ્યયુગીન ગોથિક સંવેદનામાં જોવા મળેલી આવેગપ્રચુરતામાં અથવા પુનરુત્થાન કાળના સ્થૂનવાલ્દ જેવા જર્મન કળાકારોની રચનાપ્રક્રિયામાં પણ જુએ છે. આ પ્રવાહનું સાતત્ય વિશ્વયુદ્ધોથી ત્રસ્ત ચેતનાના આવિષ્કારો અન્ય કળાકારોની કૃતિઓમાં સ્વતંત્રપણે થયા છે તેમાં પણ જોઈ શકાય. એની વિલક્ષણતાઓમાં અદમ્ય (મુખ્યત્વે આકોશિત) પ્રાણશક્તિ અને નિર્દેભ શૈલીકરણ તથા એક પ્રકારની વિધ્વંસક વૃત્તિ સમાયેલાં છે. ભાવાત્મકતાના આવેગથી પ્રગટતી અભિવ્યક્તિને અહીં ઊંચું સ્થાન અપાય છે અને બુદ્ધિગમ્યતાને પાણીયું મળે છે. અનુપ્રભાવવાદના વાન ગોધનાં ચિત્રોમાં અભિવ્યક્તિવાદનાં તત્ત્વો ઠાંસીને ભરેલાં છે, પરંતુ જેમ્સ એન્સર, એમિલ નોલ્ડે, એડવર્ડ મુન્ક, મેક્સ બેકમાન, લુડવીગ કર્શનર વગેરેનાં સર્જનોને અનુલક્ષીને અભિવ્યક્તિવાદની સંજ્ઞા વિશેષ પ્રયોજાય છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમિયાન સ્પેઈનનું ગામડું ગુએર્નિકા બોમ્બથી નષ્ટ થયું તેની વિભીષિકા આલેખતું પાબ્લો પિકાસોનું એ નામધારી વિશાળ ચિત્ર અભિવ્યક્તિવાદની વિલક્ષણતાઓનું પ્રતીક ગણાયું છે.

અભિવ્યક્તિવાદના મુખ્ય પ્રવાહમાં જર્મનીનું પ્રદાન મહત્ત્વનું છે. અન્સ્ટ કર્શનર, શ્મીટ-રોટલુફ, એરિક હેકકેલ અને બ્લાઈલે ભેગા મળીને 'દાઈ બ્રુકકે' (સેતુ) નામનું જૂથ ઈ.સ.૧૯૦૫માં સ્થાપ્યું, તેમાં અભિવ્યક્તિવાદનાં અને ગોગાં, વાન ગોધ તથા મુન્ક જેવા કળાકારોની ચિત્રજ્ઞાનો સમન્વય હતો. આમાં ઝળહળતા અને કઠોર લાગે તેવા રંગોની સંયોજના મુખ્ય હતી. તેમણે લાકડાના પટ પર અન્ય પ્રકારની હસ્તમુદ્રિત છાપોમાં ભાવાત્મક, નાટ્યાત્મક આલેખનો કર્યાં. કર્શનરની સંકડાયેલી કોણાકાર આકૃતિઓમાં એવી આગવી મુદ્રા ઉપસે છે.

બીજા એવા જૂથનું નામ બ્લાઉએર રાઈટર(નીલ અશ્વ) હતું. એમાં ફાન્ઝ માર્ક, વાસીલી કાન્ડીન્સ્કી મુખ્ય હતા; પછી પોલ કલે પણ એમાં જોડાયા. જો કે નોલ્ડે, એન્સર, મુન્ક અને બેકમાન અભિવ્યક્તિવાદના પ્રણેતાઓ ગણાય છે. નોલ્ડેના પ્રેરણાક્ષેત્રમાં બાઈબલના પ્રસંગોથી માંડીને કાલ્પનિક પુરાકથાઓનું પ્રમાણ મોટું

હતું. આમાં વિષયોને તેણે રાનેરી રંગોમાં નિરૂપ્યા અને રહેંસાયેલી માનવતાની ત્રસ્ત સંવેદનાને ભાવાત્મક સ્વરૂપ આપ્યું. એન્સરે ધાર્મિક વિષયોને અર્વાચીન પરિપ્રેક્ષ્યમાં કટાક્ષરૂપે પ્રયોજ્યા. એના 'ઈસુનું શહેરમાં આગમન'માં અર્વાચીન શહેરમાં ઈસુ પ્રવેશતા હોય ત્યારે કેવા તમાશા થાય છે તેનું ચિત્રણ છે. મુન્કનું 'ચીસ'નામનું રેખાંકન સામાન્ય દર્શકને ય થથરાવે એવું છે. મનોવેદનાથી ત્રસ્ત ચિત્રોમાં ઉત્કટ લાગણી ક્યારેક અતિરેક પામતી. અભિવ્યક્તિવાદના સમર્થ કળાકારોમાં બેકમાન ઊંચા શિખરે બિરાજે છે. તેણે પુરાકથાના આધારે હિંસાત્મક વિશ્વનાં કાલિલ રૂપો સર્જ્યાં, તેમાં ફૂરતા અને કરુણાની નાટ્યાભિવ્યક્તિ ચરમ સીમાએ પહોંચે છે. આમાંના ઘણા ચિત્રકારોને હિટલરે પીડયા હતા અને એમની કળાની બંધી ફરમાવી હતી. એ દરમિયાન ઘણાં ચિત્રો નષ્ટ પણ થયાં. બેકમાનનું વિખ્યાત ત્રિભાગી ચિત્ર 'વિદાય' શેક્સપિયરના પાઠચિત્રના બહાને જર્મની બહાર મોકલાયું અને બચી ગયું. એનાં અન્ય ચિત્રોમાં વિશ્વયુદ્ધની કારમી વિભીષિકા અને નાઝીવાદની કટ્ટરતા તથા જંગલિયત



૨૭૮.ચિત્રકામ કરતા જેક્સન પોલોક, ઇ.સ. ૧૯૪૦નો ગાળો

સાચી સિકલ નિરૂપાઈ છે. રાષ્ટ્રીયતાને નામે અને ધર્મના ઓઠા હેઠળ નાઝી સર્વેસર્વા કેવા બષ્ટાચારમાં રાચતા હતા તેનું કટાક્ષભર્યું અને ધારદાર નિરૂપણ એની તેજ છરી જેવી રેખાઓમાં છે.



૨૭૭.ખોસે કલેમેન્તે ઓરોઝકો,લલિત કળામહાલય,મેક્સિકો, ઇ.સ.૧૯૩૪, ફેસ્કો

આમ અભિવ્યક્તિવાદે શરૂઆતમાં પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધની આંધીના ઝંધાણ ઝીલ્યાં અને યુગચેતનાનેવાચ્યા આપી. ૧૯૨૪ પછી પણ અભિવ્યક્તિવાદનો પ્રભાવ વ્યક્તિગત રીતે અનેક કળાકારોએ ઝીલ્યો અને બે વિશ્વયુદ્ધો વચ્ચેની યુરોપે વેઠેલી દારુણ યંત્રણા એમનાં સર્જનોમાં વ્યક્ત થતી રહી. એવું કહી શકાય કે જ્યાં વેદનાની ભાવાત્મકતા વેગ પકડે ત્યાં અભિવ્યક્તિવાદી પ્રવાહ ધસમસતો વહેવા લાગે.

અમૂર્તવાદ(એબ્સ્ટ્રેક્શન)

શક્તિવાન કલ્પનોમાં આલેખાયાં છે. જ્યોર્જ બ્રોઝ નામના કળાકારનાં રેખાંકનો અને ચિત્રોમાં નાઝીવાદની

રશિયન ચિત્રકાર વાસીલી કાન્ડીન્સ્કીએ ૧૯૧૦માં અમૂર્ત ચિત્રણાની પહેલ કરી. અહીં પહેલી વાર ચિત્રકાર

દેખાતા પદાર્થ, મનુષ્ય, ભૂમિદૃશ્ય કે ઓળખી શકાય એવી કોઈ પણ આકૃતિના આધાર વિના, જેમ સંગીતમાં માત્ર સ્વર હોય છે તેમ ચિત્ર પ્રયોજે છે. અહીં લીલા છે રંગની, અવકાશની, રેખાના લય અને રૂપના આયોજનની, તે દાર્શનિક રીતે ચિત્રમાં અધ્યાત્મનું તત્વ ઉમેરે છે. 'કળામાં અધ્યાત્મ વિશે' નામના પોતાના પુસ્તકમાં કાંડીન્સ્કીએ એવા નિર્દેશો કર્યા છે. અન્ય રશિયન ચિત્રકાર કાસીમીર માલેવીએ એક સફેદ ચોરસ પર બીજો સફેદ ચોરસ દોરીને ચિત્રને પારંપરિક વળગણોથી મુક્ત કર્યું હતું. સેઝાન્ન અને ક્યુબિસ્ટ કળાકારોને પગલે ડચ કળાકાર પિયેટ મોન્દ્રીઆન પ્રકૃતિના પદાર્થનું પૃથક્કરણ કરતા આકારના આવા સ્વરૂપને આડા અને ઊભા પટ્ટાઓમાં પામ્યા. શહેરી સ્થાપત્યમાં આ સિદ્ધાંત ઉપસ્યો. પ્રકૃતિજન્ય આકારોમાંથી મોન્દ્રીઆનની આસ્થા ઊઠી ગઈ, છેવટે તેણે સપાટ રંગોના કાળા પટે બંધાયેલા, નક્કર સ્થાપત્યશીલ માળખાંનાં જ ચિત્રો કર્યાં.

અમેરિકામાં અમૂર્ત અને અભિવ્યક્તિવાદના પ્રવાહો સંકળાયા, તેમાં જેક્સન પોલોકે ડબામાં છિદ્ર કરી પાથરેલા કેનવાસ પર ઢોળાતા રંગમાં સર્જના કરી. ફ્રેન્ચ જ્યોર્જિઝ માથ્યૂએ કેનવાસ પર આક્રમણ કરતો હોય તેમ હિંસક, ભાવાત્મક લિસોટા કર્યાં. અમેરિકન ફ્રાન્ઝ કલાઈને જાપાની અક્ષરોની હસ્તમુદ્રાને વિશાળ રૂપે સફેદ પર કાળા રંગના આકારોમાં ઉપસાવી. ટોમ્લીન અને ટોબી જેવા કળાકારોએ સૂક્ષ્માકારો અને બિન્દુઓ દ્વારા અણુરૂપી અમૂર્ત રૂપ રચ્યાં. માર્ક રોથ્કોએ ચિત્રમાં લગભગ એકરંગી આકારને અવકાશમાં તોળાતો ચીતર્યો. એડ રાઈનહાર્ટે કાળા પર કાળો લગાડી દેખાતા અવકાશની દૃશ્યલીલા પર ચોકડી મારી. લૂચિયો ફોન્તાના નામના ઈટાલિયન કળાકારે કોરા કેનવાસને છરીથી ચીર્યો. આ બધામાં સંવેદના અને સર્જનાએ સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ રૂપોની ખોજને ક્રમશઃ સતેજ કરી, કળાના સ્વરૂપની ય ઊલટતપાસ કરી; રૂપનું વિગલન થયું. અરૂપ સમ્મુખ થવાની ક્ષણોય આવી.

આ પ્રક્રિયામાં પશ્ચિમી યુગચેતનાએ જે છટપટાટ અનુભવ્યો છે તેનાં સ્પંદનો ઝીલાયાં છે. નિર્બંધ સર્જનાની ખોજ અને અવિરત સાધના કેટલાક કળાકારોને એકાકી,

નીરવ પંથે દોરી ગયા. એકલતાની બંધ દીવાલની પ્રચંડ પ્રતીતિ થતાં કેટલાકે આપઘાત વહોરી લીધો. નકરા સત્ય અને અપ્રતીમ સત્ત્વોની શોધમાં બીજા કળાકારો અન્ય પંથે વળ્યા.

પોપ આર્ટ

કળા અને કળાવિવેચનના ગાંભીર્ય, ઉચ્ચ અને આદર્શ કળાની કલ્પના વગેરેને જીવાતા જીવન સાથે કશો સમ્બન્ધ નહિ હોવાનું કેટલાક કળાકારોને લાગ્યું અને ઈ.સ. ૧૯૬૦ના ગાળામાં 'પોપ' (લોકભોગ્ય) એવી કળાધારાનાં પગરણ થયાં. એક તો સમૃદ્ધિ અને સાહ્યભીમાં રાચતા અમેરિકાની છીછરી, વરવી વૃત્તિઓ ઉપર કુઠારાઘાતો થયા અને બીજું કળામાં ઉપેક્ષ્ય રહેલી સામગ્રી અહીં પ્રદર્શન મંચ પર ગોઠવાઈ. યુદ્ધોત્તર કાળની યુવાપેઢીને પશ્ચિમી સંસ્કૃતિની શ્રેષ્ઠતાના દાવા પોકળ લાગ્યા અને યુવાવર્ગ અન્ય સંસ્કારોની ખોજમાં બહાર નીકળી પડ્યો. તેમાંના કેટલાક કળાકારો પૂર્વના અધ્યાત્મથી અંજાયા. ચિત્રાકારોને બદલે અનુભૂતિજન્ય પ્રકાર 'હેપનીંગ' અજમાવાયા. આમાં વિલક્ષણ, વિચિત્ર, અદ્ભુત વગેરેનો સાક્ષાત્કાર કરવા અનેક અખતરા થયા. ક્યાંક અંધારા પટમાં લાલ ભૂરા પ્રકાશમાં કે ઘાસના બોગદામાં દશકે પસાર થવાનું, ક્યાંક માદક દવાના સેવનમાં સાયકેડેલિક એવી મન અને આંખને ચોકાવે, વિસ્તૃત કરે એવી અનુભૂતિ પામવી. કળામાં જાહેરાતના બજારુ સૌન્દર્યને પ્રમાણવાના પ્રયત્નો થયા. રોઝેન્કવીસ્ટે છાપાંની ચિત્રવાર્તા (કોમિક સ્ટ્રીપ)ના ચોકઠાને વિશાળ કેન્વાસ પર આલેખ્યા. માત્ર લેબલ જોઈ ખાણું ખરીદતી અમેરિકી વૃત્તિને લક્ષ્યમાં લઈ એન્ડી વોરહોલે સાબુ કે સૂપના લેબલોવાળા ખોખાં પ્રદર્શનમાં મૂક્યાં. રોબર્ટ રાઉશનબર્ગે ઔદ્યોગિક ઉપકરણો અને કળાત્મક પદાર્થોની તોડફોડ કરી, ચિતરી-ચોંટાડી; સુરૂપવિરૂપ ચિત્રશિલ્પના સમન્વયવાળી રચનાઓ કરી. ઓલ્ડનબર્ગે 'અ હેમ્બર્ગર'ના વિશાળ શિલ્પને અવાચીન અમેરિકી સંસ્કૃતિના પ્રતીક તરીકે રજૂ કર્યું, ક્યાંક હળવાશ, રમૂજ તો ક્યાંક કટાક્ષ અને આક્રોશ તો ક્યાંક બજારુ સંસ્કૃતિનો મહિમા 'પોપ'ની વિશેષતાઓમાં ગણાય. બ્રિટીશ કળાકાર પીટર બ્લેકે જાણીતા કુસ્તીબાજ

કે બીટલ્સ જેવા લોકપ્રિય સંગીતકારોને યુગપ્રવર્તક રૂપો તરીકે નવાજ્યાં છે. ડેવિડ હોકનીએ થોડું સ્નેહથી અને થોડું દાઢમાં રાખીને બ્રિટીશ કળાવૃત્તિનું નિદર્શન કરતાં ચિત્રો આલેખ્યાં છે.

ઓપ આર્ટ

આમાં મુખ્યત્વે જે હોય અને આંખને દેખાય (રેલના પાટા મળતા નથી છતાં આંખને મળતા દેખાય છે તેમ) તેના ભેદને બહેલાવવા કે અમુક પ્રકારના આકારોનું વિરોધાભાસી કાળા-સફેદ કે અન્ય રંગોમાં આયોજન આંખ કે દર્શક પર જે અસર કરે તેને તાગવાનું લક્ષ્ય હતું. ઘણાં ચિત્રોમાં મૂળ રંગના વિશાળ ભૌમિતિક આકારો કે પટાઓ સાથોસાથ આલેખી કળાકાર દર્શકની આંખનો કબજો લઈ લે છે. હંગેરિયનની વેક્ટર વાસારેલીનાં ચિત્રોમાં ઝળહળતા લાલ અને ભૂરા રંગના આકારો એની તીવ્રતા દ્વારા પરસ્પર પરાવર્તિત થતા દેખાય છે. બ્રિટીશ બ્રિજીટ રાઈલે દૃષ્ટિભ્રમણા કાળા-સફેદ આવર્તનોમાં એટલી પ્રબળ બનાવે છે કે એને ઝીલતાં આંખ તરંગિત થાય.

મેક્સિકોનાં ક્રાન્તિકારી ચિત્રો

આધુનિક કળાનાં ‘પશ્ચિમી’ અભિગમોમાં દક્ષિણ અમેરિકાના મેક્સિકોમાં ઈ.સ. ૧૯૧૦માં થયેલી ક્રાન્તિના ગાળામાં અને પછીનાં ભીંતચિત્રો અનોખું ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. આ તબક્કામાં ડિયેગો રિવેરા, ઈયોસે કલેમેન્ટે ઓરોઝકો અને ડાવીડ આલ્ફારો સિક્વેરોએ જાહેર મકાનોની દીવાલો પર વિશાળ ચિત્રશૃંખલાઓ રચી. રિવેરાએ સ્પેઈનના આધિપત્ય પૂર્વેની મેક્સિકો સંસ્કૃતિનાં આકૃતિબાહુલ્યથી પ્રચુર ચિત્રો સર્જ્યાં. આમાં પ્રાચીન મેક્સિકો કળાતરાહના પરિશીલન દ્વારા આધુનિક સંવેદના જુદા જુદા સ્વરૂપે ખીલી. રેખાની તીવ્રતા, ઉષ્ણ, પરચંચી આયોજન, છોછ વગરના દેહવલયો અને દેહાભિધાનની અપશ્ચિમી મુદ્રાઓ એમાં પ્રગટ્યાં. સરકારી મકાનોની દીવાલો પર ઓમેર પથરાયેલાં એનાં આલેખનોમાં માનવીય ચેતનાનો ઊંડો મહિમા છે. સિક્વેરોસના વેગવાન અભિવ્યક્તિવાદી ચિત્રોમાં ઝંઝવાતી આકારોનું પ્રાબલ્ય

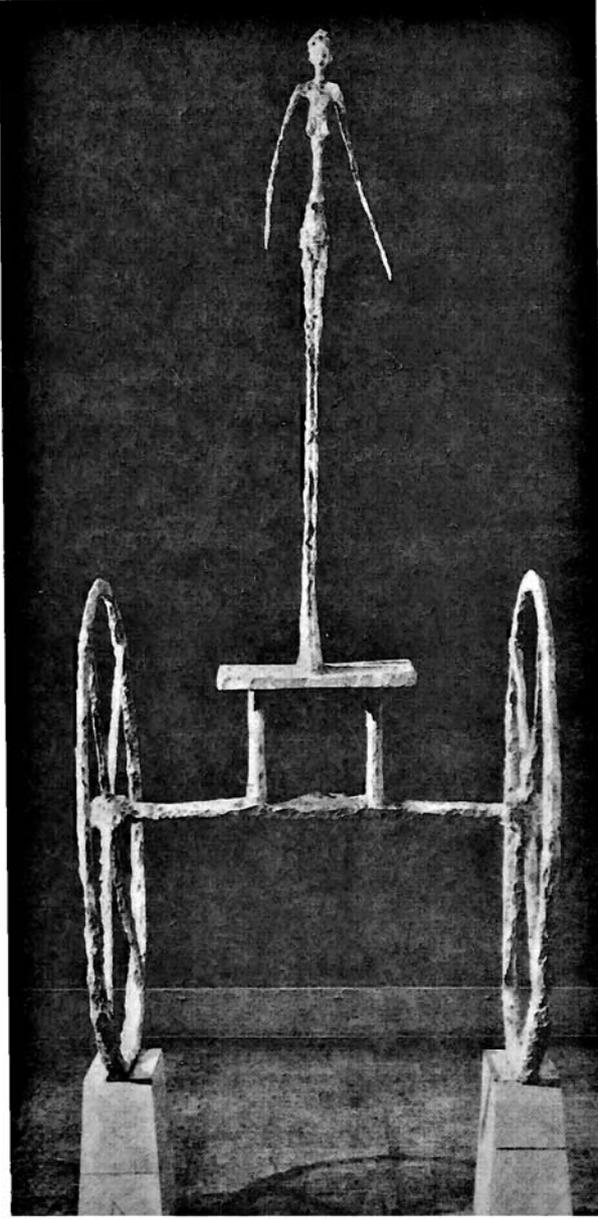
છે. એમાં ત્રસ્ત, તરડાયેલા ચહેરા અને સફેદ તથા ઘેરા રંગોના વિરોધાભાસી આકારો અદમ્ય ગતિનાં આવર્તનો રચે છે. ઓરોઝકોએ જૂના ખંડિત દેવળો અને શાળાઓ



૨૭૯. ગુલાબની પાંદડીઓ, એલેક્ઝાંડર કાલર, ગતિમાન શિલ્પ, ઈ.સ. ૧૯૫૦નો દાયકો, સ્ટીલના તાર અને એલ્યુમિનિયમ

વગેરેની દીવાલોને અપૂર્વ આવેગથી ભરી દીધી છે. અહીં ક્રાન્તિકાળની વિભીષિકા, જુલમગાર, અત્યાચારી સ્પેઈનના આતંકની સામે યુદ્ધે ચડેલું લોક; સત્તાના જોરે પ્રજાને ભીંસતી સરકાર અને ધર્મપ્રપંચ દ્વારા ભોળી જનતાને ભરમાવી ખંખેરી લેતા દેવળની ચિત્રવિચિત્ર લીલાઓનું આલેખન સબળ આયોજના અને આકાર રચનાને કારણે લોકાભિમુખતાની સાથોસાથ ઉચ્ચ કળાતત્ત્વોનું ય ગૌરવ કરે છે. અન્ય ચિત્રોમાં આકૃતિનાં પ્રચંડ રૂપનો પ્રતાપ ઈમારતના સ્થાપત્યને હલબલાવી મૂકે છે.

અર્વાચીન કાળમાં સાર્વજનિક અને જાહેર ઈમારતોમાં આવાં રૂપ જૂજ પ્રગટ્યાં છે. અહીં કળા અને વિષયવસ્તુનું સત્ત્વ બંને એકરૂપ થઈને રોજિંદા જીવનમાં



૨૮૦.૨થ, આલ્બેર્તો જ્યોકોમેત્તી, ઈ.સ.૧૯૫૦નો દાયકો, સ્ટીલ અને એલ્યુમિનિયમ

પ્રવેશ્યાં છે.

આધુનિક શિલ્પકળા

વીસમી સદીની ચિત્રકળાની જેમ શિલ્પકળામાં પણ અનેક પરિવર્તનો આવ્યાં અને કળાકાર માધ્યમની વિશિષ્ટતા પ્રગટાવવા વધુ સભાન બન્યો. લોહીમાંસવાળા સ્નાયુબદ્ધ શરીરને આરસમાં કોતરવાની

કે કાંસામાં ઢાળવાના વિકલ્પો ઉપરાંત આધુનિક જમાનામાં સિમેન્ટ, કાચ, પ્લાસ્ટિક, ફાયબર જેવાં સાધનોનો ઉપયોગ કરી ક્યુબિસ્ટ અભિવ્યક્તિવાદી અને અમૂર્ત શિલ્પોની શુંખલા રચાઈ. કેન્ય શિલ્પી એરિસ્ટાઈડ મેઈઓલે પ્રશિષ્ટ શૈલીની લાક્ષણિકતાઓ સાથે અર્વાચીન સંવેદનાનો સમન્વય કરી સ્પર્શક્ષમતાથી વિલસતાં શિલ્પો કર્યાં.

રૂમાનિયન કોન્સ્ટન્ટીન બ્રાન્કુસી (ઈ.સ.૧૮૫૬-૧૯૫૭)એ શિલ્પમાં અમૂર્તનો પાયો નાંખ્યો. એની પ્રેરણા ગ્રામ્યપ્રદેશમાં વપરાતાં સાધનોની અસાધારણ સાદગીમાંથી ઉદ્ભવી છે. પરંતુ એમાં અર્વાચીન ચેતનાએ કૌશલના પરીઘમાંથી અમૂર્તતાને ઊંચા શિખરે પહોંચાડી છે. 'અવકાશમાં પંખી'ના શિલ્પમાં પંખીનો આકાર આધાર રૂપ નથી, ઉડ્ડનના આવર્તનને જ મૂર્ત રૂપ અપાયું છે. વતન રૂમાનિયામાં રચેલા 'અનંત સ્થંભ' સેંકડો ફૂટ ઊંચી ઈમારતની જેમ પૃથ્વી અને આકાશને જોડતા સેતુ સમું ઊર્ધ્વ ગતિપ્રેરક છે.

રેમન્ડુશેમ્પ વિર્યો (ઈ.સ.૧૮૭૬-૧૯૧૮)એ તીવ્ર ગતિવાળા ધોડાની નવી વિભાવના શિલ્પમાં યંત્રયુગના હોર્સપાવરની સંકલ્પનાને આધારે પ્રગટાવી. તેમણે એક પ્રદર્શનમાં ટોપી હેટ રાખવાની અભરાઈને પણ મૂકી. પિકાસોએ સાઈકલની બેઠકને છૂટી કરી હેંડલ પર ગોઠવી એમાં શિંગડિયાવાળા પશુ આકારના સંકેત રચ્યા.

એલેક્ઝાંડર કાલ્ડરે (ઈ.સ.૧૮૮૬-૧૯૭૬) હલનચલન કરતાં શિલ્પોની પહેલ કરી. તેણે પાતળા પતરામાંથી અનિયમિત આકારો ઘડ્યા અને તેમાં કાણાં પાડી ઝીણા તાર સાથે બાંધી લટકાવ્યા, જેથી હવાના સહેજ ઝોકાથી પણ એ આકારો મુક્ત રીતે ઝૂલતા રહે. સ્વિસ શિલ્પી ઝાકોમેત્તી (ઈ.સ.૧૯૧૦-૬૬)નું આરંભનું કાર્ય અતિવાસ્તવવાદી પ્રકારનું હતું. ત્યાર પછીના તબક્કે સ્મૃતિ પર આધાર રાખી સળી કે સોટી જેવા પાતળા, ઊભા કે ચાલતા માણસનાં શિલ્પ કર્યાં. આમાં વિગલિત થતું મનુષ્ય રૂપ હજુ અમૂર્તની આડે ઊભું રહી અસ્તિત્વની એકલતાનો મહિમા કરતું હતું.

ઈંગ્લેંડના હેન્રી મૂરે પ્રાચીન મેક્સિકી શિલ્પોમાંથી પ્રેરણા લીધી અને પરિવેશમાં પથરાઈ જાય એવી વિશાળ અને ગરિમામય (મોન્યુમેન્ટલ) કૃતિઓ રચી. એનાં



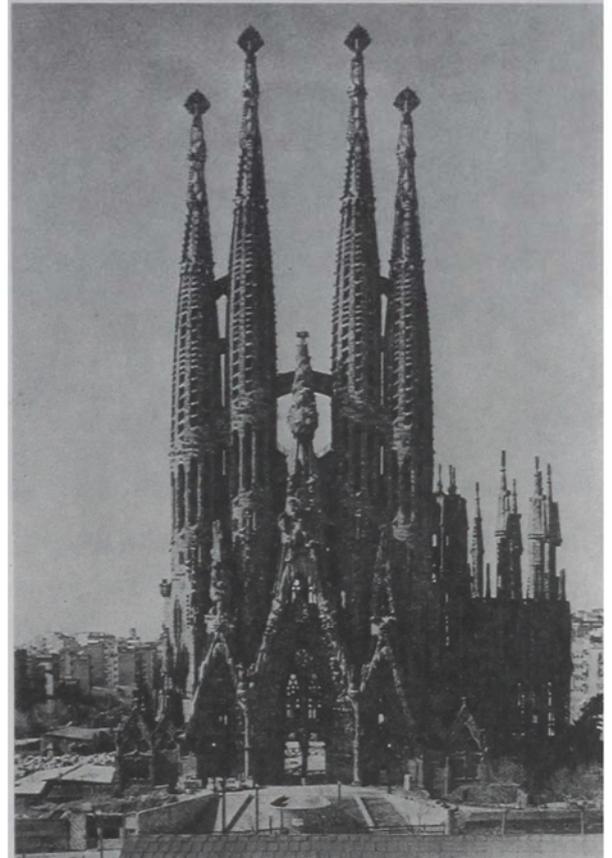
૨૮૧. પરિવાર જૂથ, હેન્રી મૂર, ઇ.સ. ૧૯૪૯, કાંચું

આડા પડેલાં અલસ પાત્રોનાં અને 'રાજા રાણી'નાં શિલ્પોમાં એ વિલક્ષણતાઓ તરી આવે છે. બાર્બરા હેપવર્થે લાકડા અને પથ્થરમાં શૂન્યાકારો (નેગેટીવ વોલ્યુમ) પ્રયોજી શિલ્પની ભારેખમતામાં અવકાશની હળવાશનો સમન્વય કર્યો. ઈટલીના મારીનો મેરીનીએ ઘોડેસવારોની કૃતિઓમાં ઠાંસી ઠાંસીને જુસ્સો ભર્યો. એનાં વ્યક્તિ શિલ્પોમાં ઉપસતી આગવી મુદ્રાઓ રોમન સમયની યાદ અપાવે છે. તે જ દેશના જ્યાકોમો મોન્ઝૂએ પુનરુત્થાન કાળની પ્રશિષ્ટ પ્રણાલીની વિલક્ષણતાઓ અપનાવી અને વાટીકનના દેવળના દરવાજે બાઈબલના પ્રસંગોને અર્વાચીન રૂપ આપ્યું. અન્ય શિલ્પીઓએ નવી સામગ્રીઓ અને પ્રકાશયોજનાનો વિનિયોગ કરી અનોખાં પ્રયાણો કર્યાં. આમાં અનેક શિલ્પો સ્થાપત્યના પરિવેશમાં રચાયાં- ઘડાયાં અને કાયમી સ્થાન પામ્યાં. કેટલાંક શિલ્પ ઉદ્યાનોના પરિસરમાં મુકાયા. એ બધામાં સ્થાપત્ય અને ચોમેરના વાતાવરણને શિલ્પરૂપોમાં

૨૭૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

સમાવી દેવાના પ્રયત્નો થયા. અમેરિકી શિલ્પી લિપોલ્ડે સોનેરી તારથી ઝળકતાં જાળાં જેવાં 'સૂર્ય શિલ્પો' રચ્યાં, તેમાં વિશાળ ઈમારતના અંતઃ ભાગને ઉજાળવાની પણ નેમ હતી.

લુઈસ નેવેલ્સન નામની અમેરિકી કળાકારે ખુરસીની પીઠ, અટારીના થાંભલા, ડક્ટા જેવા કાષ્ટના આકારોથી વિશાળ અર્ધમૂર્ત શિલ્પો કર્યાં. આમાં કૃતિની સમગ્ર સપાટી કાળા, સોનેરી કે સફેદ રંગે લીંપાયેલી રહેતી. ફ્રેન્ચ કળાકાર સેઝારે જૂની મોટરને આખીને આખી કચડીને એના ભંગારને શિલ્પ-રૂપ આપ્યું. અન્ય શિલ્પોમાં તેમણે આઠ ફૂટનો 'કાંસાનો અંગૂઠો' જેવી કૃતિઓ રચી. અમેરિકાના ડેવિડ સ્મિથે સ્ટીલના આકારોમાં ધાતુમાં રેખાંકન કરતા હોય એવી રચનાઓ કરી. બ્રિટીશ શિલ્પી એડવાર્ડો પાઓલોત્તીએ સ્ટીલમાં યંત્રાકારોને ભૌમિતિક આકારોમાં રંગ્યા. અમેરિકી રિચર્ડ



૨૮૨. પવિત્ર પરિવારનું દેવળ, આંતોની ગાઉદી, બાર્સેલોના, સ્પેઈન, ઇ.સ. ૧૮૭૮



૨૮૩. દેવળ, લ કોર્બુઝિયે, રોશં, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૯૫૦-૫૫

સ્ટાન્કિએવીત્કે ભંગારના ટુકડાઓને રેણ કરી ઉપભોક્તા સંસ્કૃતિના ઉચ્છિષ્ટને આગળ ધર્યું. જ્યોર્જ સીગાલે પ્લાસ્ટરમાં જીવતી વ્યક્તિઓનાં બીબામાંથી ઢાળી હોય એવી આકૃતિઓ દ્વારા સાંપ્રત સમાજ અને માનવતાનું અણપ્રીછ્યું રૂપ પ્રગટાવ્યું. આ બધામાં આગળ વર્ણવેલા જુદા જુદા પ્રવાહોનું દર્શન અને નિદર્શન સમાયું છે.

આધુનિક સ્થાપત્ય

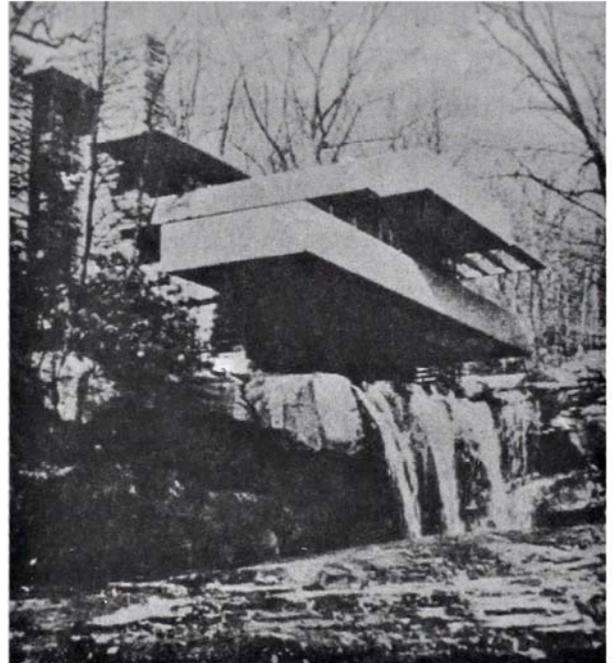
કળા અને સ્થાપત્ય વીસમી સદીમાં લગોલગ ચાલ્યા. જર્મનીના વાઈમાર શહેરમાં ઈ.સ. ૧૯૨૮માં સ્થપાયેલ 'બાઉહાઉસ' (સુ- ઘર)ની પ્રવૃત્તિમાં સ્થપતિ વોલ્ટર ગ્રોપિયસ સાથે કળાકારો પોલ કલે અને જોસેફ આલ્બર્સ પણ હતા. નવા યુગ માટે નવા સ્થાપત્યની સંકલ્પનાએ અહીં આકાર લીધો. સ્થાપત્યના સ્વરૂપમાંથી શિલ્પ અને સુશોભન જુદાં થયાં અને ઈમારતની અંદર બહારનાં ઘટકો સાથે વપરાશનાં સાધનો અને અન્ય ઉપકરણોની અદ્યતન 'ડિઝાઈન'ની ચોક્કસ સંકલ્પના પણ અહીં ઘડાઈ.

ઓગણીસમી સદીના અંતમાં સ્પેઈનના બાર્સેલોનામાં આન્તોની ગાઉદીએ પ્રાકૃતિક રૂપોને અનુલક્ષી અત્યન્ત વળાંકોવાળી તરંગપ્રધાન ઈમારતો રચી હતી. તેમાં સ્થાપત્ય ક્ષેત્રે શિલ્પ સમાન રચનાનો અભિગમ હતો. બાઉહાઉસની ઈમારતોમાં 'ક્યૂબ' (ઘનચોરસ)નું પ્રાધાન્ય હતું તે નવા સ્થાપત્યનું આંખે ઊડીને વળગે એવું લક્ષણ બની ગયું. ફ્રેન્ચ લ કોર્બુઝિયેએ

શિલ્પાકારની નમનીયતા રોશં નામના શહેરના આધુનિક દેવળના માળખામાં સમાવી, ફ્રાન્ક લોઈડ રાઈટે અમેરિકામાં વહેતા ઝરણા પર ઘર બાંધ્યું. મીઝ વાનદેર રોહે શિકાગો અને અન્ય સ્થળોએ સ્ટીલ, કાચ અને કોન્ક્રિટની અદ્યતન ગગનચુંબી ઈમારતો રચી.

પ્રચંડ ગતિએ વધતા ઉદ્યોગીકરણથી યુરોપ અને અમેરિકાનાં શહેરોની સિકલ બદલાઈ ગઈ. વિમાની મથકો, વિરાટ કારખાનાં, વહીવટી ઈમારતો, ભૂગર્ભ રેલવે. સુપર માર્કેટ વગેરેનાં નિર્માણ માટે સર્વોપયોગી અને જાહેર સેવાને સમાવી લેતા સ્થાપત્યની રચના આવશ્યક બની.

હવે ઈમારતોના બાંધકામ માટે અનેક પ્રકારની નવી સામગ્રી સરળતાથી મળતી થઈ હતી. પરંપરાગત ઈમારતોમાં ઉપલા માળનો ભાર ઝીલતી દીવાલો હતી, એને બદલે ઘાતુ કે સિમેંટકોન્ક્રિટનાં માળખાં રચાયાં. પરિણામે ઈમારતો નવા ઢાંચાની અને વિશાળ કદની બનવા માંડી. પારંપરિક પથ્થર અને ઈંટ ઉપરાંત ઘાતુ, કાચ અને અન્ય સામગ્રીના ઉપયોગથી આધુનિક સ્થાપત્યે એક નવું વાતાવરણ સર્જ્યું. હવે સિમેંટકોન્ક્રિટના



૨૮૪. કોફમેન હાઉસ, ફ્રેન્ક લોઈડ રાઈટ, પેન્સિલવેનિયા, અમેરિકા, ઈ.સ. ૧૯૩૭-૩૯



૨૮૫. સંયુક્ત રાષ્ટ્રસંઘની ઇમારતો, વોલેસ કે હેરીસન અને સલાહકાર સમિતિ, ન્યૂયોર્ક, ઈ.સ. ૧૯૫૦-૫૧

મોભ, કાયની બારીઓ, અવકાશના વિભાજન માટેની દીવાલો, વળાંકવાળા આધાર વિનાના દાદર બધે વપરાતા થયા.

આધુનિક ચિત્ર, શિલ્પ અને સ્થાપત્યની સગોત્રતામાં વિચારોનું સામ્ય પણ છે. કળાવિચારો સાથે સ્થાપત્ય શૈલીઓ પણ આંતરરાષ્ટ્રીય ક્ષેત્રે વિસ્તરી અને સામગ્રી, ઉપકરણો વગેરે વિકસિત અને વિકસતા દેશોમાં પણ ફેલાયાં. નવી સમસ્યાઓ પણ એમાંથી જ ઉપસી આવી. શહેરીકરણ અને શહેર પરના ભરાવાને લીધે વધેલી આવશ્યકતાઓને કારણે સ્થાપત્ય સામે અનેક પડકારો આવ્યા. ગગનચુંબી ઇમારતોને વાતાનુકૂલિત રાખવા મોટા પાયા પર વિદ્યુતશક્તિ અનિવાર્ય બની. તેમ જ લીફ્ટ, પાણી જેવી સુવિધાઓ પૂરી પાડવાનો ખર્ચ અનેક ગણો વધ્યો. રહેઠાણ માટે દીવાસળીનાં ખોખાં જેવા આવાસોમાં ટ્યૂકડા ફ્લેટ થયા, હરિયાળીને અવકાશ ઓછો કે નહિવત્ રહ્યો. વિરાટ સંકુલોમાં સાથે રહેતા માનવીઓ વચ્ચે અન્તર વધ્યું. સામૂહિક પ્રવૃત્તિનું પ્રમાણ ઓછું થયું. એટલે આ બધી ઊણપોને પહોંચી વળવા અવનવી ઇમારતો સર્જવા સ્થપતિઓ પ્રેરાયા.

કળાની જેમ આધુનિક સ્થાપત્ય પરિવર્તનશીલ છે, દરેક સ્થપતિ નવી શોધ, નવી શૈલી પ્રયોજવા પ્રયત્નશીલ રહે છે. પરિણામે અનેક શૈલીઓનો સંઘર્ષ શહેરી સ્થાપત્યમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. હવે સ્થાપત્યમાં શિલ્પનું કે અન્ય સુશોભન નથી તેથી મકાનો કોરાં,

ચપટાં, ચોકઠાં જેવાં અને બીબાંઢાળ પણ થયાં છે.

સામ્રત પ્રવાહો

ઈ.સ. ૧૯૬૦ પછી કળાપ્રવાહો પર દૃષ્ટિપાત કરતાં અનેક વિલક્ષણ રૂપો અને વિચારણાઓ આગળ તરી આવે છે. આમાં કળાના મૂળ સ્વરૂપનો, કળાપદાર્થનો પ્રતિકાર, નિષેધ અને વિનાશ કરવાનાં વલણો પણ પ્રગટ થયાં છે. આવાં વલણોમાં એક તો કળાકૃતિ વેચાણના પદાર્થ (કમોડિટી) જેવી બની ગઈ છે તેની વિરુદ્ધ સ્વવિનાશી કે હંગામી કૃતિઓ પણ રચાઈ. એમાં મૂર્તતાની સંકલ્પના સુદાં વિલાઈ. એક કળાકારે જાહેરમાં પોતાના ગુપ્તાંગ પર આઘાત કરી સર્જનાનું રૂપક ખંડિત કર્યું.

ઘંઘાદારી કળાવીથિ (ગેલેરી) ઓ એ કળાને નાગચૂડમાં લઈ નીચોવી હતી તેના પ્રતિકાર રૂપે કળાકાર બહાર ખુલ્લા પરિવેશમાં આવ્યો. કન્સેપ્ચ્યુઅલ આર્ટ (સાંકલ્પનિક કળા) માં આકૃતિ સાથે અથવા આકૃતિને બદલે વિચારોનું લખાણ મુકાયું. છાપેલી આકૃતિઓ, ઉદ્ધરણોના શબ્દગુચ્છ જેવાં લખાણોમાં કળાકૃતિની વ્યાખ્યા બદલાઈ. આમાં 'કળાકૃતિ' તરીકે વેચાય એવું બહુ ઓછું હતું. મિનિમમ-અલ્પતમ- કળાના પ્રયોગમાં અમૂર્તથીય ઓછું કે નિમિત્ત માત્ર ચિત્રણ થયું હોય તેમ એકાદ રંગથી કે ટપકાંઓથી કેન્વાસ ભરી દેવાયો અથવા એક રંગનો નળો, પાટિયું કે ઘનચોરસ પ્રદર્શિત થયાં. 'ફોટોરિયલીઝમ' માં આબેહૂબને જીણામાં જીણી વિગત દ્વારા પ્રતિષ્ઠિત કરવાની પેરવી થઈ. કેટલાકે કળાપદાર્થ ત્યજ્યો અને પોતે જ દીવાલે ઊભા રહ્યા. 'પરફોર્મન્સ આર્ટ' માં કળાકાર નાટ્યનૃત્ય કે અન્ય દેહમુદ્રાઓ દ્વારા વક્તવ્ય રજૂ કરવા લાગ્યો. 'આર્ટ પોવેરા' (દરિદ્રતાની કળા) માં ફેંકાયેલી કે ફાટેલી અથવા હીન ગણાય એવી સામગ્રી આગળ ધરાઈ. 'અર્થ આર્ટ' (પૃથ્વીની કળા) માં કળાકારે ખુલ્લા પ્રદેશમાં પોતે ચીંધી તે જગ્યાએ ખોદકામ, ખાડા કરી કે એની ફરતા લીટા કુંડાળાં કરી એની છબિઓ રજૂ કરી 'વિડિયો કળા' માં વિડિયોના માધ્યમમાં ગતિમાન આકૃતિનાં, જીવંત પાત્રોનાં કે યાંત્રિક રીતે પ્રયોગો દ્વારા નિપજેલ સ્વરૂપો પ્રગટયાં. કમ્પ્યુટરના વિનિયોગથી પણ કેટલાકે અવનવા ખેલ કર્યા. હજુ આમાંના અનેક પ્રકારો પ્રયોજાય

છે, એની સાથોસાથ પારંપરિક ગણાય તેવી કેન્વાસ અને કાગળ પરની ચિત્રણા તથા પથ્થર, કાંસાનાં શિલ્પો પણ થતાં રહે છે. ઈ.સ. ૧૯૭૦ના ગાળામાં જે કેટલાક ચિત્રકાર-શિલ્પીઓએ અમૂર્ત કૃતિઓ રચી હતી તેમણે ફરી પાછું માનવપાત્રને 'પુનર્જીવિત' કર્યું અને પોસ્ટમોડર્ન (અનુઆધુનિક)નાં મૂળ નાખ્યાં. સ્થાપત્ય અને સાહિત્યમાં પ્રવર્તેલા અનુઆધુનિકમાં આધુનિકની મૂળ કલ્પનાનું જ પુનર્મૂલ્યાંકન થયું છે અને કેટલાકે પ્રાચીન રચનાઓને નવા પરિવેશમાં પુનઃ અપનાવી નવી વિભાવનાને વ્યાખ્યાયિત કરી છે. આ બધી ગતિવિધિઓમાં જૂના કળાકારો પોતાની શ્રદ્ધેય રીતિઓમાં કૃતિઓ રચતા રહ્યા છે. ફ્રાન્સિસ બેકન જેવા બ્રિટીશ કળાકાર ચિત્રોમાં કાલ્પનિક ચોકઠામાં અર્ધભુંસાયેલ ચહેરે તરફડતા માનવીના ચિત્રકાર ભાવકને નિદ્રાહીન કરે એવા પ્રખર આવેગમાં અને સાથે કે સામસામે નિરૂપે છે. વિશ્વયુદ્ધોમાં રંજાડાયેલી યહુદી ચેતનાને ક્રિટાઈ જેવા કળાકારે સામ્રત પરિવેશમાં ફરી ફરી આલેખી છે. જોસેફ બૉક્સે ઉપભોકતા સંસ્કૃતિએ કેવો પર્યાવરણીય વિનાશ નોતર્યો તેને માત્ર સામગ્રીના અપૂર્વ એવાં નિદર્શનો દ્વારા દર્શાવ્યું છે. ક્રિસ્ટોએ શહેરની જાણીતી કે ઐતિહાસિક ઇમારતોને બજારુ માલને કાગળના પડીકામાં બાંધીએ તેમ જાહેરમાં બાંધીને સમાજ સભ્યતાનાં એ પ્રતીકોને ફરી નિહાળવા દર્શકને પ્રવૃત્ત કર્યો છે.

'બાઉ હાઉસ'માં કળાશાળા થઈ ત્યાં કળાશિક્ષણમાં ધરમૂળથી ફેરફારો થયા છે; કળા હવે વિદ્યાની લગોલગ

શિખવાય છે. પ્રાચીન અર્વાચીનના પાઠ, આવિષ્કારો અને અખતરા, જૂની સામગ્રી અને નવાં ઉપકરણો આ બધું કળાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં એકી સાથે મુકાયું છે. કળાવીધિઓ અને સંગ્રહસ્થાનોમાં કળાના ઇતિહાસનાં પાસાં દર્શાવે તેવાં પ્રદર્શનોનિદર્શનો થતાં રહે છે. યુરોપ અને અમેરિકાનાં બધાં મુખ્ય શહેરોમાં એવું જોવા મળે કળાપ્રવાહો, પ્રકારો અને કળાકારો પર અસંખ્ય પ્રકાશનો થયાં છે, તેથી કળા વિશેની સભાનતા વધી છે. કળાકારે માનવીય ઊર્જાને અનેક પ્રકારે, નવા ઉન્મેષો દ્વારા વાચા આપી છે, તેનાં મૂલ્યાંકન કળાપારખુ તો કરે જ પણ સામાન્ય જન સુદ્ધાં કરી શકે તે માટે ફિલ્મો બની છે. કળાના વર્તમાન પ્રયોગોમાં પ્રતિકારવાદી વલણોનું પ્રમાણ ઘણું ઊંચું છે. સામાજિક, રાજકીય ગતિવિધિઓ પરના પ્રતિભાવ, રંગભેદ અને લૈંગિક ભેદભાવ કે પૂર્વગ્રહો, દેશવાદી, ધર્મવાદી કટ્ટરતા વગેરેની વિરુદ્ધ નિદર્શન પ્રકારનાં 'ઇન્સ્ટોલેશન' કરવાનું ચોમેર પ્રવર્તે છે. નારીવાદી રચનાઓ અને વિચારણા ભાવકને કળાને નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં નિરખવા નોતરે છે.

રાજકીય ફલક પર પ્રચંડ પરિવર્તનોને કારણે નવા દેશો અને તેમની સંસ્કૃતિઓ ઉપસ્યાં છે. ત્યાં અર્વાચીન તથા પશ્ચિમકેન્દ્રી કળાવિચારણાની ફેરતપાસ થઈ છે. વેનિસ, સાઓ પાઓલો (બ્રાઝિલ), પારીસ કે કાસેલમાં ભરાતા વિશાળ આન્તરરાષ્ટ્રીય દ્વિવાર્ષિક પ્રદર્શનોમાં અને હવે નવી દિલ્હી કે જોહાનિસબર્ગનાં એવાં જ પ્રદર્શનોમાં અર્વાચીનનાં બહુરૂપી મહોરાં વરતાય છે.

સુરેશ શેઠ

પૂર્તિ: ગુલામમોહમ્મદ શેખ

આધુનિક ભારતીય પ્રવાહો

ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કમ્પનીના આગમન પછી ભારતીય પ્રજાજીવનમાં, સાંસ્કૃતિક વાતાવરણમાં અનેકવિધ સારાં-માંઠાં પરિવર્તનો આવે છે. પરમ્પરાગત કળા-કારીગરી પર મૂળગામી અસરો પડે છે. રાજા-રજવાડાં તથા ભદ્રલોક દ્વારા કળા-કારીગરીને જે ઉત્તેજન મળતું હતું તે ઓછું થતું જાય છે. પશ્ચિમથી આવેલા કળાકારો ડેનિયલ્સ, ડેવિસ, ઝોફફાની વગેરેનાં તૈલચિત્રો રમણીય પર્યટનસ્થળોનાં છાપચિત્રો (પ્રિન્ટ્સ), ધાતુછાપ ચિત્રો, શિલાછાપ ચિત્રો (લિથોગ્રાફ) રાજમહેલો, હવેલીઓ ને ભદ્રવર્ગમાં લોકપ્રિય થતાં જાય છે અને ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં વિક્ટોરિયન રસ-રુચિનું આક્રમણ વધતું જાય છે.

અઢારસો સિત્તેરની આસપાસ પારંપરિક રાજસ્થાની અને પહાડી શૈલીનાં પોથીચિત્રો-લઘુચિત્રોની સમૃદ્ધ પરંપરા લગભગ અસ્ત પામવા આવી હતી. પંજાબના પર્વતીય પ્રદેશની લઘુચિત્ર શૈલીની છેલ્લી શાખાએ, બદલાતી સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિમાં પરમ્પરાનું સત્વ ગુમાવી દીધું હતું. તે લગભગ નિષ્પ્રાણ બની ચૂકી હતી.

ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં દિલ્હી, લખનૌ, પટણા, વારાણસી વગેરે સ્થળોએ લઘુચિત્રો કરતા કળાકારોએ અંગ્રેજોની અને તેમને અનુસરતા દેશી ભદ્ર વર્ગની માંગ મુજબ ભારતીય ગામડાં, ગામડાનાં પાત્રો, વિવિધ વ્યવસાયના કારીગરો, વૃક્ષવેલીઓ તથા પ્રાણી-પક્ષીઓનું મિશ્ર શૈલીમાં ચિત્રણ કરવા માંડ્યું. આ કળાકારો પોતાના કામમાં લઘુચિત્ર-શૈલીની સાથે અંગ્રેજી ઢબનું રેખાંકન, જળરંગી પદ્ધતિ તેમ જ તેમણે જોયેલાં કે તેમને બતાવવામાં આવેલાં નમૂનારૂપ વિદેશી ચિત્રોની શૈલી પ્રયોજતા થયા. આ પ્રકારનું સંકર કામ 'કમ્પની ક્લમ' તરીકે ખ્યાત થયું.

ઓગણીસમી સદીનો છઠ્ઠો દાયકો કળાશિક્ષણ અને

વિશ્વવિદ્યાલય શિક્ષણ સંદર્ભે સીમાચિહ્ન રૂપ છે. ભારતીય કારીગરોનાં બાળકોને તાલીમ આપી તેમનો ઉપયોગ નવા ઉદ્યોગોમાં કરી શકાય એવા મહત્વના આશય સાથે ભારતમાં કળાશાળાઓનો પ્રારંભ થાય છે. એમની કળાદૃષ્ટિ કેળવવા મુખ્યત્વે તો ઈંગ્લેન્ડની રોયલ એકેડેમીની ઢબે આબેહૂબ આલેખનનો અભિગમ આ શાળાઓમાં અપનાવાયો. અઢારસોપચાસમાં મદ્રાસમાં, અઢારસોચોપનમાં કલકત્તા ખાતે ને અઢારસોસત્તાવનમાં મુંબઈ તેમ જ લાહોરમાં કળાવિદ્યાલયોની સ્થાપના થાય છે. સાથોસાથ અઢારસોસત્તાવનના વર્ષમાં અંગ્રેજી, સંસ્કૃત, તત્ત્વજ્ઞાન જેવા વિષયોના ઉચ્ચ શિક્ષણ માટે મુંબઈ, મદ્રાસ ને કલકત્તામાં વિશ્વવિદ્યાલયો સ્થપાય છે.

નવી સ્થપાયેલી કળાશાળાઓના પ્રભાવને કારણે તથા અંગ્રેજ સરકારની ઔદ્યોગિક, આર્થિક ને સાંસ્કૃતિક નીતિને પરિણામે પરમ્પરાગત ભારતીય કળા-કારીગરી નામશેષ થવા માંડી. મેકોલેની શિક્ષણનીતિ ભારતીય કળા ને સંસ્કૃતિ માટે વિઘાતક નીવડી. એ શિક્ષણનીતિને પરિણામે રૂપેરંગે ભારતીય, કિન્તુ રસ-રુચિમાં અંગ્રેજ બનવા માંડેલાઓની જમાતે ભારતીય કળા-કારીગરી તરફ તુચ્છ ભાવ કેળવવા માંડ્યો.

સાંસ્કૃતિક વાતાવરણની આવી દુદ્દર્શના કાળમાં ચિત્રક્ષેત્રે રવિ વર્મા (ઈ.સ. ૧૮૪૮-૧૯૦૬)નું આગમન મોટી ઘટના બને છે. ચિયોડોર જોહનસનનું માર્ગદર્શન મેળવી રવિ વર્માએ તૈલરંગી માધ્યમ સાથે પ્રથમ વાર મથામણ આરમ્બી. રવિ વર્માના બંગાળી સમકાલીનોમાં આવી મથામણ કરનારા બામાપદ બેનરજી, શશિકુમાર હેશ વગેરે હતા. રવિ વર્માએ વ્યક્તિચિત્રો (પોર્ટ્રેટ)થી કારકિર્દીની શરૂઆત કરી હતી. તે પછી, પરદેશના નામી ચિત્રકારોએ બાઈબલના પ્રસંગોને આધારે કરેલાં

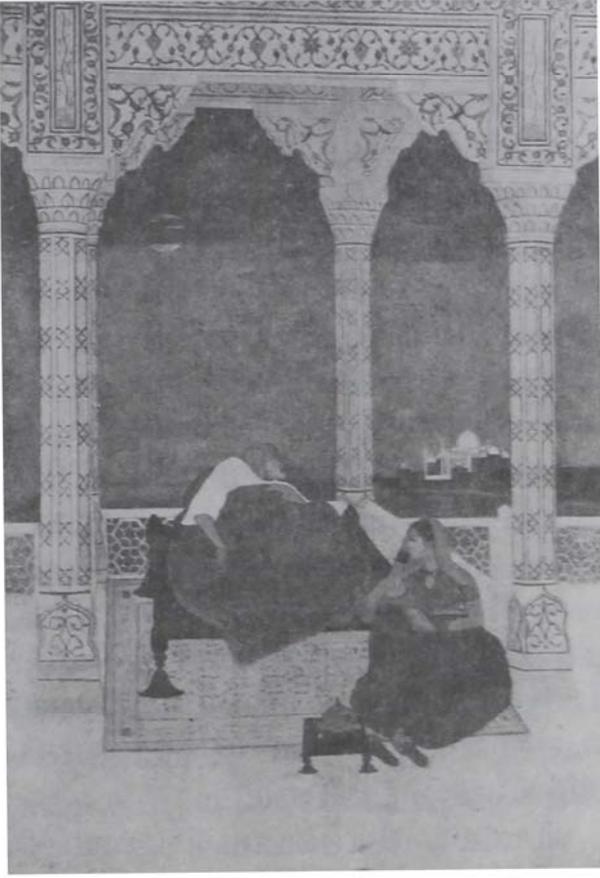


૨૮૬. દમયન્તી, રાજા રવિ વર્મા, ઈ.સ.૧૮૯૯, તૈલચિત્ર

ચિત્રોમાંથી પ્રેરણા લઈ રવિ વર્માએ આપણાં મહાકાવ્યો ને પુરાણોની પ્રસિદ્ધ કથાઓને કેન્દ્રમાં રાખી વિપુલ પ્રમાણમાં ચિત્રો કર્યાં. તેમનાં ચિત્રોમાં દૃશ્ય-આયોજનની સૂઝ ઉપરાન્ત પરમ્પરાગત ભારતીય ચિત્રપદ્ધતિમાં નહોતાં તે પ્રકાશ-છાયા અને પરિપ્રેક્ષના વિનિયોગને કારણે તેઓ પ્રભાવક ચિત્રકાર તરીકે ખ્યાત થયા. તેમણે મહારાજા સયાજીરાવનું નિમંત્રણ સ્વીકારી, વડોદરામાં રહી અનેક પૌરાણિક ચિત્રો કર્યાં. તેમાં દેવદેવીઓને પારખી શકાય એવાં સ્વરૂપે આલેખ્યાં. આને લીધે સમાજમાં આરાધ્ય પ્રતિમાઓના સ્વરૂપનો ખ્યાલ ધરમૂળથી બદલાવા માંડ્યો. પૂર્વકાળે રૂપક રૂપે

પ્રયોજાતી આકૃતિઓ હવે ઓળખાય તેવી દેહયષ્ટિ અને પરિધાન દ્વારા પ્રગટ થઈ અને પ્રાચીન પ્રતિમારૂપો લગભગ ભુંસાયાં. લક્ષ્મી કે સરસ્વતી હવે ઈલોરા કે અકોટાની સ્મૃતિએ નહિ, રવિ વર્માએ સર્જેલી ‘સ્ત્રી’ના સ્વરૂપે લોક સ્મૃતિમાં આરૂઢ થઈ. દેશભરમાં ફરીને રવિ વર્માએ ભારતીય નારીને ‘સાડી’ના એક માત્ર પરિધાન-આદર્શ આલેખી. રવિ વર્માનાં વિવિધ પાત્રો— દમયંતી, શકુન્તલા, વિશ્વામિત્ર, મેનકા, મોહિની-રુકમાંગદ, ચાંદનીમાં બેઠેલી સ્ત્રી વગેરે— વસ્ત્ર પરિધાન, શણગાર તેમ જ તેમની અંગભંગિમાથી પ્રગટતી નાટ્યાત્મકતાને કારણે તત્કાલીન નાટકોનાં નાયક-નાયિકાઓ જેવાં દેખાય છે. પદ્ધતિસરનું કળાશિક્ષણ ન લેનાર આ સ્વયં શિક્ષિત કળાકાર તૈલરંગી ચિત્રકળાના આઘ સમર્થક ગણાય. ચિત્રોની માંગને પહોંચી વળવા તૈલચિત્ર-મુદ્રણપદ્ધતિ(ઓલિયોગ્રાફી)અજમાવાઈ અને એમનાં પૌરાણિક ચિત્રો ભારતના ઘરઘરમાં પહોંચી ગયાં. કેલેંડરકળા અને પોસ્ટરકળાના ઉદ્દગમમાં પણ રવિ વર્માનું યોગદાન મોટું ગણી શકાય.

ઓગણીસમી સદીના છેલ્લા દશકથી બંગાળમાં નવી ચિનગારી પ્રગટવા માંડી હતી. અંગ્રેજ-જીવનશૈલીના આંધળા અનુકરણ સામે વિરોધ શરૂ થયો હતો. આ દરમિયાન ઠાકુર-ઘરાણાનો પ્રભાવ વિસ્તરવા માંડ્યો હતો. રવીન્દ્રનાથના ભત્રીજા **અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુર**(ઈ.સ.૧૮૭૧-૧૯૫૧)અત્યન્ત સંવેદનશીલ ચિત્રકાર હતા. અઢારસોછનુંમાં અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુર અને કલકત્તાની ‘ગર્વમેન્ટ સ્કૂલ ઓફ આર્ટ’ના આચાર્ય **ઈ.બી.હેવેલ**નું મિલન આધુનિક ભારતીય ચિત્રકળાના સ્થિત્યન્તર માટે મહત્વનું પુરવાર થાય છે. હેવેલ ભારતીય કળાવારસાની સત્ત્વ-સમૃદ્ધિથી પ્રભાવિત હતા એટલું જ નહિ, તેમણે તેનો પુરસ્કાર પણ કર્યો. ‘એકેડેમિક’ કહેવાતી શિક્ષણપદ્ધતિના નકલખોર વલણની તેમણે સખત ટીકા કરી અને કળાશાળાના શિક્ષણમાં જરૂરી ફેરફારો ય કર્યા. હેવેલે ભારતીય કળાના આધ્યાત્મિક અને પ્રેરણાજન્ય અભિગમને પ્રોત્સાહન આપવા માંડ્યું. અવનીન્દ્રનાથ અને હેવેલની સમજપૂર્વકની પૂર્વાભિમુખતાને કારણે તથા તેમના સહિયારા પુરુષાર્થથી વીસમી સદીના પ્રથમ દશકમાં



૨૮૭. શાહજહાનનું મૃત્યુ, અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુર, ઈ.સ. ૧૮૯૩-૧૯૦૦, કાજ પર તૈલરંગ

‘બંગાળ શૈલી’નો ઉદય થયો. આ વૃન્દમાં અવનીન્દ્રનાથ, નન્દલાલ બસુ, કે વેંકટપ્પા, અસિતકુમાર હલદાર, ક્ષિતીન્દ્રનાથ મજમુદાર મુખ્ય ગણાય. દેવી પ્રસાદ રાયચૌધરી ઉત્તરકાળે આબેહૂબતાને વરેલા તે પણ આમાં મુકાય અને બંગાળ નહિ પહોંચેલા તેવા લાહોરસ્થિત અબદુર રહેમાન યુધતાઈ પર બંગાળશૈલીનો પ્રભાવ મુખ્ય પ્રેરણાસ્ત્રોત બની રહ્યો. બંગાળના પુનરુત્થાન તરીકે ઓળખાયેલી આ પ્રવૃત્તિમાં પરંપરાની શોધ અને તેના પુનઃસ્થાપન માટેની મથામણ પ્રગટ થાય છે. બંગાળના પુનરુત્થાન આંદોલનને હેવેલ અને અવનીન્દ્રનાથના પ્રયત્નો ઉપરાંત સામાજિક સંદર્ભમાં પણ જોવું જોઈએ.

એ સમયે રાષ્ટ્રીય ચળવળ બળવત્તર બનવા લાગી હતી. સ્વદેશી દ્વારા સ્વતંત્રતા માટેની લડત વધુ વેગવાન બનવા માંડી હતી. પરદેશી માલના વપરાશ સામે

અસહકાર આંદોલન શરૂ થયું હતું. સાહિત્યકારો પણ આ ભાવનાથી રંગાયા. અરવિન્દ ઘોષ અને રવીન્દ્રનાથના સર્જનમાં ભારતીયતા તથા ભારતીય સંસ્કૃતિનો પક્ષ લેવાયો. બંગાળ શૈલીના કળાકારોનો રાષ્ટ્રવ્યાપી ચળવળ સાથે સીધો નાતો ન જોડાયો પણ એમના પ્રયત્ન એવા જ કોઈ સ્વદેશીની ખોજ માટેના હતા.

એ સમયમાં ભારતીય કળાના મહત્વના પક્ષધર હતા આનન્દ કુમારસ્વામી(ઈ.સ. ૧૮૭૭-૧૯૪૭). તેઓ માત્ર કળાઈતિહાસવિદ નહોતા; ભારતીય તેમ જ એશિયાની કળાનો સૂઝપૂર્વક રસાસ્વાદ કરાવનાર રસિક વિદ્વાન હતા. તેઓ ભારતીય કળાસંસ્કૃતિ વિશે મૌલિક વિચારણા કરનાર ચિંતક પણ હતા. એવા જ મર્મી અને એશિયાઈ કળાપરમ્પરાના સમર્થ ઉદ્દગાતા જાપાની વિદ્વાન કાકુઝો ઓકાકુરા હતા. રવીન્દ્રનાથ પરિવારના નિવાસસ્થાન જોરાસાંકોમાં મળતી ‘વિચિત્ર સભા’માં ચર્ચાવિચારણાઓ થતી તેમાં કળાકારો અને વિદ્વાનો એશિયાઈ ચેતનાનો સાક્ષાત્કાર કરવાની પ્રવૃત્તિમાં જોડાયેલા હતા.

ભારતના કળાવારસાથી પ્રભાવિત છતાં ય સંકુચિત ભારતીયતા જેમનામાં નહોતી એવા કળાકાર અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુરે આરંભે યુરોપીય પદ્ધતિમાં ચિત્રસર્જન કર્યું. તે પછી વિવિધ ચિત્ર પદ્ધતિઓના સમન્વય દ્વારા નિજી શૈલી નિપજાવી. પોથીચિત્રોના આકારનાં ‘મેઘદૂત’, ‘અભિસારિકા’, ‘શાહજહાનનું મૃત્યુ’ આદિ ચિત્રોમાં તથા રોજબરોજના જીવનને નિરૂપતાં આવાં ચિત્રોમાં



૨૮૮. અભિમન્યુ, નન્દલાલ બસુ, મહાભારત, ઈ.સ. ૧૯૪૬, ક્ષિતિમંદિર, વસોદરા, ભીંતચિત્ર

તથા અરેબિયન નાઈટ્સની ચિત્રશૃંખલામાં તેમની માર્મિક દૃષ્ટિનો પરિચય થાય છે. એમનાં રેખાંકનોમાં 'આભાસી' વાસ્તવ અને અદ્ભુતનું મિશ્રણ જોવા મળે છે. પ્રાકૃતિક રીતે ઘસાઈને શિલ્પ જેવા લાગતા 'કાટુમ કાટુમ'-લાકડાનાં શોધેલાં શિલ્પોનો સંગ્રહ તેમની કળાદૃષ્ટિની સાહેદી પૂરે છે.

વીસમી સદીના બીજા દશકમાં રવીન્દ્રનાથ આગવા દર્શન સાથે શાંતિનિકેતનમાં કળાભવનનો આરંભ કરે છે. અવનીન્દ્રનાથે પ્રસારેલા નૂતન કળાવિચારની બીજી મહત્વની શાખા અહીં પાંગરે છે. તેમના તેજસ્વી વિદ્યાર્થી નન્દલાલ બસુ (ઈ.સ. ૧૮૮૩-૧૯૬૬)ના માર્ગદર્શનમાં શાંતિનિકેતનનું કળાભવન વિકસે છે. નન્દલાલ બસુએ અહીંના કળાવિષયક અભ્યાસક્રમને જરા જુદી રીતે ઘડ્યો. જેમાં રસશાસ્ત્રની સાથે સાથે ચીનજાપાનના મુલાકાતી અધ્યાપકો દ્વારા શીખવાતી રેખાંકન પદ્ધતિને પણ સ્થાન મળ્યું. ટેમ્પેરા અને ફેસ્કો પદ્ધતિઓ, માટીના રંગો, જળરંગો તેમ જ માત્ર શાહીના એકરંગી પદ્ધતિના પ્રયોગો થવા માંડ્યા; તો, વિવિધ કળાપ્રણાલીના મિશ્રણવાળું કામ પણ ઉત્સાહથી શરૂ થયું. શાંતિનિકેતનના વિદ્યાર્થીઓને ભારતીય ઉપરાન્ત ચીનજાપાન, અગ્નિ એશિયા, પશ્ચિમ એશિયા અને યુરોપની કળાના અભ્યાસની તક પણ સાંપડી. ભીંતચિત્રોના નિદર્શનોય ત્યાંની વિવિધ શાળાઓની દીવાલો પર થવાં માંડ્યાં. શાંતિનિકેતનની આવી મોકળાશભરી આબોહવામાં આસપાસના ગ્રામપ્રદેશો, ત્યાંની સંસ્કૃતિ, ત્યાંના લોકો-સાંઘાલો વગેરે-પ્રત્યે યોગ્ય આદરભાવ કેળવાયો. એ રીતે ત્યાં એક નવા અધ્યાયનો આરંભ થયો.

વીસમી સદીના બીજા દાયકામાં ઓસ્ટ્રિયન કળાઈતિહાસકાર સ્ટેલા કેમરિશ શાંતિનિકેતન આવ્યાં ત્યારે પોતાની સાથે જર્મન અભિવ્યક્તિવાદી ચિત્રો પણ લાવ્યાં હોવાનું કહેવાય છે. આ ચિત્રોએ ત્યાંના કળાવાતાવરણમાં નવો રણજણાટ જગવ્યો. તે જ રીતે ત્રીજા દશકમાં રવીન્દ્રનાથ પરદેશથી પાછા વળ્યા ત્યારે કળાભવન માટે ઘણા બધા ઉત્તમ કળાવિષયક ગ્રંથો લાવ્યા તેનો પ્રભાવ પણ ત્યાંના સર્જનાત્મક વાતાવરણમાં ઝીલાયો.

શાંતિનિકેતનમાં 'માસ્ટર મોશાય'ના હુલામણા નામથી ઓળખાતા, બહોળો શિષ્ય વર્ગ ધરાવતા અને વર્ષો સુધી કળાભવનના આચાર્ય પદે રહી નવી આબોહવા સર્જનાર કળાકાર નન્દલાલ બસુ હતા. તેમણે સતત વિવિધ શૈલીઓ અને નિરૂપણપદ્ધતિઓમાં કામ કર્યું છે. કાગળ ઉપરાન્ત કાપડ, ભીંત, કાષ્ટ અને પૂઠા પર પણ તેમને ચિત્રણા કરી છે. તેમણે પૂર્વીય અને પશ્ચિમી વાસ્તવવાદની વચ્ચે સ્થાન લઈ શકે એવા ભારતીય વાસ્તવવાદને સ્થિર કર્યો. 'સતી', 'કેકેયી', 'શિવનું વિષપાન' જેવાં ચિત્રો રંગસંયોજન અને



૨૮૯. ગોપિની, જામિની રામ



૨૯૦. ચહેરો, રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર, ઈ.સ. ૧૯૩૪, કાગળ પર જળરંગ

દૃશ્યાયોજનની ઝીણવટને કારણે ધ્યાનાર્હ બન્યાં છે. 'શિવપાર્વતી' લયાન્વિત, સાદગીપૂર્ણ રેખાઓને કારણે આકર્ષક બને છે. નન્દલાલનાં રેખાંકનોમાં તાકાત છે, ગતિ છે, લાલિત્ય છે અને કેટલાંક અરૂઢ તત્ત્વો પણ છે. હૃષ્ટપુષ્ટ બકરાનું રેખાંકન તરત જ સ્મરણે ચડે એવું છે. હરિપુરા કોંગ્રેસ માટે કરેલી ચિત્રમાળામાં લોકકળાશૈલી, રેખાઓનો લય, આકર્ષક રંગો તથા નિરૂપણની સાદગી નોંધપાત્ર છે. રંગમાં કપડું બોળીને હિન્દી ભવનમાં કરેલું 'નટીની પૂજા' તથા વડોદરાના કીર્તિમંદિરમાંના ભીંતચિત્રોમાં બળકટ આકારરચનાની સાથે સાથે ઋજુ સંવેદનાની પ્રતીતિ થાય છે. કળાભવનની ચિત્ર પ્રવૃત્તિનો એટલે કે બંગાળ શૈલીનો પ્રભાવ દેશના વિવિધ પ્રદેશોમાં તેમ ગુજરાતમાં પણ પડે છે. બંગાળ શૈલીના સંસ્કાર રવિશંકર રાવળ, સોમાલાલ શાહ, રસિકલાલ

૨૮૨ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

પરીખ આદિ કળાકારોનાં કામમાં જોઈ શકાય છે. આ પ્રભાવ ઝીલવાને બદલે પોથીચિત્ર શૈલીનો પ્રભાવ ઝીલનારા વાસુદેવ સ્માર્તનું પણ અહીં સ્મરણ થાય.

બંગાળ શૈલીના પાતળા, પારદર્શક વાતાવરણનો અસ્વીકાર કરી પોતાના પ્રદેશની લોકકળા તરફ નજર દોડાવનાર કળાકાર હતા જામિની રાય(ઈ.સ. ૧૮૮૭-૧૯૭૨). કાલીઘાટનાં ચિત્રો-પટચિત્રો તરફ તેઓ આકર્ષાય છે. પટચિત્રોના કેટલાક કળાકારો-'પટુઆ'-કલકત્તાને મંદિરોને પગથિયે બેસતા. યાત્રાળુઓને રીઝવવા તેઓ દેવદેવીઓનાં, પ્રાણીઓનાં, નેતાઓનાં, ભદ્ર સમાજની દંભલીલાનાં સુખ્યાત પાત્રોનાં ત્વરિત ચિત્રો તેઓ કરતા. કાલીઘાટનાં ચિત્રોમાં ભાવકને



૨૯૧. પહાડી સ્ત્રીઓ, અમૃતા શેર-ગિલ, ઈ.સ. ૧૯૩૫, તેલચિત્ર

પ્રભાવિત કરવાનું સામર્થ્ય હતું. ચિત્રો વિપુલ પ્રમાણમાં અને ઝડપથી કરવામાં આવતાં તેથી કાંડાનો સહજ લય પણ તેમાં હતો. તરત પામી શકાય તેવી જાડી રેખાઓના વળાંકોથી અંકાયેલાં સાદગીપૂર્ણ શરીર, રંગોનું ધનત્વ, ઘેરા છેડાઓ, ચહેરાની, વસ્ત્રોની, આભૂષણોની આબેહૂબ, રંગછાયાવાળી વિગતો-આ સર્વ કાલીઘાટનાં ચિત્રોની લાક્ષણિકતાઓ હતી.

ઓગણીસસો એકત્રીસ પછી જામિની રાય કાલીઘાટની અસર ત્યજે છે. તેઓ બંગાળનાં ગામડાંનાં પટચિત્રો તરફ વળે છે. આ ચિત્રો કોમળતા વિનાનાં, તીક્ષ્ણ ધારવાળાં ને સ્પષ્ટ રેખાઓ ધરાવતાં હતાં. તેમની ઈચ્છા શહેરના વાતાવરણમાંથી તેમ જ પશ્ચિમી દાબમાંથી મુક્ત થવાની હતી. ગ્રામકળાકાર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવા તેમણે માટીના અને વનસ્પતિજન્ય રંગોનો વિનિયોગ પણ કર્યો. પટચિત્રોની શૈલીમાં કરેલા તીક્ષ્ણ વળાંકોવાળાં ચિત્રો જામિની રાયની ઓળખ બની ગયાં. તેમણે વર્ષો સુધી સાંથાલ સ્ત્રીપુરુષો આલેખ્યાં. તે પછી ઈસુની આકૃતિઓ તથા પુરાણકથાનાં પાત્રો અને પ્રાણીઓ પણ તેમણે ચિત્ર્યાં. પાછળથી તેમણે સ્ટુડિયોમાંથી પોતાની શૈલીનાં ચિત્રોનું ઉત્પાદન શરૂ કર્યું. તેથી તેમની કળા સામગ્રી સામાન્ય કુટુંબો સુધી પહોંચી. કળાના વ્યવસાય અંગેના ઠાકુર કુટુંબના નિષેધો આ રીતે પ્રથમ વાર તૂટ્યા.

ઠાકુર કુટુંબના બીજા કળાકાર તે ગગનેન્દ્રનાથ ઠાકુર (ઈ.સ. ૧૮૬૭-૧૯૩૮). પોતાને પ્રતીતિકર લાગ્યાં તે તત્વોને બહેલાવતો ધનવાદ પ્રયોજનાર તેઓ પ્રથમ ભારતીય કળાકાર હતા. રોમાંચક રહસ્યમયતા અને રંગભૂમિની પ્રકાશ-સંયોજનાનો વિનિયોગ કરવા પ્રેરાયેલા ગગનેન્દ્રનાથે ધનવાદી પદ્ધતિની આકારયોજના અજમાવી. ચીનીજાપાની ચિત્રોની કાળી શાહીના લસરકાઓની પદ્ધતિ પણ એમને ખપ લાગી. ચિત્રો ઉપરાંત તેમણે ઠંઠાચિત્રોનો પ્રકાર લગભગ સૌપ્રથમ અજમાવીને નવું પ્રયાણ કર્યું.

સ્વયંશિક્ષિત કળાકારોની પરંપરામાં રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર (ઈ.સ. ૧૮૬૧-૧૯૪૧) મહત્વના ચિત્રકાર છે. તેમણે જીવનના અંતિમ બે દાયકામાં ચિત્રણા કરી તે પૂર્વે તેઓ દેશ અને દુનિયાની કળાપ્રવૃત્તિ ઝીણી નજરે

અવલોકતા રહ્યા હતા. પાછલાં વર્ષોમાં તેમણે કાવ્યસર્જનની હસ્તપ્રતોમાં ને તેની આસપાસ પેનથી ચિતરામણ શરૂ કર્યું, જેમાંથી અમૂર્ત લયાકારો, ભાતરચના ને રહસ્યમય આકારો સર્જાયા. આ આકારો પોતાની અત્યંત અંગત કહી શકાય એવી ચિત્રકૃતિઓમાં રૂપે-સ્વરૂપે ગઠિત થયા. તેમણે ભૂમિદૃશ્યો, મનુષ્યાકૃતિઓ, પક્ષીઓ, પ્રાણીઓ અને ચહેરાઓ વાટે નવી ચિત્રભાષા સર્જી. અસંપ્રજ્ઞાતનો સ્પર્શ પામીને આવેલી રવીન્દ્રનાથની કેટલીક ચિત્રકૃતિઓ 'પ્રિમિટીવ' કે આદિસર્જનની ચેતનાનો આવિષ્કાર કરતી જણાય છે. તેઓ વારંવાર અખતરાઓ કરતા રહેલા તેથી કદાચ તેમનાં ચિત્રોમાં એકસૂત્રતા ન લાગે, કિન્તુ અવકાશ-આયોજનની આપસૂઝ ઉપરાંત આકૃતિ અને રંગવિધાનમાં ઊંડી સંવેદના અને પોતવૈવિધ્ય એમની ઉત્તમ ચિત્રકૃતિઓમાં પ્રગટી આવ્યાં છે. એમનાં પ્રકૃતિચિત્રોમાં સમયસ્થળને આલોકિત કરતી જાદુઈ ક્ષણનો રણકો અદ્ભુતનો પરચો કરાવે છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનાં ચિત્રોમાં ઊર્મિનો આવેગ અને સુકુમાર તાજગી અનુભવાય છે તે તત્કાલીન ભારતીય કળામાં વિરલ લેખાય.

વીસમી સદીના ત્રીજાચોથા દાયકામાં યુરોપમાં 'આવાંગાર્ડ' (મોખરાની હરોળ)નો મહિમા પ્રવર્તવા લાગ્યો હતો. આ ગાળામાં કળાકારોએ સ્થાનિક અને આંતરરાષ્ટ્રીય અભિગમો વચ્ચે વરણીની દ્વિધા અનુભવી તેમાં પારીસમાં પદ્ધતિસરનું ચિત્રશિક્ષણ પ્રાપ્ત કરનાર અમૃતા શેરગીલ (ઈ.સ. ૧૯૧૩-૧૯૪૧) મહત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. ભારત આવ્યા પછી કાર્લ ખંડાલાવાલા જેવા ઈતિહાસવિદના સમ્પર્કે મુઘલ વ્યક્તિચિત્રો, અજન્તાની માનવઆકૃતિઓ ને બશોલીનાં ચિત્રો તેમ જ તેમના રંગસંયોજનથી અમૃતા અત્યંત પ્રભાવિત થયાં. તેમનામાં એક તરફ પશ્ચિમી કળાસંસ્કાર અને બીજી તરફ ભારતીય કળાસંસ્કૃતિની સંકુલતા સમજવાની તરસ પણ હતી. તેઓનાં આરમ્ભનાં ચિત્રોમાં એકેડેમિક શિક્ષણની મર્યાદાને કારણે ભારતીય દેહવિન્યાસો કે સ્વાભાવિક ગતિનો લય ઝીલાયા નથી. પણ જ્યાં ગોગાંના રંગરેખાવિધાનની સર્જનાત્મક અસર અને ભારતીય વિષય એકબીજામાં મળીભળી ગયા છે ત્યાં

રોમહર્ષક પરિણામ આવ્યું છે. 'બ્રહ્મચારીઓ', 'ખાટલા પર (આરામ કરતી) સ્ત્રી', 'લગ્નોત્સુકાનો શૃંગાર', 'કેળાં વેચનારી', 'પહાડી સ્ત્રીઓ' આદિ ચિત્રોમાંનું આયોજન અને રંગસૂઝ આસ્વાદ્ય છે; તો, 'બે છોકરીઓ' અમૃતાની પરિપક્વતાને પ્રગટ કરનારું ચિત્ર છે. 'ખાટલા પર સ્ત્રી' ચિત્રમાં તત્કાલીન પંજાબની સ્ત્રીઓની સ્થિતિનું સહજ આલેખન મળે છે. નારીવાદી અભિગમનો પ્રથમ સંચાર પણ કદાચ આ ચિત્રમાં જોઈ શકાય. સિદ્ધ કરેલી એકેડેમિક પદ્ધતિ, ગોગાં અને મોદિલ્યાનીનાં સંસ્કાર સાથે અજન્તાનાં ચિત્રો, હિમાચલ પ્રદેશનાં લઘુચિત્રોની રૂપરંગરચનાનાં લક્ષણો અને ચિત્રવિષય એકરૂપ બની જાય છે ત્યારે ચિત્રમાં ચમત્કાર સર્જાય છે. અમૃતા શેરગીલનાં આવાં ચિત્રોમાં આધુનિક

ભારતીય ચિત્રકળાનો પ્રથમ ઉઘાડ માણી શકાય છે.

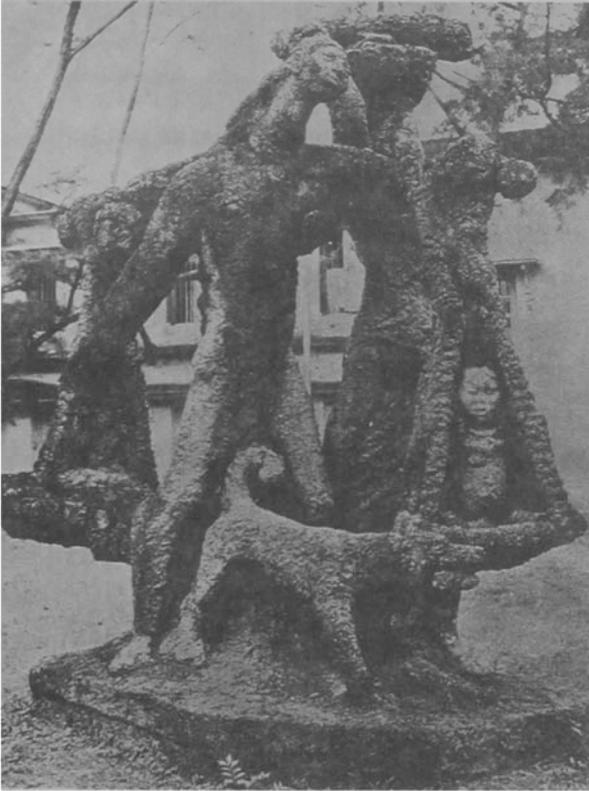
શાંતિનિકેતનમાં દીક્ષા પામી ત્યાં જ શિક્ષણ આપનાર વિનોદવિહારી મુખરજી(ઈ.સ.૧૯૦૪-૧૯૮૦) અને રામકિંકર બૈજ(ઈ.સ.૧૯૧૦-૧૯૮૦)નાં સર્જનોમાં કળાભવનની રંગદર્શી પરંપરાએ જુદો વળાંક લીધો. આધુનિકતાના સંસર્ગે તેમની કૃતિઓમાં નિજ સર્જનાત્મકતા તો પ્રગટી પણ પૂર્વપશ્ચિમના વિરોધાભાસો ય વિગલિત થયા. આ બન્નેએ નન્દલાલ બસુ અને રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના કળામાર્ગની વચ્ચે રહી પોતાની આગવી કેડી કંડારી.

વિનોદવિહારી મુખરજીનાં ધ્યાનાર્હ કામોમાં કેટલાંક નિસર્ગચિત્રો, 'પુલ', 'વૃક્ષપ્રેમી' અને ભીંતચિત્ર 'મધ્યકાલીન સંતો' છે. શાંતિનિકેતનના હિન્દી ભવનની



૨૯૨. સંત કબીર, મધ્યકાલીન સંત-શ્રેણી(એક ભાગ), વિનોદવિહારી મુખરજી, શાંતિનિકેતન, બંગાળ, ઈ.સ.૧૯૪૮, ભીંતચિત્ર

ત્રણ દીવાલો પર ઉઘડતું જતું આ ચિત્ર અજન્તાનાં અને પૂર્વપુનરુત્થાન કાળના સિએના પ્રદેશનાં ભીંતચિત્રોની પરંપરાનું સ્મરણ કરાવે છે. આ ચિત્રની આકૃતિઓ પણ અજન્તાની જેમ 'દીવાલોની બહાર ઉપસે છે, દૂરતામાં વિલાતી નથી.' ચિત્રમાં રામાનુજ, કબીર, તુલસીદાસ ગુરુ ગોવિંદદાસ અને સૂરદાસ આદિ સંતોની, પરંપરાથી જાણીતી આકૃતિઓ આંકવાને બદલે એમના સંવેદનતન્ત્રમાં ઊઘડેલી આકૃતિઓ રૂપબદ્ધ કરી છે. આ ચિત્રમાં અવકાશ આયોજન, સહજ રીતે પ્રગટતો લય, ક્યાંક ક્યાંક પ્રગટતી નાટ્યાત્મકતા તેમ જ નિરૂપાયેલાં લોકજીવનનાં ઘટકો અત્યન્ત આસ્વાદ્ય છે. અન્ય ચિત્રોમાં એમણે જાપાની ઢબની લસરતી રેખાપદ્ધતિને પણ આત્મસાત્ કરી સમર્થ આલેખનો કર્યા છે. તેમણે ચિત્રાંકન ઉપરાન્ત કળાવિષયક લેખન પણ કર્યું છે. આપણા આ એક મહત્વના કળાકારે પાછલાં વર્ષોમાં આંખો ગુમાવી તે પછી સત્યજિત રાયે 'અન્તર્યક્ષુ' નામની ફિલ્મ આ કળાકારને કેન્દ્રમાં રાખી બનાવી છે.



૨૯૩. સાંચાલ પરિવાર જૂથ, રામ ક્રિકર બૈજ, શાન્તિનિકેતન, બંગાળ, ઈ.સ. ૧૯૩૮, સિમેન્ટ-ક્રોન્કિટ

અત્યન્ત સામાન્ય કુટુંબમાંથી આવી પોતાનું વિત્ત દાખવી કળાભવનના આચાર્ય બનનાર રામક્રિકર બૈજ આદિવાસી જીવનના અઠંગ ઉપાસક હતા. રામક્રિકર બૈજ ચિત્રકારથી ય અધિક શિલ્પકાર તરીકે પ્રસિદ્ધિ પામ્યા છે. 'સાંચાલ કુટુંબ' જેવા સીધા સિમેન્ટમાં કરેલાં એમનાં શિલ્પોમાં જનપદની આદિ અને ગ્રામ્ય પ્રજાનાં જોમ, જુસ્સો અને લાલિત્ય ઠાંસોઠાંસ ભર્યા છે. આપસૂઝથી આધુનિકના ઉન્મેષો આત્મસાત્ કરી એમણે શિલ્પને ચૈતન્યમય ઊર્જાથી ધનગનતું કર્યું. ચિત્રોમાં અરૂઢ કહી શકાય એવાં ભૂમિદૃશ્યો તથા રેખાંકનોની ગતિમાનતા નોંધપાત્ર છે. રામક્રિકર બૈજનાં ચિત્રસર્જનને ઝીણવટથી જોતાં જણાય છે કે ચિત્રણાની આધુનિક રીતિઓ બીજાઓએ અજમાવી તે પૂર્વે તૈલરંગી માધ્યમમાં ત્રીસીથી માંડીને પાંચમા દાયકા સુધી અખતરા કર્યા છે.

ઓગણીસસો છેતાલીસથી ઓગણપચાસ દરમિયાન શ્રીલંકાના ચિત્રકાર જ્યોર્જ કીટ(ઈ.સ. ૧૯૦૧-) મુંબઈમાં રહ્યા હતા. એમનાં ચિત્રોમાં પૂર્વીય અને પશ્ચિમી તત્વોનો સમન્વય જોઈ શકાય છે. અજન્તા અને શ્રીલંકા(સીગિરિયા)નાં ચિત્રોની અસર નીચે તેમણે સંસ્કૃત સાહિત્યનાં અને પુરાણકથાનાં પાત્રોનું ચિત્રણ કર્યું છે. આ પરિપક્વ કળાકારનાં રેખાંકનોનો લય નોંધપાત્ર છે. એમનાં ચિત્રો પર પિકાસો અને બ્રાકની માનવઆકૃતિઓનો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે.

ઓગણીસસો પચીસની આસપાસ ભારતમાં સામ્યવાદી ચળવળનાં મંડાણ થયાં. કેટલાક સાહિત્યકારો, કળાકારો અને તેમની મંડળીઓ સામ્યવાદી વિચારધારાથી આકર્ષાયા અને પ્રગતિવાદી તરીકે ઓળખાવવા લાગ્યા. ઓગણીસસો છત્રીસમાં પ્રગતિવાદી લેખક મંડળની સ્થાપના થાય છે તે પછી આઠ વર્ષ 'ઈપ્ટા' (ઈન્ડિયન પીપલ્સ થિયેટર એસોસિએશન)ની રચના બંગાળમાં થાય છે. આ સંસ્થાની વિવિધ સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓનો પ્રભાવ કળાજગતમાં અસરકારક બન્યો. એ સ્વીકારવું જોઈએ કે સાહિત્ય અને રંગમંચની પ્રવૃત્તિઓમાં ડાબેરી વિચારધારાનો પ્રભાવ પડ્યો એવો નમનીય કળાઓમાં જોવા મળતો નથી. બંગાળમાં કેટલાક પ્રતિબદ્ધ કળાકારો

હતા તેમાં ચિત્રપ્રસાદ, ઝૈનુલ આબેદીન અને ત્યાર પછી સોમનાથ હોર મુખ્ય હતા.

ઓગણીસસો બેતાલીસમાં પ્રોગ્રેસિવ આર્ટિસ્ટ્સ ગ્રુપ કલકત્તા, ચુમ્માલીસમાં પ્રોગ્રેસિવ પેઈન્ટર્સ એસોસીએશન મદ્રાસ અને અડતાલીસમાં પ્રોગ્રેસિવ આર્ટિસ્ટ્સ ગ્રુપ મુંબઈ-એમ જુદાં જુદાં સ્થળોએ કળાકારોનાં વૃન્દ પ્રવૃત્તિ આરંભે છે. આ ચિત્રકારો પ્રગતિવાદી સંજ્ઞા દ્વારા પોતાની આધુનિકો તરીકેની પોતાની ઓળખ સિદ્ધ કરવા ઈચ્છતા હતા, તો ક્યારેક ડાબેરી વિચારધારા સાથેનું તેમનું સમસંવેદન પણ પ્રગટ કરવા ઈચ્છતા હતા. કલકત્તાની પ્રગતિવાદી મંડળીને ડાબેરી ઝોક હતો. ચિત્રપ્રસાદ અને ઝૈનુલ આબેદીને બંગાળના દુકાળનાં છાપચિત્રો, રેખાંકનો ક્યાં હતાં. તેમના બીજા સાથીઓમાં અને અનુજોમાં પ્રદોષ દાસગુપ્તા, પરિતોષ સેન, ગોપાલ ઘોષ વગેરે કળાકારો હતા. મુંબઈના 'યંગ ટર્ક' (આકોશિત યુવાનો)ની આકાંક્ષા આધુનિકના આદર્શને આરાધવાની હતી, તેમાં પી.ટી.રેડ્ડી આગળ પડતા હતા.

મુંબઈ, મદ્રાસ અને કલકત્તાની કળામંડળીઓમાં મુંબઈનું જૂથ સૌથી વધારે પ્રભાવક સિદ્ધ થાય છે. આ જૂથમાં ફ્રાન્સિસ ન્યુટન સૂઝા (ઈ.સ. ૧૯૨૪-), સૈયદ રજા (ઈ.સ. ૧૯૨૨-), કે.એચ.આરા (ઈ.સ. ૧૯૧૪), મકબૂલ ફિદા હુસેન (ઈ.સ. ૧૯૧૫-), એચ.એ.ગાડે (ઈ.સ. ૧૯૧૭) અને એસ.કે.બાકરે જેવા કળાકારો મુખ્ય હતા. આ જૂથમાં નહિ છતાં તેમની નિકટ રહેલા કળાકારોમાં મુંબઈમાં ગાયતોડે, મોહન સામન્ત, અકબર પદમસી અને તૈયબ મહેતા હતા; જ્યારે દિલ્હીના કૃષ્ણ ખન્ના અને રામકુમારનો પણ એમાં સમાવેશ કરી શકાય.

પુરોગામીઓની કળા પ્રવૃત્તિઓનું નિર્મમ મૂલ્યાંકન કે ઉન્મૂલન કરતાં પ્રગતિવાદી જૂથના કળાકારો અચકાતા નથી. તેઓ મોટા ભાગના પુરોગામીઓનો અસ્વીકાર કરી આગવી દિશાશોધ માટે માધ્યમ સાથે મથે છે. તેઓ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિની સ્વતંત્રતા ઝંખતા હતા. પરમ્પરાવાદની સામે આધુનિકતાવાદના તેઓ પક્ષકાર હતા, આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે કળાકારો અને બૌદ્ધિકો સાથે સંવાદ સાધવા માંગતા હતા. પોતાની સંવેદનક્ષમતાને



૨૮૪. મોહન માથું, એફ.એન.સૂઝા, ઈ.સ. ૧૯૬૨, તેલચિત્ર

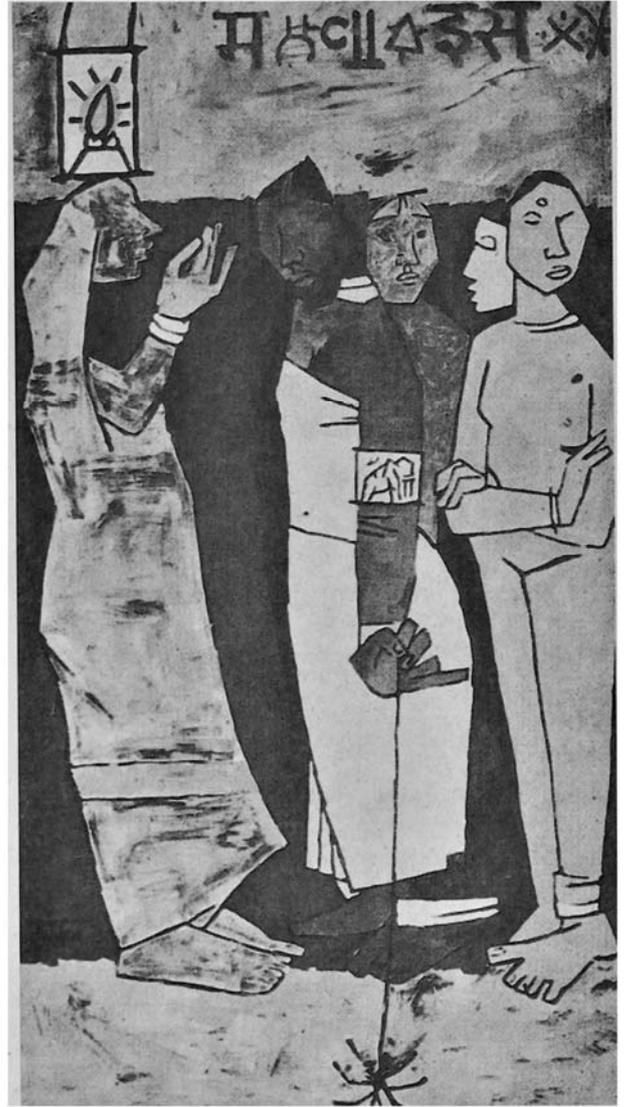
યોગ્ય ચિત્રભાષા સર્જવાનો સંઘર્ષ તેમણે આદર્યો હતો. આ સંઘર્ષમાં, આ દિશાશોધમાં યુરોપના આધુનિક ચિત્રકારોની કળાકૃતિઓ તેમને પ્રેરક નીવડી.

સૂઝા અને રજા વિદેશમાં સ્થાયી થયા છે. આધુનિક ભારતીય ચિત્રકળાના વિકાસમાં તેમણે સાતત્યપૂર્વક પ્રદાન કર્યું છે તેથી તેમનાં નામ અને કામ ચર્ચાતાં રહ્યાં છે. દુનિયાના અનેક કળાકારોની જેમ સૂઝા પણ પિકાસો પ્રભાવિત કળાકાર છે. તેઓ મુખ્યત્વે આકૃતિપ્રધાન ચિત્રકાર છે. તેમની રેખાઓમાં, રંગોમાં ભાવકને વિસ્ફોટનો અનુભવ થાય છે. સૂઝાના નગ્ન સ્ત્રીપુરુષકેન્દ્રી ચિત્રોમાં આદિમતા, દુઃસ્વપ્નોની વિભીષિકા પણ પ્રગટે છે, તેમની રેખાઓના બળકટ લય તથા આકૃતિવિધાનમાં તોડફોડ ભાવકને ચોંકાવે છે. સૂઝાએ આ ઉપરાન્ત નિસર્ગદૃશ્યો, ધાર્મિક

વિષયવસ્તુવાળાં ચિત્રો, વ્યક્તિચિત્રો પણ કર્યા છે.

પ્રગતિવાદી મંડળના બીજા મહત્વના ચિત્રકાર રઝા પચાસથી પારીસમાં સ્થાયી થયાં છે. તેઓ પોતાનાં નવાં ચિત્રો લઈ વારંવાર ભારત આવતા રહ્યા છે. નિર્સર્ગચિત્રોથી કારકિર્દી આરંભનાર આ ચિત્રકાર પર નિકોલાસ દી સ્ટીલનો પ્રભાવ હતો. ધીમે ધીમે તેઓ અમૂર્ત તરફ ઢળતા ગયા. છેલ્લાં વર્ષોમાં તેમણે પ્રાચીન તન્ત્રચિત્ર પરંપરાના અભિનિવેશવાળા 'બિન્દુ'ને કેન્દ્રમાં રાખી વિવિધ ચિત્રો કર્યાં છે. 'રાજસ્થાન' કે 'વીરડો' જેવાં ચિત્રોમાં એ પ્રદેશનો અનુભવ રંગોમાં મૂર્ત થાય છે. 'મા', 'બિન્દુ' વગેરેમાં રંગસંયોજનની સફાઈ તથા ચિત્રફલકના આયોજનની સૂઝ સંવેદનતન્ત્રને સ્પર્શે છે. રઝા કાળા સાથે ઘેરા લાલ, લીલા, ભૂરા, નારંગી રંગની સહોપસ્થિતિ સફળતાપૂર્વક રચે છે. એમના રંગવિધાનમાં યજ્ઞયાગાદિનાં મંડળોમાં પ્રયોજાતા રંગો નોંધપાત્ર છે.

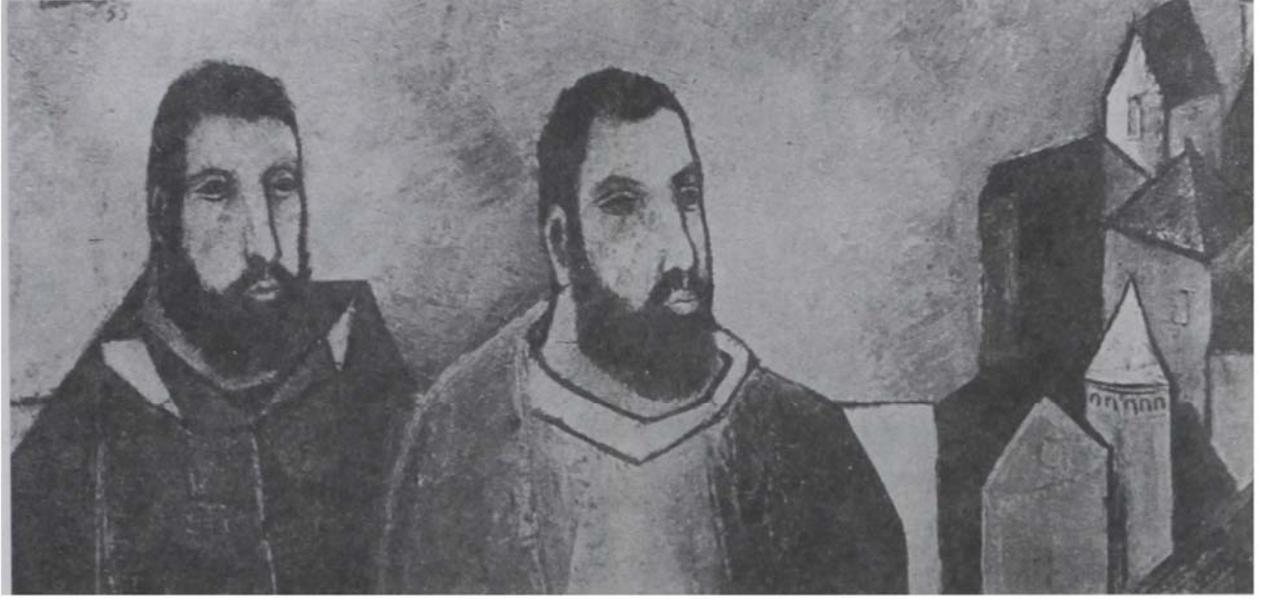
આધુનિક ભારતીય ચિત્રકળાના એક તેજસ્વી પ્રકરણનું નામ છે મકબૂલ ફિદા હુસેન. પિકાસોની અસર ઝીલનાર આ કળાકારની કળાયાત્રાનાં કેટલાંક સીમાચિહ્નો મહત્વનાં છે. ચિત્રસર્જનમાં પ્રવેશ કર્યો તે પહેલાં હુસેને ફિલ્મોનાં પોસ્ટરો ચિતરવામાં કૌશલ દાખવ્યું હતું. આરંભનાં ચિત્રોમાં આકૃતિનિરૂપણમાં તોડફોડ અને ઉગ્ર રંગોના વિનિયોગ દ્વારા પુરોગામીઓ સાથેનો છેડો ફાડવાનો તેમણે આરંભ કર્યો. ઓગણીસસો પંચાવન પછીનાં 'જમીન', 'કરોળિયા અને દીવાની વચ્ચે', 'નીલી રાત', 'ઘોડા' તથા 'જેસલમેર' આદિ ચિત્રોમાં તેમની સર્ગશક્તિનો પરિચય મળે છે. તેમણે જળરંગો, તૈલરંગો, રેખાંકનો, એચિંગ, શિલાછાપ, સિલ્કસ્ક્રીન જેવાં વિવિધ માધ્યમોમાં કામ કર્યું છે. રેખાઓની પ્રવાહિતા, ભલ્કદાર રંગોના યોગ્ય ઉપયોગ, પરિમાણ સર્જવાની શક્તિ, નિરૂપણમાં નાટ્યાત્મકતા વગેરેને કારણે અન્ય કળાકારોથી નોખા તરી આવે છે. તેમનામાં એક પ્રકારની વ્યાકુળ પ્રયોગશીલતા છે, જે તેમને 'રાગમાળા', 'સંગીત', 'નૃત્ય', 'ચન્દ્ર પર માનવ', 'હાથી' જેવા વિષયો પર ચિત્રો કરવા ઉશ્કેરે છે. પરંતુ તેમની વ્યાકુળતા હમેશા ઉત્તમ પરિણામકારક બનતી નથી. 'દુર્ગા', 'મઘર



૨૯૫.કરોળિયા અને દીવાની વચ્ચે, મકબૂલ ફિદા હુસેન, ઈ.સ. ૧૯૫૬, તૈલચિત્ર

ટેરેસા', 'માધુરી દીક્ષિત' જેવી શૃંખલામાં હુસેન આત્માનુકરણમાં ફસાયેલા, પ્રભાવહીન અને શૈલીગ્રસ્ત દેખાય છે. આજકાલ એમના કામમાં દેખાતી આવી મર્યાદાઓ પછી પણ તેમનું સ્થાન આધુનિક ભારતીય ચિત્રકળાના એક મુખ્ય પ્રવર્તક તરીકે, દેશમાં તેમ જ વિદેશમાં અગ્રિમ હરોળમાં રહ્યું છે.

પાંચમા દાયકામાં જ્યારે ચિત્રકળા કે આધુનિક ચિત્રકળાનું ખાસ વાતાવરણ નહોતું ત્યારે આરા પ્રયોગશીલ હતા. એમના મુખ્ય વિષયો પદાર્થચિત્રો અને નગ્ન નારીઓ હતા. પદાર્થચિત્રોમાં પદાર્થને જોવાની



૨૯૬.સંદેશવાહકો, અકબર પદમસી, ઈ.સ.૧૯૫૫, તેલચિત્ર

તેમની લાક્ષણિક દૃષ્ટિ, આયોજન, રંગો મૂકવાની પદ્ધતિ ભાવકને ઝંકૃત કરે છે.

હુસેનથી જરા જુદી રીતે અને ચિત્ર ફલક અને રંગો સાથે કામ પાડનાર અકબર પદમસી આપણા મહત્વના ચિત્રકાર છે. માનવદ્વિધાને સમજવા મથનાર, બૌદ્ધિકતાના સ્પર્શ છતાં યં સંવેદનનું તત્ત્વ જેમના ચિત્રોમાં જરાય ઓછું નથી એવા અકબર પદમસીનાં ચિત્રો મુખ્યત્વે માનવઆકૃતિ અને નિસર્ગદૃશ્યોમાં વહેંચાયેલા છે. અવાક, અન્તર્મુખ છતાં પરસ્પરનો સ્પર્શ પામતાં પ્રેમીઓ, દંપતીના તથા નગ્ન નારીઓના નિરૂપણમાં અકબર સંવેદનની સંકુલતા પ્રગટાવી શકે છે. આ સંકુલતા પ્રગટાવવામાં તેમની રંગસૂઝ તથા પેલેટ નાઈફ વડે રંગના થર પ્રયોજવાની પદ્ધતિ ઉપકારક બને છે. એમના 'સ્રે પિરિયડ'નાં ચિત્રો પર પરમ્પરાગત ચીની ચિત્રોનો તથા આકૃતિમૂલક વિશેષ તો અર્ધદેહી પુરુષોનાં ચિત્રોમાં મધ્યયુગીન યુરોપનાં, ખાસ કરીને રશિયાનાં, પૂજાચિત્રો(આઈકોન)નો પ્રભાવ દેખાય છે.

પ્રગતિવાદી જૂથના તથા તેમના કેટલાક સમકાલીન ચિત્રકારો પરમ્પરાથી દૂરી નિજી ઓળખ માટે ઘણું મથ્યા છે. આવી મથામણ કરનારાઓમાંના એક તૈયબ મહેતા પણ છે. તૈયબ મહેતાનાં ચિત્રોમાં, સમાજમાં સતત

વધતાં જતાં અત્યાચાર, શોષણ, જંગલિયતને તથા એ પ્રત્યેના વિદ્રોહી આક્રોશને આગવી અભિવ્યક્તિ સાંપડી છે. રિક્ષા ખેંચનારના અને અવકાશમાં ઊંઘા પટકાતા મનુષ્યોનાં તેમ જ ચિત્રફલકને ત્રાંસું વહેંચી કરેલાં ચિત્રોમાં મુખ્યત્વે લસરકાઓ દ્વારા અથવા પાંચ-સાત શાન્ત-કુદ્ધ રંગોના વિનિયોગમાં તેમ જ આછી રેખાઓ દ્વારા સંવેદન પ્રગટાવવામાં તેમની શક્તિનો ભાવકને



૨૯૭.આડો આકાર, તૈયબ મહેતા, ઈ.સ.૧૯૭૧, તેલચિત્ર

પરિચય મળે છે. ચિત્રફલકના આયોજનની બહારથી દેખાતી સ્વસ્થતાની પાછળથી પ્રગટતી માનવ-યાતનાઓ બેચેન બનાવી મૂકે છે. ચિત્રોમાં પરિમાણ સર્જવાની સૂઝ પણ તૈયબ મહેતા પાસે છે. આધુનિક સન્દર્ભને ઉપસાવતી, પરમ્પરાથી જુદી મા 'કાલી' નવી દિશા સૂચવે છે. તૈયબ મહેતાથી જુદી રીતે મનજિત બાવાએ કરેલાં 'કૃષ્ણ', 'દેવી અને વાઘ', 'વાઘ પર ભગવાન' આદિ આ પ્રકારનાં ચિત્રો સાથે રાખી આસ્વાદવા જેવાં છે.

વાસુદેવ ગાયતોડેએ આરમ્ભમાં ભારતીય લઘુચિત્રોની રંગસંયોજના પ્રયોજ્યા બાદ પોલ ક્લેની ઓછી-વત્તી અસર ઝીલી ચિત્રો કર્યાં. પછીનાં ચિત્રોમાં અમૂર્તની આરાધના પ્રધાન સ્વરૂપે રહી છે. એમાંય એક રંગી અને ઓછી વીગતવાળા આકારો એમણે પીંછી અને રોલર વડે ઉપસાવ્યાં. અમેરિકન કળાકાર માર્ક રોથ્કો સાથે સગોત્રતા ધરાવતી એમની ચિત્રણામાં ઝેન વિચાર જેવી એક આદર્શને વળગી રહેવાની સાધના છે. અમૂર્તના આદર્શને આરાધ્ય ગણનાર કળાકારોમાં નસરીન મોહમદી આગળ પડતાં ગણાય. એમણે ચિત્રોમાંથી ક્રમશઃ રંગો નીતારી લીધા, આકૃતિઓ નકરી રેખાઓમાં પલટી નાખી અને છેવટે કાગળ પર એવી જ મંત્ર જેવી વારંવાર રટી શકાય તેવી ચિત્રણા જીવનભર જાળવી.

બેન્કિંગ વ્યવસાયમાંથી નિવૃત્તિ લઈ પાછળથી દિલ્હીમાં સ્થિર થયેલા કૃષ્ણ ખન્નાએ અનેક અખતરાઓ ઉપરાન્ત અભિવ્યક્તિવાદી વલણનો દોર પકડી રાખ્યો છે. સુમી-એ જેવી જાપાની પદ્ધતિએ કાગળ પર શાહી રેડી અવનવાં પોત પ્રગટાવ્યાં પછી એમણે સામાજિક-રાજકીય વિષયોને પ્રાધાન્ય આપતાં ચિત્રોની હારમાળા રચી છે, એમાં ઓગણીસસો સિત્તેરના ગાળામાં ચિત્રાયેલાં, યુદ્ધના દાવપેચોની ગણતરી કરતા સૈન્યના વડાનાં ચિત્રો નોંધપાત્ર છે. આ સમય દરમિયાન મુંબઈમાં મોહન સામન્ત, લક્ષ્મણ પૈ, કે.એસ.કુલકર્ણી, જહાંગીર સબાવાલા સક્રિય હતા.

સૂઝા, રઝા, હુસેન આદિ પૂર્વે નવી દિશાના પ્રયોગો કરનારાઓમાં કે.કે.હેબ્બર, એન.એસ.બેન્દ્રે અને શ્યાવક્ષ યાવડા મુખ્ય છે. આ ચિત્રકારો રવીન્દ્રનાથ



૨૯૮.કાંટો, એન.એસ.બેન્દ્રે, ઈ.સ.૧૯૫૫, તેલચિત્ર

ઠાકુર, અમૃતા શેરગિલ, જામિની રાય તથા જ્યોર્જ કીટના કામથી કેટલેક અંશે પ્રભાવિત હતા. બેન્દ્રે (ઈ.સ.૧૯૧૪-)છેલ્લા પાંચ-છ દાયકાથી ચિત્રફલક સાથે ઉત્સાહપૂર્વક કામ પાડનાર કળાકાર છે. નિસર્ગદૃશ્યો, ગ્રામ પરિવેશ તથા માનવાકૃતિઓ એમનાં ચિત્રફલકોને ઘેરી લે છે. ધનવાદી, અભિવ્યક્તિવાદી, બિન્દુચિત્રણવાદી(પોઈન્ટીલિઝમ)પદ્ધતિઓ ઉપરાન્ત રંગો ઢોળીને(ફલ્યુઈડ કલર્સ)ચિત્રો કરતાં રહી તાજા રહેવાના બેન્દ્રેના પ્રયત્નો જોઈ શકાય છે. તેમના કામમાં પ્રશિષ્ટતાથી વધુ રંગદર્શિતા નજરે પડે છે. પોથીચિત્રોની રંગરચનાનો તેમણે સફાઈપૂર્વક વિનિયોગ કર્યો છે. 'કાંટો કાઢતી સ્ત્રી', 'પોટ્રેટ ઓફ એ હાઉસ' જેવાં ચિત્રોમાં ખજૂરાહો અને પોથીચિત્રોના સન્દર્ભનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ ચમત્કારક બને છે. શ્યાવક્ષ યાવડા (ઈ.સ.૧૯૧૪)એ વિક્ટોરીયન શૈલીમાં વાસ્તવવાદી

ચિત્રો શરૂ કર્યાં તે પછી અજંતા, ઈલોરા, ખજૂરાહો, બોરોબુદુર આદિ સ્થળોની કળાયાત્રાનો ખાસ્સો પ્રભાવ તેમના પર પડ્યો. અમૂર્ત શૈલીમાં પણ તેમણે ચિત્રો સર્જ્યાં છે. નૃત્યની વિવિધ ભાવભંગિઓને રંગ-રેખાના લય સહિત નિરૂપવામાં શ્યાવક્ષ યાવડાને સફળતા સાંપડી છે. કે.કે.હેબ્બરે(ઈ.સ.૧૯૧૧-)ભારતીય સમાજજીવનના નિરૂપણ પછી રંગ અને રેખાના લયને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. એમની લાંબી અને સાંકડી રેખાઓનું રચનાવિધાન રસપ્રદ છે.

કલકત્તા, મુંબઈ અને મદ્રાસની જેમ દિલ્હીમાં પ્રગતિવાદી જૂથ નહોતું; પણ ઓગણીસસો ઓગણપચાસમાં 'દિલ્હી શિલ્પચક્ર'ની સ્થાપના થઈ. આ સંસ્થામાં લેખકો, સંગીતકારો, ચિત્રકારો, નૃત્યકારો-સૌ એકત્ર થવા માંડ્યા અને એક વાતાવરણ રચાયું. આ બધામાં દિલ્હીની કળાશાળાના મુખ્ય અધ્યાપક સૈલોઝ મુખરજી નોંધપાત્ર છે. તેમની નિશ્ચામાં અનેક કળાકારો તૈયાર થયા છે. એ પેઢીના બીજા વડીલ ચિત્રકાર હતા ભવેશ સંન્યાલ. તે પછીના મહત્વના ચિત્રકારોમાં સતીશ ગુજરાલ, જગદીશ સ્વામીનાથન, રામકુમાર, બિરેન દે, ગુલામ રસૂલ સંતોષ વગેરે છે.

માર્ક્સવાદી વિચારધારાથી પ્રભાવિત ચિત્રકાર અને હિન્દીના પ્રસિદ્ધ વાર્તાકાર રામકુમારના સર્જનમાં શહેરમાં વસેલા સામાન્ય માણસની વેદના અને ખિન્નતાને વાચા મળી છે. સાતમા દાયકામાં એમનાં ચિત્રોમાંથી માનવઆકૃતિ ઘટતી જાય છે. સાથો સાથ અમૂર્ત તરફનો ઝોક વધતો જાય છે. 'વારાણસી' વિષયક ચિત્રોમાં ઘાટ, પગથિયાં, ગંગા, મંદિરોનું સીધેસીધું નિરૂપણ ન કરતા એ સ્થળવિશેષની રંગસોડમ રૂપ પામે છે. તેમના 'મકાનો' પણ ઘણું કહી જાય છે. તેઓ ક્યારેક ઊંચા સ્થળેથી અવલોક્યું હોય તેવું દૃશ્ય સંવેદન પ્રગટાવે છે. એમના ભૂરા, રાખોડી, બદામી, પીળા, કાળા લસરકાનો લય રજા કે પદમસી કરતાં નોખો છે.

ચિત્ર, શિલ્પ અને સ્થાપત્ય-લલિતકળાની આ ત્રિવિધ શાખાઓમાં સમજપૂર્વક પ્રવૃત્ત બની આગવો રણકો સિદ્ધ કરનાર સતીશ ગુજરાલ પર આરંભે મેક્સિકોના કળાકાર ઓરોઝકોનો પ્રભાવ સર્વવિદિત છે. મેક્સિકોથી આવ્યા પછી વાસ્તવવાદથી દૂર જઈ આદિમતા અને લોકશૈલીનાં તત્ત્વ ઝીલી તેમણે સર્જન કર્યું, ભીંતચિત્રો, કોલાજ અને ચીનાઈ માટીકામ પણ અજમાવ્યાં છે. ભારતના ભાગલાને કેન્દ્રમાં રાખી કરેલી શૃંખલામાં નિરાશ્રિત મનુષ્યોની વેદના, લાચારી, બીકને વાચા મળી છે. ત્યાર પછી બીકાળવા, ભયાનક



૨૯૯. ગમગીન ગામ, રામકુમાર, ઈ.સ. ૧૯૫૬, તૈલચિત્ર

ચિત્રોનો ગાળો આવ્યો. તેમનાં ચિત્રોમાં આદિમતા, બંડ, લાચારી, ભયાનકનાં તત્ત્વો ધ્યાન ખેંચે છે. પછીના ગાળામાં તેમણે અર્ધમૂર્ત શિલ્પો અજમાવ્યા અને સ્થપતિ તરીકે પણ નોંધપાત્ર ઇમારતો રચી.

આધુનિકતાના બીજા તબક્કાનું પ્રથમ ચરણ ઓગણીસસો ત્રેસઠમાં 'ગૃપ ૧૯૮૦'ના કળાકારોએ યોજેલા પ્રદર્શનને ગણવું જોઈએ. આ વૃન્દમાં જગદીશ સ્વામીનાથન, જ્યોતિ ભટ્ટ, જેરામ પટેલ, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, હિમ્મત શાહ આદિ હતા. એ દિવસોમાં અભિવ્યક્તિવાદની સર્વવ્યાપક અસર ઝીલીને આવેલા બ્રેટોના અતિવાસ્તવવાદ પછીનાં મુક્ત વિચારનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર સ્વીકૃતિ પામ્યું હતું. આ જૂથના સૂચિપત્રમાં સ્વામીનાથને લખેલા ખરીતાને પૂરક બને એવી પ્રસ્તાવના કલામર્મજ મેક્સિકન કવિ તથા તે સમયના ભારત ખાતેના એલચી ઓક્તાવિયો પાઝે લખી હતી. આ પ્રદર્શનમાં જેરામ પટેલ અને હિમ્મત શાહે આકારવાદી ઉથલપાથલ વડે આધુનિકતાના તર્કશાસ્ત્ર સાથે કામ પાડ્યું. ચિત્રકાર, વિચારક,



૩૦૦. આત્મચિત્ર, સતીશ ગુજરાલ, આશરે
ઈ.સ. ૧૯૫૦, તેલચિત્ર

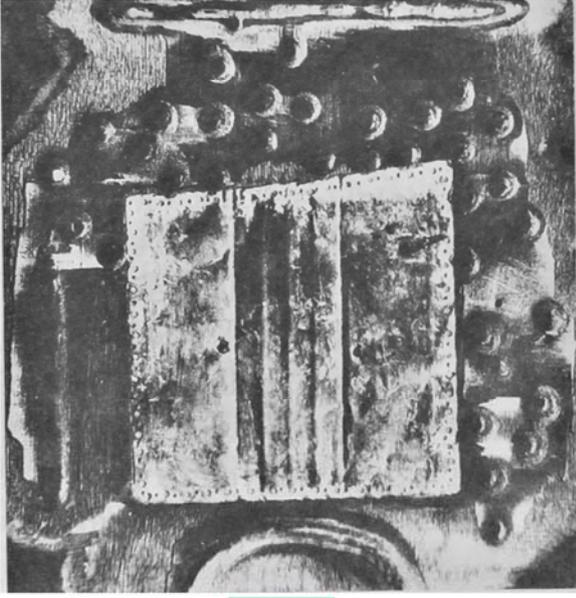
સમીક્ષક તેમ જ કળાસંગ્રહાલયના આયોજક જગદીશ સ્વામીનાથન (ઈ.સ. ૧૯૨૮-૧૯૯૪)ની વાત વિના ભારતીય કળાની વાત અધૂરી રહે. આરમ્ભના જાણીતા વિષયોનાં ચિત્રો પછી તેઓ(નવ)તાન્ત્રિક કળા પ્રતિ વળ્યા. પહાડ, પંખી, આકાશ, વૃક્ષ, શિલા જેવાં પ્રકૃતિનાં તત્ત્વોને અવકાશમાં તરતાં મૂકી ચિત્રમાં સર્જતાં રૂપો તથા તેનાં પરિમાણોને સ્વામીનાથને પ્રકાશિત પીળા, લાલ, નારંગી, ભૂરા, લીલા, જાંબલી રંગોના પ્રભાવક વિનિયોગ વડે અભિવ્યક્તિ આપી છે. રંગવિધાનની તેમની સૂઝ અને શિસ્ત પ્રશસ્ય છે. આઠમાનવમા દાયકામાં માનવઆકૃતિ મૂલક ચિત્રોની બોલબાલા હતી ત્યારે પણ સ્વામીનાથને વિચલિત થયા વિના પોતાની પ્રતીતિ અનુસાર ચિત્ર સર્જન કર્યું છે. ભોપાલના ભારત ભવનના 'રૂપંકર'ના અધ્યક્ષ તરીકે આધુનિક કળાવિકાસની પ્રવૃત્તિની સાથેસાથે આદિવાસી કળાની તેજસ્વી પરમ્પરા તરફ તેમણે દેશનું ધ્યાન ખેંચ્યું. જનગઢ સિંહ શ્યામ જેવા અનેક આદિવાસી ચિત્રકારોનાં સર્જનો તેમણે દેશ અને

દુનિયામાં પ્રદર્શિત કર્યાં. અંતિમ વર્ષોમાં આદિવાસી-લોકકળાના, તેમની પુરાકથાનાં કલ્પનો લઈ કરેલાં ચિત્રોમાં પણ સ્વામીનાથનનો શ્વાસ સાંભળી શકાય છે. વિશ્વના ત્રીજા દેશોની સંસ્કૃતિમાં તેમ ભારતમાં ઉદારમતવાદી-સૌન્દર્યશાસ્ત્ર 'મૂળ'ના વિચારનો તણખો પ્રગટાવે છે, અહીં પૂર્ણ અસ્તિત્વની અવસ્થા સુધી પહોંચાણની આકાંક્ષા પ્રગટે છે. સાથે જ આદિમ અથવા આદિવાસીઓની જે સહજ ચેતના છે તેને પણ ઓળખવાનો પુરુષાર્થ ભોપાલના ભારતભવનમાં થાય છે. આધુનિક ચિત્રકળાના સંગ્રહાલયની સામે જ આદિવાસી કળાનું સંગ્રહાલય ઊભું થાય એ પણ મોટી ઐતિહાસિક ઘટના કહેવાય.

જેરામ પટેલ અને હિમ્મત શાહ(કેટલેક અંશે પીરાજી સાગરા)પણ માધ્યમ સાથેની તોડફોડ દ્વારા નવી ચિત્રભાષા સર્જવા મથ્યા છે. આદિમતા સાથેનો સંબંધ આ કળાકારોમાં ભિન્ન સ્તરે જોઈ શકાય. પિકાસો અને પોલ કલેના સંસ્કાર ઝીલી તરડાયેલાં ચહેરાના નિરૂપણ પછી જેરામ પટેલે આદિમતાનાં પાતાળો ડહોળી બીકાળવી આકૃતિઓ, તૂટેલાં ફૂટેલાં અંગઉપાંગો, પોતે કલ્પેલાં પ્રાણીઓના આકારો કાળી શાહીમાં નિરૂપી નવી દિશામાં ગતિ કરી. બીજી તરફ લાકડું બાળી, ખીલા ઠોકી, ઈનેમલ-તૈલરંગના વિનિયોગ દ્વારા સર્જતી કૃતિઓએ દ્વિવિધ સ્તરે વિદ્રોહની લાગણીને વાચા આપી. તે સમયે

જેરામ પટેલના આ પ્રકારના સર્જનનો પ્રભાવ દેશમાં ખાસ્સો ઝીલાયો. માધ્યમ સાથે તોડફોડ કર્યા પછીના ગાળામાં રંગને પાથરી જરૂર જેટલો આકાર આપી સંવેદન પ્રગટાવવા તેઓ મથ્યા છે.

ચિત્રકાર, શિલ્પકાર હિમ્મત શાહ માધ્યમ સાથેના મુકાબલામાંથી ચમત્કારક રૂપો પ્રગટાવે છે. તેમણે કરેલાં માથાનાં ચિત્રો પર પિકાસો, સૂઝા અને જેરામ પટેલની અસર જોવા મળે છે તેમ છતાં, કેટલાંક ચિત્રોમાંની બળકટતા નોંધપાત્ર છે. બીજા તબક્કામાં તેમણે કેનવાસ છોડી પાટિયા પર ખીલા તથા અન્ય વસ્તુઓ જડીને કે લાકડું બાળીને કરેલાં ચિત્રોમાં રંગો ઓછા. તે પછી તેમણે 'બર્ન્ટ પેપર કોલાજ' (કાગળ બાળીને આકૃતિઓ ઉપસે તેમ ચોંટાડી)પણ કર્યાં છે. ઘેરા રંગો અને ભૌમિતિક આકૃતિઓમાંથી વિદ્રોહ તેમ જ વિષાદ પ્રગટે છે. ફાટેલું કપડું, બાટલી, તાર, જાળીનો ભાગ પ્લાસ્ટર સાથે સંયોજી હિમ્મત શાહે અવનવાં રૂપો સર્જ્યાં છે. તેમણે પ્લાસ્ટરમાં, માટીમાં અને ધાતુમાં બગડેલા, બીકાળવા અનેક ચહેરાઓ બનાવ્યા તથા માનવસંવેદનાનાં જુદા રૂપોને પ્રગટાવ્યાં છે. ક્યારેક



૩૦૧. ગેસ્ટાલ્ટ ઈન ટીન, જરામ પટેલ, ઈ.સ.૧૯૬૨, લેમિનટેડ કાષ્ટ પર, બ્લો ટોર્ચ, ટીન અને ખીલીઓ

તેમનાં ચિત્રો અને શિલ્પો માધ્યમોની મર્યાદા વળોટી પરસ્પરને પૂરક બને છે.

ઓગણીસસો છપ્પનમાં 'વડોદરા જૂથ'ની સ્થાપના થાય છે. પરંતુ એ જૂથની પ્રવૃત્તિઓ ઝાઝી ન ચાલી. આ જૂથ સાથે બેન્દ્રે, જ્યોતિ ભટ્ટ, શાંતિ દવે વગેરે જોડાયેલા હતા. જ્યોતિ ભટ્ટના કામમાં ઘનવાદની અસર જોઈ શકાય. તેમના દીવાશ્રેણીનાં અને સ્ટીલ લાઈફનાં ચિત્રો રસપ્રદ બન્યાં છે. તેમનાં ચિત્રોમાં રંગ, રેખા અને અવકાશ આયોજનની અત્યંત ચીવટ ભાવકનું ધ્યાન ખેંચે છે. દીવાશ્રેણીમાં ક્યારેક દીવાનું દીવાપણું ઓગળી જાય છે અને નવી અભિજ્ઞતા પમાય છે. તેમના અમૂર્ત પ્રકારનાં ચિત્રોમાંના રંગ અને પોત આકર્ષક છે. પાછળથી તેઓ છાપચિત્ર અને છબિકળા તરફ વળી ગયા.

આધુનિકતાના બીજા તબક્કાનું દ્વિતીય ચરણ સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં રહસ્યવાદ તરફ ગતિ કરે છે. તેને તન્ત્રવાદ અથવા નવ્ય તન્ત્રવાદ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. આપણા તન્ત્ર, મન્ત્ર અને યન્ત્રનાં નજરે ચઢ્યા એવાં ઘટકોને આધુનિકતાને ખપ લાગે તેવી રીતે ચિત્રોમાં આલેખવામાં આવ્યાં. આ ઉપરાન્ત તેમાં જ્યોતિષનાં પ્રતીકો, ભૌમિતિક આકૃતિઓ, પ્રાચીન લિપિઓ પણ પ્રયોજાયાં. આ બધું ભારતીયતાના નામે ખખ્ખું તેથી વખણાયું અને વખોડાયું પણ ખરું. તન્ત્રવાદી કળાકારોમાં કે. સી.એસ.પણિકકર, જી.આર.સંતોષ અને બીરેન દે મુખ્ય છે. આ સર્વમાં કે.સી.પણિકકર જુદા તરી આવે છે. તેમણે આદિમાનવની, ભૌમચિત્રોની શૈલી, એમનાં પ્રતીકો ઉપરાન્ત જૂની મળયાળમ લિપિ,

સ્વરલિપિના પ્ર-યોગ વડે નોખું ચિત્ર સર્જન કર્યું છે. તેમનાં ચિત્રોનો પ્રભાવ પછીની પેઢીએ પણ ઝીલ્યો. મદ્રાસની કળાશાળામાંથી નિવૃત્ત થયા પછી પશ્ચિમકરે કળાકારો એક સાથે રહી કળાપ્રવૃત્તિ તેમ જ જીવનનિર્વાહ કરી શકે એવા કળાગ્રામ 'ચોળમણ્ડળ'ની ઓગણીસસોછાસઠમાં સ્થાપના કરી. કળાવિશ્વમાં આ એક નવી દિશાનું અને મહત્વનું પગલું હતું.

શાંતિનિકેતન પછી કળાશાળાનું સક્ષમ માળખું વડોદરાની મ.સ.યુનિવર્સિટીની ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સમાં રચાય છે. કળાનો અભ્યાસ યુનિવર્સિટી સ્તરે સ્થાપવાની અહીં પહેલ થઈ અને આધુનિકતાનું આપણું પોતાનું શિક્ષણશાસ્ત્ર વિકસાવવાની અને વિસ્તારવાની યોજના ઘડાઈ. છઠ્ઠા સાતમા દાયકામાં બેન્દ્રે અને તે પછી કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યન, અમેરિકાના બાર્ન્સ ફાઉન્ડેશનમાં કળાનો ઈતિહાસ ભણેલા માર્કસ ભટ્ટ અને મુંબઈના કળામર્મજી વી.આર.આંબેરકર જેવા કળાકારો, અધ્યાપકો તથા વિચારકોના નેતૃત્વ હેઠળ સર્જનાત્મકતાથી ઘબકતા વિદ્યાર્થીઓ અને અધ્યાપકોનું વૃન્દ ત્યાં કામ કરતું હતું. અહીં તાલીમ પામેલા



૩૦૨. ચહેરો, હિમત શાહ, ઈ.સ.૧૯૬૦-૭૦, પ્લાસ્ટર

કળાકારોએ આઠમા નવમા દાયકાની આધુનિક ચિત્રકળાને નવી દિશા આપી છે. તેમનો કથનાત્મક નિરૂપણ તરફનો ઝોક પણ મહત્વનો પુરવાર થયો.

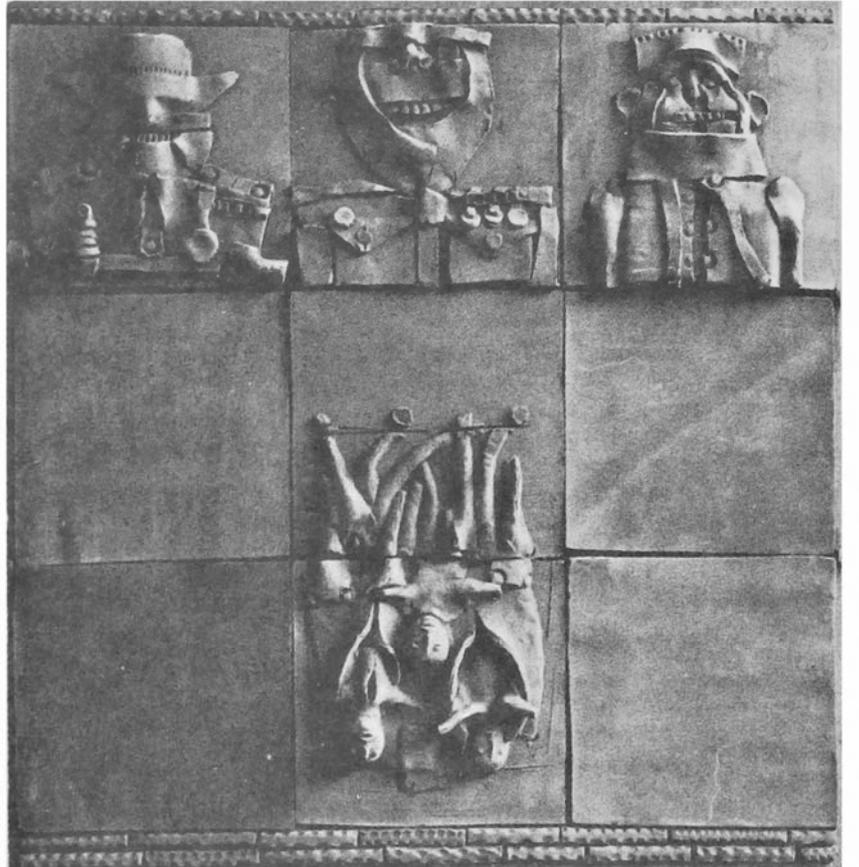
મ.સ.યુનિવર્સિટીમાં શિક્ષણ કાર્ય દરમિયાન ત્યાંના કળાકીય વાતાવરણને રણઝણતું કરનાર ચિત્રકાર અને સમીક્ષક કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યનું (ઈ.સ.૧૯૨૪-)હાલ શાંતિનિકેતનમાં કાર્યરત છે. ઠરેલ ઊર્મિશીલતાની સાથે વિચારશીલતાના સમન્વયને પરિણામે તેમની સર્જનયાત્રા વિવિધ સ્થિત્યંતરોમાંથી પસાર થઈ છે. બાંગ્લાદેશના યુદ્ધ અને ગુજરાતના પુરને કેન્દ્રમાં રાખી પકવેલી માટી(ટિરાકોટા)માં તૈયાર થયેલી કૃતિઓમાં માણસની જંગલિયત અને લાચારીનું નિરૂપણ ભાવકને વિશુભ્ધ કરે છે. 'યુદ્ધચંદ્રકો', 'માર્ચ' વગેરે કૃતિઓ આ સંદર્ભમાં તપાસી શકાય. તે પછી કાચ પરનાં ચિત્રોમાં તેમની વિનોદ વૃત્તિ તથા કટાક્ષ, પટચિત્રોના સ્પર્શ સહિત, નિરૂપાયા છે. તેમનાં ઓક્સફર્ડ શ્રેણીનાં ચિત્રોમાં માનવીય નિષ્ફળતાને વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં રૂપ મળ્યો છે.

કળાવિશ્વમાં પ્રભાવક બનેલા કળાકારો, કેટલીક ઘટનાઓ અને કેટલાંક ચિત્રપ્રદર્શનોની વાત આગળ થઈ ગઈ છે. અહીં ઓગણીસસો એક્યાસીમાં મુંબઈ અને દિલ્હીમાં યોજાયેલા 'પ્લેસ ફોર પીપલ' પ્રદર્શનનો ઉલ્લેખ જરૂરી છે. ભૂપેન ખખ્ખર, જોગેન ચૌધરી, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સુધીર પટવર્ધન, વિવાન સુન્દરમ્ અને નલિની મલાનીનાં માનવઆકૃતિમૂલક કથનાત્મક ચિત્રોએ નવી આબોહવા સર્જી. એ પ્રદર્શનના સૂચિપત્રમાં દેશ અને દુનિયાની માનવાકૃતિમૂલક ચિત્રકળાનો પક્ષ લેતા કળાસમીક્ષક ગીતા કપુરના અભ્યાસલેખે ભૂમિકા પૂરી પાડી. 'પ્લેસ ફોર

પીપલ' પ્રદર્શન અકૃત્રિમ આકૃતિનિરૂપણના સૌન્દર્યશાસ્ત્રની રજૂઆત કરનારું નીવડ્યું. એ પછી માનવાકૃતિલક્ષી ચિત્રણા આધુનિક ભારતીય ચિત્રકળાનો મુખ્ય પ્રવાહ બને છે એમ કહી શકાય. વડોદરાની અને અન્ય કળાશાળાના વિદ્યાર્થીઓ પણ ભૂપેન ખખ્ખર, ગુલામમોહમ્મદ શેખ કે જોગેન ચૌધરીની મનુષ્યાકૃતિઓની અસરમાં ચિત્રો કરતા જણાયા છે.

આન્તરરાષ્ટ્રીય આધુનિકતાવાદી કળાના સાંકડા ગ્રીનબર્ગીઅન આકારવાદને સાતમા આઠમા દાયકાના કળાકારોએ ચિત્રસર્જન દ્વારા ઉત્તર પણ આપ્યો છે. કેટલેક અંશે ડેવિડ હોકની, રોઝેનબર્ગ, આર.બી.કીટાઈ જેવા કળાકારો સાથેના સંવાદીપણાનો એ સમય હતો.

આધુનિક ચિત્રકળામાં ઘણી બધી રીતે નોખા પડી આવતા કોઈ કળાકાર હોય તો તે ભૂપેન



૩૦૩. સેનાપતિઓ અને ચંદ્રકો, કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યનું, ઈ.સ.૧૯૭૧, પકવેલી માટીમાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પ

ખખ્ખર(ઈ.સ.૧૯૩૪) છે. નોંધપાત્ર સ્વયંશિક્ષિત કળાકારોમાં રવિ વર્મા ને રવીન્દ્રનાથ પછી ભૂપેન ખખ્ખર આવે છે. પોપ કળાનું સંવેદન પ્રગટાવનાર તેઓ પ્રથમ ભારતીય કળાકાર છે. આપણા ભદ્રવર્ગે સસ્તાં ગણેલાં, ન સ્વીકારેલાં તત્ત્વો તરફ આકર્ષાઈ ભૂપેન ખખ્ખર ચિત્રો કરવા માંડે છે અને એમ આપણી ભદ્રવર્ગીય માન્યતાઓના મૂળમાં જ ઘા કરે છે. સાથોસાથ એવી માન્યતાઓની હાંસી પણ ઉડાવે છે. ફૂટપાથ પર મળતાં દેવદેવીઓનાં કેલેંડર અને ફિલ્મી પોસ્ટરોના શૈલી, રંગો અજમાવ્યા પછી ભૂપેનના 'જનતા વોચ કંપની' ને 'જલેબી ખાતો માણસ' જેવાં ચિત્રોમાં ભારતીયતાનો આગવો રણકો પ્રમાણી શકાય છે. એમનાં પાત્રો ચોક્કસ પ્રકારની અક્કડતા અને અકૃત્રિમતાને કારણે પણ જુદાં તરી આવે છે. તેમનાં કેટલાંક ચિત્રોમાં પોથીચિત્રોના વાતાવરણનો તથા હેત્રી રૂસો ને ડેવિડ હોકનીનો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે. રંગસંયોજનની તથા અવકાશનિરૂપણની આગવી લાક્ષણિકતા 'ગુરુજયન્તિ' તથા 'સૌને ખુશ રાખવાનું અશક્ય છે' માં ઉત્તમ રીતે પ્રગટી આવી છે. ભૂપેને ચિત્રોમાં ઠંડા, કટાક્ષ, વિડમ્બનાને માણસની

આક્રમણભોગ્યતાને વિભિન્ન પરિસ્થિતિના નિરૂપણ દ્વારા વાચા આપી છે. આઠમા દાયકામાં જરાય છોછ વિના તેમણે કરેલાં પુરુષોના સજાતીય સમ્બન્ધોનાં ચિત્રોએ ભદ્રવર્ગીય માનસને ફરી આઘાત આપ્યો. એ નોંધવું જોઈએ કે તેમનાં પાત્રો તથા નિરૂપણશૈલી હવે ઘણાં પરિચિત બની ગયાં છે. ભારતીય મધ્યમવર્ગને ભૂપેન પછી જોગેન ચૌધરી, નલિની મલાની, અમિત અંબાલાલ વગેરે સૂઝપૂર્વક આલેખે છે. ભૂપેન ખખ્ખર ચિત્રકાર હોવા ઉપરાંત મધ્યમ વર્ગના ગુજરાતી સ્ત્રીપુરુષોના યૌન સમ્બન્ધોને ઠંડા, કટાક્ષ. વિડમ્બના સહિત નિરૂપનાર ગુજરાતી ભાષાના વાર્તાકાર-નાટ્યકાર પણ છે.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ(ઈ.સ.૧૯૩૭-) આપણા પ્રથમ ભારતીય ચિત્રકાર છે જેમને અને કેરળના શ્રી વિશ્વનાથનને ફ્રાન્સના પોમ્પિદૂ આર્ટ સેન્ટરમાં તેમનાં પૂર્વેનાં અને તત્કાલીન ચિત્રો પ્રદર્શિત કરવાનું નિમન્ત્રણ મળ્યું હતું. ગુજરાતી ભાષાના મહત્વના આધુનિક કવિ અને કળા સમીક્ષક ગુલામમોહમ્મદ શેખનાં આરમ્ભનાં ચિત્રોમાં ઘોડા, વૃક્ષો, ડુંગરા જોવા મળે છે.

હુસેનની જેમ ઘોડાને વિવિધ પરિમાણ ને લય સાથે પ્રયોજ્યા બાદ તેઓ પોપકળા ને કોલાજ પણ અજમાવી જુએ છે. ગુલામમોહમ્મદ શેખે કથનાત્મકતા ને આત્મકથનાત્મકતાના અંશોને મેળવી-ભેળવી, તેમાં જાતીય આવેગોના નિરૂપણને સાંકળી કરેલાં ચિત્રોમાં 'પ્રત્રીક્ષા અને પરિભ્રમણ' ધ્યાનાર્હ છે. એમનાં ઘણાં ચિત્રોમાં અન્દરના અને બહારના વિશ્વને



૩૦૪. ગુરુ જયંતીની ઉજવણી, ભૂપેન ખખ્ખર, ઈ.સ. ૧૯૮૦, તેલચિત્ર



૩૦૫. બાંધતી ગલી, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, ઈ.સ. ૧૯૮૧, તેલચિત્ર

એકીસાથે માણવાની તક સાંપડે છે. ચિત્રફલકના વિભાજનમાં ઉપરાન્ત રંગસંયોજન, આકૃતિવિધાન, અવકાશ અને સ્થળના નિરૂપણમાં શેખનું કૌવત પ્રગટ થાય છે. તેમણે આત્મસાત્ કરેલા ભારતીય લઘુચિત્રોના સંસ્કાર પણ તેમનાં ચિત્રોમાં ઉપકારક બની આવે છે. દેશમાં ને વડોદરામાં થયેલાં કોમી રમખાણોના સંવેદનને વાચા આપતું 'વેચવાનું છે આ શહેર' ભાવકચેતનાને વિવિધ સ્તરે હચમચાવે છે. તૈલરંગો ઉપરાન્ત લીનોકટ, એચિંગ્સ, સિલ્ક સ્ક્રીન જેવી પદ્ધતિઓ પણ શેખે અજમાવી છે. એકાણુંમાં યોજાયેલા 'પથવિપથ' પ્રદર્શનમાંના 'અઝીઝ-અઝીઝાની કથા', 'ગહન ક્ષિતિજ', 'બદલાતાં પટ' ચિત્રો શેખની સર્જકતાની સાહેદી આપે છે.

વિવાન સુન્દરમ્ (ઈ.સ. ૧૯૪૩-) માધ્યમ સાથે સતત મથામણ કરી નવી દૃશ્યસંવેદના સર્જનારા ચિત્રકાર છે. બનારસનાં ચિત્રોમાં તથા કૉલાજમાં પોપ સંવેદના પ્રગટાવનાર વિવાન સુન્દરમ્, ઈન્ડિયાત્રા પછી, અભિવ્યક્તિમાં મોટાં પરિવર્તનો આણે છે. તેઓ

માર્ક્સવાદી વિચારધારાનો મહિમા કરે છે એટલું જ નહિ, સામાજિક-રાજકીય ઘટના સન્દર્ભે પોતાનો પ્રતિભાવ ચિત્રસર્જન દ્વારા આપે છે. કટોકટી-કાળનાં તેમ જ ઈન્દિરા ગાંધીની હત્યા પછી તેમણે કરેલાં ચિત્રો આ સન્દર્ભે તરત જ સ્મરણે આવે છે. પાબ્લો નેરુદાના માચ્ચુ-પિચ્ચુને આધારે કરેલાં રેખાંકનોમાં વાસ્તવવાદ અને અમૂર્તવાદના સંયોગમાંથી કલ્પનો સર્જી, કાન્તિના સન્દેશ માટેની ચિત્રભાષા પ્રગટાવે છે. 'ગુડ્ડી', 'પિતાનું વ્યક્તિચિત્ર' આદિમાં વિવાનની રંગસૂઝ તથા પાત્રગત સંવેદના પ્રગટાવવાનું કૌશલ ધ્યાનાકર્ષક બને છે. 'ગુડ્ડી'માંના ભૂરા, જાંબલી, નારંગીની સાથે થોડા સફેદનો ઉપયોગ ભાવકના ચિત્રમાં મુદ્રિત થઈ જાય છે. છેલ્લે છેલ્લે તેમણે 'ઈન્સ્ટોલેશન' જેવી પરિવેશને સાંકળી લેતી ચિત્રશિલ્પ પદ્ધતિ પ્રયોજી છે. આમાં સાબરમતી આશ્રમમાં બનતા દેશી કાગળને વાળી ઢાળી, ઉપર ચિતરી, કોરેલા પથ્થર, કાચ અને ફોટોગ્રાફ મેળવી વિશાળ પરિવેશીય પ્રદર્શનો કર્યા છે. એમાં 'ખાડી-યુદ્ધ'ના પરિવેશીય શિલ્પોમાં ખનિજ તેલ(જેના કારણે તે યુદ્ધ સંભવ્યું) પ્રદર્શિત કર્યું અને અયોધ્યા-કાંડ અને મુંબઈનાં હુલ્લડોને રસ્તે રજળતા પડી રહેલા અનામી દુર્ભાગીના ફોટા પર ખીલીઓ ઠોકી સચોટતાપૂર્વક રજૂ કર્યું છે.

પોતાની અભિવ્યક્તિવાદી કળાકાર તરીકે ઓળખ આપનાર નલિની મલાની (ઈ.સ. ૧૯૪૬-) એ જળરંગી ચિત્રો કર્યા પછી તેમનાં ચિત્રોમાં અંગત નોંધપોથીનાં તત્ત્વો દેખા દે છે. નલિની મલાનીનાં ચિત્રોનું કેન્દ્ર માનવશરીર છે. કેટલાંક ચિત્રોમાં પુરુષની આંખે જોવાયેલી સ્ત્રીનું નિરૂપણ નારીચેતનાનું ઘોતક છે. પાછળથી તેમનાં ચિત્રોમાં પુરુષો પ્રવેશ્યા છે. 'તે(સ્ત્રી)ની જિંદગી' શ્રેણીમાં સામાજિક વાસ્તવનું નિરૂપણ સંયમપૂર્વક થયું છે. ત્યાર બાદ કરેલાં ચિત્રો અને પરિવેશીય રચનાઓ (ઈન્સ્ટોલેશન્સ)માં નારીચેતના વધુ ધારદાર થઈ છે. નલિની મલાનીથી જુદી રીતે જોગેન ચૌધરી (ઈ.સ. ૧૯૪૩-) વાસ્તવ-નિરૂપણ સાથે કામ પાડે છે. મધ્યમ વર્ગીય માણસોના જાગ્રત-અર્ધજાગ્રત મનની વાસનાઓ, લોલુપતા, પશુતા, રુગ્ણતાને જોગેન કંતાયેલા, બેડોળ શરીર દ્વારા



૩૦૬. અંતરંગ સંબધો(એનું જીવન-૪), નલિની મલાની,
ઈ.સ. ૧૯૮૦-૮૧, તૈલચિત્ર

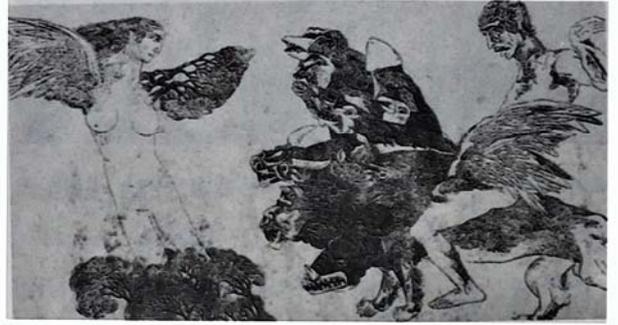
આલેખે છે. તેમનાં ચિત્રોની ગ્રાફિક(છાપચિત્રોનાં ગુણ)ક્વોલિટી આસ્વાદ્ય છે. આધુનિક બનવાના નુસખાઓ અજમાવ્યા વિના ક્ષીણ થતા જતા મધ્યમ વર્ગનું ધારદાર નિરૂપણ ભાવકને હચમચાવે છે. જોગેન ચૌધરીના 'નટી વિનોદિની' ચિત્રમાં ભાવકની નજર, તેમ પાત્ર-નટીની પ્રગટતી સ્વભાવગત વિલક્ષણતા એવા બેવડા દૃષ્ટિબિન્દુને સાથે અભિવ્યક્તિ સાંપડી છે. સુધીર



૩૦૭. નટી વિનોદિની, જોગેન ચૌધરી, કાગળ પર શાહી,
ચાક, વગેરે

૨૯૬ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

પટવર્ધન માર્ક્સવાદી અભિગમ ધરાવનાર કળાકાર હોવા છતાં ચિત્રફલકનાં પાત્રો ને જાત વચ્ચે ઉચિત અન્તર સાચવવામાં સફળ થાય છે. ચિત્રને અર્થ આપનારી વીગતોનો વિનિયોગ તથા ચિત્રોમાં જોવા મળતું સૂક્ષ્મ અવલોકન સુધીર પટવર્ધનનો વિશેષ છે. 'ઈરાની રેસ્તોરા', 'ટ્રેન', 'ધ સીટી'ને આ સન્દર્ભમાં તપાસવાં જેવાં છે. આ ઉપરાન્ત લક્ષ્મી ગૌડ અને વિકાસ ભટ્ટાચાર્ય મહત્વના કળાકાર સિદ્ધ થાય છે. લક્ષ્મી ગૌડ(ઈ.સ. ૧૯૪૦)ની જસતની છાપો(એશિંગ્સ)માં જાતીયતા અને પ્રેમના તાજપભર્યા અર્થઘટનની શોધ જોવા મળે છે. પાછળથી તેમણે તત્કાલીન સામાજિક સન્દર્ભો સાથે પણ કામ પાડ્યું છે. માનવકરુણાના



૩૦૮. લક્ષ્મી ગૌડ, ઈ.સ. ૧૯૭૩, એશિંગ

અભાવવાળા અને સમાજથી અળગા બનેલા શહેરીઓ તરફની ટીકા વિકાસ ભટ્ટાચાર્ય(ઈ.સ. ૧૯૪૦-)નાં ચિત્રોમાંથી પ્રગટે છે. એમની કૃતિઓમાં માનવ પડછાયો જુદાં જુદાં દૃષ્ટિબિન્દુ સાથે નિરૂપાયો છે તે રસપ્રદ છે. ઉદાહરણ તરીકે 'નવેમ્બર ૧૦-૧૧મીએ' ચિત્ર જોઈ શકાય. સ્ત્રી અને બાળકની વચ્ચે પડતો પુરુષનો પડછાયો ઘણું બધું સૂચવી જાય છે.

આધુનિક ભારતીય વિશ્વમાં માધ્યમ સાથે વિવિધ રીતે મથામણ કરી આગવી ચિત્રભાષા સર્જનારા કળાકારોમાં જતીનદાસ, મનજીત બાવા, પ્રભાકર ભર્વે, મનુ પારેખ, ગીવ પટેલ, શાંતિ દવે, પીરાજી સાગરા, અમિત અંબાલાલ, બાલકૃષ્ણ પટેલ, ગણેશ પાઈન, સુલતાન અલી, પરમજિત સિંહ, એસ.જી.વાસુદેવ, રણવીર કલેકા, વિનોદરાય પટેલ, વિનોદ શાહ, અતુલ

ડોડિયા, વૃન્દાવન સોલંકી, એ. કે ગજજર વગેરેને ગણાવી શકાય.

આઠમા નવમા દાયકામાં સ્ત્રીચિત્રકારોનું રાષ્ટ્રીય તેમ જ આંતરરાષ્ટ્રીય કક્ષાએ પ્રદાન મહત્વનું સિદ્ધ થયું છે. આ સ્ત્રીચિત્રકારોમાં નસરીન મોહમદી, માધવી પારેખ, અર્પિતા સિંહ, નીલિમા શેખ, મોના રાય, અર્પણા કૌર, નયના દલાલ, ગોગી સરોજપાલ, પ્રતિભા ડાકોજી, રેખા રોડવિટ્યા વગેરે ઉલ્લેખનીય છે. આ ઉપરાન્ત અમેરિકામાં નટવર ભાવસાર, ફાન્સમાં વિશ્વનાથન અને ઈન્ગ્લેન્ડમાં અવિનાશ ચંદ્ર તથા બલરાજ ખન્ના વસે છે.

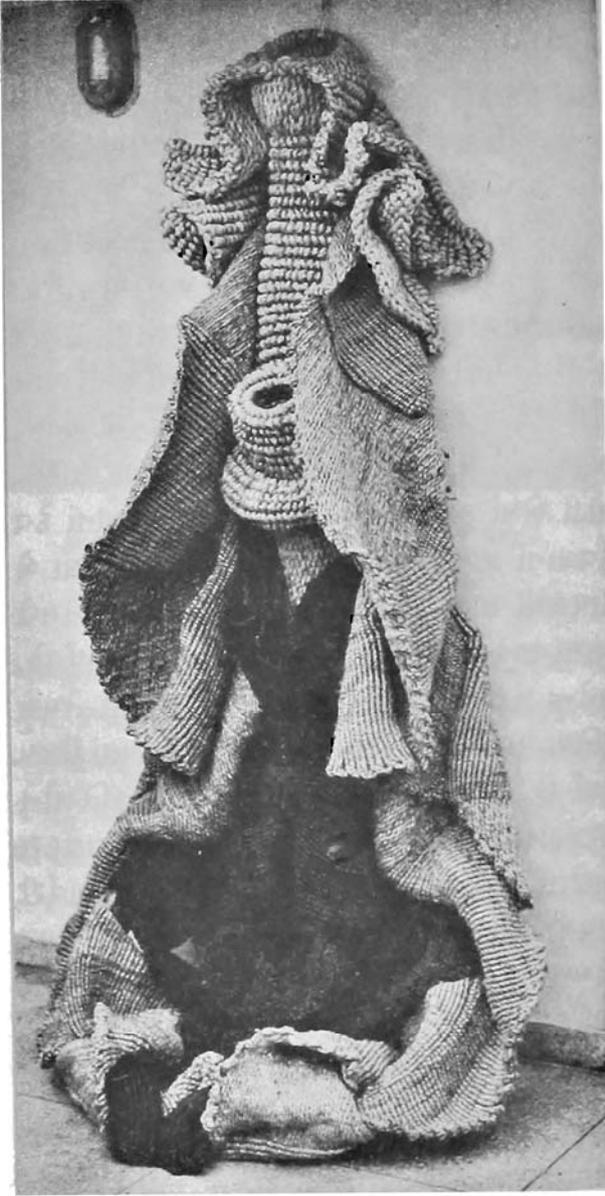
શિલ્પ ક્ષેત્રે રામકિંકર બૈજ પછીની પેઢીમાં દિલ્હીના ધનરાજ ભગત અને પ્રદોષ દાસગુપ્તા તથા વડોદરા રહેલા શંખો ચૌધરીનો સમાવેશ થાય. ધનરાજ ભગતે નળાકાર પાત્રોનાં પ્રલંબરૂપો રચ્યા પછી પાળિયા જેવા આકારો ઘડ્યા હતા. પ્રદોષ દાસગુપ્તાનાં શિલ્પોમાં ધનવાદી અને અમૂર્તની છાયા હેઠળ આકારો પુષ્ટિ પામ્યા. શંખો ચૌધરીની આકૃતિઓમાં ધનવાદ-સંરચનાવાદની ગતિશીલતા, વળાંકો અને સપાટીની



૩૦૯. પંખી, નાગજી પટેલ, ઈ.સ. ૧૯૮૭, કાળો આરસપહાણ

સ્નિગ્ધ પોતરચનામાં પ્રગટી. શિક્ષક તરીકે તેમનો અભિગમ તેમની નીચે તાલીમ પામેલા નરેન્દ્ર પટેલ, ગિરીશ ભટ્ટ, નાગજી પટેલ, રજનીકાન્ત પંચાલ અને કેટલેક અંશે રાઘવ કનેરિયા તથા મહેન્દ્ર પંડ્યામાં ઊતર્યો. નાગજી પટેલે પ્રાણીપાત્રને કેન્દ્રમાં રાખી દેવમૂર્તિના અંશોવાળા યૌનરૂપકો રચ્યાં. છેલ્લે વડોદરામાં ફતેગંજના ચોભેટે વટવૃક્ષ જેવા સ્તંભદ્વય રચ્યાં છે; પથ્થરમાં કંડારેલા આવાં વીસ ફૂટ ઊંચાં શિલ્પ વિરલ ગણાય. રાઘવ કનેરિયાએ લોઢાના ભંગારને જડી શિલ્પો કર્યાં, પછી ઈન્ગ્લેન્ડવાસ દરમિયાન સ્ટીલ જેવા માધ્યમમાં ચૈતન્ય ફણગાવતી અમૂર્ત કૃતિઓ રચી. ત્યાર બાદ માટલાં તોડી એમાં ટુકડાને વરખ લગાડી, રસ્તે રચાતાં દેવ દેવલાનાં પ્રભાવક રૂપોનો પડઘો પાડ્યો. છેલ્લા બે દાયકાથી સાથી કળાકાર જ્યોતિ ભટ્ટની જેમ તેમણે ગ્રામ્ય જીવન અને કળાનું વ્યાપક છબિકરણ કર્યું છે. મહેન્દ્ર પંડ્યાને પથ્થરની પ્રચંડતાનું આકર્ષણ-તેમણે રેતિયા પથ્થરની ભારેખમતાને પ્રાધાન્ય આપતાં શિલ્પ કર્યાં છે. છેલ્લે છેલ્લે તેઓ અવનવી આકૃતિઓને ઘરઝરૂખાના પરિવેશમાં ગોઠવી શિલ્પ કરે છે. વડોદરા ભણેલા અને શાંતિનિકેતનમાં સ્થિર થયેલા શર્વરી રાયચૌધરીએ અમૂર્ત-ધનવાદી વિચારણાનો શુદ્ધ નિતાર એમનાં લયાન્વિત શિલ્પોમાં કર્યો છે-તે ઉપરાન્ત વ્યક્તિશિલ્પોમાં એમણે પ્રિય એવા સંગીતકારોના ચહેરાને અનેરી સંવેદના આપી છે. બલબીરસિંહ કટ્ટ અને પત્ની લતિકા બન્ને વડોદરા ભણીને ગયા પછી વારાણસી, દિલ્હીમાં ભણાવે છે અને કાર્યરત છે. બલબીરને કાળમીઠ ગ્રેનાઈટ અને આરસની આસક્તિ છે; તેમાં એમણે વિશાળ, અમૂર્ત રૂપ આલેખ્યાં છે. વ્યક્તિશિલ્પમાં કૌશલ્યપ્રાપ્તિ કરીને વૈચારિક આકારરચના તરફ વળેલા લતિકા હમણાં જુદાં જુદાં માધ્યમોની આકૃતિઓને પરિવેશીય રૂપે પ્રદર્શિત કરે છે.

પચાસ-સાંઠના ગાળામાં મુંબઈમાં કાર્યશીલ રહેલાં અદી દાવિયેરવાલા અને પીલુ પોચખાનવાલાએ 'આધુનિક'ના વ્યાપક અર્થમાં ઘાતુશિલ્પો રચી આગવી કેડીઓ કંડારી છે. તેમનાં કેટલાંક શિલ્પો મુંબઈના જાહેર સ્થળે મુકાયાં છે. કલકત્તાનાં મીરા મુખરજીએ જનપદની



૩૧૦.રતિ, મૃણાલિની મુખરજી, ઈ.સ.૧૯૮૫, શણ

આદિકળાની મીણમાં ઢાળવાની પદ્ધતિનો વિનિયોગ કરી કાંસાની ઝીણી જાળીઓને ઢાળી, જડી વિવિધ આકૃતિઓ રચી છે, એમાં સમ્રાટ અશોકનું વિશાળ શિલ્પ સ્મરણીય છે. વડોદરા ભણેલા મૃણાલિની મુખરજીએ રસ્સી અને દોરડાં બાંધી-ગૂંથી દેવાકારોને સ્પર્શતી અનોખી રચનાઓ કરી છે.

દક્ષિણમાં જાનકી રામ અને ઘનપાલે દેવરૂપોના આધુનિક આકારો ઘડ્યા પછી એ પરમ્પરા ચોળમંડળના

નન્દ ગોપાલમાં વિકસી-વિસ્તરી છે. વડોદરામાં તાલીમ પામેલા ધ્રુવ મિસ્ત્રીએ ઈન્ડોડ રહી, વિશાળ, પરિવેશીય શિલ્પરચનાઓ કરી આંતરરાષ્ટ્રીય ક્ષેત્રે નામ કાઢ્યું છે. ઈન્ડોડમાં ઉછરેલા અનીશ કપુર શુદ્ધ રંગના ભૂકાના ઢગલાઓ કરી વિલક્ષણ શિલ્પો રચે છે. તેમની ગણના વિશ્વના પ્રતિભાશાળી કળાકારોમાં થાય છે. દક્ષિણથી વડોદરા આવેલા કેરળના માર્ક્સવાદી ઉદ્દામ કળાકારોએ વિદ્રોહ અને ડાબેરી વિચારણાને મૂર્ત કરી છે. આંધ્રના રવીન્દ્ર રેડ્ડીએ ફાઈબર ગ્લાસ જેવા માધ્યમમાં ઢીંગલા જેવી, શહેરી વૃત્તિને લલચાવે એવી આધુનિક યક્ષિણીઓ રચી છે. એલેક્સ મેથ્યુ મુખ્યત્વે લાકડામાં મિથકીય કે પરિવેશીય રચનાઓ કરે છે. આ ઉપરાંત હવે અનેક નવા શિલ્પીઓ જુદાજુદા માધ્યમો અને પરિવેશીય કલ્પનોના આધારે (ઈન્સ્ટોલેશન)ના પ્રયોગો કરતા થયા છે. એમાં એન.એન.રીઝન, પુષ્પમાલા એન., સુદર્શન શેટ્ટીને વગેરેને મૂકી શકાય.

છાપચિત્રોમાં ત્રીસીચાળીસીના ગાળામાં હરેન્દ્રાસ કલકત્તામાં કાષ્ઠછાપો લેતા હતા તેમાં મુખ્યત્વે બંગાળી પરિવેશનું ચિત્રવર્ણન હતું. ડાબેરી વિચારણાના પ્રભાવે ચિત્ર પ્રસાદે રચેલ કાષ્ઠનાં છાપચિત્રોમાં પારમ્પરિક લોકશૈલીમાં પ્રગતિવાદી અભિનિવેશની ગરિમા પ્રગટી હતી. દિલ્હીમાં પચાસના દશકમાં સૌમનાથ હોર એચિંગ-ઈન્ટાલ્યો પદ્ધતિમાં કામ કરતા હતા, તે પહેલાં ત્યાંની મોડર્ન સ્કૂલમાં કામ કરતા દમ્પતી કંવલ અને દેવયાની કૃષ્ણે એવા અખતરા કરેલા. ત્યારબાદ જગમોહન ચોપરાએ 'ચુપ આઠ'ની સ્થાપના દ્વારા છાપકળાનો પ્રસાર કરવા પ્રયત્નો કર્યા. પારીસના 'સ્ટુડિઓ સત્તર'નામે ઓળખાતી એસ.ડબલ્યુ.હેઈટરની કાર્યશાળામાં કૃષ્ણ રેડ્ડીએ જસતની એક જ પ્લેટ પરથી અનેક રંગો છાપવાની 'વિસ્કોસીટી' પદ્ધતિ નીપજાવી. જ્યોતિ ભટ્ટ, લક્ષ્મી ગૌડ તથા ડાકોજી દેવરાજે એચિંગ-ઈન્ટાલ્યો પદ્ધતિને સ્વપ્રયત્ને સર્જનાત્મક કલ્પનો તરફ વાળી. કળાશાળાઓ ઉપરાંત નવા સ્થપાયેલાં કળાકેન્દ્રો(દિલ્હીમાં 'ગઢી સ્ટુડિયો' તરીકે ઓળખાતી કે અમદાવાદમાં 'કનેરિયા કેન્દ્ર' તરીકે જાણીતી કાર્યશાળાઓ)માં છાપચિત્રો પ્રતિષ્ઠા અને પ્રસાર પામ્યાં. આમાં કાષ્ઠછાપો, એચિંગ, સિલ્ક સ્ક્રીન, લિથોગ્રાફી

જેવી પદ્ધતિઓ પણ નિદર્શિત થઈ.

વસાહતી કાળનું સ્થાપત્ય મોટેભાગે અંગ્રેજ ઈજનેરોના હાથે અને દેખરેખ હેઠળ રચાયું હતું, એમાં સામેલ સ્થાનિક સલાટોએ આપસૂઝે એ પરમ્પરા વિસ્તારી. પશ્ચિમમાં 'બાઉહાઉસ' જેવી સંસ્થાએ પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછી નવાં પ્રયાણો આદર્યા ત્યારે ભારતમાં પારમ્પરિક, અંગ્રેજી ઢબની અથવા મિશ્ર પ્રકારની સ્થાપત્ય રચના થતી હતી. સ્વાતંત્ર્યોત્તર કાળે જવાહર લાલ નેહરુએ ફ્રાન્સના વિશ્વવિખ્યાત સ્થપતિ અને કળાકાર લ કોર્બુઝિયેને પંજાબની રાજધાની ચંડીગઢની નવેસરથી રચના કરવાનું નિમંત્રણ આપ્યું અને એ સ્વપ્ન સિદ્ધ પણ થયું. અમદાવાદના સ્થપતિ બાલકૃષ્ણ દોશીએ લ કોર્બુઝિયે પાસે તાલીમ લીધી અને અમદાવાદમાં ઉચ્ચ આદર્શો ધરાવતી સ્થાપત્યશાળા શરૂ કરી. આ કેન્દ્ર સ્થપતિએ અમદાવાદના 'સંસ્કારકેન્દ્ર' અને શ્રીમંતોના બંગલાની રચના કરી તેનો પ્રભાવ ભારતની યુવા પેઢી પર પડ્યો. અમદાવાદમાં જ અમેરિકી સ્થપતિ લુઈ કાહને 'ઈન્સ્ટીટ્યુટ ઓફ મેનેજમેન્ટ'ના વિશાળ સંકુલને આકાર આપ્યો. મુંબઈના ચાર્લ્સ કોરિયાએ અમદાવાદમાં 'સાબરમતી સંગ્રહાલય'ની નવતર આકારે રચના કરી. બાલકૃષ્ણ દોશીએ 'ટાગોર નાટ્યગૃહ' અને વિશાળ આવાસ રચનાઓ કરી નવા રસ્તા ચીંધ્યા, રાજ રેવાલે 'ખેલકૂદ ગામ'નો અભિગમ દિલ્હીમાં એશિયાઈ ખેલમહોત્સવ થયા પછી રજૂ કર્યો.

દિલ્હી, અમદાવાદ, મુંબઈ જેવાં મહાનગરોની સ્થાપત્યશાળાઓએ આધુનિક અભિગમ અપનાવ્યો. તેના પરિણામે બાંધકામની રીતિમાં બદલાતી રહેતી સ્થાપત્ય વિભાવનાના અભિનિવેશો પ્રગટ્યા. બાઉહાઉસથી માંડીને પોસ્ટમોડર્ન પદ્ધતિઓ અજમાવાઈ. લોરી બેકર જેવા ભારતસ્થિત અંગ્રેજ સ્થપતિએ મધ્યમ વર્ગને પોષાય એવા રહેણાંકની યોજના કરી અમલમાં મૂકી. છતાં એ પણ સ્પષ્ટ છે કે નવી કળા મુજબ નવા સ્થાપત્યનું કાર્યક્ષેત્ર મુખ્યત્વે શહેરી પરિવેશમાં કેન્દ્રિત રહ્યું છે.

દેશમાં કળાપ્રવૃત્તિ વેગવાન બને એ આશયથી ઓગણીસસો પંચાવનમાં દિલ્હી ખાતે રાષ્ટ્ર કક્ષાની લલિતકલા અકાદમી સ્થપાઈ. તે જ રીતે પ્રાદેશિક સ્તરે પણ એવી જ સંસ્થાઓ સ્થપાઈ તેનો ઉલ્લેખ પણ જરૂરી ગણાય. આ સંસ્થાઓ રાજ્યકક્ષાના તથા રાષ્ટ્રકક્ષાના વાર્ષિક પ્રદર્શનો યોજી કળાકારોને પુરસ્કારે છે. કળાકારો પરસ્પર મળી સંવાદ સાધી શકે, વિચારોનું આદાનપ્રદાન કરી શકે એ હેતુથી પ્રદર્શનો ઉપરાન્ત કાર્યશિબિરો અને પરિસંવાદોનું આયોજન પણ થાય છે. દર ત્રણ વર્ષે કળાકારો માટે 'ત્રિવાર્ષિકી'નું આયોજન પણ થાય છે. લલિતકળા અકાદમી પસંદ કરેલાં પોથીચિત્રોની તથા વિવિધ ચિત્રકારોનાં ચિત્રોની પ્રતિકૃતિ પ્રસિદ્ધ કરે છે, આ ઉપરાન્ત 'લલિતકળા કન્ટેમ્પરી' તથા 'સમકાલીન કળા' નામનાં સામયિકો અનુક્રમે અંગ્રેજી તથા હિન્દીમાં પ્રગટ કરે છે. કળાવિષયક મહત્વના ગ્રંથોનું પ્રકાશન પણ કરે છે.

નવમા દસમા દાયકામાં દેશ અને દુનિયામાં યોજાયેલાં ચિત્રોનાં લીલામ અને તે પછીનાં ચિત્રશિલ્પ પ્રદર્શનોમાં સૌથી આગળ તરી આવતો મુદ્દો હતો કળાકૃતિઓની અભૂતપૂર્વ કિંમત.

અન્ય લલિતકળાઓની સરખામણીમાં દેશવિદેશના પ્રદર્શનોમાં પ્રતિષ્ઠા પામેલા કળાકારોનાં ચિત્રો ને શિલ્પો લાખેણાં બન્યાં છે. એ પાછળ ખરીદ વેચાણનું અર્થશાસ્ત્ર કામ કરતું જોઈ શકાય. કળાકૃતિઓ ખરીદનાર અંગત સંગ્રહકોનો અભિગમ કળાપ્રેમનો નહિ તેટલો લાંબા ગાળાની વ્યાપારી દૃષ્ટિનો, તો ક્યારેક મોભાનો દેખાય છે. આજે સારો ભાવક ચિત્રો ખરીદવાનું વિચારી ન શકે એ કક્ષાએ ચિત્રનું બજાર વિકૃત્યું છે. છતાં ચિત્રવ્યવસાયની જેમ ચિત્રસર્જના પણ પાંગરી છે તેવું કહેવામાં વિરોધાભાસને બદલે સત્ય જ જણાય. કળાકાર હવે બીજાં કામ(શૈક્ષણિક વગેરે)ના આશ્રયે નિર્વાહ કરવાને બદલે ચિત્ર પર નભી શકે એવી સ્થિતિ ઊભી થઈ રહી છે.

જયદેવ શુક્લ

પુર્તિ: ગુલામમોહમ્મદ શેખ

મુદ્રણક્ષમ કળાકૃતિ



૩૧૧. અર્ધ અર્પતો પૂજારી, એવૉન નીલ, ચિયાપાસ, પથ્થર પરની છાપ

કલમ કે પીંછી જેવા સાધન વડે તૈયાર કરેલી આકૃતિને રેખાંકન કે ચિત્ર કહીએ છીએ. તેમાં વપરાયેલાં સાધનનો કાગળ, કેનવાસ, ભીંત કે તેવા ફલક સાથે સીધો સંપર્ક થાય છે. પરંતુ લાકડા કે તેના જેવી વસ્તુની સપાટ - સમતળ સપાટી પર કોતરીને તૈયાર કરેલી આકૃતિ ઉપર પીંછી કે વેલણ જેવા, રબરના રોલર દ્વારા શાહી લગાડી તે લાકડાની સપાટીનો કાગળ સાથે સંપર્ક કરવાથી તે શાહી કાગળ ઉપર આકૃતિ સ્વરૂપે લાગીને, સ્થળાંતરિત થઈને 'છપાઈ' જાય છે. આ રીતે તૈયાર થયેલી કૃતિને 'છાપ' કહીએ છીએ. છાપ લેવાની પ્રક્રિયાનું પુનરાવર્તન કરવાથી એક સરખી દેખાતી વધુ છાપો લઈ શકાય છે. કળાકારો છાપ લેવા માટે વિવિધ, સાદી કે જટિલ તથા એક કે વધુ પદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કરીને કળાકૃતિ બનાવે છે. આવી કૃતિને 'છાપ' કહી શકાય પરંતુ અંગ્રેજી શબ્દપ્રયોગ 'ગ્રાફિક પ્રિન્ટ' વધુ પ્રચલિત છે. પુસ્તકો, સામયિકો, તારીખિયાં, જાહેરાત ચિત્રો (પોસ્ટરો) માટે તૈયાર થતી, યાંત્રિક પદ્ધતિથી ઘંઘાદારી હેતુસર છપાયેલી છાપોને પ્રતિકૃતિ - (રી પ્રોડક્શન) કહેવાની પ્રથા છે જ્યારે કળાકારોએ પોતે તૈયાર કરેલી ઉપરોક્ત છાપોને 'મૌલિક છાપ' (ઓરિજિનલ પ્રિન્ટ) એવું મોભાયુક્ત નામ પણ અપાયું છે.

નરમ ભોંય કે સમુદ્ર તટે ભીની, પોચી રેતીમાં પડેલા પગલાં, પથ્થર પર પાણી કે રુઘિરભીની હથેળીની છાપ જેવી છાપો મનુષ્યો આદિકાળથી જોતા આવ્યા છે. ભીની, છાણ માટીની ગાર ઉપર પગલાંની છાપ દ્વારા ભાત પાડી આપતાં કબૂતર, મોર કે ખિસકોલીની લોકકથાઓમાં જોવા મળતી કલ્પનાઓ, રાજવીઓ કે શાસનાધિકારી દ્વારા પોતાની રાજમુદ્રા ઉપસાવી આપતા દસ્તાવેજો તથા હુકમનામાને પ્રમાણભૂત ઠરાવવાની

પ્રથા, પાળેલાં ઢોરઢાંખરના શરીર પર ડામ દઈને ઓળખચિહ્નો છાપવાની રીત તથા ચલણી સિક્કાઓ પર ઉપસાવેલી છાપો વર્ષોથી માનવજીવનમાં વણાઈ ગઈ છે. હિન્દુ લગ્નવિધિ દરમિયાન ઘરના પ્રવેશદ્વારને બન્ને પડખે વરવધૂનાં હાથના પંજાની છાપ, દસ્તાવેજ પર સહી ન કરી શકનાર નિરક્ષર વ્યક્તિનાં તથા કાયમી પહેચાન માટે ગુનેગાર વ્યક્તિનાં અંગૂઠા તથા આંગળીઓની છાપ, સરકારી અમલદારોના હોદ્દા તથા કચેરીનો ઉલ્લેખ કરતા રબરના સિક્કા - (સ્ટેમ્પ), દ્વારકા જેવાં ધર્મસ્થાનોમાં યાત્રિકોનાં વસ્ત્રો પર લગાવાતી છાપો, એ છાપ લેવાની પ્રવૃત્તિનાં પ્રચલિત દૃષ્ટાંતો છે. જો કે લોકો સમક્ષ છપાણી ન હોય તેવી પુષ્કળ છાપેલી વસ્તુઓ રોજબરોજના ઉપયોગમાં આપણે વાપરીએ છીએ. વસ્ત્રો, સમાચારપત્રો, પાઠ્યપુસ્તકો, દવાદારૂ, ખાણીપીણીની તથા પ્રસાધન સામગ્રીનાં આવરણો, ચલણી નાણાંની નોટો તથા બસ, રેલ, વિમાન, ટપાલની ટિકિટોથી પણ આપણે પરિચિત છીએ. દેવદેવીઓનાં ચિત્રોની તેમ જ નેતા, અભિનેતાઓની છબિઓ તથા કેલેન્ડરો પણ લગભગ દરેક ઘરમાં ભીંત ઉપર અને તે દ્વારા લોકહૈયામાં સ્થાન જમાવી ગયેલી છાપોનાં જ સ્વરૂપો છે. ટેલિવિઝન, રેડિયો તથા વીજાણુ સાધનોમાં પણ હવે તારના ગૂંચળાઓને સ્થાને તદ્દન ઓછી જગ્યા રોકતી છાપેલી 'સર્કિટ' વપરાવા લાગી છે. છાપ મેળવવાની નવી પદ્ધતિઓમાં ઝેરોક્સ જેવી પેઢીની 'ફોટોકોપી' ટેલિકેક્સ તથા કમ્પ્યુટર પ્રિન્ટ ઈ.થી પણ હવે આપણે અજાણ્યા નથી.

છાપ સ્વરૂપે, ચિત્ર, છબિ તથા લખાણની મોટી સંખ્યામાં નકલો મેળવી શકાય છે. આને, છાપની લોકોપયોગિતા તથા લોકપ્રિયતાનું મુખ્ય કારણ કહી શકાય. વળી, મૂળ કે હાથ દ્વારા કળાકૃતિ તૈયાર કરવા માટે જરૂરી સમય, જહેમત, કૌશલ્ય, અનુભવ, સંવેદનશીલતા તથા ખર્ચની તુલનામાં એક દૃષ્ટિએ જોતાં છાપ તૈયાર કરવાનું સરળ તથા સસ્તું છે. મોટી સંખ્યામાં પ્રાપ્ય નકલો વિનિમયના માધ્યમ તરીકે પણ ઉપકારક નીવડે છે. આવાં કારણોસર લોકોપયોગની અન્ય બાબતોની સાથો સાથ કળાક્ષેત્રે પણ છાપ લેવાની પ્રવૃત્તિ તથા પ્રક્રિયાઓ અપનાવાઈ અને વિવિધ પદ્ધતિઓ

વિકસાવાઈ છે.

ભારતમાં મોહેં-જો-દડો તથા હડપ્પા સંસ્કૃતિના સમયનાં સ્થળોના ખોદકામ દરમિયાન માટીને પકવીને બનાવેલાં બીબાં તથા તેના પર પોચી માટી દબાવી ઉપસાવેલી છાપો મળી છે. છાપકામની અન્ય પ્રથાઓના આરમ્ભ પહેલાંનો છાપ ઉપસાવવાનો આ પ્રકાર ભારતમાં આજ પર્યન્ત ટકી રહ્યો છે. ઘરેણાં પર કે માદળિયાં પર સુશોભિત આકૃતિ કે દેવદેવીની પ્રતિમા ઉપસાવવા માટે તથા કેટલાંક યાત્રાધામોમાં યાત્રાળુઓ પોતાની સાથે સંભારણાં તરીકે લઈ જઈ શકે તે માટે તાંબાપિત્તળનાં પતરાં પર દેવ-દેવીઓની મૂર્તિઓનાં સ્વરૂપો ઉપસાવવા માટે હજુ પણ વપરાય છે. આવાં પરમ્પરાગત સ્વરૂપો જો કે 'ગ્રાફિક પ્રિન્ટ' તરીકે લોકપ્રિય કે લોકમાન્ય નથી થયાં. પરંતુ, કેટલીક જાપાની તથા મુખ્યત્વે સાંપ્રત-આધુનિક છાપોમાં રંગ કે શાહીના ઉપયોગ વિના જ, પતરાં કે કાગળ પર આકૃતિ ઉપસાવવાની પદ્ધતિનો પ્રયોગ થતો રહ્યો છે. શાહી વિના સફેદ કાગળ પર ઉપસાવેલી આવી છાપને શ્વેત પર શ્વેત (વ્હાઈટ ઓન વ્હાઈટ) અથવા અંધ (બ્લાઈન્ડ) છાપ પણ કહે છે. આવી છાપને એક બાજુએ પ્રકાશ હોય તેવી અવસ્થામાં જોવાથી ઉપસેલી આકૃતિ દેખાય છે જે લખનોની વિખ્યાત 'ચિકન' પદ્ધતિના ભરતકામની પણ યાદ આપે છે.

આઠમી સદી દરમિયાન ચીન દેશમાં કાગળ



૩૧૨. કોનિસ્ટાઈન રેલવે સ્ટેશન, અર્સ્ટ લુડવીગ કર્શનર, ઈ.સ. ૧૮૧૬, કાષ્ઠછાપ

બનાવવાની શોધ થઈ. કાળક્રમે જગતભરમાં કાગળ બનવા લાગ્યો. તે પહેલાં ભોજપત્ર, તાડપત્ર તથા કાપડનાં ટીપણાં પર પુસ્તકો લખવાની પ્રથા હતી તેનું સ્થાન કાગળને મળ્યું પણ આ કાર્યમાં હસ્તકળાની આવશ્યકતા હોઈ, સમય તથા આર્થિક ખર્ચ એ બન્નેનું પ્રમાણ ઊંચું રહેતું. એ અરસામાં ચીન, કોરિયા તથા જાપાનમાં બૌદ્ધ ધર્મનાં સૂત્રો પર આધારિત લખાણ તથા રેખાંકનોને લાકડા ઉપર કોતરીને તૈયાર કરેલાં બીબાં વડે રેશમના કાપડ પર છાપવાની પ્રથા હતી તેનો કાગળની શોધને લીધે વિકાસ શક્ય બન્યો (ભારતમાં પણ વસ્ત્રો માટે કાપડ પર સુશોભનાંકન છાપવા માટે કાષ્ઠબીબાંનો ઉપયોગ થતો હતો). સત્તરમી સદીથી ઓગણીસમી સદી દરમિયાન જાપાનમાં રોજિંદા જીવનની ગતિવિધિઓને ચિત્રિત કરતી ઉકીયો-એ નામની, લાકડાનાં બીબાં પરથી લીધેલી બહુરંગી છાપો પ્રચલિત થઈ હતી. તેના નામના શબ્દાર્થ 'તરલ' કે 'નિરંતર બદલાતી દુનિયા'ને સાર્થક કરતી, દૈનિક જીવન

સાથે સંકળાયેલી આનન્દ-પ્રમોદ, વિલાસ, રતિકીડા જેવી બાબતો ઉપરાંત તત્કાલીન કાબુકી તથા નોહ નાટકોના અભિનેતા, અભિનેત્રીઓને તથા પ્રખ્યાત વારાંગનાઓને ચિત્રિત કરતી હજારો-બહે લાખો છાપો બનેલી. સામાન્ય વર્ગના લોકોમાં પણ એ છાપો લોકપ્રિય થયેલી. આવી છાપો ઉપરાંત વિખ્યાત કળાકારોની કૃતિઓ પરથી પણ પ્રતિકૃતિરૂપે છાપો બનતી. કેટલાક કળાકારો છાપ બનાવવા માટે જ તેને અનુરૂપ ખાસ કૃતિઓ તૈયાર કરવામાં નિષ્ણાત બની ચૂકેલા.

ઉકીયો-એ છાપ બનાવવાનું કામ સામૂહિક રીતે જાપાનમાં થતું. ચિત્રકારો બીબાં કોતરવાની તથા છાપકામની મચાઈઓ તથા પ્રક્રિયાઓને અનુરૂપ ચિત્રો તૈયાર કરી આપતા. તેના પરથી કુશળ કારીગરો જરૂરી સંખ્યામાં બીબાં કોતરી આપતા. વિવિધ પ્રકારની તથા નિયત સ્વરૂપે જ બનાવવામાં આવતી આવી છાપોના તત્કાલીન જાપાની સાહિત્યમાં થયેલા નામોલ્લેખો એની લોકપ્રિયતાની શાખ પૂરે છે. ઓગણીસમી સદીના અન્તે



૩૧૩. તકિયાનું કાવ્ય, ઉતામારો, ઈ.સ. ૧૭૮૮, રંગીન કાષ્ઠછાપ

યુરોપીય 'આધુનિક' કળાકારોને ઉકીચો-એનો પરિચય થયો હતો જે તેમના કામને નવી દિશા આપનાર પ્રબળ પ્રભાવ બની ગઈ.

બૌદ્ધ ધર્મસ્થાનોમાં, ચૈત્યોમાં સ્તુતિઓ, મંત્રો તથા મૂર્તિઅંકનો, છાપેલી ઘજાઓ અર્પવાથી પુણ્ય પ્રાપ્તિ થાય એમ માનવામાં આવે છે. આથી લદાખમાં તથા આપણા પાડોશી દેશો તિબેટ, નેપાળ, ભૂતાન, સિક્કીમમાં પણ એ માટે બીબાં બનાવવાનું તથા તેની છાપ લેવાનું વ્યાપક બની ગયું.

નિરક્ષર લોકોમાં ધાર્મિક માન્યતાઓ તથા કથાઓના પ્રચાર માટે ચિત્રાંકનો તથા ભીંતચિત્રોનો ઉપયોગ થતો હતો. પરંતુ આવી મૂળ કૃતિઓની તુલનામાં છાપ સ્વરૂપે તૈયાર કરેલી પ્રતિકૃતિઓ તેની વિસ્તૃત સંખ્યા તથા હેરવણી-ફેરવણીની સરળતા જેવાં કારણોસર ઘણી વધુ કામચાબ નીવડી શકતી. આથી યુરોપીય દેશોમાં પણ પંદરમી સદી પછી વુડકટ પ્રકારની -લાકડાનાં બીબાં પર લીધેલી-મુખ્યત્વે મૂર્તિ પ્રતિમાઓની આકૃતિઓ ચિત્રિત કરતી છાપોમાં હાથ વડે પીંછીથી રંગો પણ પૂરવામાં આવતા. આવી છાપો ધર્મ તથા તેની સાથે સંકળાયેલા ફિરસ્તાઓ તથા સાધુસંતો પ્રત્યે લોકોની શ્રદ્ધા વધારી તેમને દેવળ, મઠ, આશ્રમ વગેરેની ઇમારતો બાંધવા તથા ચલાવવા જરૂરી ફંડફાળો તેમ જ કર આપવા પ્રેરતી. ભાવિકો પોતાના ઘરમાં ભીંતો ઉપર, કબાટોનાં બારણાં પર તથા પ્રવાસપેટીઓના ઢાંકણાની અંદર ઇસુ કે મેરીની પ્રતિમા રજૂ કરતી છાપો સ્વરક્ષણ અને સ્વકલ્યાણની આશાથી ચોંટાડતા, પૂજતા તથા સાથે ફેરવતા.

દીવાળીના તહેવાર સમયે લાકડાનાં બીબાં પરથી એક રંગમાં છાપેલી અને પછી તેમાં હાથ વડે રંગો પૂરેલી લક્ષ્મીની મૂર્તિ ચિત્રિત કરતી છાપો બ્રાહ્મણો દ્વારા નાના મોટા દુકાનદારો-વેપારીઓમાં વહેંચવાની પ્રથા પશ્ચિમ ભારતમાં ઘણાં સ્થળે આજે પણ જોવા મળે છે.

લાકડાનું બીબું બનાવી તેના પરથી કાગળ પર છાપ લેવાની પ્રથા અંગે એક કિંવદન્તિ ગુજરાતમાં સાંભળવા મળે છે તે પ્રમાણે ગઢડામાં શ્રી સહજાનન્દ સ્વામીએ પોતે દીવાની આડશે બેસી ભીંત પર પડતા તેમના પડછાયામાં દેખાતી એક તરફી -પ્રોફાઇલ-આકૃતિ પરથી પોતાના

એક સુથાર ભક્ત પાસે લાકડા ઉપર બીબા રૂપે મૂર્તિઅંકન કોતરાવેલું. સ્વામીનારાયણ સમ્રાટાચનાં મન્દિરોમાંથી ભાવિકજનો એ મૂળ બીબાને આધારે બનેલી છાપો 'પ્રસાદી' તરીકે મેળવી પૂજે છે. લાકડાને સ્થાને હવે ધાતુનાં બીબાં પરથી પણ 'પ્રસાદી'ની છાપો બનાવવામાં આવે છે.

ઘરઉપયોગનાં વસ્ત્રો પર સુશોભનાર્થે બીબાં વડે છાપ લેવાની પદ્ધતિ ઈ.સ.ની છઠી સદીમાં પ્રચલિત થઈ ચૂકેલી. છાપની પરિભાષામાં આ પ્રકારને 'રિલીફ' પદ્ધતિ કહે છે તથા ઘણા સમય સુધી એ માટે લાકડાના ફલકનો બીબાં કોતરવા માટે ઉપયોગ થતો રહ્યો હોઈ તેની છાપને કાષ્ઠ છાપ (વૂડકટ પ્રિન્ટ) કહે છે. બીબું તૈયાર કરવા માટે માત્ર અંકન સ્વરૂપે દેખાડવા ધારેલ ભાગોને જ લાકડાના ફલકની સપાટી પર બચાવીને તેની આજુબાજુનો બધો ભાગ કોતરીને થોડો નીચે ઉતારી દેવાય છે. આવા બીબા પર રંગ કે શાહી તેની ઉપસેલી સપાટીને જ લાગે છે અને માત્ર તે શાહી લાગેલી સપાટી



૩૧૪. સુભટ, મૃત્યુ અને દાનવ, આલ્બ્રેક્ટ ડ્યુરર, જર્મની, ઈ.સ. ૧૫૧૩, તાંબાની પ્લેઈટ પર કોતરણીની છાપ

જ કાગળની સપાટીના સમ્પર્કમાં આવે છે. બીબા પરની શાહીનું કાગળ પર આકૃતિ રૂપે સ્થાનાન્તર થાય તેને છાપ કહે છે. આ પ્રક્રિયા દરમિયાન છાપ સ્વરૂપે મળતી આકૃતિમાં બીબા પરની આકૃતિ દર્પણ પ્રતિબિम्બ પ્રમાણે અવળી, ડાબાની જમણી થાય છે. આથી છાપમાં આકૃતિ સવળી દેખાય તે માટે બીબામાં તેને અવળી કોતરવામાં આવે છે. આજે પ્રચલિત વિવિધ છાપ પ્રકારોમાં આ રિલીફ પ્રકાર સૌથી સરળ અને પ્રાચીન છે.

કળાકારો પોતાના કળાસર્જન માટે રિલીફ પ્રકારની છાપ તૈયાર કરવા માટે સામાન્ય રીતે નજીક નજીક રેસાવાળા લાકડાના સપાટ પાટિયાના ટુકડાનો બીબું કોતરવા માટે ઉપયોગ કરે છે. લાકડાના પ્રાકૃતિક રેસાઓની મર્યાદા તથા લાક્ષણિકતાને કારણે એના પર કોતરેલી આકૃતિની છાપમાં જાડી - પહોળી રેખાઓ તથા પ્રમાણમાં મોટા કહી શકાય તેવા શ્વેતશ્યામ આકારો ધરાવતી વિગતોવાળી રચના વધુ જોવા મળે છે. એમ પણ કહી શકાય કે આવી રૂપરચના વૂડકટ પ્રકારની છાપ સાથે વધુ સુસંગત બની રહે છે. પાટિયું બનાવવા માટે વૃક્ષની ડાળીને તેની લંબાઈના એકથી બીજા છેડા સુધી ઊભી વ્હેરવામાં આવે છે. પરંતુ ખૂબ બારીક તથા વિગત પ્રચુર છાપ માટે ડાળીને આડી - તેના વ્યાસને સમાંતર વ્હેરી તેની કાતળી બનાવી ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. કાપડ પર વેલ બુટ્ટા છાપવા માટે બનાવવામાં આવતાં બીબાં પણ આવી કાતળીની સપાટી પર કોતરવામાં આવે



૩૧૫. મત મેળવવા ઉમેદવારની ફેરણી, વિલિયમ હોગાર્થ, ઈંગ્લેન્ડ, ઈ.સ. ૧૭૫૭, ધાતુ કોરીને લીધેલી છાપ

છે. આમાં રેસાઓ આડા નહીં પરંતુ ઊભા અને ઘટ્ટ હોવાથી ખૂબ જ બારીક રેખાઓ કે વિગત પણ જળવાઈ રહે છે અને છાપતી વેળા થતા દબાણ તથા ઘસારા સામે તૂટયા વિના ટકી શકે છે. ડાળીના વ્યાસના માપના વર્તુળાકાર ટુકડામાંથી છાલ તથા ગોળાકાર છેડાઓ કાઢી બીબા માટે જરૂરી ચતુષ્કોણ સામાન્ય રીતે વિસ્તારમાં મોટા હોતા નથી. આ એની એક મર્યાદા છે જેના કારણે આવાં બીબાં દ્વારા લેવાયેલી છાપો પણ મોટા ભાગે નાની હોય છે.

વૂડકટ માટેનું પાટિયું કોતરવા નરેણી, છરી તથા સુધારની ફરસી જેવા પરંતુ નાના માપના, ગોળાઈ ધરાવતા, સીધા તથા ખૂણાવાળા ટાંકણાઓ વાપરવામાં આવે છે. આ ઓજારો વાપરવાની રીત વાઢ - કાપ સાથે સરખાવી શકાય. આની તુલનામાં ઉપરોક્ત, લાકડાની કાતળીની સપાટી પર બનાવેલું બીબું જુદા ઓજારો દ્વારા તૈયાર કરવામાં આવે છે અને સપાટીને કાપવાને બદલે ખોદવામાં આવે છે. આવી કોતરણી ધાતુની મૂર્તિ પરની તથા ઘરેણાં બનાવતી વખતે કોતરવી પડતી વિગતની પદ્ધતિ સાથે સામ્ય ધરાવે છે. આ રીતે તૈયાર કરેલી છાપને માટે ગુજરાતીમાં કોઈ તળપદો કે નવો શબ્દ પ્રયોગ મળતો નથી એથી અંગ્રેજી 'વૂડ એન્ડ્રેવિંગ' નામે જ એને ઓળખવી રહી. છબિકળાની મદદથી તાંબા તથા જસતના પતરા પર બીબાં તૈયાર કરવાની યાંત્રિક પદ્ધતિ વિકસી તે પહેલાં અખબારોમાં તથા જ્ઞાન વિજ્ઞાન કે કથા વાર્તાનાં પુસ્તકોમાં ચિત્રો છાપવા આ પ્રકારે તૈયાર કરેલાં લાકડાનાં બીબાં વપરાતાં હતાં. વૂડકટની છાપનો જાપાન અને ચીનમાં ઘણો પ્રચાર થયેલો. સામ્યવાદી શાસન દરમિયાન ચીનમાં તેમ જ પૂર્વ યુરોપના દેશોમાં આ કળા પ્રકારને રાજ્યસત્તાનો પણ સારો ટેકો સાંપડેલો. આધુનિકોમાં - ખાસ કરીને ઉત્તર યુરોપ તથા જર્મનીના અભિવ્યક્તિવાદી કળાકારોએ પણ વૂડકટ પ્રકારમાં ઘણો રસ લીધેલો. લાકડાના પાતળા પડ જોડીને બનાવેલ પ્લાઈવુડની લંબાઈ પહોળાઈ ઘણી મોટી થઈ શકે છે. જર્મની તથા અમેરિકામાં કેટલાક કળાકારોએ આવા-મનુષ્ય સર્જિત- પાટિયા પર કોતરકામ કરી વિશાળ છાપો પણ બનાવી છે. વિવિધ પ્રકારનાં લાકડાંની લાક્ષણિકતાઓ પણ વિવિધ હોવાથી વૂડકટ રૂપે તૈયાર

થયેલી છાપોમાં પણ ક્યારેક ઝીણી ઝીણી વિગત જોવા મળે છે. તોય વૂડ એન્ડ્રેવિંગમાં જેટલી બારીકાઈ લાવી શકાય તેટલી બારીક વિગત વૂડકટની છાપમાં લાવવી એ લગભગ અશક્ય છે. વૂડકટમાં શ્યામ અને શ્વેત આકારોની સંયોજના વધુ જોવા મળે છે; પરંતુ તે બન્નેની વચ્ચેની કહી શકાય તેવી - આછી ઘેરી રાખોડી વર્ણકક્ષાઓ (ટોન્સ) એમાં જોવા મળતી નથી. એન્ડ્રેવિંગમાં વિગતો ખૂબજ બારીક થઈ શકતી હોઈને સફેદ તથા કાળી વિગતો એક બીજામાં ભળી જઈ આછી કે ઘેરી રાખોડી રંગની સપાટી જેવી દેખાવા લાગે છે. વળી આને લીધે છાયાપ્રકાશની અસર પણ આવી છાપોમાં રજૂ થઈ શકે છે. આ છાપ માટે બીબું તૈયાર કરવામાં ખૂબ જ અનુભવ, કૌશલ્ય, ધીરજ ઉપરાંત સબળ દૃષ્ટિની આવશ્યકતા રહે છે. કદાચ આવાં કારણો સર ઈંગ્લેન્ડ સિવાય અન્ય દેશોમાં આ પ્રકાર બહુ ઓછા કળાકારોએ અપનાવ્યો છે. ભારતમાં તો હરેન દાસ જેવા એકાદ બે અપવાદ સિવાય અન્ય કળાકારોએ આ પ્રકાર અપનાવ્યો નથી. એમ છતાં ભારતમાં પણ પુસ્તકો માટે તેનો ઉપયોગ મોટા પાયે થતો હતો.

કલકત્તામાં ૧૯મી સદીના આરંભનાં વર્ષોમાં છાપખાનાં સ્થપાઈ ગયેલાં. અંગ્રેજ કારીગરો પાસેથી પ્રેરણા લઈ ભારતીય કારીગરો પણ લાકડાનાં નાનાં તેમ જ મોટાં બીબાં પર કાલીઘાટનાં ચિત્રો તેમ જ દેવ દેવીઓની પ્રતિમાઓ કે ધાર્મિક કથાવસ્તુઓ પર આધારિત તથા પુસ્તકો માટેનાં વાર્તાચિત્રો બનાવવા લાગેલા. એ ઉપરાંત અખબારો અને સામયિકોમાં માલ સામાન અને વિવિધ ચીજ વસ્તુઓની જાહેરાત માટે પણ વૂડ એન્ડ્રેવિંગ બીબાંઓનો ભરપટ્ટે ઉપયોગ થતો હતો. મુંબઈ ખાતે પણ એનો પ્રચાર થયેલો.

રિલીફ પ્રકારમાં લિનોલિયમ નામની, ફર્શ પર બિછાવવા માટે વપરાતી ચાદર (શીટ) તથા એકિલિક જેવા પ્લાસ્ટિકની ચાદરનો પણ ઉપયોગ થાય છે. આ પદાર્થો માનવરચિત હોઈ વુડ એન્ડ્રેવિંગ જેમ નાના માપની મર્યાદા છાપ માટે નિર્ણાયક બાબત નથી બની રહેતી. વળી એ દરેકની પોતપોતાની આગવી લાક્ષણિકતા તેની છાપને અનેરું સ્વરૂપ આપવામાં મદદરૂપ નીવડે છે. એ ઉપરાંત ધાતુનાં પતરાં અને પૂઠાં

જેવી, સપાટ વસ્તુઓ પણ આવી રિલીફ પ્રકારની છાપ માટે વપરાવા લાગી છે. અગાઉ જોઈ ગયા તેમ આવી છાપ માટે બીબાંમાં ઊંચીનીચી સપાટીની આવશ્યકતા રહે છે. સામાન્ય રીતે ઓજારો દ્વારા મૂળ સપાટીને કાપી, કોરીને એ તફાવત તૈયાર કરવાની પ્રથા પ્રચલિત છે. પરંતુ ક્યારેક ફલકની મૂળ સપાટીને કોરાયેલી કે ખોદીને નીચી કરેલી સપાટી માની લઈ છાપવા માટેની આકૃતિ તેની ઉપર કાગળ, કાપડ કે એવા પ્રમાણમાં સપાટ પરંતુ વિવિધ પોત ધરાવતી વસ્તુઓના ટુકડાઓ ચોંટાડીને તથા ખાસ પ્રકારની લાપી કે તેના જેવું દળ ધરાવતા રંગો તથા રેતી ઈ. વડે ઉપસાવવામાં આવે છે. ફેવિકોલ તથા મોવીકોલ જેવા 'ચિપકાનેવાલે પદાર્થ' ના નામથી આપણે હવે પરિચિત છીએ. પ્લાસ્ટિક પ્રકારના આ ગુંદરનું કામ આપતા પદાર્થના નામમાં વપરાયેલો 'કોલ' એ ચોંટાડવું ક્રિયાપદ માટે લેટિન મૂળ ધરાવતા શબ્દ કોલારે પરથી બનેલો શબ્દ છે. ચિત્રકળા તથા ગ્રાફિક પ્રિન્ટના ક્ષેત્રે તેના પર આધારિત બે શબ્દપ્રયોગો પ્રચલિત થયા છે : કેનવાસ જેવા ફલક પર વિવિધ વસ્તુઓ ચોંટાડીને બનાવેલી કળાકૃતિ માટે 'કોલાજ' તથા પૂંઠા જેવી કડક વસ્તુની સપાટી પર વસ્તુઓ ચોંટાડીને તૈયાર કરેલી આકૃતિની છાપ માટે કોલોગ્રાફ અથવા કોલાગ્રાફ. આ નવી પદ્ધતિનો રિલીફ ઉપરાંત હવે પછી આગળ જેનો ઉલ્લેખ કરાયો છે તે 'ઈન્ટાલ્યો' પ્રકારની છાપ માટેનું બીબું બનાવવા પણ ઉપયોગ થવા લાગ્યો છે. તેને પણ કોલોગ્રાફ કે કોલાગ્રાફ નામથી જ ઓળખવામાં



૩૧૬. ત્રીજા વર્ગનો ડબો, ઓનોર દોમિયે, ઈ.સ. ૧૮૬૨, લિથોગ્રાફ

આવે છે.

૧૫મી સદીમાં ' પુનરુત્થાન યુગ' (રેનેસાં)નો પ્રભાવ વધતાં છાપેલાં પુસ્તકોના પ્રકાશનની સાથો સાથ વિખ્યાત કળાકૃતિઓની પ્રતિકૃતિઓ તૈયાર કરાવી વ્યાપારી ધોરણે વિતરણ કરવાની પ્રવૃત્તિ પણ વિકસી અને તેની માંગ વધી. વૂડ-એન્ગ્રેવિંગની છાપ માટે બીબાંના નાના માપની મર્યાદા રહેતી. તેને સ્થાને તાંબા કે તેવી ધાતુનાં પતરાંને તેવી મર્યાદા ન હતી, એથી એના પર કોતરણી કરવાનું શરૂ થયું.

હવા અને ભેજને કારણે જાંબા થયેલાં કે કાળા પડી ગયેલાં વાસણો, સિક્કાઓ, ઢાલ કે બખ્તર તથા હથિયારો અને ઘરેણાં જેવી સામગ્રીને સાફ કરી ચમકાવતી વખતે કોઈના ધ્યાનમાં આવ્યું હશે કે તેની ઉપર ભાત રૂપે કોરેલી રેખાઓમાં, તેના ખાડામાં મેલ ભરાઈ રહેતો. રિલીફ પદ્ધતિથી છાપવાના હેતુથી બનાવેલ ' પ્લેઈટ ' (પતરાના બીબા માટેનો પ્રચલિત શબ્દપ્રયોગ) પરની શાહી પણ સાફસૂફી દરમ્યાન,



૩૧૭. મોઢામોઢ નામક ગુચ્છમાંથી, જ્યોર્જિસ રૂઓ, ઈ.સ. ૧૯૨૭, ઈન્ટાલ્યો છાપ

૩૦૬ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

કોરાયેલા ભાગમાં ભરાઈ જતી. તેની પર હથેળી કે તેવી પોચી વસ્તુ દબાતા, ખાડાઓમાં ભરાયેલી શાહી છાપ રૂપે ઊંચકાઈ આવતી. જો કે આ અંગે કોઈ પ્રમાણભૂત માહિતી મળતી નથી પરંતુ એમ માનવામાં આવે છે કે આવા કોઈ આકસ્મિક નિરીક્ષણમાંથી ૧૫મી સદીમાં ઈન્ટાલ્યો કે ઈન્ટાગલ્યો નામે ઓળખાતા પ્રકારની છાપો બનાવવાનું શરૂ થયું હશે. આ પ્રકારની છાપોની મુખ્ય ખાસિયત એ છે કે પ્લેઈટ કે બીબાંની ઉપસેલી સપાટીને બદલે કોરાયેલી સપાટી પર આકૃતિ તૈયાર થાય છે અને તેની અંદર ભરાઈ રહેલી શાહીને છાપ સ્વરૂપે કાગળ પર સ્થળાંતરિત કરવી પડે છે. કાગળ દબાઈ શકે તે માટે પહેલાં તેને કલાકો સુધી પાણીમાં પલાળીને નરમ કરવો પડે છે જેથી પ્લેઈટની અંદર ખાડાઓમાં તેની સપાટી પ્રવેશી શકે. એ માટે ખૂબ જ દબાણની આવશ્યકતા હોઈ શેરડી પીલવાના સંચાને મળતા યંત્રનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે તથા ઊનની બનાતની પણ મદદ લેવી પડે છે. આથી કાગળની પોચી થયેલી સપાટી પ્લેઈટની અંદરના ખાડામાં ભરાઈ રહેલી શાહી સુધી પહોંચી જઈ તેને ઉઠાવી લે છે અને તે દ્વારા કાગળ પર છાપ સ્વરૂપે આકૃતિ પ્રગટી આવે છે.

સારી અને સ્પષ્ટ છાપ લઈ શકાય તેવી પ્લેઈટ તથા વૂડ એન્ગ્રેવિંગ પદ્ધતિથી બીબું તૈયાર કરવા માટેનાં ઓજારો તથા કાર્યપદ્ધતિમાં ઘણી સમાનતા હતી. બન્નેમાં આકૃતિ કોતરવા માટે હસ્તકૌશલ્ય પર પ્રભુત્વ તથા લાંબો સમય જરૂરી હોઈ તે સરળ થાય તેવાં ઓજારો, વાપરવાની રીતો તેમ જ ઓજારને સ્થાને તેજાબ દ્વારા ધાતુની સપાટી કોતરવાના પ્રકારો વિકસ્યા. વિવિધ રીતે બનાવેલી પ્લેઈટ દ્વારા લીધેલી છાપને નીચે જણાવેલાં વર્ગીકરણ પ્રમાણે નામ અપાયાં છે.

એન્ગ્રેવિંગ : ધાતુના - સામાન્ય રીતે તાંબાના - પતરાને ધારદાર ઓજારો વડે કોતરવામાં આવે છે. આ રીતે કોરેલી રેખાઓ ઊંડી તથા સ્પષ્ટ કિનારવાળી હોય છે. અન્ય ધાતુ તથા પ્લાસ્ટિક પર પણ એન્ગ્રેવિંગ થઈ શકે છે.

ડ્રાય પોઈન્ટ : ધાતુના પતરા ઉપર અણીદાર સોયા જેવા ઓજાર વડે રેખાઓ દોરવામાં આવે છે. એન્ગ્રેવિંગમાં રેખાનો ભાગ કપાઈને પતરા પરથી છૂટો

પડી જાય છે જ્યારે આ પદ્ધતિમાં ઉઝરડા પડે છે અને સપાટી લીસી મટીને, રેખાઓની ઉપસી આવેલી કિનારને કારણે ખરબચડી થઈ જાય છે. આની છાપમાં રેખાઓ જરા અસ્પષ્ટ તથા સૌમ્ય કિનારવાળી, કોલસા કે કેયોન વડે દોરેલી હોય તેવી જણાય છે.

એચિંગ : તેજાબ વડે ઘણી ઘાતુ ખવાઈ જાય છે. આનો લાભ લઈ ઘાતુના પતરાને કોતરવામાં આવે છે. પહેલા પતરાને તેજાબની અસરથી મુક્ત મીણ, રાણ જેવા પદાર્થના પાતળા પડ થી ઢાંકી દઈ તેની ઉપર સોયા જેવા અણિદાર ઓજારો વડે આકૃતિ અંકન કરીને પતરાને તેજાબમિશ્રિત પાણીમાં ડુબાડવામાં આવે છે. તેજાબ સમય તથા ઉષ્ણતામાન ઈ. પરિબળોના સંયોગને આધારે જાડી, પાતળી તેમ જ ઊંડી - છીછરી રેખાઓ કોતરી શકાય છે. આની છાપ એન્ડ્રેવિંગને મળતી હોય છે પરંતુ કિનારની સ્પષ્ટતા જરા ઓછી જોવા મળે છે. આકૃતિ દોરતી વખતે બે પ્રકારોમાં જરૂરી છે તેવું સ્નાયુબળ આમાં વાપરવું પડતું નથી તેથી કળાકાર કલમથી રેખાંકન બનાવે તેટલી સરળતાથી તત્ક્ષણ સ્વયંસ્ફુરિત રીતે આકૃતિ તૈયાર કરી શકે છે. જગ વિખ્યાત ડચ કળાકાર રેંબ્રાન્ટે તેનાં તૈલચિત્રો જેમ એચિંગ માધ્યમ દ્વારા પણ કળાક્ષેત્રે મોટું પ્રદાન કર્યું છે.

આકવા ટિન્ટ : છાપ લેતી વખતે જાપાની કળાકારો લાકડાના બીબા ઉપર ઓછુંવત્તું પાણી મેળવીને રંગો લગાડતા જેથી છાપમાં તેની આછી ઘેરી કક્ષાઓ દેખાતી. પરંતુ સામાન્ય રીતે છાપના બધા જ પ્રકારોમાં આખે આખા બીબા કે પ્લેઈટ ઈ. ઉપર એક સરખી શાહી લગાડવામાં આવે છે અને તેથી છાપમાં તે શાહીનો રંગ અથવા કાગળનો રંગ એમ માત્ર બે રંગો જ દેખાય. (વધુ રંગો છાપવાની રીત જુદી તથા અટપટી છે જેની વાત આગળ કરી છે.) એક જ રંગની આછી ઘેરી છાપા છાપમાં લાવવા કે તેવો આભાસ પેદા કરવાની એક રીત વૂડ એન્ડ્રેવિંગની વાત સાથે વર્ણવી છે. એચિંગ પ્રકારની પદ્ધતિમાં તે નીચેની રીતે હાંસલ કરી શકાય છે.

પ્લેઈટ ઉપર રાણનો બારીક ભૂકો ભભરાવી તેને ગરમ કરવાથી ઓગળીને પ્લેઈટની સપાટી પર ચોંટી જાય છે. રાણ પણ તેજાબની અસરથી મુક્ત પદાર્થ છે. આથી, તેના બારીક કણો નીચે ઢંકાયેલી સપાટીને તેજાબ

અસર કરતો નથી પરંતુ કણોની વચ્ચેની ખુલ્લી જગ્યા પર અસર કરે છે. તેજાબના દ્રાવણમાં પાણીના પ્રમાણનું તથા પ્લેઈટ તેમાં ડુબાડવાના સમયનું (બે-ત્રણ સેકન્ડથી માંડી દસ-વીસ મિનિટ કે તેથી ય વધુ) યોગ્ય રીતે જરૂર પ્રમાણે નિયંત્રણ કરીને કળાકાર આછી ઘેરી છાપાનો આભાસ લાવી શકે છે. જળરંગમાં શક્ય તેવી છાપાઓ આમાં પણ જણાતી હોઈ, આની છાપને આકવા (જળ ટિન્ટ (આછી વર્ણછાપા) કહેવામાં આવે છે.

કળાકારો ઉપરોક્ત પ્રકારોનો સુયોગ્ય સમન્વય કરીને કે માત્ર એક કે બે પ્રકારોના ઉપયોગ દ્વારા છાપ માટે જરૂરી આકૃતિ બનાવે છે. પ્લેઈટ કે અન્ય પ્રકારોમાં બીબાં પરની આકૃતિ અવળી હોય છે, વળી કાગળનો રંગ જે છાપના સ્વરૂપમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે, તથા પ્લેઈટ કે લાકડાની સપાટીનો રંગ જુદો હોય છે. વળી



૩૧૮. બંગાળી બાબુ, નિત્યલાલ દત્ત, ઓગણીસમી સદી, રંગીન કાષ્ઠછાપ

રાસાયણિક કારણો પર આધારિત હોઈ આકસ્મિક પરંતુ નયનરંજક સ્વરૂપો ધારણ કરે છે. કૃષ્ણ રેડી તથા કેકી મોતીવાલા તથા તે કાર્યશાળામાં કામ કરતા અન્ય કળાકારોએ 'વિસ્કોસિટી' નામથી ઓળખાતી ઈન્ટાલ્યો છાપની નવી પદ્ધતિ વિકસાવી. તેમાં પ્લેઈટમાં માત્ર ઉપર અને અંદર એમ બે સ્તરને બદલે એ બેની વચ્ચેના ત્રીજા કે વધુ સ્તરો પર જુદી જુદી શાહી અને તેલનું પ્રમાણ તેમ જ શાહી લગાડવા માટે ઓછી - વત્તી નરમાઈ - સખ્તાઈવાળા રોલર વાપરીને રંગવૈવિધ્ય લાવી શકાય છે. જો કે સપાટી, પોત અને આકારોનું સૌંદર્ય વધુ પડતું આકર્ષક બની જાય અને પરિણામે કળાકૃતિ દ્વારા કળાકારે રજૂ કરેલું મંતવ્ય ગૌણ બની રહે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થવાની શક્યતા એ આ પદ્ધતિનું એક ધ્યાનમાં રાખવા જેવું પાસું બની રહ્યું છે.

૧૯મી સદીના આરંભે પથ્થર પરથી છાપ લેવાની 'લિથોગ્રાફી' શિલા-છાપ કે શિલા-મુદ્રણ નામની તદ્દન નવી પદ્ધતિ શોધાઈ અને વિકાસ પામી. એમાં ખાસ પ્રકારની રાસાયણિક લાક્ષણિકતા તથા અણુરચના ધરાવતા ચૂના-પથ્થરની જાડી લાદી જેવી સપાટ શિલાનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. 'લિથો' એ પથ્થર માટેનો ગ્રીક ભાષાનો શબ્દ છે. અન્ય છાપ માધ્યમોમાં ઓજાર કે રસાયણો દ્વારા બીબાંની સપાટી પર કોતરણી કરી સપાટીને ઊંચી-નીચી કરવી પડે છે. શિલાછાપમાં પથ્થરની સપાટી સમથળ જ રહે છે. ઊંચી, ઉપસેલી સપાટીને જ તેના સંપર્કમાં આવેલા રોલરની શાહી લાગે કે ખાડામાં શાહી ભરાઈ રહે અને ઉપસેલી સપાટી પરથી જ શાહી સાફ થઈ શકે તેવા, માધ્યમનાં ભૌતિક લક્ષણોને બદલે શિલાછાપમાં તેલ અને પાણીની પરસ્પર 'અનાકર્ષણ' ધરાવતા ગુણો પર આ છાપપદ્ધતિ મુખ્યત્વે આધારિત છે. આથી તેને રાસાયણિક અથવા પ્લેનોગ્રાફિક (સમથળ સપાટીની છાપ લઈ શકાય તેવી) પ્રકાર એ નામે ઓળખવામાં આવે છે. છાપવા માટે આકૃતિ તૈયાર કરવાની રીત નીચે મુજબ છે :

તૈલી પદાર્થથી મુક્ત કરવા સારી રીતે ઘસીને સાફ કરેલા ખાસ પથ્થરની સપાટી પર તૈલીપદાર્થ યુક્ત કાજળથી બનાવેલ શાહી કે તેમાં મીણ મેળવી બનાવેલા ક્રેયોન વડે આકૃતિ દોરવામાં આવે છે. છાપ સવળી મળે

તે માટે આકૃતિ અવળી દોરવી આ પદ્ધતિમાં પણ જરૂરી છે. ક્લમ, પીંછી, પેન્સિલ જેવા ચિત્ર તથા રેખાંકનો બનાવવામાં વપરાતાં સાધનો આમાં પણ ઉપયોગમાં લેવાય છે એ કારણે આકૃતિમાં સ્વયંસ્ફુરિત પ્રત્યાધાતો, સંવેદના તથા કળાકારના હાથની આગવી, સ્વાભાવિક (કેલીગ્રાફિક) લાક્ષણિકતા પૂરેપૂરી જળવાઈ શકે છે. આકૃતિ દોરતી વેળાએ તે માટે ઉપયોગમાં લેવાયેલી ખાસ શાહીમાં રહેલ તૈલીપદાર્થ પથ્થરની સપાટીમાં ચુસાઈ જાય છે. આકૃતિ દોરેલી શિલા પર પછી છાપતી વેળાએ, પહેલાં પાણી લગાડવામાં આવે છે, જે માત્ર જ્યાં તેલ ચુસાયું ન હોય તે વિભાગોને જ લાગે છે અને શિલાની સપાટીમાં ચુસાઈ જાય છે. ત્યાર બાદ તે સપાટી ભીની હોય ત્યારે જ તેની ઉપર ચામું મટેલ અથવા રબરના રોલર વડે તૈલી શાહી લગાડવામાં આવે છે. હવે પાણીથી ભીના વિભાગોને આ શાહી લાગતી નથી પણ સપાટીના માત્ર આકૃતિ દોરેલા વિભાગોને જ લાગે છે. એ શિલાને તેની ઉપર કાગળ મૂકીને છાપ લેવા માટેના ખાસ સંચામાં ભારે દબાણ હેઠળ પસાર કરવાથી આકૃતિ પર લાગેલી શાહી કાગળ પર છપાઈ જાય છે. આ ક્રિયાઓનું પુનરાવર્તન કરવાથી જોઈતી સંખ્યામાં છાપો મેળવી શકાય છે.

આ પદ્ધતિમાં સપાટી કોતરાતી નથી તેથી એકની એક શિલા અનેક વખત વાપરી શકાય છે. વળી, આકૃતિ તૈયાર કરવામાં અન્ય માધ્યમોની તુલનાએ સમય ઓછો લાગે છે અને શિલા પર દોરેલી અને છાપ સ્વરૂપે મળનારી આકૃતિમાં ડાબા જમણી બાજુઓ બદલાવા સિવાય બધી રીતે પૂરું સામ્ય જોવા મળે છે. આ પદ્ધતિ શોધાયા પછી થોડા સમયમાં જ પ્રચલિત થઈ શકી. પોસ્ટરો, ચિત્રોની પ્રતિકૃતિઓ ઉપરાંત દીવાસળીની પેટી પરની છાપો, દવાની શીશી માટે તેના નામની કાપલીઓ વગેરે છાપવા માટે આ પદ્ધતિ ઘણી ઉપયોગી નીવડી. રાજા રવિ વર્માનાં ચિત્રોની પ્રતિકૃતિઓ, કેલેન્ડર અને દેવદેવીઓની પ્રતિમાનાં ચિત્રોને મોટી સંખ્યામાં છાપવાનું દાયકાઓ સુધી આ પ્રકારનું છાપકામ ભારતમાં ય લોકપ્રિય બનેલું. એક સમયે ભારતનાં શહેરોમાં કોઈ ઘર એવું ન હતું જ્યાં રાજા રવિ વર્માની કે તેમના સમકાલીનોની કૃતિઓની શિલાછાપ પદ્ધતિથી છાપેલી

પ્રતિકૃતિઓ ભીંત પર ટાંગેલી જોવા ન મળે.

ઈ.સ. ૧૮૩૨થી ૧૮૭૨ સુધીનાં ચાલીસ વરસો દરમિયાન ફાંસમાં દોમિયેર નામના કળાકારે પુષ્કળ ચિત્રો અને રેખાંકનો ઉપરાંત વરસે સરેરાશ એક સો પ્રમાણે ચાર હજાર કૃતિઓની શિલાછાપો પણ બનાવી હતી. તત્કાલીન સામાજિક સમસ્યાઓનો તે કટ્ટર સમીક્ષક હતો, તેની તીખી કટાક્ષપૂર્ણ શિલાલેખોની નકલો 'લે ચારિવારી' તથા 'લા કારિકેતુર' નામના ડાબેરી દૈનિક તથા સાપ્તાહિક પત્રો દ્વારા આખાય ફાન્સમાં હજારો ઘર સુધી પહોંચી જતી તથા કેટલાય ઉચ્ચવર્ગીય લોકો અને અધિકારીઓની ઊંઘ હરામ કરી દેતી. સામાજિક સમસ્યાઓ અંગે પોતાનાં ટીકાટિપ્પણ રજૂ કરવા તથા અન્યાય સામે વિરોધ નોંધાવવા ઘણા કળાકારો છાપ માધ્યમોનો સચોટ ઉપયોગ કરતા રહ્યા છે. પરંતુ શિલાછાપની બાબતમાં દોમિયેરની હરોળમાં કોઈ ટકી ન શકે.

અન્ય માધ્યમોમાં ફલક પર ધાર્યું કામ કરવા માટે ઓજારો વાપરવા માટેની જરૂરી તાલીમ, હસ્તકૌશલ્ય તથા તેના કસબની-ક્યારેક જટિલ-કડાકૂટ પૂરી કરવા આવશ્યક ધીરજ કે સમય ન ધરાવનાર કળાકારો માટે શિલામુદ્રણ આશીર્વાદ રૂપ બન્યું. કાગળ ઉપર જે રીતે આકૃતિઅંકન કરવામાં આવે છે તે જ રીતે શિલાની સપાટી પર પણ કરી શકાય છે. આકૃતિ અવળી ન દોરવી પડે તે માટે એક ખાસ પ્રકારનો કાગળ વપરાવાનું પણ શરૂ થયું. તેના પર દોરેલી આકૃતિ પથ્થરની સપાટી પર સ્થળાંતરિત થઈ શકે છે અને તે સમયે અવળી પણ થઈ જાય છે. તેની છાપ લેતી વખતે તે ફરીથી અવળી થઈ તેનું સવળું-મૂળ-સ્વરૂપ ધારણ કરે છે. આ કારણે લખાણ ધરાવતી સામગ્રી છાપવા માટે આ માધ્યમ ખૂબ જ ઉપયોગી નીવડ્યું. આજ પર્યન્ત ભારતમાં ઉર્દૂ ભાષાનાં કેટલાંક વર્તમાન પત્રો ઉપરોક્ત પદ્ધતિથી તૈયાર કરેલા શિલાછાપ સ્વરૂપે પ્રકાશિત થાય છે. જો કે હવે પથ્થરની ભારેખમ શિલાને સ્થાને જસત કે એલ્યુમિનિયમની પાતળી ચાદરો વાપરવામાં આવે છે, માત્ર કળાશાળાઓમાં તથા કળાકારોની કાર્યશાળાઓમાં જ શિલાઓનો ઉપયોગ થતો જોવા મળે છે. ખાણમાંથી પથ્થર ખોદી કાઢી નવી શિલા બનાવવાનું તો ક્યારનુંય

બંધ થઈ ગયું છે.

પ્રકાશન અને છાપકામના ઔદ્યોગિક ક્ષેત્રે 'ઓફસેટ લિથોગ્રાફી' નામે ઓળખાતી શિલાછાપની વધુ વિકસિત પદ્ધતિ ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. આજકાલ ઘણાં ખરાં વર્તમાનપત્રો, સામયિકો, કેલેન્ડર-પોસ્ટર તથા તેવી અનેક સામગ્રી ઔદ્યોગિક ક્ષેત્રે 'ઓફસેટ' પદ્ધતિથી છાપવામાં આવે છે. જો કે કળાકારો ભાગ્યે જ આ પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરે છે. એથી અહીં એની વધુ વિગતો આપી નથી.

સોય વડે કાણાં પાડીને બનાવેલી આકૃતિ ધરાવતા કાગળને કે કાગળ જેવી સપાટ વસ્તુને સાંચો-સ્ટેન્સિલ-કહે છે. આવા સ્ટેન્સિલને અન્ય કાગળ કે સપાટી ઉપર મૂકી તેની ઉપર રંગ ઘસવાથી કાણાના ખુલ્લા ગાળામાંથી પસાર થઈ નીચેની સપાટી પર લાગી જાય છે- છપાઈ જાય છે. ભીંતચિત્રો માટે, પહેલાં કાગળ પર આકૃતિ દોરી, તેનો ઉપરોક્ત રીતે 'સાંચો' બનાવીને ભીંત પર રેખાંકનો છાપવા માટે રાજસ્થાન તથા ઈટલીમાં આવાં સ્ટેન્સિલનો ઉપયોગ થયો હતો. ભાત કે વેલબુટ્ટા છાપવા માટે સ્ત્રીઓ આવા, કાગળના સાંચાનો ઉપયોગ કરે છે. ઘર આંગણે રંગોળી કરવા માટે પારસીઓ પતરાના ચતુષ્કોણ, છાબડી ઘાટના સાંચા વાપરે છે. વૈષ્ણવ સમ્રદાયનાં મંદિરોમાં કાગળના સાંચા વાપરીને તેનાં વિવિધ રીતે કરેલાં સંયોજન દ્વારા સાંઝી પ્રકારની રંગોળી બનાવવામાં આવે છે. આવા સ્ટેન્સિલમાં સોયથી પાડેલા કાણાંને બદલે કાતર કે છરી જેવા ઓજારથી કાપી નાખેલા ગાળાઓવાળી આકૃતિઓનો ઉપયોગ થાય છે. જાપાનમાં પણ આ પ્રથાનો સુંદર ઉપયોગ થતો હતો અને ચૂંટણીપ્રચાર માટે તેમ જ માલસામાનનાં ખોખાં ઉપર સરનામાં વગેરે વિગત છાપવા માટે પણ પતરાના સાંચાઓ વપરાય છે. ખૂબ સરળ હોવા છતાં આકારવૈવિધ્ય તથા વિગતોની ઝીણવટ લાવવાનું આવા સ્ટેન્સિલની છાપમાં લગભગ અશક્ય છે. વળી છાપકામ દરમિયાન સાંચા ફાટીતૂટીને ખરાબ પણ થયા કરે છે.

એ મુશ્કેલીઓનું નિવારણ આ પદ્ધતિના વિકસિત સ્વરૂપ સ્ક્રીનપ્રિન્ટિંગમાં થઈ શક્યું છે. કાગળ જેવી સપાટીને સ્થાને રેશમનું, બારીક તાણાવાણાવાળું કાપડ વપરાવા લાગ્યું. જો કે હવે તેનું સ્થાન વધુ ટકાઉ અને

મજબૂત નાઈલોન તથા સ્ટેનલેસ સ્ટીલની જાળીએ લીધું છે. દૈનિક ઉપયોગની વસ્તુઓમાં પહેરવાઓઢવાનાં ઘણાંખરાં કપડાં હવે આ પદ્ધતિથી છપાવા લાગ્યાં છે. નિમન્ત્રણ અને અભિનન્દનપત્રો જેવી અનેક વસ્તુઓ છાપવા માટે આ પદ્ધતિ વધુ ને વધુ ઉપયોગમાં લેવાવા લાગી છે. ઔદ્યોગિક ક્ષેત્રે અન્ય પ્રકારના છાપકામ માટે મોટી જગ્યા, વીજળી તથા કિમતી યંત્રસામગ્રી વસાવવી પડે છે, જ્યારે સ્ક્રીન પ્રિન્ટિંગ બહુ ઓછી જગ્યામાં, ખાસ કોઈ યંત્રસામગ્રી વિના ગૃહઉદ્યોગ સ્વરૂપે પણ વ્યવસાયી ધોરણે ઉપયોગી સાબિત થઈ છે. કાગળનું સ્ટેન્સિલ બનાવતી વખતે છાપમાં દેખાડવા માટેની આકૃતિને ગાળા રૂપે કાપી નાખવી પડે છે. મોટા કે જટિલ આકારો કાપવાથી કાગળ નબળો થઈ જાય. વળી ગાળાઓને જોડી રાખવા તેની વચ્ચે પટ્ટીઓ દ્વારા સેતુઓની પણ ગોઠવણી કરવી પડે. આવી, સેતુપટ્ટીઓ ક્યારેક આકૃતિના સ્વરૂપમાં વિક્ષેપકારક તત્ત્વ બની જાય અને ક્યારેક સુયોગ્ય ઉપયોગ થાય તો છાપમાં, આકૃતિને આગવું સ્વરૂપ પણ પ્રદાન કરે છે. કાપડના તાણાવાણાની વચ્ચેની ખાલી જગ્યા-જાળી-સ્ટેન્સિલ માટે જરૂરી ગાળાનું કામ આપી શકે છે. છાપકામ માટે તેનો નીચે જણાવેલી રીતે ઉપયોગ કરાય છે.

પહેલાં લાકડાના ચોકઠા ઉપર તાણીને રેશમ કે નાઈલોનનું ખાસ કાપડ ‘બોલ્ટિંગ કલોથ’ જડી દેવામાં આવે છે. પછી, કાગળમાં ગાળા કાપવાની ક્રિયાથી ઊલટી, ગાળા બંધ કરવાની ક્રિયા કરવી પડે છે, જેથી બંધ કરેલા ભાગોમાંથી શાહી પસાર ન થાય. આ રીતે તૈયાર કરેલા ‘સ્ક્રીન’ની નીચે કાગળ, કાપડ કે છાપ લેવા માટે જરૂરી ફલક ગોઠવી ‘સ્ક્રીન’ની ઉપરની બાજુએ દહીં જેવી ઘટ્ટતા ધરાવતી શાહીને ‘સ્ક્રીન’ વડે દબાવીને એકથી બીજા છેડા સુધી ધકેલવામાં આવે છે. લાકડાના કે ઘાતુના હાથામાં બેસાડેલી રબર અથવા તેના જેવી ખાસ પ્લાસ્ટિકની એક પટ્ટી-જેને સ્ક્રીન કહે છે-શાહીને એક છેડેથી બીજા છેડા સુધી ધકેલતી વખતે તે એક સાથે બે કામ આપે છે. સ્ક્રીનમાં ખુલ્લા રાખેલ વિભાગોમાંથી શાહીનું પાતળું પરંતુ એકસરખું પડ નીચેના કાગળ-કાપડ વગેરે પર લગાડે છે જ્યારે બાકીના ભાગો પરથી શાહીને ધક્કેલીને સ્ક્રીનના બીજા છેડે

એકઠી કરે છે.

આ પદ્ધતિનો મુખ્યત્વે વ્યાવસાયિક ધોરણે ઉપયોગ થતો હતો અને પચાસેક વરસ પહેલાં કળાકારો તેમાં રસ લેતા ન હતા. પણ હવે આ પદ્ધતિ તેમાંના ઘણાનું માનીતું માધ્યમ બન્યું છે. કેટલાક ચિત્રકારો તો કેનવાસ ઉપર પણ સ્ક્રીન દ્વારા જરૂરી આકૃતિઓ છાપે છે અને પછી તેની ઉપર તથા આજુબાજુ હાથથી પીંછી વડે રંગ પૂરણી કરે છે.

એક સરખા સપાટ, પારદર્શક કે અપારદર્શક અને સ્પષ્ટ કિનાર ધરાવતા રંગો તથા આકારો આ માધ્યમની છાપની આગવી ખાસિયત છે. અગાઉ જેનો ઉલ્લેખ થઈ ગયો છે તે અન્ય ત્રણેય પ્રકારનાં માધ્યમો દ્વારા છાપ તૈયાર કરવામાં જેની ઉપર છાપ લેવાની હોય તે કાગળ પણ સારો અને માધ્યમ સાથે સુમેળ ધરાવતો હોય તે આવશ્યક બાબત બની રહે છે. સ્ક્રીન પ્રિન્ટિંગમાં કોઈ પણ પ્રકારનો, રંગનો, સપાટી ધરાવતો કાગળ હોય તો પણ છાપની ગુણવત્તામાં ખાસ ફેર પડતો નથી. બાટલી તથા પ્યાલા જેવી કે પ્લાસ્ટિકની પેટી, ખોખા કે કલમ જેવી વિવિધ ઘાટ અને સપાટી ધરાવતી વસ્તુઓ પર પણ આ પદ્ધતિથી છાપ લઈ શકાય છે.

કળાકારોએ આ માધ્યમ અપનાવ્યું ત્યારે સ્ક્રીન બનાવવા માટે રેશમનો ઉપયોગ થતો હતો. વ્યાવસાયિક ક્ષેત્રે પ્રચલિત નામ સ્ક્રીન-પ્રિન્ટિંગ બદલીને તેનો મોભો વધારવા, રેશમ માટેના ગ્રીક શબ્દ ‘સેરી’ પરથી ‘સેરીગ્રાફી’ તથા એ દ્વારા લેવાયેલી છાપને માટે ‘સેરી ગ્રાફ’ શબ્દો ઉપયોગમાં લેવાનું શરૂ થયું.

છબિકળાની શોધ તથા વિકાસ પછી ઔદ્યોગિક તથા દૈનિક વ્યવહારના ક્ષેત્રે ઉપયોગમાં લેવાતી દરેક પ્રકારની છાપોમાં કળાકારોના હસ્તકૌશલ્યની આવશ્યકતા ઓછી થતી ચાલી. યંત્રવિદ્યાના વિકાસને પરિણામે છાપકામ ઝડપી તથા સ્વયંસંચાલિત બન્યું. મુદ્રણની આવશ્યકતા ધરાવતી અનેક વસ્તુઓ હજારો કે લાખોની સંખ્યામાં છપાવા લાગી. આ બધું ‘હાથ’ વડે તૈયાર કરવાનું અઘરું, મોંઘું તથા ધીમું થઈ ગયું તથા હેતુને ધ્યાનમાં લેતા અર્થહીન પણ થઈ ગયું.

કળાક્ષેત્રે તૈયાર થતી ગ્રાફિક પ્રિન્ટ તે સંપૂર્ણ રીતે ‘હાથ’ વડે બની હોય તે બાબતને ઘણા સમય સુધી મહત્ત્વ

અપાયેલું. છબિકળાનો ઉપયોગ કે સમન્વય કરીને બનાવેલી છાપને કળાકૃતિ તરીકે સ્વીકારવામાં આવતી નહીં કે કળાપ્રદર્શનોમાં સ્થાન મળતું નહીં. ધીરે ધીરે છબિકળા પ્રત્યેનો અણગમો ઓછો થતો ચાલ્યો અને તેની ઉપયોગિતા તેમ જ તેનાથી થતા ફાયદા સ્વીકાર્ય બની ગયા છે.

સામાન્ય રીતે આ પહેલાં જેની વાત થઈ તે ચાર પ્રકારની છાપો કળાકારો બનાવે છે. રિલીફ પ્રકારની છાપોમાં કળાકારો દ્વારા વજ્રખેડાયેલ એક પદ્ધતિની છાપ 'રિલિંગ' અંગે અહીં ઉલ્લેખ કરવો અસ્થાને નહીં ગણાય. પુરાતત્ત્વવિદો અભ્યાસાર્થે તેમ જ દસ્તાવેજી નોંધ તરીકે પથ્થર પર કોતરેલા શિલાલેખો, રાજા મહારાજાઓ દ્વારા દાન તથા સનદો માટે અપાયેલાં તામ્રપત્રો તથા પાળિયા જેવાં છીછરાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પો 'બા - રિલીફ' ની ઉપર કાપડ કે કાગળ મૂકી તેની સપાટી પર રંગ ઘસીને છાપ લે છે. શાળામાં અભ્યાસ કરતા બાળકો સિક્કા ઉપર કાગળ રાખી તેની ઉપર પેન્સિલ ઘસીને છાપ લે છે, તે રીતને 'રિલિંગ' કહેવામાં આવે છે.

ચીનમાં વૂડકટની પહેલાં આ પ્રકારની છાપ લેવાની પ્રથા શરૂ થયેલી. આજે પણ પૂર્વ વિસ્તારના દેશોમાં બૌદ્ધ મંદિરોની દીવાલો પર કોતરેલ અર્ધમૂર્ત શિલ્પો પર કાગળ મૂકીને રિલિંગ પ્રકારે છાપ તૈયાર કરીને ભાવિકો યાત્રાના સંભારણા કે પ્રસાદી તરીકે તેને સાચવે છે. કેટલાક સંગ્રહાલયોમાં આવી છાપો સંગ્રહાયેલી જોવા મળે છે પરંતુ કળાકારોએ પોતાની કળાભિવ્યક્તિ માટે આનો ઉપયોગ કર્યો નથી. અપવાદ રૂપે અમેરિકામાં એવૉન નીલ નામના કળાકારે ખ્રિસ્તી દેવળો, કબરના પથ્થરો તથા દક્ષિણ અમેરિકામાં મય સંસ્કૃતિ દરમિયાન રચાયેલાં અર્ધમૂર્ત શિલ્પોની રિલિંગ - છાપો તૈયાર કરી છે.

કળાકારોએ આ પ્રકારને અપનાવ્યો નથી તેનું કારણ એ પણ હોઈ શકે કે રિલિંગ - છાપ કળાકારના અહમ્ને સંતોષતી નથી. એવૉન નીલની સુંદર છાપનો યશ તેને કેટલો આપી શકાય તથા મૂળ શિલા કંડારનારને કેટલો આપવો એ નક્કી કરવું કઠિન છે. શિલા કંડારનારે તેને છાપ લેવાના હેતુ માટે તૈયાર કરેલી ન હોવાથી, તેની કૃતિની છાપ તેની ગણાતી નથી. જ્યારે નીલ જેવા છાપગર કળાકારનાં દૃષ્ટિ, સંવેદના તથા હસ્તકૌશલ્યના

પરિણામે જ છાપને છેવટનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થતું હોવા છતાં પ્રેક્ષકો તો છાપમાં અંકિત આકૃતિને જ વધુ મહત્ત્વ આપે છે. આ પરિસ્થિતિ કળાકારોને પસંદ આવે તેવી નથી.

અન્ય પ્રકારની છાપો માટે વ્યવસાયી છાપગરોની મદદ લેવામાં આવે છે. પરંતુ તે માટેની મૂળ પ્લેઈટ, બીબું ઈ. છાપ લેવાના હેતુથી જ કળાકાર પોતે બનાવે છે, અથવા ક્યારેક તેની જાત દેખરેખ નીચે મદદગાર નિષ્ણાતો દ્વારા તૈયાર કરાવે છે. આથી આવી છાપને તે કળાકારની મૌલિક કૃતિ જ ગણવામાં આવે છે. જો કે ક્યારેક કળાકારની સહી ઉપરાંત છાપગર પોતાની કાર્યશાળાનો સિક્કો (સીલ) ઉપસાવે છે ખરો.

પ્રતિકૃતિ - રી પ્રોડક્શન - અને હાથ વડે બનાવેલી, વિવિધ પદ્ધતિઓની પોતીકી ખાસિયતો ધરાવતી છાપ એ બન્નેમાં આભજમીનનો તફાવત છે. પ્રતિકૃતિમાં છાપકામની પ્રક્રિયાઓ દ્વારા કોઈ એક મૂળ કૃતિની આબેહૂબ નકલો તૈયાર કરવાનો હેતુ હોય છે. જ્યારે ગ્રાફિક પ્રિન્ટમાં આરંભથી અંત સુધીના દરેકે દરેક તબક્કે કળાકાર તેના સ્વરૂપને ઘડતો રહી શકે છે. આ માધ્યમમાં ચિત્ર તથા રેખાંકન કરવાની મજા ઉપરાંત માધ્યમ સાથે સંકળાયેલા કસબ અને તેને લીધે ઉપજતા રંગ- આકાર- પોત ઈ.ના વૈવિધ્યપૂર્ણ પરંતુ આગવા સ્વરૂપના ઉપયોગ સાથે નિજી અભિવ્યક્તિની શક્યતા પણ છે. પ્રતિકૃતિ જેવા ઉપયોગનાં મહત્ત્વ તથા પ્રમાણ ઓછાં છતાં રસાનુભવ માણી શકાય તેવી કળાકૃતિ તરીકે છાપનું ગૌરવ વધ્યું છે તેમજ તેને માણનાર કદરદાનોનો વર્ગ પણ મોટો થતો જાય છે. રાષ્ટ્રીય તથા આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે માત્ર ગ્રાફિક છાપો માટે વાર્ષિકી કે દ્વિવાર્ષિકી પ્રદર્શનો પણ યોજાય છે.

બીબાં પરથી અમર્યાદિત નહીં તો પણ ઘણી મોટી સંખ્યામાં છાપ લઈ શકાય તેવી શક્યતા હોવા છતાં તેમ કરવામાં આવતું નથી. સામાન્ય રીતે ૨૦ કે ૨૫ કે એવી કોઈ નાની સંખ્યામાં છાપની આવૃત્તિ તૈયાર કરવાની પ્રથા કળાકારો, કળા વિતરકો તથા કળા સંગ્રહકો દ્વારા પરસ્પર સમજૂતીને પરિણામે અમલમાં આવી છે. આવૃત્તિની દરેક છાપ પર કળાકાર પોતાના હસ્તાક્ષર, સહી કરે છે. તે ઉપરાંત છાપની આવૃત્તિની સંખ્યા, છાપનો ક્રમાંક, છાપ બનાવ્યાની તારીખ કે વરસ તથા

કૃતિનું શીર્ષક પણ લખે છે, અને તે કળાકારની મૌલિક કૃતિ, મૌલિક સર્જન બની રહે છે.

કળાકારે તૈયાર કરેલું ચિત્ર તથા રેખાંકન એક રીતે જોતાં 'અદ્વિતીય' હોય છે, કેમ કે તેવું ને તેવું બીજું ચિત્ર કે રેખાંકન તેણે બનાવ્યું હોતું નથી. જ્યારે મૌલિક છાપ આવૃત્તિ સ્વરૂપે તૈયાર કરાતી હોઈ ચિત્રની તુલનામાં, શબ્દાર્થ પ્રમાણે 'અદ્વિતીય' નથી રહેતી. આથી અર્થશાસ્ત્રના નિયમ પ્રમાણે છાપના દામ ઓછા અંકાય છે. જાહેર સંગ્રહાલયો તથા ધનવાનો જ 'અદ્વિતીય' મૌલિક કૃતિઓ વસાવી શકે તેવી પરિસ્થિતિનો 'છાપ' આવકાર્ય વિકલ્પ બની શકી છે. પશ્ચિમના દેશોમાં કદાચ આ કારણસર તેને 'પ્રજામુખી' (ડિમોક્રેટિક) કળા કહેવામાં આવે છે.

ઔદ્યોગિક કક્ષાએ ભારતમાં બ્રિટીશ રાજ દરમ્યાન ખ્રિસ્તી મિશનરીઓ દ્વારા મુદ્રણાલયો શરૂ કરાયેલાં. ઘીરે ઘીરે એ ક્ષેત્રે ભારતીયો પણ રસ લેવા લાગ્યા તથા ધંધાકીય ધોરણે તેનો ઉપયોગ વધતો ચાલ્યો. કળાક્ષેત્રે કલકત્તા, શાંતિનિકેતન અને મુંબઈની કળાશાળાઓમાં એચિંગ તથા વૂડકટ-લિનોકટની છાપપદ્ધતિઓ કળાઅભ્યાસક્રમનો ભાગ બની હતી. પરંતુ સ્વાતંત્ર્ય પ્રાપ્તિ પછીના સમયગાળામાં જ ભારતીય કળાકારો તથા કળાપ્રેમીઓનો છાપનાં માધ્યમો પ્રત્યે રસ વધ્યો છે.

આજે દેશભરની કળાશાળાઓ ઉપરાંત વિવિધ સ્તરની કળાસંસ્થાઓમાં વિદ્યાર્થીઓ અને કળાકારો માટે ગ્રાફિક પ્રિન્ટસ બનાવવાની પૂરી સગવડ ધરાવતી કાર્યશાળાઓ ઉપલબ્ધ થઈ છે અને વધતી ચાલી છે. ભારતમાં છાપકળામાં નોંધપાત્ર પ્રદાન કરનારા સાંપ્રત કળાકારોમાં સર્વશ્રી સોમનાથ હોર, કંવલ કિશન, લક્ષ્મા ગૌડ, જગમોહન ચોપરા, અનુપમ સુદ, દેવરાજ, રીની ધુમાળ, ભાસ્કરન, જય કિશન, જય જરોટિયા તથા મનજીત બાવા ઉલ્લેખનીય છે. મુખ્યત્વે ચિત્રકાર તરીકે વિખ્યાત ઘણા ભારતીય કળાકારોએ પણ છાપકળાના ક્ષેત્રે ઠીક ઠીક હાથ અજમાવ્યો છે. પરંતુ તેઓના નામની યાદી ઘણી લાંબી થઈ જાય.

માનવ સંસ્કૃતિની ઉત્ક્રાંતિમાં છાપ લેવાની શોધે ઘણો મોટો ફાળો આપ્યો છે. વીસમી સદી દરમિયાન વિક્સેલી છબિકળા, ઝેરોક્સ, ફેક્સ તથા કોમ્પ્યુટર વિજ્ઞાન જેવી શોધોએ મુદ્રણક્ષેત્રને હરણફાળ ભરાવી છે. કળાકારો પણ પોતાની અભિવ્યક્તિનાં માધ્યમો તરીકે નવી શોધોનો લાભ લઈ શકે તેવી પરિસ્થિતિ અન્ય દેશોની તુલનામાં ભારતમાં ખાસ જોવા મળતી નથી. પરંતુ એ દિવસો બહુ દૂર નથી કે વધુ કળાકારો છાપમાધ્યમો દ્વારા પોતાનું કળાસર્જન કરી વિશાળ સંખ્યામાં લોકોનાં ઘર અને હૈયાં સુધી પોતાની કૃતિઓ પહોંચાડી શકશે.

જ્યોતિ ભટ્ટ

છબિકળા

છબિકળા-ફોટોગ્રાફી શબ્દથી હવે ભાગ્યે જ કોઈ અજાણ હશે. દુનિયાભરમાં કેમેરાનો ઉપયોગ વ્યાપક બન્યો છે. વ્યક્તિ, પ્રસંગ, સ્થળ વગેરેની યાદ તાજી રાખવા લોકો છબિ લેતા હોય છે.

ઈ.સ.૧૮૩૯માં કેમેરા દ્વારા પહેલી છબિ લઈ શકાઈ. ત્યારબાદ આ ક્ષેત્રે ઘણો વિકાસ થયો છે. ફોટોગ્રાફી આજે છબિવિજ્ઞાન અને છબિકળા બન્ને બની ચૂકી છે. કેમેરા માનવીની બે આંખોથી પણ ઘણું વધુ અને જુદું જોઈ શકતી તેની ત્રીજી કે વધારાની આંખ બની ગયો છે. શરીરમાં વિવિધ કાર્યો સમયે થતી રુધિરાભિસરણની સ્થિતિ જોવા, અગાધ જંગલમાં જોવા, ઝાંખરાંની પાછળ છુપાયેલા દુશ્મનોને શોધવા, પાણી મીઠું છે કે ખારું છે, ઊંડું છે કે છીછરું તે જાણવા તથા ભોંયમાં ઊંડે ઘરબાઈ પડેલા પ્રાચીન સંસ્કૃતિના અવશેષો કે ખાનિજ સંપત્તિને પરખવા માટે પણ છબિવિજ્ઞાન ઉપયોગી થાય છે. નરી આંખે ન દેખી શકાતી અતિસૂક્ષ્મ વસ્તુઓને વિરાટ સ્વરૂપે દેખાડતી છબિ મળી રહે છે. બંદૂકમાંથી છૂટેલી ગોળી, હવામાં પ્રસરતી પુષ્પની સુવાસ તેમ જ અનુપસ્થિત વ્યક્તિની (તેના શરીરની ગરમીની પાછળ રહેલી અસરની) આત્મા જેવી બાબતોને પણ છબિથી જોઈ શકાય છે. ક્ષ કિરણોની મદદથી શરીરની અંદરની રચના તથા રોગોની અસર, વિખ્યાત ચિત્રોનાં દેખી શકાતા સ્તરની નીચેનાં સ્તરો સુદ્ધાં છબિમાં અંકિત થઈ શકે છે. આમ જ્ઞાન, વિજ્ઞાન, સંશોધન, ઈજનેરી, યુદ્ધ, ગુન્હાશોધન, વૈદકીય, વર્તમાનપત્રો, પ્રસાર તથા મનોરંજનનાં વિવિધ માધ્યમો વગેરે અનેક ક્ષેત્રે છબિકળાનો ઉપયોગ થવા માંડ્યો છે. આમ વિવિધ કારણે લેવાતી છબિઓનાં આગવાં

સ્વરૂપો સાથે જોડાયેલા અર્થઘટનને ભૂલીને કે ગૌણ ગણીને તેના દૃશ્યસૌન્દર્યની લાક્ષણિકતાને લીધે પણ ક્યારેક કેટલાક છબિકારો તેની તરફ આકર્ષાયા છે.

ફોટોગ્રાફી માટે તેના શબ્દાર્થથી લગભગ ઊલટો શબ્દ છાયાંકન આપણી ભાષામાં પ્રચલિત થયો છે. ફોટો એટલે પ્રકાશ અને ગ્રાફી એટલે અંકન કે આલેખન. આમ ફોટોગ્રાફી તેના શબ્દાર્થ પ્રમાણે ક્યારેક સ્વપ્રકાશિત પરંતુ મુખ્યત્વે પ્રકાશના પરાવર્તનને કારણે દેખાતી વસ્તુઓની, તેના આકારોની નોંધ લેવાની પદ્ધતિ છે. તેની સાથે સંકળાયેલી રાસાયણિક પ્રક્રિયાઓને સ્થાને હવે વીજાણુવિજ્ઞાનનો ઉપયોગ શક્ય બન્યો છે. ટેલિવીઝન તથા વિડિયો એ બે તેનાં જાણીતાં દૃષ્ટાન્તો છે. પરંતુ તેમાં પણ પ્રકાશનું મહત્ત્વ તો એવું ને એવું જ રહ્યું છે.

બાહ્ય જગતમાંનાં આંખથી જોઈ શકાય તેવાં સ્વરૂપો અને કેમેરા વડે લેવાયેલી તેમની છબિમાં જોવા મળતાં સ્વરૂપો વચ્ચેના દેખીતા સામ્યને કારણે છબિનાં રજૂ થયેલાં સ્વરૂપો સહેલાઈથી ઓળખાય છે અને વાસ્તવિકતાનો આભાસ કરાવે છે. આથી છબિવિજ્ઞાનના અન્ય અનેક ઉપયોગો હોવા છતાં દૃશ્યકળા તથા કળાભિવ્યક્તિના માધ્યમ તરીકે પણ લોકોએ તેને સ્વીકારેલી છે. આ લખાણમાં મુખ્યત્વે ચિત્ર તથા મુદ્રણક્ષમ કળા જેવા દૃશ્યકળાના માધ્યમ તરીકે જ છબિકળાને મૂલવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.

જેમ અન્ય કળાભિવ્યક્તિઓનાં સ્વરૂપો પોતાના માધ્યમની લાક્ષણિકતાઓ, શક્યતાઓ તથા મર્યાદાઓ પ્રમાણે વિકસ્યાં છે તેમ છબિકળા દ્વારા થતી અભિવ્યક્તિનો સ્વરૂપવિકાસ ચિત્ર કે મુદ્રણક્ષમ કળાથી જુદો રહ્યો છે. જો કે આ ત્રણેય દ્વિપરિમાણિત દૃશ્યકળા

હોઈને તેમનાં સ્વરૂપો, આયોજના ઈત્યાદિમાં કેટલીક સમાનતા પણ છે. આથી પરસ્પર અસરથી રંગાતા રહેવાને લીધે તેમની સીમાઓ વિસ્તરી છે અને દરેકનો વધુ સબળ માધ્યમ તરીકે વિકાસ થયો છે. એમનાં સ્વરૂપોની સમાનતાનું એક કારણ એ પણ છે કે છબિકળાની શોધમાં ખગોળ, ભૌતિક તથા રસાયણશાસ્ત્રના વિજ્ઞાનીઓની જેમ કળાકારોનો પણ ફાળો રહ્યો છે

કામેરા ઓબસ્ક્યોરા-અંધારી કોટડી- નામે ઓળખાતી રચનાનો ઉપયોગ દૃશ્યચિત્રો, સ્થાપત્ય તથા મનુષ્યને ખાસ કે જટિલ પરિપ્રેક્ષ્યથી જોતી વખતે દેખાય તેવા જ સાદૃશ્યની અનુભૂતિ કરાવતાં રેખાંકનો કે ચિત્ર માટેનું માળખું દોરવા માટે પુનરુત્થાનકાળથી કળાકારો એનો કરવા લાગ્યા હતા. લિયોનાર્દો દ વિન્ચીની નોંધપોથીમાં પણ એનો ઉલ્લેખ મળે છે. સત્તરમી સદીના અંતે જોહાન ઝાહન નામના જર્મન સાધુએ ‘અંધારી કોટડી’ને નાના ડબ્બા જેવા સ્વરૂપમાં ફેરવી. કોટડી માટેનો શબ્દ કમરા, કામેરા એ ડબ્બાને માટે પણ અપનાવવામાં આવ્યો અને અંગ્રેજીમાં થતો ઉચ્ચાર કેમેરા હવે સામાન્ય બની ગયો છે. આ ડબ્બામાં અરીસાનો ઉપયોગ કરી તે દ્વારા, લેન્સને લીધે અવળું થતું પ્રતિબિંબ એક દુધિયા કાચ પર સવળા સ્વરૂપે ઝીલાતું કર્યું. એને આજના સિંગલ લેન્સ રીફલેક્સ નામે ઓળખાતા કેમેરાના પ્રકારનું આદિ સ્વરૂપ કહી શકાય. ઘણાં વરસો સુધી આ કેમેરાના લેન્સ દ્વારા કાચ પર ઝીલાતું પ્રતિબિંબ લોકો નિરખતા રહ્યા તથા તેની પર અર્ધપારદર્શક પાતળા કાગળો મૂકી રેખાંકનો દોરતા રહ્યા. પરંતુ એ પ્રતિબિંબને રાસાયણિક પ્રક્રિયાઓ દ્વારા સ્થાયી સ્વરૂપે અંકિત કરવાના પ્રયત્નોને ઉપરોક્ત રચના થયા બાદ લગભગ ત્રણસો વરસે સફળતા મળી. દાગેર, નીપ્સે તથા ટાલ્બો નામના ત્રણ સંશોધકોએ પોતપોતાની રીતે પ્રતિબિંબને ટકી શકે તેવી છાપ સ્વરૂપે રજૂ કરી નવો રાહ તથા નવી દિશાનો આરંભ કરી આપ્યો.

ઢંકાયેલી ત્વચાની સરખામણીમાં સૂર્યપ્રકાશમાં લાંબો સમય ખુલ્લી રહેલ ત્વચા ઘેરા રંગની થઈ જાય છે. એવી રીતે પ્રકાશની રાસાયણિક પ્રક્રિયાથી પ્રભાવિત થઈ કાળું થઈ જાય એવું રસાયણોનું મિશ્રણ એક ઘાતુના પતરા

પર લગાડી, કેમેરાની અંદર મૂકી તેની ઉપર સામેના દૃશ્ય પરથી પરાવર્તિત પ્રકાશને લેન્સ દ્વારા આઠ કલાક સુધી પ્રતિબિંબ રૂપે એકત્રિત થવા દઈ ફાન્સના નીપ્સે નામના લીથોગ્રાફ-સંશોધકે જગતની પહેલી છબિ બનાવી (ઈ.સ.૧૮૨૬). ત્યાર બાદ બે વર્ષે દાગેર નામના સંશોધકે તાંબાના દર્પણ જેવા લીસા અને ચમકીલા પતરા ઉપર છબિ બનાવી. એ પદ્ધતિ દાગેરો ટાઈપ નામે પ્રચલિત થઈ. આ બંને પદ્ધતિઓ દ્વારા બનાવેલી છબિઓની એકથી વધુ નકલો બની શકતી નહીં. ઈંગ્લેંડમાં હેન્રી ફોક્સ ટાલ્બોએ પાતળા કાગળ પર છબિ લઈ, તે છબિની જ ફરીથી છબિ લઈ જોઈતી સંખ્યામાં નકલો તૈયાર કરવાની પદ્ધતિનો આરંભ કર્યો. આજે પણ આપણા દેશમાં ઘણાં શહેરોમાં ફૂટપાથ પર તથા મેળાઓમાં કાગળ પર સીધી છબિ લઈ થોડા સમયમાં તૈયાર છબિ આપતા છબિકારો કાર્યરત જોવા મળે છે.

આ શોધ લોકોના હાથમાં મુકાઈ ત્યાર પછી વિવિધ પ્રકારના અને માપના કેમેરા, લેન્સ, છબિના પ્રારંભિક નેગેટીવ - સ્વરૂપને અંકિત કરવા જરૂરી સામગ્રી તથા રસાયણો અને એની સાથે સંકળાયેલાં અનેક સરસાધનોમાં ઉત્તરોત્તર સુધારા થતા રહ્યા છે. એના ઉત્પાદકો, વિકેતાઓની સાથે વ્યાવસાયિક અને બિનવ્યાવસાયિક છબિકારોની સંખ્યા પણ વધતી ચાલી છે.

ચિત્રકળાની સરખામણીમાં કેમેરાનું યાંત્રિક સંચાલન શીખવા માટેની તાલીમ ટૂંકી તથા સરળ હતી અને છબિ તૈયાર કરવામાં સમય પણ ઓછો લાગતો. આને લીધે કળાકારો ઉપરાંત હકીમ, વકીલ, દુકાનદાર જેવા અનેક વ્યવસાયીઓ પણ કેમેરા વાપરવા લાગ્યા. કેટલાક કળાકારોએ ચિત્રો તૈયાર કરવા માટેની પ્રાથમિક અભ્યાસસામગ્રી તરીકે પણ છબિ અપનાવી તથા છબિકળા પર હાથ અજમાવ્યો. છબિકારોનો એક મોટો વર્ગ ચિત્રકારોની કૃતિઓમાં જોવા મળતી રૂપરચનાઓ તથા આયોજનોને અનુસરતી કૃતિઓ બનાવવા કેમેરાનો ઉપયોગ કરતો રહ્યો છે. પરંતુ જેમ જેમ વિવિધ સ્તરોના લોકો કેમેરા વાપરતા થયા તેમ તેમ ચિત્રકળાના ક્ષેત્રે પ્રચલિત નિયમો, પરંપરાઓ, મૂલ્યો અને માપદંડની

અસરથી છબિઓ મુક્ત થવા લાગી અને છબિનું પોતીકું, આગવું સ્વરૂપ ઉપસવા લાગ્યું.

ચિત્રકારોની જેમ છબિકારો માટે પણ પોતપોતાના રસ, સમાજ, પસંદગી તથા પૂર્વગ્રહોથી મુક્ત રહેવું સહેલું ન હતું. પરંતુ કેમેરા તથા લેન્સની યાંત્રિક રચનાની લાક્ષણિકતાઓની તથા રાસાયણિક પ્રક્રિયાઓની અસર છબિના સ્વરૂપ પર સ્પષ્ટ દેખાવા લાગી. કેમેરા દ્વારા છબિકાર પોતાની સામેની વસ્તુઓને તેમના પરસ્પર સંબંધને બદલ્યા વિના ‘આબેહૂબ’ રજૂ કરવામાં સહેલાઈથી કામચાલ નીવડી શક્યો. ક્ષણનાય અતિ સૂક્ષ્મ સમયગાળા દરમ્યાન અનેક વસ્તુઓ, જડચેતન સ્વરૂપો, તેની સપાટી પરની બારીક વિગતો, ગતિમાન પશુ, પંખી, વ્યક્તિઓની સતત બદલાતી રહેતી સ્થિતિ, ચહેરા દ્વારા વ્યક્ત થતા મનોભાવો, લોકોની શારીરિક, જાતીય, સાંસ્કૃતિક તથા પહેરવેશની ખાસિયતો અને સ્થળ તથા કાળના સંદર્ભમાં તે બધાંનો પરસ્પર સંબંધ જેવી અનેક બાબતોને કેમેરા સ્થિર છબિ સ્વરૂપે અંકિત કરી થંભાવી, થીજાવી દે છે.

છબિકળાના આરંભકાળે કેટલાક ચિત્રકારો પોતાના ક્ષેત્ર પરના આ નવી શોધનાં આક્રમણની અસરોની આશંકાથી વ્યથિત તેમ જ કોથિત થયેલા. એકે તો હતાશ થઈ એમ પણ કહેલું “ આજથી ચિત્રકળા મરી પરવારી છે.” એવું કંઈ થવાને બદલે, સદ્ભાગ્યે બંને ક્ષેત્રના કળાકારો અન્યોન્યના ક્ષેત્રમાંથી પ્રેરણા મેળવી પોતપોતાનાં માધ્યમોને વધુ બળવત્તર કરતા રહ્યા છે.

છબિકળાના દોઢસો વર્ષના ઇતિહાસ દરમ્યાન કરોડો લોકોએ અબજો છબિઓ બનાવી છે. પરંતુ છબિની કળામાં ઊંડો રસ ધરાવનારા તથા તેને દૃશ્ય અભિવ્યક્તિની ભાષા વિકસાવવામાં મહત્વનું પ્રદાન કરનારા છબિકારોનો અભિગમ મુખ્યત્વે છ - સાત વિષયો કે પ્રકારોમાં વહેંચાયેલો જોઈ શકાય છે. એમાંથી કેટલાકને તો ચિત્રકળાના ક્ષેત્રે પ્રચલિત પ્રણાલીઓમાંથી અંકુરિત અને વિકસિત શાખાઓ કહી શકાય.

વ્યક્તિચિત્રણ (પોર્ટ્રેટ)

આ માટે છબિકળાનો, તેની શરૂઆતથી જ ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. વ્યક્તિની, સગા કે સંબંધીઓની - ખાસ કરીને



૩૨૦ સંઘેડા પર લાખકામ કરતો કારીગર, અનામી છબિકાર, ઈ.સ.૧૮૬૦

તેના ચહેરાની દૃશ્ય લાક્ષણિકતાઓને છબિ સ્વરૂપે અંકિત કરવાનો ક્યારેય પ્રયત્ન ન કર્યો હોય એવો - ઘંધાદારી કે અવૈતનિક એકાદ છબિકાર પણ શોધવો મુશ્કેલ છે. બધાંએ પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રૂપે આ પ્રકાર વિકસાવવામાં ઓછોવત્તો ફાળો આપ્યો છે. વ્યક્તિચિત્રણનું ક્ષેત્ર વ્યક્તિના ચહેરા, શારીરિક બંધારણ કે પહેરવેશ પૂરતું જ મર્યાદિત નથી રહ્યું. સીદી, ગુરખા, આરબ જેવી જાતિઓ, લુહાર, સુથાર, કુંભાર જેવા કારીગરો, શહેરી-ગ્રામીણ, ગરીબ-તવંગર ઈ. સામાજિક સ્તરો જેવી સામૂહિક લાક્ષણિકતા ધરાવતી બાબતોને પણ વિચારશીલ સર્જકે છબિકારોએ વ્યક્તિ - ચિત્રણનો જ ભાગ બનાવ્યો છે. જર્મન છબિકાર ઓગસ્ટ સેંડર્સે ‘રાષ્ટ્રનો ચહેરો’ - (પોર્ટ્રેટ ઓફ ધ નેશન) રજૂ કરવા અનેક સ્તરના જર્મનોની લાક્ષણિક છબિઓ લીધેલી અને તેના સમયની નાઝી સરમુખત્યારશાહીની ખોફગી વ્હોરી લીધેલી.

ભારતીય છબિકાર લાલા દીનદયાળ આ ક્ષેત્રે કરેલ



૩૨૧. દતિયા (મધ્ય પ્રદેશ)નું જૈન મંદિર, ઈ.સ. ૧૮૮૨

પ્રદાનથી જગવિખ્યાત થયા છે. ઈ.સ. ૧૮૮૪થી ૧૯૧૦ દરમ્યાન ભારતના રાજરજવાડાં, નવાબો, અંગ્રેજ હાકેમોનાં વિલાસ, જાહોજલાલી તથા તેમની શિકાર જેવી વિવિધ ખેલપ્રવૃત્તિઓ, કોઠીઓ, મહેલો, યાત્રાસ્થળો ઉપરાંત વિવિધ જાતિઓ અને વ્યવસાયીઓની તેમણે બનાવેલી છબિઓ દ્વારા તત્કાલીન ભારતની, સામાજિક સ્તરો, હોદ્દાઓ તથા વ્યવસ્થાની, વેષાભૂષણો અને સ્થળો-સ્થાપત્યોની પ્રમાણભૂત માહિતીને કાયમી દસ્તાવેજી સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું છે. એમની અને એમના જેવું કામ કરેલ અનેક નામી-અનામી છબિકારોની એવી છબિઓ પરદેશના સંગ્રહાલયો તથા વ્યવસ્થાની, વેષાભૂષણો અને સ્થળો-સ્થાપત્યોની પ્રમાણભૂત માહિતીને કાયમી દસ્તાવેજી સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું છે. એમની અને એમના જેવું કામ કરેલ અનેક નામી-અનામી છબિકારોની એવી છબિઓ પરદેશના સંગ્રહાલયો તથા કળાશોખીનોના અંગત સંગ્રહો માટે તજાઈ જવા લાગી છે.

પાશ્ચાત્ય છબિકારોમાં વ્યક્તિચિત્રણના ક્ષેત્રે ખૂબ જ કામ થયું છે, અને અનેક પ્રતિભાવાન છબિકારોએ તેમાં આગવું પ્રદાન કર્યું છે. ઓટાવાના છબિકાર યુસુફ કાર્શી બનાવેલી રાજકારણ, વિજ્ઞાન તથા વિવિધ સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રોની વિશ્વવિખ્યાત પ્રતિભાઓ - (આઈનસ્ટાઈન, ચર્ચીલ, સ્ટેનબેક, નહેરુ ઈ.)ની છબિઓ પણ વિશ્વવિખ્યાત થઈ છે. શરીરના ઉપરના અર્ધા ભાગને-મુખ્યત્વે ચહેરા તથા ક્યારેક હાથની

વિગતો રજૂ કરતા સુંદર અને સચોટ પ્રકાશાયોજન દ્વારા જ તે મહાનુભવોનાં આગવાં વ્યક્તિત્વ ઉપસાવવામાં કાર્શીની બરાબરી બહુ ઓછા છબિકારો કરી શક્યા છે. જો કે તેને અનુસરતા અનેક છબિકારો ભારત સહિત બધા જ દેશોમાં મળવા સંભવ છે.

શહેરી સંસ્કૃતિ અને ઉદ્યોગીકરણના વિકાસની સાથોસાથ પ્રકૃતિ સાથેનો માનવીનો ધનિષ્ઠ નાતો તૂટવા લાગ્યો. એની ઊણપ પૂરવાનો જાણે પ્રયત્ન હોય તેમ દૃશ્યચિત્રો - (લેન્ડ સ્કેપ) બનાવવાની પ્રવૃત્તિ ચિત્રકળા ક્ષેત્રે વધી તથા વિકસી હતી, એને અપનાવીને છબિકારોએ વધુ આગળ ધપાવી. પ્રવાસનાં સાધનો અને માર્ગો વધવાને લીધે પણ વિવિધ સ્થળોની ભૌગોલિક અને નાવીન્યસભર માહિતી ધરાવતી દૃશ્ય - છબિઓની સંખ્યાની કલ્પના જ કરવી રહી.

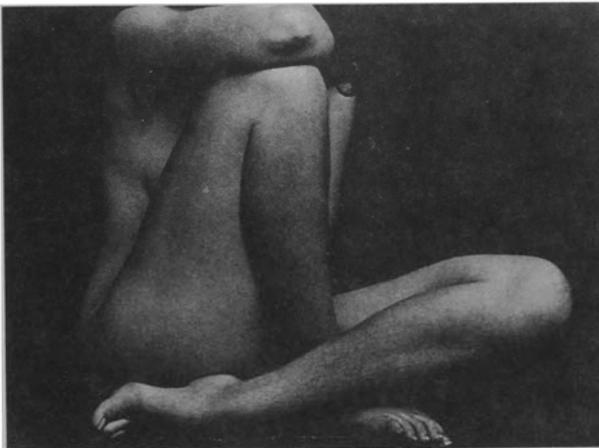
પર્વતો, ખીણો, ધૂધવતા સમુદ્રો, નદીઓ, કે હરિયાળી વનરાજિનાં વિસ્તૃત દૃશ્યો, ઉપરાંત પુષ્પની પાંખડી પર પરોઢિયે જામેલું ઝાકળબિન્દુ, ભરતી ઓસર્યા બાદ સમુદ્રતટની ભીની રેતીમાં અટકી પડેલ એકાદ શંખલું કે છીપલું, જીવજંતુઓએ પગલાં વડે રચેલી ઓકળી, પશુ પક્ષીઓ કે ઋતુલીલાઓ જેવાં પ્રકૃતિનાં વિવિધ પાસાંની પણ છબિઓ છબિકારો બનાવતા રહ્યા છે. આમ વિરાટ કે સૂક્ષ્મ અંશોમાંથીય અખિલના, સમસ્તના રૂપના દર્શન કરવાનો કે સમજવાનો કેટલાકે પ્રયત્ન કર્યો છે.

પાશ્ચાત્ય છબિકારોએ આ પ્રકારમાં ખૂબ રસ દર્શાવ્યો છે. એન્સલ આદમ્સ, એડવર્ડ વેસ્ટન, મીનોર વ્હાઈટ ઈ. છબિકારોએ પ્રકૃતિને આગવી રીતે જોઈ છે તથા છબિઓમાં રજૂ કરી છે. નૈસર્ગિક ભવ્યતા, વિશાળતા, રંગો- પોત તથા આકાર વૈવિધ્યે કેટલાકને આકર્ષ્યા તો કોઈએ તેમાં પૌર્વાત્ય ફિલસૂફી સાથે સંકળાયેલ પુરુષ-પ્રકૃતિ, યીનયાન જેવાં રૂપો જોયાં. અન્સ્ટ હાસ જેવા કોઈએ ધરતીને માતા કે નારી સમાન ગણી પર્વત-સમુદ્ર-વૃક્ષોમાં તેનાં અંગ ઉપાંગો અને વસ્ત્રોનાં દર્શન કર્યા - કરાવ્યાં છે. પ્રાચીન વેદ - સંહિતાના રચનાકારો - દૃષ્ટાઓને પ્રકૃતિના ક્યાં અને કેવાં સ્વરૂપોએ પ્રેરણા આપી હશે તે સમજવાના પ્રયત્ન રૂપે ઈન્ગબર્ટ ગ્રટનરે વેદમંત્રો, ઋચ્યાઓમાં વ્યક્ત

પ્રકૃતિનાં પરોક્ષ રૂપોની પોતે લીધેલી છબિઓ સરખાવી છે.

ભારતીય છબિકારોએ દૃશ્યચિત્રમાં ખાસ રસ દેખાડ્યો નથી. થોડી ઘણી છબિઓ જોવા મળે છે. તેમાંય પ્રાધાન્ય તો મંદિર, મસ્જિદ, મહેલો જેવાં તીર્થો કે સ્થળોને અપાયું છે. સ્વ. ભારદ્વાજે પ્રકૃતિનાં સ્વરૂપો ભણી કેમેરા ઠેરવેલો. હિમાલયમાં આવેલ 'વેલી ઑફ ફલાવર્સ', કાશ્મીરમાં નદી-તળાવમાં શિકારા નાવડીઓ કે જેસલમેર જેવાં સ્થળોએ રેતીના ઢગલાઓ સિવાય અન્ય બાબતો તરફ બહુ ઓછા છબિકારોનું ધ્યાન દોરાયું છે. અશ્વિન મહેતાની હિમાલય, ભારતના સમુદ્રતટો, હેમગિરિના પુષ્પવૈવિધ્યની સાદી તથા રંગીન છબીઓ પુસ્તક, ડાયરી તથા તારીખિયા સ્વરૂપે પ્રકાશિત થઈ છે. તેમની સાદી - શ્વેત શ્યામ - છબિઓનો પ્રકાશિત સંગ્રહ 'ગિફ્ટસ ઑફ સોલિટ્યુડ'માં 'જ્યાં જ્યાં નજર મારી ઠરે યાદી ભરી છે આપની' પ્રમાણે તેમણે પ્રકૃતિમાં જોવા મળતી વિવિધ વસ્તુઓમાં પરમાત્માનાં જ સ્વરૂપો મૂર્તિમંત થયેલ અનુભવ્યા છે. પશુપંખીઓની, તેમની દિનચર્યાઓની છબિ ઘણાં છબિકારોએ લીધી છે. પરંતુ તે છબિઓ પ્રકૃતિની અકળ લીલાના દર્શનને સ્થાને પ્રાણીશાસ્ત્રના અભ્યાસ માટેની સામગ્રી હોય તેવું વધુ લાગે છે.

પ્રાકૃતિક સ્વરૂપોમાં માનવીએ પોતાના દેહના સૌંદર્યને નિકટથી અને આત્મીયતાથી નિહાળ્યું છે, માણ્યું



૩૨૨. નગ્ન, એડવર્ડ વેસ્ટન, ઈ.સ. ૧૯૩૪

છે, ભોગવ્યું છે. જન્મજાત સ્વાભાવિક જાતીય તથા મનોવૈજ્ઞાનિક કારણો પણ આ આકર્ષણના મૂળમાં રહ્યાં છે. આથી દેહલાલિત્યને અને તેય મુખ્યત્વે નારીની નિર્વસન કાયાના સૌષ્ઠવને પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી જ કળાકારો વિવિધ કારણે, બહાને, સમયે, સ્થળે અને સ્વરૂપે પોતાની કૃતિઓમાં રજૂ કરતા આવ્યા છે. પ્રાચીન અને મધ્યયુગીન ભારતીય મૂર્તિકળામાં પણ તેની રજૂઆત થઈ છે. પાશ્ચાત્ય કળામાં પણ ગ્રીક સામ્રાજ્યના સમયથી મૂર્તિકારો અને ચિત્રકારોએ આ વિષયમાં રસ જારી રાખ્યો છે. છબિકારોએ પણ એ પ્રણાલી જારી રાખી એમાં નવાઈ નથી.

આ પ્રકારની કળાકૃતિઓ તથા છબિઓને શિષ્ટ અને અશ્લીલના માપદંડે મૂલવવાનું અઘરું તથા વિવાદાસ્પદ બની જાય એથી એની ચર્ચા છોડી દેવી યોગ્ય માન્યું છે. પરંતુ છબિકળાના સંદર્ભમાં એનો ઉલ્લેખ જરૂરી છે. અન્ય કળાકૃતિઓની તુલનામાં છબીમાં ખાસ કરીને રંગીન છબિમાં મૂળ વસ્તુના રંગ -રૂપ - ઘાટ તથા પોત એટલા આબેહૂબ રજૂ થાય છે કે આપણે મૂળ વસ્તુને જ નિકટથી જોતા હોઈએ એવી અનુભૂતિ થાય અને એનું સાન્નિધ્ય માણી શકીએ. ચિત્રકારો પણ આવી સિદ્ધિ હાંસલ કરી શક્યા છે. પરંતુ છબિમાં એવું સાદૃશ્ય સ્વરૂપ અનાયાસ પ્રાપ્ત થાય છે. આથી જ દેહલાલિત્યની જેમ વસ્તુ ચિત્રણ - સ્ટીલ લાઈફ - પણ છબિકારોનો માનીતો વિષય બની શક્યો. તેમાં વિવિધ વસ્તુઓનાં દૃશ્ય લક્ષણોને આબેહૂબ રજૂ કરવા ઉપરાંત તેમની ગોઠવણી અને પ્રકાશઆયોજનને લીધે પેદા થતાં નયનરમ્ય સ્વરૂપો રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન પણ છબિકારો કરે છે. પાકશાસ્ત્રના એક પુસ્તકની જાહેરખબર માટે વાનગીઓની જોતાવેંત મોંમાં પાણી આવે તેવી છબિ છાપી પ્રકાશકે લખેલું 'આ તો છાપેલી છબિ જ છે હો! જો જો, એને ખાવાની ભૂલ ન કરી બેસો.'

છબિમાં રજૂ થઈ શકતી, માયાજાળ સમી આબેહૂબતાને કારણે યુવકો, સ્ત્રીઓ અને માત્ર પુરુષો માટે મોટી સંખ્યામાં પ્રકાશિત થતાં સામયિકો તથા પ્રકાશનોમાં છબિઓનો ભરપટ્ટે ઉપયોગ થાય છે. સામાજિક રૂઢિઓ તથા વ્યાવસાયિક કારણોસર સ્ત્રીઓનું સાન્નિધ્ય ન પામી શકતા કરોડો પુરુષો સ્ત્રીઓની તથા



૩૨૩. ટાવર(બડિયાળ) પ્લાઝા, આન્દ્રે કાર્તેઝ, ઈ.સ. ૧૯૨૮

તેમને અર્ધ કે સંપૂર્ણ નિર્વસ્ત્ર કાયાને રજૂ કરતી છબિઓ જોઈ સંતોષ મેળવે છે તથા દિવાસ્વપ્નોમાં રાચે છે.

સમય સાથે બદલાતા રહેલાં સામાજિક નીતિ નિયમો, અવરોધો, પ્રથાઓ અને મૂલ્યોને અનુરૂપ અને ક્યારેક એના વિરોધ માટે અવગણીને પણ છબિકારો આ વિષય વસ્તુની છબિઓ લેતા રહ્યાં છે. વ્યક્તિ સ્વાતંત્ર્યને અનેક સ્વરૂપે સ્વીકારતી, જડ રૂઢિઓની ઢીલી થતી જતી પકડમાંથી મુક્ત થવા પ્રયત્ન કરતી હાલની પાશ્ચાત્ય સમાજ વ્યવસ્થામાં છબિકારોએ પણ નર કે નારીના દેહસૌજવને દંભના અંચળા પાછળ સંતાડવાને બદલે વ્યક્તિગત પ્રતિભાવો પ્રમાણે રજૂ કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. નારીમુક્તિ આંદોલનથી પ્રભાવિત કેટલીક સ્ત્રી છબિકારોએ પુરુષપ્રધાન સમાજ વ્યવસ્થા અને મૂલ્યોના વિરોધમાં તેઓ પોતે જ પોતાના વ્યક્તિત્વને તથા પોતાની કાયાને કયા દૃષ્ટિબિંદુથી જુએ છે અને અન્ય

લોકો પણ જુએ, સમજે તેવું ઈચ્છે છે એની રજૂઆત પણ છબિઓ દ્વારા વિવિધ રીતે કરી છે.

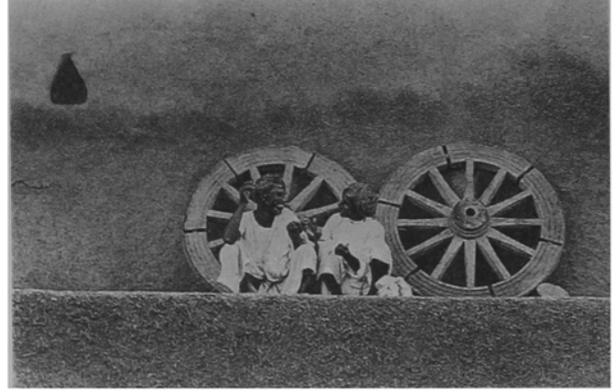
આમ છતાં છબિમાં રજૂ થયેલ કાયા સાથે સંકળાયેલ જાતીયતા, કામોત્તેજના, પ્રત્યક્ષ મોજૂદી જેવી લાગણીઓને સ્થાને પરિચિત સ્વરૂપને છબિમાં બદલાયેલા સ્વરૂપે રજૂ કરી નિષ્કામ સૌંદર્ય - લાલિત્યલય જેવાં દૃશ્યતત્વોને પ્રાધાન્ય મળે તથા પ્રેક્ષક પણ તે બાબતોને જ નિર્વિકાર ભાવે માણે તેવી છબિઓ પણ અનેક છબિકારોએ સર્જી છે. સ્ટીગલિઝ, સ્ટાઈરોન, વેસ્ટન, બીલ બ્રાન્ટ, આંદ્રે કાર્તેઝ અને કેલેહોન એવા ઉલ્લેખનીય છબિકારો છે.

ભારતમાં મધ્યકાલીન સમય પછી બદલાતી રહેલી રાજ્યવ્યવસ્થા અને તેમાંથી ઉપજેલી જડ નીતિ નિયમોવાળી - દંભી સમાજ વ્યવસ્થાની અસર તળે દૈહિક બાબતો સાથે જોડાયેલ આ વિષય લંપટતા સાથે જોડાઈ ગયો હોય એમ કળાકારો-છબિકારો મોટા ભાગે તો એનાથી દૂર રહ્યા છે. ક્યારેક એને દેવી, આદિવાસી નારી, ભીંજેલાં વસ્ત્રોવાળી સ્નાન સુંદરી જેવા ' છદ્મ વેશે ' રજૂ કરવાની કોઈકે હિંમત દાખવવા પ્રયત્ન કર્યો છે ખરો. દયારામ ચાવડાએ આવા કોઈ ઢાંકપિછોડા વિનાની છબિઓ લીધેલી અને મુંબઈમાં પ્રદર્શિત કરેલી. પરંતુ તેમાં નિર્વસન કાયા સ્વરૂપ અને નગ્નતા વચ્ચે ખાસ અંતર રહેલું નહિ. માનવ ઈતિહાસમાં જોવા મળતી અન્ય એક બાબત યુદ્ધ પણ છે. આદિકાળથી જ યુદ્ધો થતાં રહ્યાં છે. સાથોસાથ યોદ્ધાઓની શૌર્યગાથાઓ, યુદ્ધમાંથી પરિણમતી યાતનાઓ તથા તેની વિનાશકતાનાં બયાન કવિઓ, કથાકારો, નાટ્યકારો તેમ જ મૂર્તિકારો અને ચિત્રકારો પણ કરતા રહ્યા છે. કલ્પનાપ્રધાન આ બધી અભિવ્યક્તિઓની સરખામણીમાં છબિકારોની ભૂમિકા જરા ભિન્ન પ્રકારની રહી છે કેમકે તેમની છબિઓ દ્વારા તેમણે યુદ્ધ સાથે સંકળાયેલ બાબતોનો આંખે દેખ્યો અહેવાલ ચિતાર રજૂ કર્યો છે. સૈનિકોની સાથે ખભેખભા મિલાવીને, પરંતુ બંદૂકને બદલે હાથ-ડોકમાં કેમેરા લટકાવી, દારૂગોળાની આતશબાજી વચ્ચે હાથ, દૃષ્ટિ અને હૈયું, ત્રણેય સ્થિર રાખીને તેમણે ધમસાણ યુદ્ધની પરિસ્થિતિનો ખરો અને નિકટનો અહેવાલ આપ્યો છે. ફાસીવાદી તથા નાઝી સરમુખત્યારોના થોડાક ભાડૂતી

છબિકારો સિવાયના લગભગ બધા છબિકારોએ છબિઓ દ્વારા યુદ્ધ તથા યોદ્ધાઓને બિરદાવી, યશગાન ગાવાને બદલે યુદ્ધની અર્થહીનતાને પ્રાધાન્ય આપ્યું છે, તેમજ ભયંકર ખૂનખરાબીવાળી પરિસ્થિતિમાં અવારનવાર દેખા દેતી માનવતાભરી ક્ષણોને છબિઓ દ્વારા કાયમી સ્વરૂપ આપી બિરદાવી છે, અને આવતી કાલને ઊજળી કરવી એ તદ્દન અશક્ય નથી એ બાબત પરત્વે અંગુલિ નિર્દેશ કર્યો છે. માત્ર દોઢસો વર્ષ જેટલા ટૂંકા સમય ગાળામાં સેંકડો છબિકારોએ રણભૂમિ પર પોતાના જાનની આહૂતિ આપી છે. માત્ર વિયેતનામ અને અમેરિકાના યુદ્ધમાં જ પચાસથી વધુ છબિકારો માર્યા ગયેલા. કળાભિવ્યક્તિના અન્ય કોઈ પણ માધ્યમ સાથે સંકળાયેલ કળાકારોએ આટલી મોટી કિમ્મત ચૂકવી હોય એવું જાણ્યું નથી.

ટીમોથી ઓ સુલીવાન, ડેવિડ ડગલાસ ડંકન, રોબર્ટ કાપા, યુજિન સ્મિથ, વેરી બરોઝ જગવિખ્યાત યુદ્ધ છબિકારોમાંના થોડાક છે. પરંતુ એમના જેવા નામી છબિકારોની જેમ અનેક અનામી છબિકારોએ પણ યુદ્ધ સાથે સંકળાયેલ પરિસ્થિતિઓની છબિઓ લીધી છે. હિટલરશાહી દરમ્યાન કોન્શન્ટ્રેશન કેમ્પમાં કેદ પુરાયેલ યહુદીઓની હૃદયદ્રાવક હાલત, તેમણે ભોગવેલી અવર્ણનીય યાતનાઓ અને તેમની પર ગુજારવામાં આવેલ પાશવી, પિશાચી જુલ્મોની હજારો છબિઓ લેવાઈ હતી. કેટલીક હાકેમોએ પોતે લેવાયેલી અને બાકીની તેમના જુલ્મનો ભોગ બનેલાઓમાંથી કોઈએ કે જેમનામાં માનવતાનો અંશ તદ્દન મરી પરવાર્યો ન હોય તેવા જર્મન કે અન્ય સૈનિકોએ લીધેલી. દેખીતાં કારણોસર આ છબિકારોએ પોતાના નામ જાહેર થવા દીધેલ નહીં કે તેમ કરવા યોગ્ય સમય સુધી જીવ્યા નહિ.

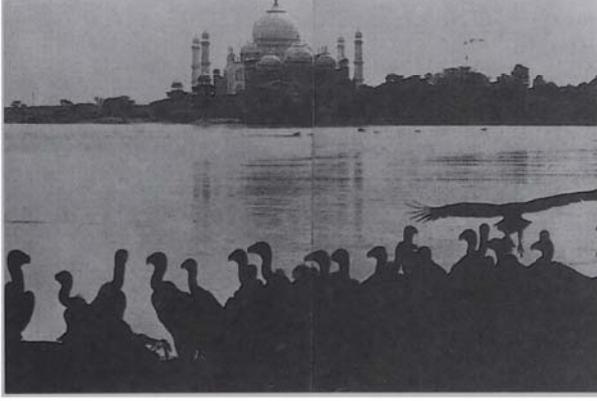
ભારતમાં કિશોર પારેખ એક જ એવા છબિકાર હતા જેમની રણભૂમિ પર જઈ લીધેલી છબિઓ પ્રકાશિત થઈ હોય. ઈ.સ.૧૯૬૨માં ચીન સાથેના અને ૧૯૬૫માં પાકીસ્તાન સાથેના યુદ્ધની તેમની છબિઓ ભારતીય પત્રકારત્વમાં આગવું સ્થાન ધરાવે છે. ૧૯૭૧ દરમ્યાન બાંગલાદેશ મુક્તિ સંગ્રામ દરમ્યાન નિર્વાસિતોની છાવણીઓની છબિઓ લેતા લેતા સરહદ પાર કરી લશ્કરની વિવિધ કાર્યવાહીઓની અને ઢાકામાં વિજેતા



૩૨૪. અનંત ચક્ર, કિશોર પારેખ, ઈ.સ.૧૯૭૮

અને પરાજિત દળોના વડાઓએ દસ્તાવેજો પર દસ્તખત કર્યા તેવા અનેક પ્રેક્ષકોનું લોહી થીજાવી દે તેવા પ્રસંગોની પણ - છબિઓ લીધેલી, મૂળે ભારતીય, આફ્રિકા નિવાસી છબિકાર પ્રિય રામ રખ્ખા બિયાફરામાં રણભૂમિ પર છબિ લેતાં લેતાં જ મશીનગનની ગોળીઓથી વીંધાઈ મૃત્યુને વરેલા.

પત્રકારત્વના ક્ષેત્રે છબિકળાનું મહત્વનું પ્રદાન રહ્યું છે. માત્ર સમાચાર આપતી છબિની સરખામણીમાં આવી છબિઓ કંઈક વધુ રજૂ કરે છે. પત્રકારની જેમ જ પરંતુ શબ્દોને બદલે છબિ દ્વારા સંવેદનશીલ, સજાગ છબિકારો સામાજિક તથા અન્ય સાંપ્રત બાબતો, ઘટનાઓ ઈ. અંગેના પોતાના પ્રતિભાવો વ્યક્ત કરે છે. કેટલીક પરિસ્થિતિમાં માત્ર એક, છૂટી છબિ દ્વારા આવી રજૂઆત સચોટ નથી બની શકતી. આના નિવારણ તરીકે છબિઓના સમૂહને ઘટનાક્રમાનુસાર ગોઠવી 'છબિ - નિબંધ' રૂપે પ્રકાશિત કરવાની પણ પ્રથા છે. છાપકામનું ધોરણ તથા સગવડ સુધરવાને લીધે ભારતમાં વર્તમાનપત્રો તથા સામયિકોનાં પ્રકાશનોની સંખ્યા વધી છે. આથી છેલ્લાં ત્રીસેક વર્ષમાં પત્રકારત્વના ક્ષેત્રે ઘણા છબિકારો પ્રવેશ્યા છે અને ઝળક્યા છે. કેટલાકની છબિઓ તો આંતરરાષ્ટ્રીય સ્તરે પણ પ્રકાશિત થવા લાગી છે. રઘુ રાય, પાબ્લો બાર્થોલોમ્યુ, જંગુ ગઝદર એમાં ઉલ્લેખનીય કડી શકાય. પત્રકારત્વના ક્ષેત્રે પણ સ્વ. કિશોર પારેખનો પાયાનો ફાળો નોંધનીય છે. તે જ્યારે દિલ્હીથી પ્રકાશિત હિન્દુસ્તાન ટાઈમ્સમાં મુખ્ય છબિકાર



૩૨૫. તાજમહલ, રઘુ રાય, ઈ.સ. ૧૯૮૦-૮૫

તરીકે જોડાયા(૧૯૬૧માં) તે અરસામાં પ્રખ્યાત ચિત્રકાર, લેખક રામકુમારે કહ્યું હતું “ હું વાંચવા માટે ટાઈમ્સ ઓફ ઈન્ડિયા અને છબિઓ જોવા હિન્દુસ્તાન ટાઈમ્સ મંગાવું છું.”

સર્જનાત્મક અભિગમ ધરાવતા છબિકારોએ અગાઉ ઉલ્લેખ થઈ ગયેલ દરેક છબિપ્રકારની દેખીતી મર્યાદાઓ છતાં નાવીન્યસભર છબિઓ સર્જી તેની સીમાઓ વિસ્તારી છે. એવી છબિઓમાં એકથી વધુ પ્રકારોનો ક્યારેક સમન્વય થયેલો પણ જોવા મળે છે.

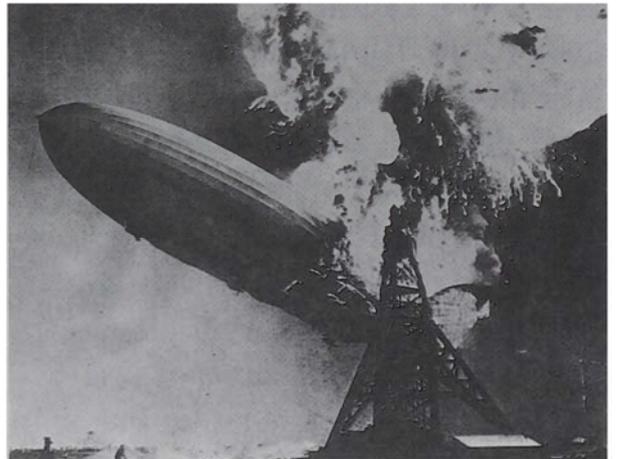
પરંતુ ઉપરોક્ત બધા પ્રકારોને ઓછાવતા પ્રમાણમાં સમાવી લેતો એક પ્રકાર ‘માનવ પરિસ્થિતિ - હુમન કંડીશન્સ’ છબિકારોએ વહાલપૂર્વક વિકસાવ્યો છે. આનંદ, વિષાદ, ભક્તિ, દૈવત્વ અને હેવાનિયત જેવા સામસામા છેડાના, તેની વચ્ચેના અને મિશ્ર ભાવો જે માનવ જીવનમાં જન્મથી મૃત્યુ સુધીના તબક્કાઓ સાથે જોડાયેલા છે તેમને માનવીના માનવીઓ તથા પ્રકૃતિ સાથેના સંબંધ દ્વારા રજૂ કરતી કાણોને છબિમાં ઝીલી વહી જતી, ભુલાઈ જતી અટકાવી છે.

છબિકળાની શોધ પછીનાં ઘણાં વરસો સુધી છબિ લેવા માટે ગાડું ભરાય તેટલી બધી, વજનદાર સામગ્રીઓની જરૂર પડતી હતી. એવી પરિસ્થિતિમાંય છબિકારોએ દૂર દૂરનાં સ્થળોએ પહોંચી જઈ લોકોના જીવનની વિવિધ બાજુઓ રજૂ કરતી છબિઓ લીધેલી. ૧૯૩૦ના અરસામાં આજે ખૂબ સામાન્ય બની ગયેલ, ૩૫ મીલીમીટર સંકેતથી ઓળખાતો નાનો કેમેરા બનવા

લાગ્યો. તેની યાંત્રિક ખાસિયતોને કારણે ઓછા પ્રકાશમાં છબિ લેવાનું તેમજ ગતિમાન વસ્તુઓની છબિ લેવાનું પણ સરળ બન્યું. આથી દરેક સ્થળે દરેક સમયે કેમેરા સાથે રાખવાનું છબિકારો માટે શક્ય બન્યું. પરિણામે આંગળીના વેઢે ગણાય તેવી છબિ સંખ્યાની મર્યાદાને બદલે સેંકડો છબિઓ લેવાવા લાગી.

આવી છબિઓ સામયિકોમાં પ્રકાશિત થતી હોઈ તેના પ્રેક્ષકોની સંખ્યા બહુ મોટી હોય છે. આથી છબિઓ જોનારને તેમાં રજૂ થયેલ બાબતો અંગે સભાન કરે છે તથા કેટલાકને તે અંગે વિચારતા કરી જરૂરી કાર્યવાહી કરવા પણ પ્રેરે છે.

વીસમી સદીના આરંભકાળે અમેરિકામાં છબિકાર લ્યુઈસ હાઈને બાળમજૂરીની સામે પોતાની છબિઓ દ્વારા જેહાદ જગાવેલી. એને પરિણામે એ દેશમાં બાળમજૂરી પર પ્રતિબંધ મૂકતો કાયદો અમલમાં મૂકાયો. માયલાલમાં અમેરિકન સૈનિકોએ વિયેતનામના નાગરિકોની કરેલી નિર્મમ હત્યાની છબિઓ પ્રકાશિત થયા બાદ અમેરિકામાં યુદ્ધવિરોધની પ્રવૃત્તિ જુવાળની જેમ વધી ગયેલી. વડોદરામાં ભિખારી અવસ્થામાં રહેતા એક વૃદ્ધજન અને માનસિક સ્વસ્થતા ગુમાવી બેઠેલી એક યુવતીના પરસ્પરને જીવાડવા ટેકારૂપ સંબંધોની રઘુ રાયની છબિઓ જોઈ પાકિસ્તાનના એક નાગરિકે અહીં આવી, તે વૃદ્ધને પોતાની સાથે ઘરે લઈ જવાની તૈયારી વ્યક્ત કરેલી. આવાં દૃષ્ટાંતોની યાદી બહુ લાંબી થઈ



૩૨૬. હાઈડ્રોનર્ગ વિસ્ફોટ, સેમ શેરે, ઈ.સ. ૧૯૩૭



૩૨૭. સાલ્વાડોર ડાલીની છબિ, ફિનીષ હોલ્સમેન, ઈ.સ. ૧૯૫૧

જાય. દરેક પરિસ્થિતિમાં છબિકારની સંવેદનશીલતા માત્ર જ પૂરતી બની રહેતી નથી. જરૂરી સાધનસામગ્રી અને કસબ પરની સિદ્ધહસ્તતા ઉપરાંત વિકટ પરિસ્થિતિમાંથી રસ્તો કાઢવાની કોઠાસૂઝ, ઘગશ તથા સાહસની પણ આવશ્યકતા રહે જ છે. વિપરીત પરિસ્થિતિમાં છબિ લેવાના પ્રયત્ન દરમ્યાન દાઝવા, પડવા, ડૂબવા, જેવા અકસ્માતોનો તથા ગાલીગલોચ, અપમાન, ઘક્કાઓ, ધોલથપાટોનો અનુભવ તો લગભગ બધાં છબિકારોએ કર્યો હોય છે. પરંતુ ગુંડાઓ, ચોકીદારો કે પોલીસોના હાથે છબિકારોને પાઠ ભણાવવા, ખો ભુલાવી દેવા તેમનાં હાડકાં ખોખરાં કરાયાના પ્રસંગો પણ અવારનવાર બન્યા કરે છે.

પોતાની છબિઓ અંગે વાત કહેવા સાથે લ્યુઈસ હાઈને જાણે કે છબિકળાના હેતુ અને હાર્દ સ્પષ્ટ કરતી વ્યાખ્યા કરી તેને અનુસરવા નવી પેઢીઓના છબિકારોને માર્ગદર્શન અને પ્રેરણા પૂરા પાડ્યાં હતાં. તેણે કહેલું :

મારી છબિઓ દ્વારા હું બે મુદ્દા લોકોના ધ્યાનમાં લાવવા ઈચ્છું છું.

(૧) આ સારું છે, યોગ્ય છે તેથી તેને જતનપૂર્વક સંભાળવું જોઈએ.

(૨) આ અયોગ્ય છે, અન્યાયી છે, ગંદું છે... એને ઘડી પણ ચલાવી લઈ શકાય નહીં.

ચલચિત્રો અને વિડિયોની છબિઓ સમય સાથે વહેતી રહે છે જ્યારે ફોટોગ્રાફ છાયાંકનમાં બની રહેલ ઘટનાના હાર્દને રજૂ કરી શકે તેવી ખાસ ક્ષણની પસંદગી આવશ્યક બને છે. લાંબો અનુભવ, ઊંડી સૂઝસમજ અને અંતઃસ્ફુરણા ધરાવતા છબિકારો જ આવી છબિઓ બનાવવામાં સફળ થઈ શક્યા છે. આવા સફળ છબિકારોની યાદીમાંથી હેન્રી કાર્ટિયેર બ્રેસોના નામોલ્લેખ કરવો જરૂરી છે કેમ કે તેણે બહુ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં આવી ક્ષણની તથા તેના મહત્વની વાત રજૂ કરી હતી. તેવી ક્ષણને તેણે નિર્ણયાત્મક ક્ષણો રજૂ કરી શકનાર ભારતીય છબિકારોમાં રઘુવીર સિંહ, રઘુ રાય, કિશોર પારેખ, કેતકી શેઠ, સુનીલકુમાર દત્ત, અરુણ ગાંગુલી, ભવાનસિંગ ઈ.નું પ્રદાન નોંધપાત્ર છે.

૧૯૫૫માં ન્યૂયોર્કના મ્યુઝિયમ ઓફ મોડર્ન આર્ટના છબિવિભાગના નિયામક છબિકાર, દૃષ્ટા એડવર્ડ સ્ટાઈશનના માર્ગદર્શન હેઠળ 'માનવકુટુંબ' - (ફેમિલી ઓફ મેન) નામનું, છબિકળાના ઈતિહાસનું એક અગત્યનું સોપાન, બલ્કે પ્રકરણ બની ગયેલ પ્રદર્શન યોજાયેલું. રંગ, રૂપ, જાતિ, ભાષા, પ્રદેશ, ધર્મ અને સંસ્કારોના જુદા સીમાડાઓ વચ્ચે વસતાં માનવીઓની જરૂરિયાતો, ઊર્મિઓ, ભાવનાઓ અને વર્તણૂકોની બુનિયાદ જગતભરમાં બધે એક સરખી જ છે. એ હકીકત જન્મથી મૃત્યુ વચ્ચેના અનેક તબક્કાઓની ૪૫૦ છબિઓ દ્વારા સચોટ રીતે કહેવાઈ હતી. એ કૃતિઓ વિવિધ દેશોનાં મોટાં શહેરોમાં પ્રદર્શિત કરાયેલી. ત્યાર બાદ છબિકળા ક્ષેત્રે તત્કાલીન સામાજિક સમસ્યાઓ સાથે સંબંધિત વિષયો પર આધારિત છબિ પ્રદર્શનો યોજવાની પ્રથા અસ્તિત્વમાં આવી છે.

આરંભકાળથી જ કેમેરાની, એક યંત્રની પેદાશ તરીકે છબિકળાની ઘણી મથામણ કરવી પડી. આજે પણ ભારતમાં રાષ્ટ્રીય લલિત કલા અકાદમીમાં છબિકળાને



૩૨૮. નારીદેહની સરરેખાઓ, ગર્હાર્ડ નાગેલ, ઈ.સ. ૧૯૭૦

સ્થાન અપાયું નથી. ફોટોગ્રાફી માટેના પ્રચલિત શબ્દપ્રયોગ છબિકળામાં 'કળા' પ્રત્યય લાગેલો હોઈ ઉપરોક્ત પરિસ્થિતિ સહેલાઈથી ધ્યાનમાં આવતી નથી. છાયાંકનની કળાને છબિકળા બનાવવામાં, તેનો દરજ્જો ઊંચો લાવવામાં ઘણા છબિકારોએ ફાળો આપ્યો છે. પરંતુ તે બધામાં આર્લ્ફેડ સ્ટિગલિટ્સનું પ્રદાન મહત્વનું છે. ફ્રાન્સના આજે ધુરંધર ગણાઈ ચૂકેલા આધુનિક ચિત્રકારોની કૃતિઓને અમેરિકામાં પહેલી વાર દેખાડવા ઉપરાંત ઉત્તમ છબિઓને લોકો સમક્ષ રજૂ કરવા તેણે ૧૯૦૩થી ૧૯૧૭ દરમિયાન (ગેલેરી) ચલાવેલી તેમજ આજે પણ જેની બરાબરી કરવી મુશ્કેલ છે તેવું ઉત્તમ કલાનું 'કેમેરાવર્ક' નામનું સામયિક પ્રકાશિત કરેલું. ઘણાં યુવાન છબિકારોને માર્ગદર્શન આપી આજની આધુનિક

છબિકળા માટેની ભૂમિકા ઊભી કરી હતી.

છેલ્લા ત્રણેક દાયકામાં વિજ્ઞાણ તથા યંત્રવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે થયેલી પ્રગતિના પરિણામે સ્વયંસંચાલિત કેમેરા ઉત્પાદકોની તેમજ બિન વ્યવસાયી છબિકારોની સંખ્યામાં ખૂબ વધારો થયો છે. કળાશાળાઓમાં પણ છબિકળા શીખવાતી હોઈ કળાકારોએ પણ પીછી - કલમની સાથે કે તેને સ્થાને કેમેરા અપનાવ્યો છે. ચલચિત્રના ક્ષેત્રે થયેલ પ્રયોગોથી બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી માત્ર મનોરંજન કે માહિતીના માધ્યમ પૂરતો તેનો ઉપયોગ સીમિત ન રહેતાં કળાઅભિવ્યક્તિના ઉત્તમ માધ્યમ તરીકે પણ લોકોએ તેને અપનાવ્યો. આ માધ્યમમાં છબિકળાનો ઉપયોગ મહત્વનો હોઈ, છબિ દ્વારા રજૂ થતાં રૂપાંકનો - ઈમેજ્સ - દ્વારા વિચાર વિનિમય થઈ શકે તેવી દૃશ્ય ભાષા અને તેને અનુરૂપ સ્વરૂપો પણ વિકસ્યાં. વળી રંગીન ટેલીવિઝન જેવા પ્રસાર માધ્યમોની બોલબાલા વધતાં છબિઓ છાપતાં સામયિકો તથા છબિકારોના વ્યવસાયને ભારે ફટકો પડ્યો. આને લીધે પણ ઘણા છબિકારોને શિક્ષણ કાર્ય અપનાવી પ્રયોગાત્મક છબિકળા તરફ ધ્યાન આપવા સમય અને તક મળ્યાં. આથી કેટલાકની છબિઓની દિશા વસ્તુલક્ષી હતી તે વિષયલક્ષી બનવા લાગી અને છબિઓ બહિર્મુખીને સ્થાને ઓછીવતી માત્રામાં અંતર્મુખી સ્વરૂપ ધારણ કરવા લાગી.

વરસો પહેલાં, ૧૯૩૦માં સ્ટિગલિટ્સે આકાશમાં ઝળુંબી રહેલ એકાદું વાદળ કે વિખરાયેલાં, પથરાયેલાં વાદળાંની છબિઓને 'સમાંતરાર્થક' (ઈક્વીવેલેન્ટ્સ) નામે રજૂ કરેલી. તેમાં દેખાતા આકારોને માત્ર વાદળાં તરીકે જ જોવાને બદલે પ્રેક્ષક તે દ્વારા પોતાની સંવેદના અને અનુભવને આધારે અન્ય કોઈ ભાવ, વસ્તુ, બાબતની અનુભૂતિ પણ કરી શકે છે તે શક્યતા તરફ છબિકારોનું તેમ જ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન દોર્યું. જહોન ઝારકોવ્સ્કી નામના એક વિવેચકે છબિઓમાં જોવા મળતા છબિકારોના અભિગમોને બે પ્રકારમાં વિભાજિત કર્યાં છે. એકને બારી સાથે સરખાવ્યો છે. દીવાલ પરની બારીના ચોકઠામાંથી તેની બહારની બાજુની ચીજ વસ્તુઓ દેખી શકાય છે તેમ છબિના ચોકઠા (ફ્રેમ)ની અંદર આપણે બાહ્ય જગતની બાબતો જોઈ શકીએ છીએ. દા.ત. પ્રખ્યાત ગાયક, તાજમહલ જેવું સ્થળ, લાલ



૩૨૯.કાર્લ સેન્ડબર્ગની મલ્ટીપલ એક્સ્પોઝરવાળી છબિ,
એડવર્ડ સ્ટાઈકન, ઈ.સ.૧૯૩૬

કિલ્લા પર ધ્વજ ફરકાવતા પ્રધાનમંત્રી જેવો પ્રસંગ. બીજો પ્રકાર દર્પણ જેવો છે-તેના ચોકઠામાં આપણે તેની પાછળની નહીં પરંતુ આગળની-મુખ્યત્વે આપણી જાતને પ્રતિબિંબિત થયેલી નિહાળીએ છીએ. એમ 'દર્પણ' પ્રકારની છબિઓમાં રજૂ થયેલ રૂપાંકનોમાં પ્રેક્ષક પોતાના મનોભાવનું પ્રતિબિંબ જુએ છે કે છબિકારના આંતરમનનું દર્શન પણ કરે છે. જો કે કેટલીક છબિઓમાં બંને પ્રકારનાં લક્ષણોનો સમન્વય થયેલો પણ જોવા મળે છે.



૩૩૦.મેરિલિન મન્નો, એન્ડી વૉરહોલ, ઈ.સ.૧૯૬૨,
છબિકળા અને ગ્રાફિકનો સમન્વય

૩૨૪ : લલિત કળાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા

આધુનિક ચિત્રકળાના ક્ષેત્રે થયેલા પ્રયોગોની અસર આજની છબિકળામાં જોવા મળે છે. છબિકળાના આરંભકાળે થયેલાં વિવિધ સાધનો તથા માધ્યમો (કાગળ, રસાયણો, રંગો ઈ.) અંગેના પ્રયોગોનું પણ - મુખ્યત્વે તેમાંથી નીપજતા દૃશ્યસૌંદર્યને કારણે - પુનરાવર્તન થતું પણ જોવા મળે છે. ઘણા કળાકારો ચિત્ર - છબિ - મુદ્રણક્ષમ કળાઓનો જરૂર પ્રમાણે સમન્વય કરવા લાગ્યા છે. દૃશ્ય સ્વરૂપોને સ્થાને છબિ બનાવવા પાછળના હેતુ અને તર્કને પણ પ્રધાન્ય અપાવા લાગ્યું છે. છબિઓ જોડીને, ચોંટાડીને, તેની પર કલમ કે રંગ - પીંછી વડે સુધારાવધારા કરીને કે ક્યારેક દૃશ્ય સ્વરૂપો સાથે શબ્દોનો સમન્વય કરીને છબિકારો અભિવ્યક્તિના માધ્યમ તરીકે તેની ક્ષમતાની, શક્યતાઓની ચકાસણી કરવા લાગ્યા છે.

રંગીન છબિઓમાં ઉપરોક્ત બધું જ થયું છે. પરંતુ સાદી છબિની સરખામણીમાં રંગોની આવરદા ટૂંકી હોઈ પ્રસાર માધ્યમો અને પુસ્તક - સામયિકો જેવાં પ્રકાશનો ચલચિત્રો-ટી.વી. જેવા ક્ષેત્રે તેનો ઉપયોગ વધુ રહ્યો છે. રંગો વધુ સમય ટકે તેવા પ્રયોગોને સફળતા તો મળી છે પરંતુ આર્થિક દૃષ્ટિએ લોકોને તે પોસાય તેવી સ્થિતિ હજુ આવી નથી. આર્થિક કારણોસર જ હોલોગ્રાફી જેવો, છબિને ત્રિપરિમાણિત સ્વરૂપે રજૂ કરતો પ્રકાર પણ હજુ પ્રયોગશાળા પૂરતો મર્યાદિત રહ્યો છે. કોમ્પ્યુટર દ્વારા પણ છબિમાંનાં કલ્પનો, રૂપાંકનોને મનઘાર્યા સ્વરૂપે અને સંબંધે રજૂ કરી શકાય છે. વિજ્ઞાપનક્ષેત્રે તો એનો ઉપયોગ થવા પણ લાગ્યો છે.

છાયાંકનનું છબિકળામાં રૂપાંતર કરાવવાના પ્રયત્નોમાં વીસમી સદીના બીજા દાયકા દરમ્યાન જર્મનીમાં બાઉહાઉસ કળાસંસ્થાના કળાકારોએ પણ સારો ફાળો આપેલો. બાઉહાઉસ સાથે જોડાયેલ પ્રયોગશીલ કળાકાર મોહોલી નાજ્જએ ત્યારે કહેલું ભવિષ્યવાણી જેવું વિધાન આજે પાશ્ચાત્ય દેશોમાં તેમજ જાપાનમાં તો હકીકત બની ચૂક્યું છે તેમ જ ભારત સહિત એશિયાઈ દેશોના સંદર્ભમાં પણ એ એટલું જ સાચું ઠરવાની સંભાવનાઓ જણાવા લાગી છે. નાજ્જએ કહેલું ' આવતી કાલના નિરક્ષરો અક્ષરો લખી-વાંચી નહીં શકનાર નહીં પરંતુ કેમેરાનો ઉપયોગ ન કરી જાણનારાઓ કહેવાશે.'

જ્યોતિ ભટ્ટ



१. वेगान्तर जातक, गुहा १७, अजंता, महाराष्ट्र, ७वीं सदी, ભીતચિત્ર.



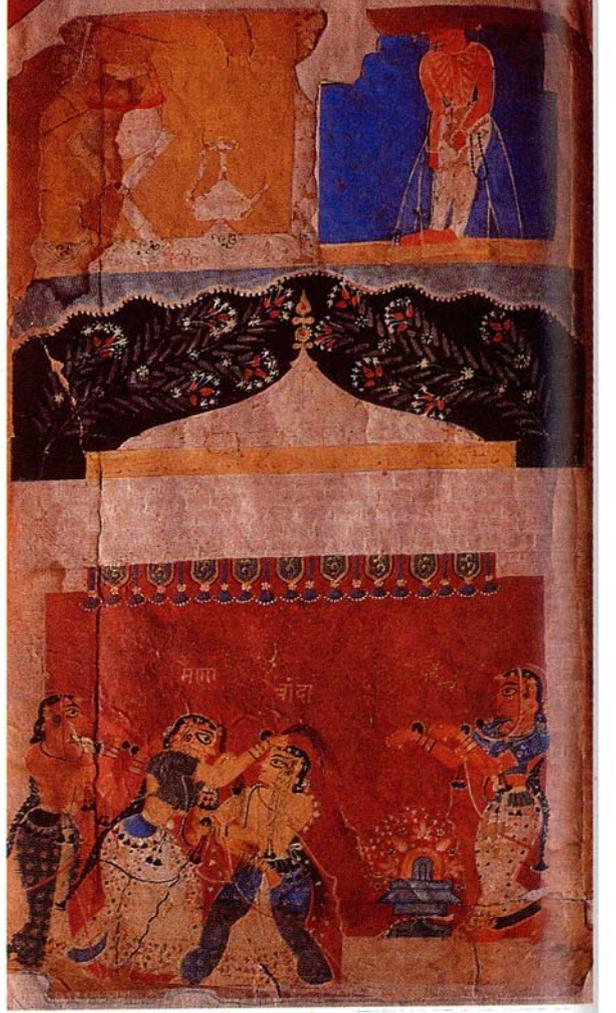
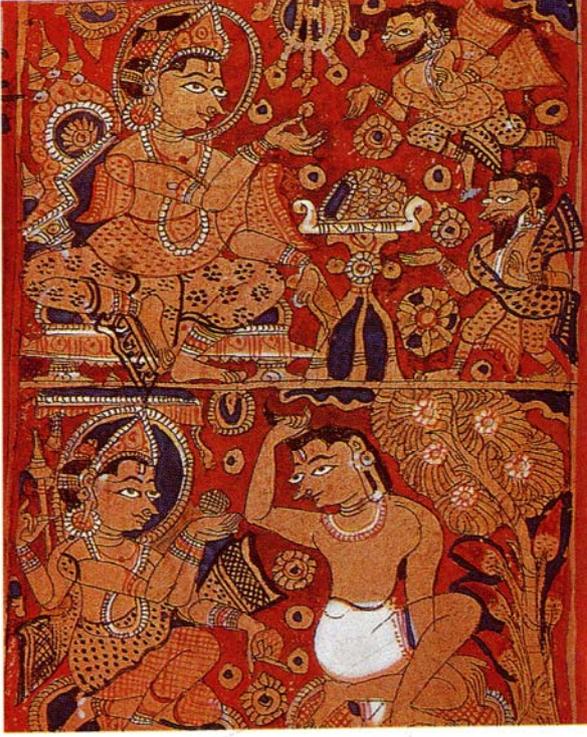
૨. પદ્મનાભપુરમ, કેરળ, ઈ.સ. ૧૭મી સદી, ભીતચિત્ર



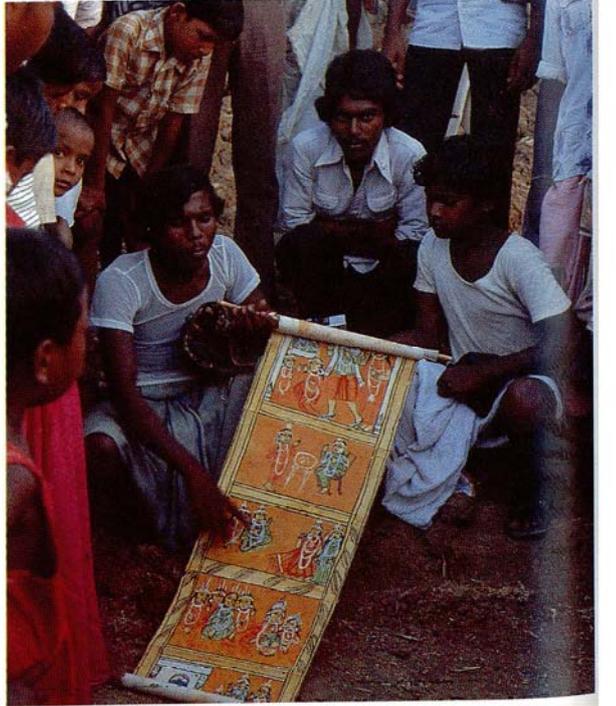
૩. ઓખાહરણ, કાશીવિશ્વનાથ મંદિર, ચાંદોદ, ગુજરાત, ઈ.સ. ૧૭૮૨, ભીતચિત્ર

૫. શોક્યોની લગ્નઈ, ચંદાચન (ચંડીગઢ સંગ્રહ), ઉત્તર પ્રદેશ, કદાચ જૌનપુર, ઈ.સ. ૧૫૨૫-૭૦, કાગળ પર જળરંગ

૪. કલ્પસૂત્ર, જૈન/પશ્ચિમ ભારતીય શૈલી, ઈ.સ. ૧૫મી સદી



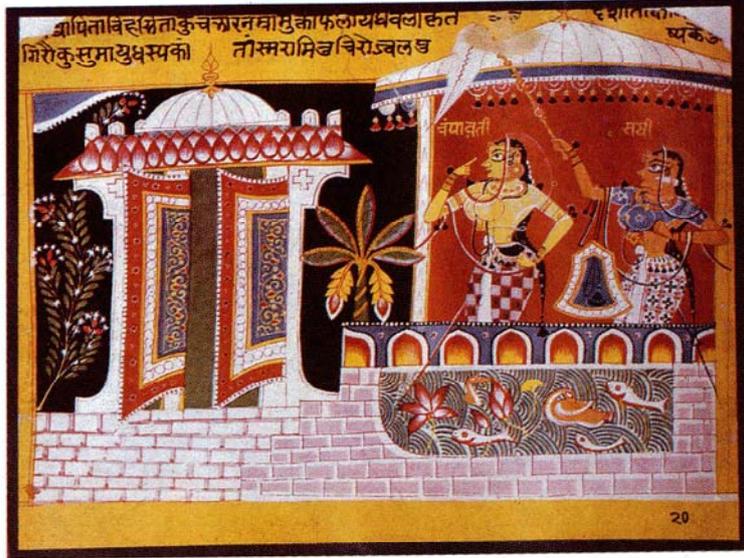
૬. મહાભારત પટ, તેલંગાણા, વીસમી સદીનો આરંભ, કપડા પર જળરંગ



૭. પટ વાંચતો / દેખાડતો પટુઆ, મેદિનીપુર જિલ્લો, બંગાળ, સાંપ્રતકાળ



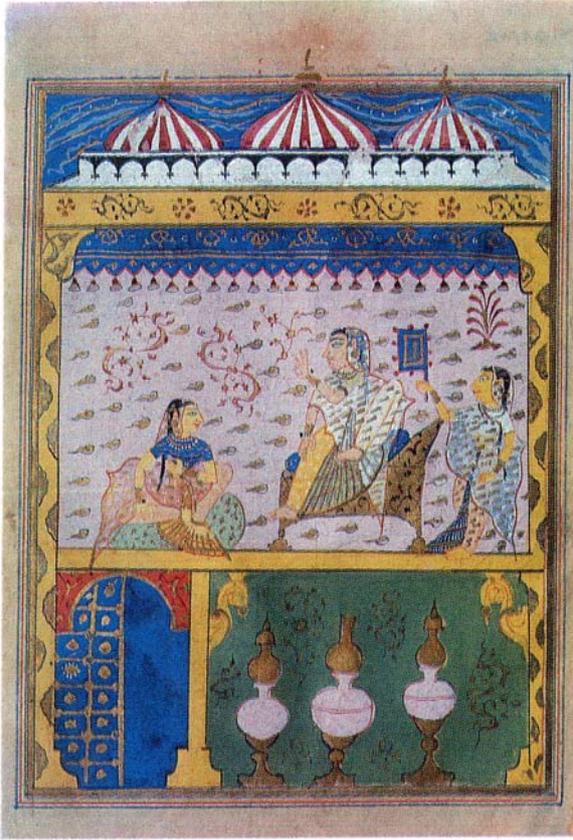
૯. નરકસુરના કિલ્લા પર ચઢાઈ, શિવલાલ, સા નાના ભાગવતપુરાણ , ઈ.સ. ૧૫૬૦-૭૫, કાગળ પર જળરંગ



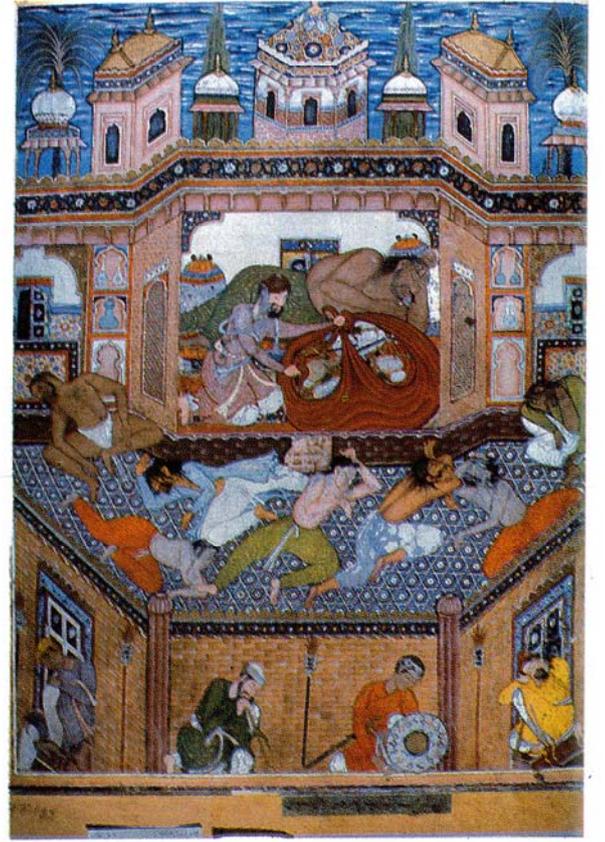
૯. ચૌરપંચાશિકા, ઉત્તર પ્રદેશ, ઈ.સ.૧૫૦૦, કાગળ પર જળરંગ



૧૦. ઋષિ અલંબુષ અને પ્રિયતમા હરિણી, મેવાડ, ૧૭મી સદીનો મધ્ય ભાગ, કાગળ પર જળરંગ



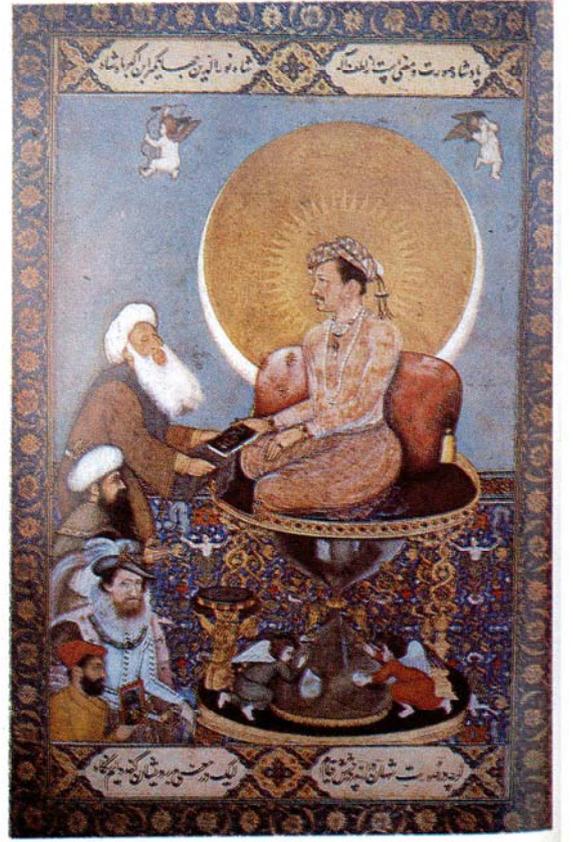
૧૧. ચંદ્રાયન, સલ્તનત કાળ, ઈ.સ. ૧૫૨૫-૫૦, કાગળ પર જળરંગ



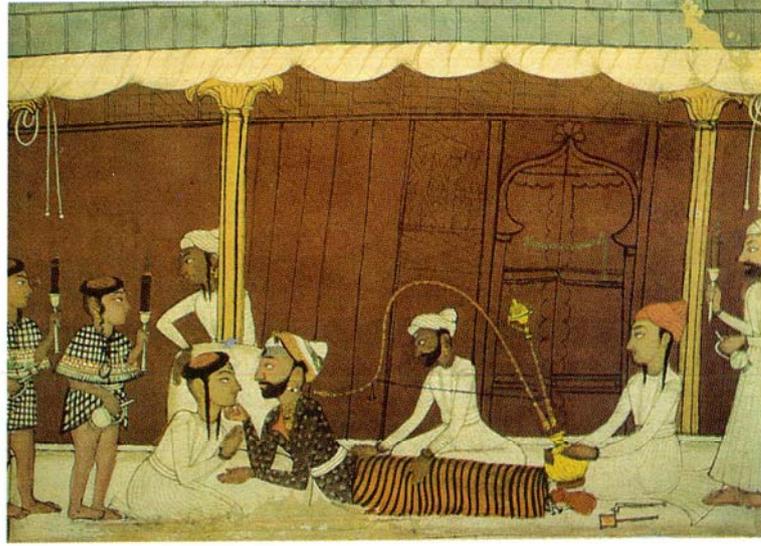
૧૨. ઉમર ઊંઘતા શત્રુને હાથવેશે લૂંટી લે છે, હઝાનામા, મુઘલ, ઈ.સ. ૧૫૬૨-૭૭, કપડા પર જળરંગ



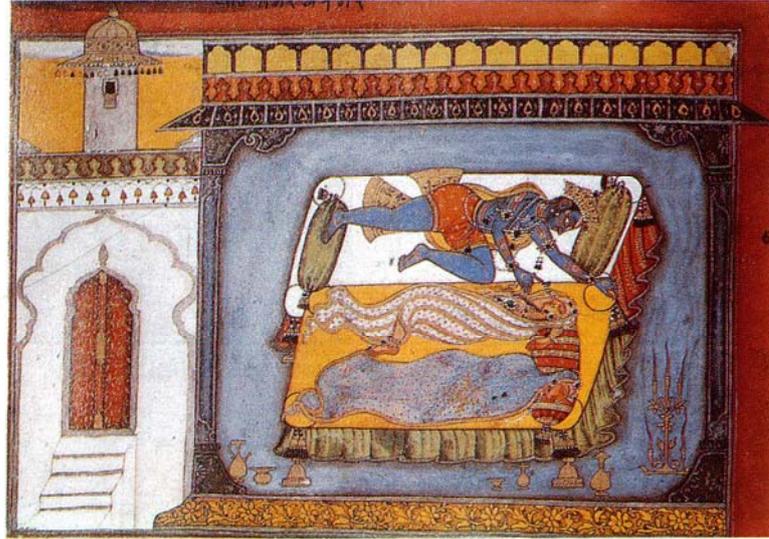
૧૩. સિંહનો દરબાર, અન્વાર-ઈ-સુહૈલી, મુઘલ, ઈ.સ. ૧૫૯૭, કાગળ પર જળરંગ



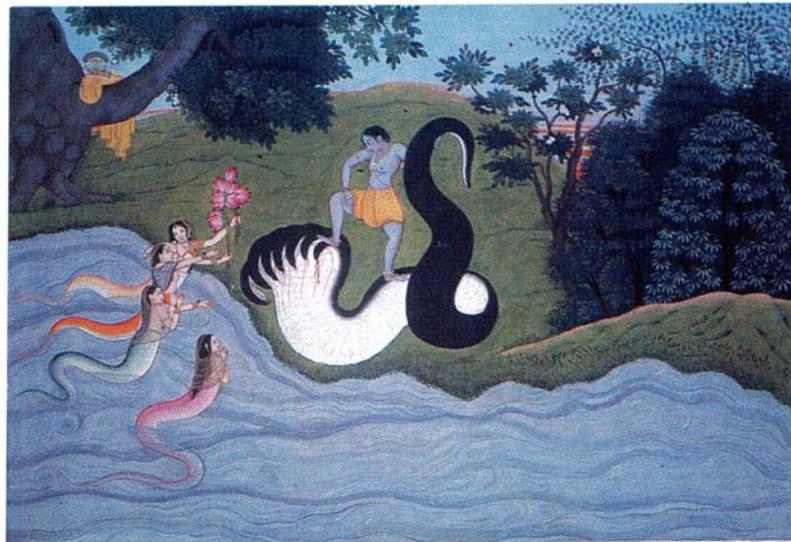
૧૪. સમયના સિંહાસન પર બિરાજમાન જહાંગીર, બિચિત્ર, ઈ.સ. ૧૬૨૦, કાગળ પર જળરંગ



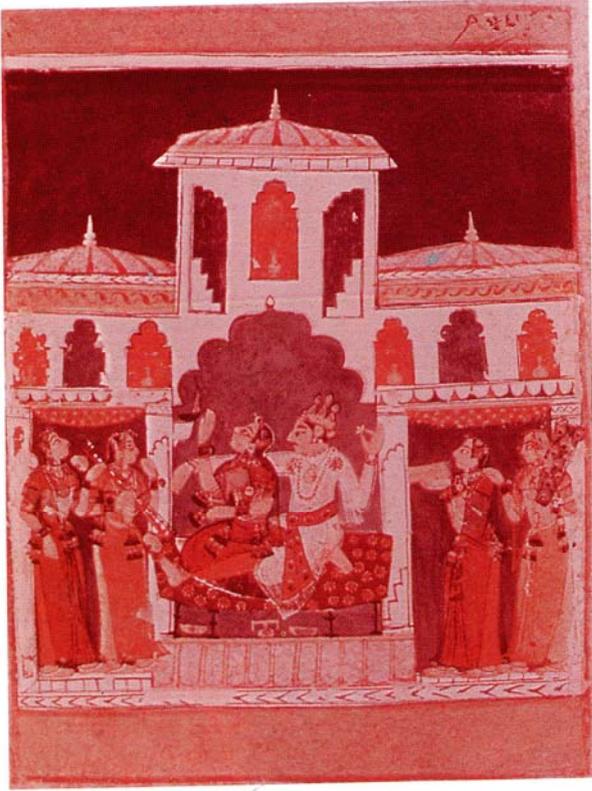
૧૫. છોકરાને વહાલ કરતા મંડીના રાજા શમશેર સેન, મંડી, પહાડી, ઈ.સ. ૧૭૬૦, કાગળ પર જળરંગ



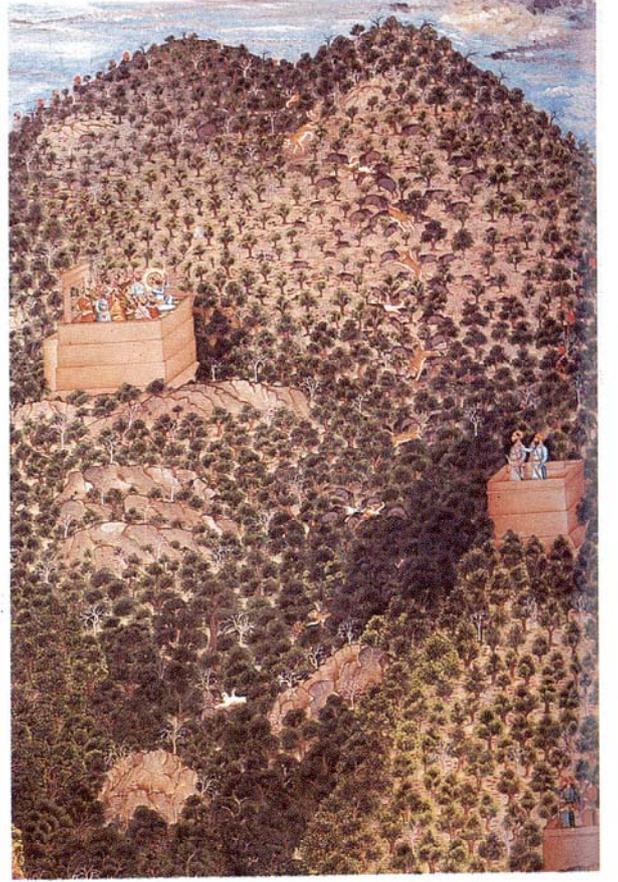
૧૬. ધીરા નાવિકા, રસમંજરી, બશોલી, પહાડી, ઈ.સ. ૧૬૬૦-૭૦, કાગળ પર જળરંગ



૧૭. કાલીયદમન, પંડિત સેઉ-નયનચુખ ધરાણું, પહાડી, ભાગવતપુરાણ, ઈ.સ. ૧૭૫૦-૭૫, કાગળ પર જળરંગ



૧૮. રાગ દીપક, મધ્ય ભારત, ઈ.સ.૧૬૪૦, કાગળ પર જળરંગ

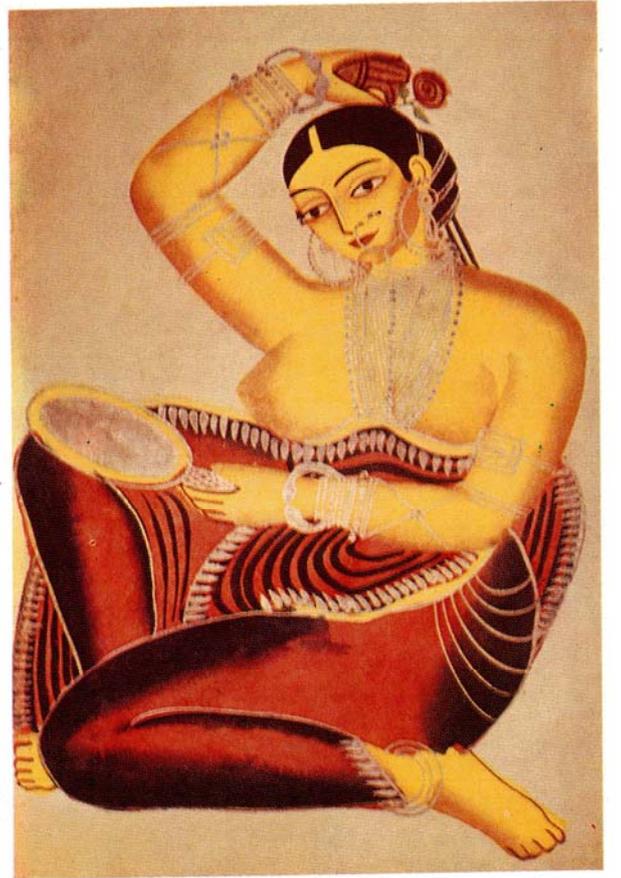


૧૯. 'કમલોડકા મગરા' માં વિતાનો શિકાર કરતા મહારાણા ફતેહસિંહ, શિવલાલ, મેવાડ, ઈ.સ.૧૮૮૯, કાગળ પર જળરંગ

૨૦. શ્રીનાથજીની હવેલી,
નાથદ્વારા,
ઈ.સ. ૧૯મી સદીનો
અંતકાળ, કાગળ
પર જળરંગ



૨૧. નગરવધૂ ગુલાબ
અને અરીસા સાથે,
કાલીઘાટ, બંગાળ,
ઈ.સ. ૧૮૭૫,
કાગળ પર જળરંગ





૨૨. રાજકુમાર
ઈન્કુન્દિયારના રથને
હડપતો વિકરાળ
ઝેંગન, તહમાસ્પ
શાહનામા, સફાવીદ
ઈરાન, ઈ.સ.
૧૫૩૦, કાગળ પર
જળરંગ

૨૩. 'પહાડ અને પાણીનું
ચિત્ર', ચીન, ચુંગ
વંશ, ઈ.સ. ૧૨મી
સદી, શાહી, જળરંગ

૨૪. પાઈન વૃક્ષના ટાપુ,
સોતાલ્સુ, જાપાન,
ઈ.સ. ૧૭મી સદી,
જળરંગ





૨૫. માતા મેરી, શાર્કનું દર્શન, કાન્સ, ઇ.સ.ના ૧૨મા સદી, સ્વલ્પ કાચની બારી



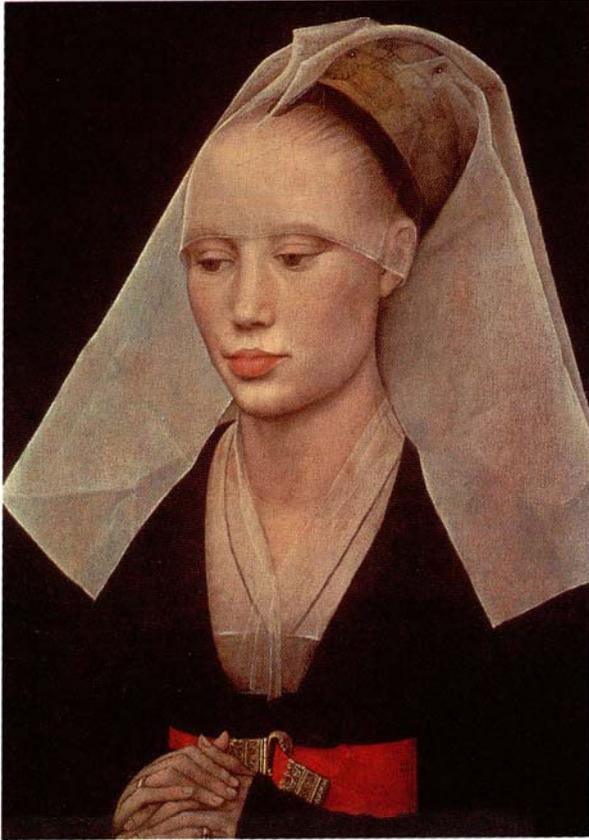
૨૬. બેટીઝમ, ઝેરિયન્સની બેટીસ્ટ્રી, રાવેના, ઈટલી, ૧૩૦૮-૧૧, મોઝેઈક



૨૭. ઈસુની જીવનકથાનું મહાચિત્ર, ડ્યુવિયો, સિયેના, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૩૦૮-૧૧, લાકઠાની પેનલ પર ટેમ્પેરા

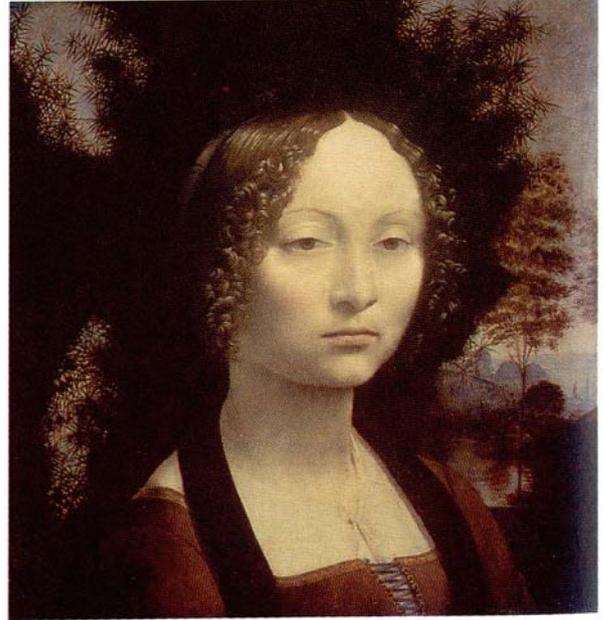


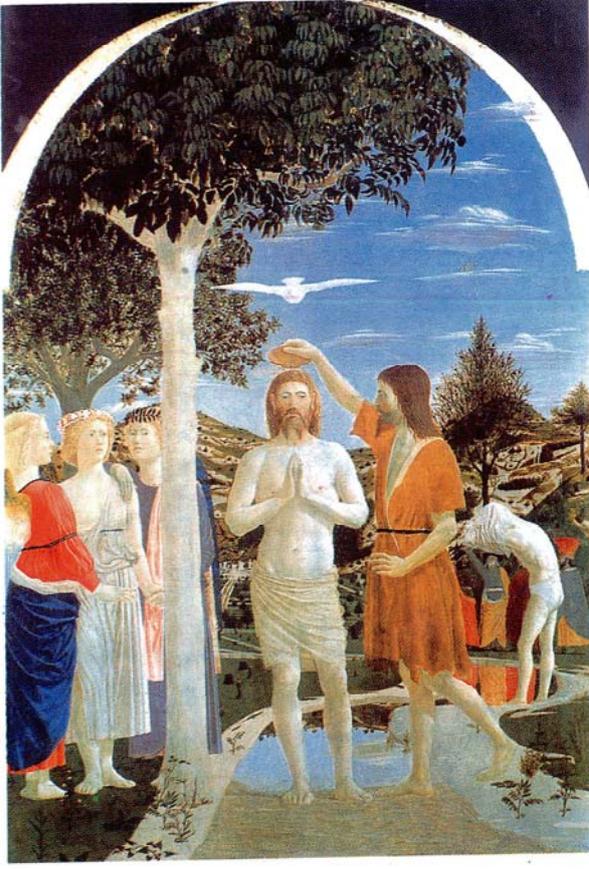
૨૮. સંત ફ્રાન્સિસનું મૃત્યુ, જ્યોત્તો, સાંતા ક્રોચે દેવળ, ફ્લોરેન્સ, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૩૦૦, ભીંતચિત્ર



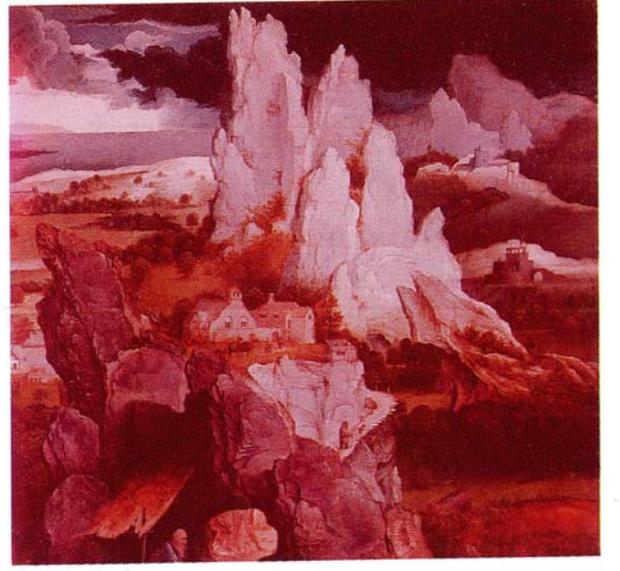
૨૯. એક સ્ત્રીનું ચિત્ર, રોજિયેર વાન્ દેર વીદન, ફ્લેમીશ કલમ, ઈ.સ. ૧૪૫૫, તૈલચિત્ર

૩૦. જીનેવ્રા દે બેન્ચી, લિયોનાર્દો દા વિન્ચી, ફ્લોરેન્સ, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૪૮૦, તૈલચિત્ર





૩૨. પહાડી પ્રદેશમાં સંત જેરોમ, સંભવતઃ જોઆકીમ પાટીનીર,
જર્મની, ઈ.સ. ૧૬મી સદી, તૈલચિત્ર



૩૧. ઈસુનું બેપ્તીઝમ, ગિયેરો દેલા ફાન્ચેસ્કા, ઈટલી, ઈ. સ. ૧૪૪૮-૫૦, તૈલચિત્ર



૩૩.
પાછળ ફરતા શિકારીઓ,
પીટર બ્રોયરોલ મોટે,
ફલેમીશ કલમ, ઈ.સ. ૧૫૬૫,
પેનલ પર તૈલચિત્ર



૩૪. શુણગાન કરતા ભરવાડ, જ્યોર્જિસ દ લા તુર, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૭મી સદી, કેનવાસ પર તૈલરંગ

૩૫. ટોબિયાસને છોડી જતો દેવદૂત રાફાએલ, રેમ્બ્રાન્ડ, હોલેન્ડ, ઈ.સ. ૧૬૩૭, કેનવાસ પર તૈલરંગ



૩૬. ક્રિયોસમાં સંહાર, યુજિન દલાક્રવા, ફ્રાન્સ, ઈ.સ. ૧૮૨૪, કેનવાસ પર તૈલરંગ

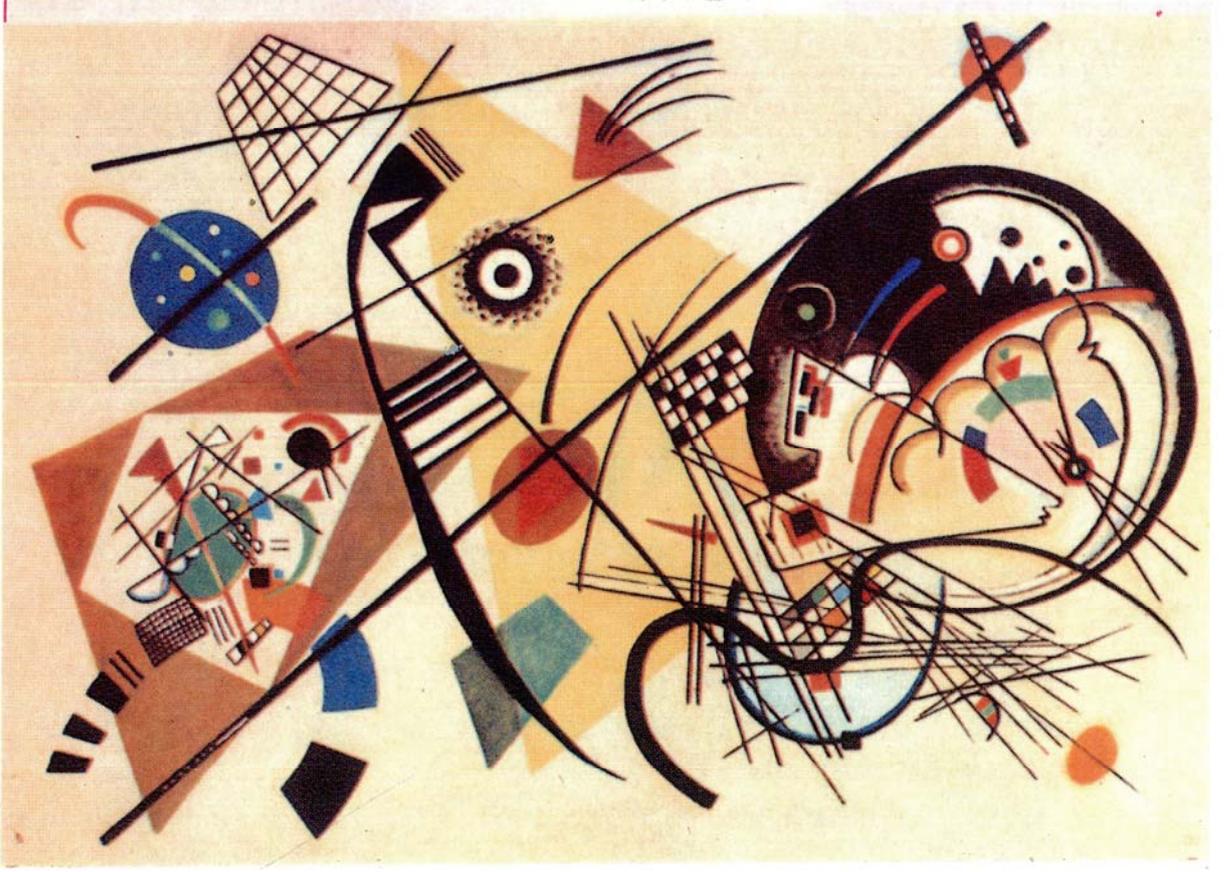


૩૭. સૂર્યસ્ત-પ્રભાવ,
કલોદ મોને, ફ્રાન્સ,
ઈ.સ. ૧૮૭૨,
કેનવાસ પર તેલરંગ

૩૮. કાગડ સાથે ધાન્યનું
ખેતર, વિન્સેન્ટ વાન
ગોઈ, હોલેન્ડ,
ઈ.સ. ૧૮૯૦,
કેનવાસ પર તેલરંગ

૩૯. ટોટોનાક સભ્યતા,
ડિયેગો રિવેરા,
રાષ્ટ્રીય મહાલય,
મેક્સિકો, ઈ.સ.
૧૯૫૦



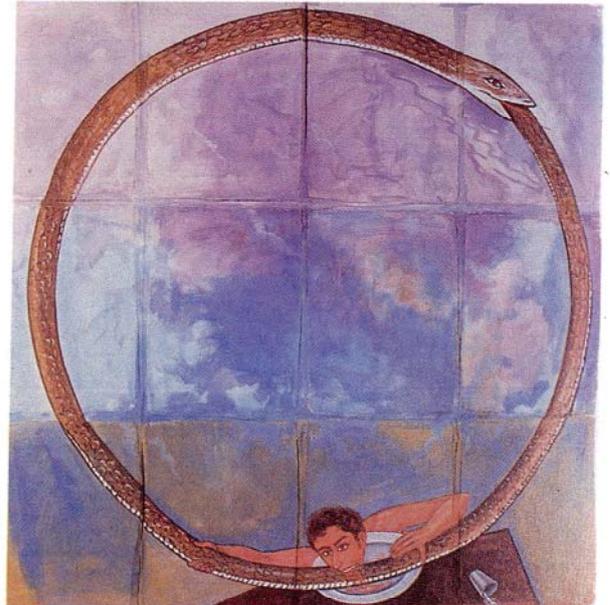


४०. आरथार रेभा, वासीली कान्डीन्स्की, रशिया, ई.स. १९२३

४१. त्रय संगीतकारो, पाब्लो पिकासो, स्पेईन-फ्रान्स, ई.स. १९२१, तैलचित्र

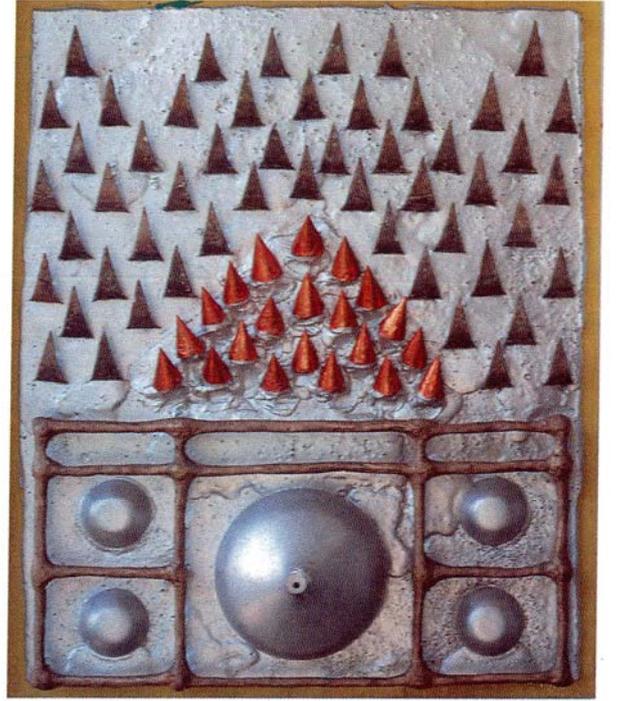


४२. लूफ, फ्रान्सेस्को क्लेमेन्ते, ईटली, लगभग ई.स.१९७५-८५



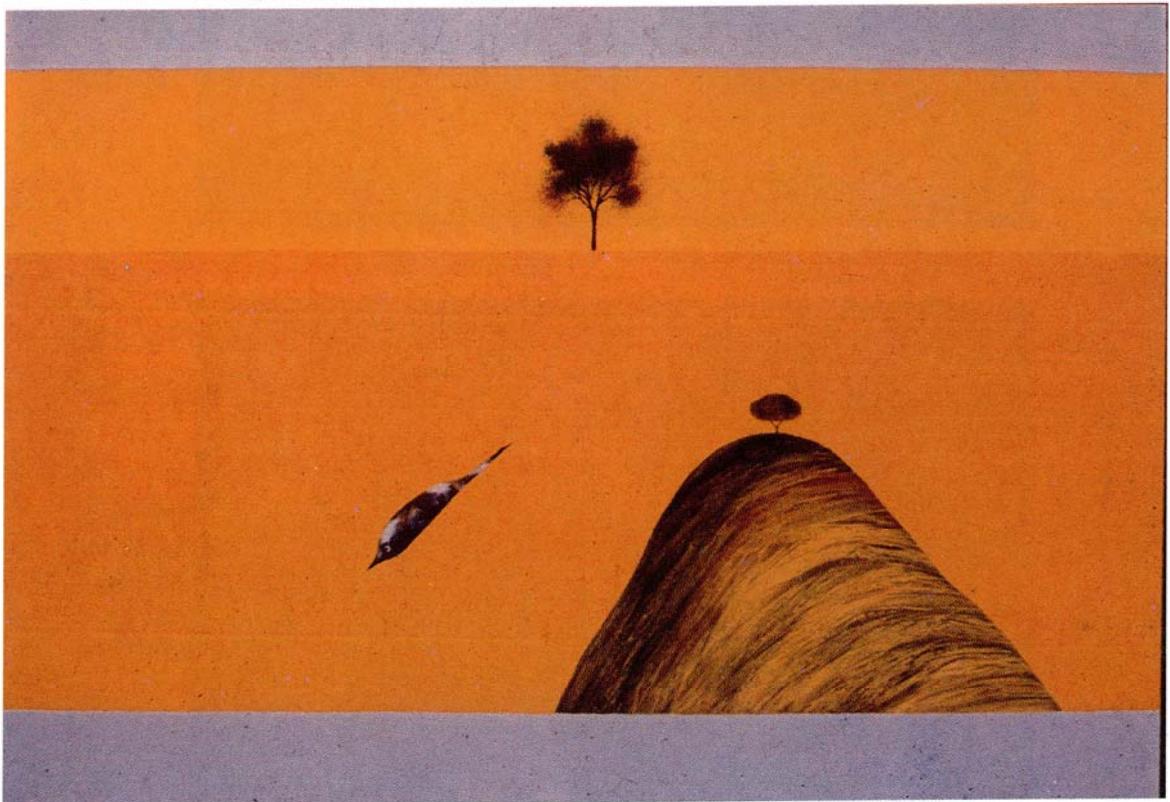


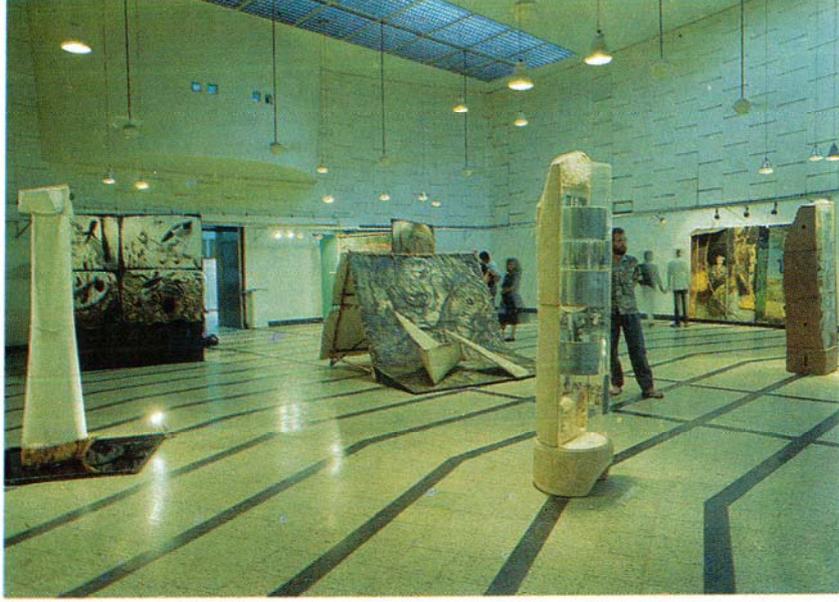
૪૩. —,એસ.એચ.રઝા, લગભગ ઈ.સ.૧૯૭૫-૮૦, તેલચિત્ર



૪૪. —,હિમ્મત શાહ, ઈ.સ. ૧૯૭૦ની ગાસપાસ, પ્લાસ્ટર, રંગ વગેરે

૪૫. બીજું પ્રયાણ, જગદીશ સ્વામીનાથન, ઈ.સ.૧૯૭૬, કેનવાસ પર તેલરંગ

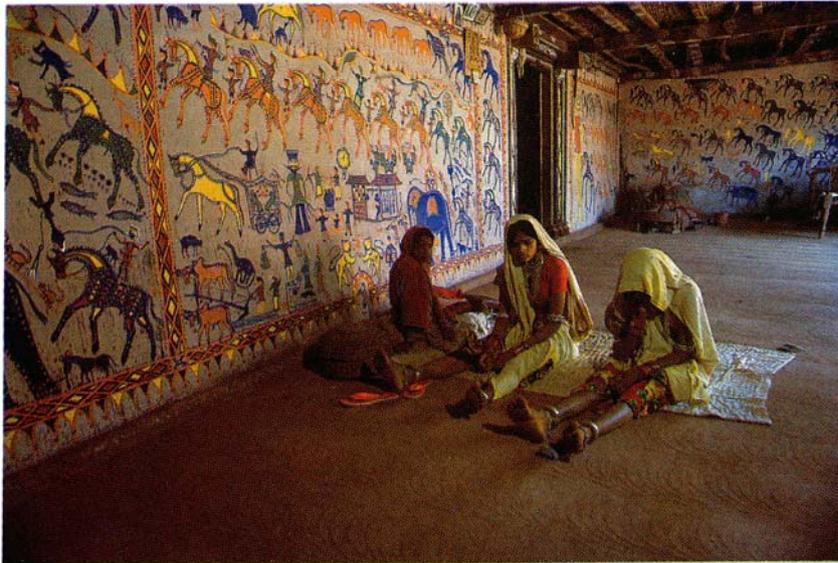




૪૬. સહીયારું - સમન્વયાત્મક કામ, વિવાન ચુન્દરમ, ઈ.સ. ૧૯૯૨, કાગળ, કપડું, તેલ વગેરે મિશ્ર માધ્યમ



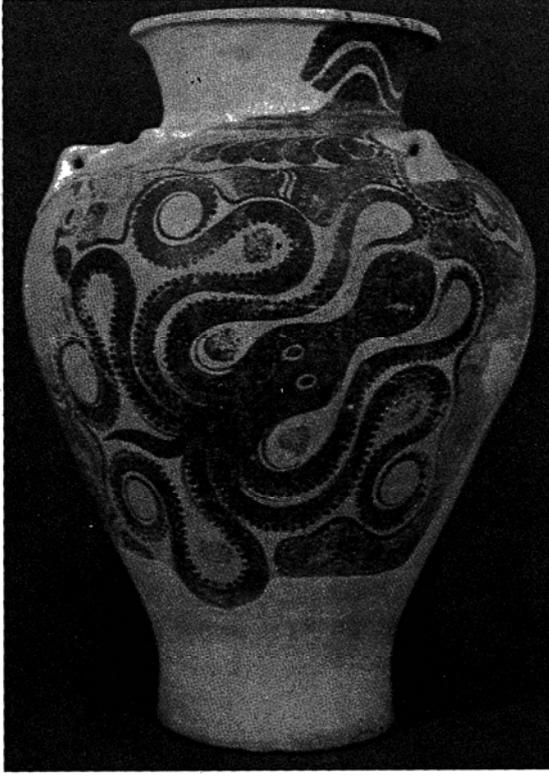
૪૭. કાલીચદમન, માધવી પારેખ, ઈ.સ. ૧૯૯૩, કેનવાસ પર તેલરંગ



૪૮. પીઠેરો ચિત્ર-
આદિવાસી ઘર,
વડોદરા જિલ્લો (છબિ
: જ્યોતિ ભટ્ટ)

લેખક પરિચય

૧. ઉષાકાન્ત મહેતા : લોકકળા સંશોધક, ફિલ્મ સમીક્ષક
૨. ગુલામમોહમ્મદ શેખ : ચિત્રકાર, કવિ, કળાઈતિહાસકાર, કળાવિવેચક, પ્રોફેસર અને ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ, ચિત્રકળા વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ, મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા
૩. ગૌરી પારિમુ : કળાઈતિહાસકાર, કળાસમીક્ષક
૪. જયદેવ શુક્લ : કવિ, સાહિત્યવિવેચક, પ્રાધ્યાપક, સાવલી કૉલેજ, જિ.વડોદરા
૫. જ્યોતિ ભટ્ટ : ચિત્રકાર, છબિકાર, ગ્રાફિક કળાકાર, પ્રોફેસર, ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ, ચિત્રકળા વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ, મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા
૬. દીપક કન્નલ : શિલ્પકાર, કળાઈતિહાસકાર, અધ્યક્ષ, કળાઈતિહાસ વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ, મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા
૭. નયના દલાલ : ચિત્રકાર, ગ્રાફિક કળાકાર, વડોદરા
૮. ભારતી દલાલ : વાર્તાકાર, અનુવાદક, પ્રાધ્યાપક, આર્ટ્સ ફેકલ્ટી, મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા
૯. રતન પારિમુ : કળાઈતિહાસકાર, કળાવિવેચક, પ્રોફેસર અને ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ, કળાઈતિહાસ વિભાગ, ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ, મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા
૧૦. સુરેશ શેઠ : લોકકળા સંશોધક, કળાવિવેચક, પ્રાધ્યાપક : સી.એન. કોલેજ ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ, અમદાવાદ
૧૧. શિરીષ પંચાલ : સાહિત્ય વિવેચક, વાર્તાકાર, અનુવાદક, પ્રાધ્યાપક, આર્ટ્સ ફેકલ્ટી, મ.સ.વિશ્વ વિદ્યાલય, વડોદરા



ઓકટોપસની આકૃતિવાળો કુંભ, નોસોસ, ક્રીટ, મિનોઅન બીજાનો અંતકાળ, ઈ.સ.પૂર્વે ૧૪૫૦-૧૪૦૦, પકવેલી માટી



મસ્તકવાળો કુંભ, તાકિવનિયા, ઈટ્ટુસ્કન કાળ, પકવેલી માટી

ગ્રંથસૂચિ

૧. ભારતીય પરંપરા / લોકકળા

1. Barrett Douglas and Gray Basil, *Painting of India*, Skira, Geneva, 1963
2. Brown Percy, *Indian Architecture*, (1) *Buddhist and Hindu Periods*, (2) *Islamic Period*, Taraporewala's, Bombay, 1968
3. Coomaraswamy Ananda, *History of Indian and Indonesian Art*, Dover, New York, 1965
4. Coomaraswamy Ananda, *The Dance of Shiva*, Sagar Publications, New Delhi, 1968
5. Ghosh A., *Ajanta Murals*, Archaeological Survey of India, New Delhi, 1967
6. Goetz, Hermann, *Five Thousand years of Indian Art*, London 1959
7. Goswamy, B.N., *Essence of Indian Art*, Asian Art Museum of San Francisco, 1986
8. Gray Basil (ed.), *The Arts of India*, Phaidon, Oxford, 1981
9. Jayakar Papul, *Earthen Drum*, National Museum, New Delhi, 1981
10. Kapur Geeta, *Modern Indian Artists*, Vikas Publications, New Delhi, 1978
11. Kramrisch Stella, *The Hindu Temple*, Calcutta, 1946

12. Kramrisch Stella, *Indian Sculpture*, Calcutta-London, 1933
13. Krishna Deva, *Temples of North India*, National Book Trust, New Delhi, 1971
14. Krishanan S.A., *Artists Directory*, Lalit Kala Akadami New Delhi, 1981
15. Lannoy Richard, *The Speaking Tree*, Oxford University Press, London, 1975
16. મહેતા ઉષાકાન્ત, શેઠ સુરેશ, પીળી ભીમકા, બુટાલા પ્રકાશન, વડોદરા, ૧૯૭૬
17. Nath R., *History of Sultanate Architecture*, Abhinav Publication, New Delhi, 1978
18. Rowland Benjamin, *The Art and Architecture of India, Buddhist-Hindu-Jain*, The Pelican History of Art, Penguins, Hermondsworth, 1970
19. (Shethi Rajeev: curator, exhibition), *Aditi, The Living Arts of India*, (exhibition catalogue), Smithsonian Institution, Washington, 1985
20. Shrinivasan K.R., *Temples of South India*, National Book Trust, New Delhi, 1971
21. Subramanyan K.G., *Moving Focus*, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1978
22. Turner Caroline (ed.) *Tradition and Change*, University of Queensland press, Australia, 1993
23. Welch Stuart Cary, *India: Art and culture 1300-1900*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985
24. Zimmer Heinrich, *The Art of Indian Asia Vols 1-2 Bollingen series*, Pantheon Books, New York, 1964

૨. પડોશી અને અગ્નિ એશિયાઈ પરંપરાઓ

1. Fontein Jan, *The Sculpture of Indonesia*, Abrams, New York, 1990
2. Miksic John, *Borobudur, Golden Tales of the Buddhas*, Periplus Editions, Jakarta, 1994
3. Pal Pratapaditya, *Art of Tibet*, Los Angeles County Museum of Art, 1983
4. Rawson Philip, *Art of Southeast Asia*, Thames and Hudson, London, 1967
5. Soebadio Haryatic(ed.), *Art of Indonesia*, Archipelago Press, Singapore, 1992

૩. અરબ , ઈરાની, તુર્કી પરંપરાઓ

1. Arnold Thomas W, *Painting in Islam*, Dover, New York, 1965
2. Du Ry Carel J., *Art of Islam*, Abrams, New York, 1970
3. Falk Toby (ed.), *Treasures of Islam*, Sotheby's / Philip Wilson Publishers, London, 1985
4. Gray Basil, *Persian Painting*, Skira, Geneva, 1977
5. Ettinghausen Richard, *Arab Painting*, Skira, Geneva, 1977
6. Leavy Michael, *The World of Ottoman Art*, Thames & Hudson, London, 1975
7. Rice David Talbot, *Islamic Art*, Thames & Hudson, London, 1965

૪. ચીની, જાપાની પરંપરાઓ

1. Binyon Laurence, *Painting in the Far East*, Dover, New York, 1959
2. Cahill James, *Chinese Painting*, Skira, Geneva, 1977
3. Hajek Lubor, *Japanese Graphic Art*, Octopus, Prague, 1976
4. Sickman Laurence and Soper, Alexander, *Art and Architecture of China*, The Pelican History of Art, Penguin Books, Hermondsworth, 1971

5. Terukazu Akiyama, *Japanese Painting*, Skira, Geneva, 1977

૫. પશ્ચિમી પરંપરાઓ, અર્વાચીન આવિર્ભાવો, છબિકળા, મુદ્રણક્ષમ કળાકૃતિ

1. Arnheim Rudolph, *Art and Visual Perception*, Faber, London, 1956
2. Bazin Germain, *A Concise History of Art*, Thames & Hudson, London, 1958
3. Berenson Bernard, *The Italian Painters of the Renaissance* vols 1-2, Phaidon, London, 1968
4. ભટ્ટ માર્કસ, રૂપમદ કળા, પ્રકાશક : માર્કસ ભટ્ટ, વડોદરા, ૧૯૫૮
5. Burroughs Betty, *Vasari's Lives of the Artists*, Simon and Schuster, New York, 1946
6. Daniel Howard, Berger John, *Encyclopaedia of Themes and Subjects in Painting*, Thames & Hudson, London, 1971
7. The Editors of Time-Life Books, *The Art of Photography*, First of Series, Time-Life Inc. New York, 1971-73
8. Eichenberg Fritz, *The Art of the Print*, Abrams, New York, 1976
9. Hayter S.W., *About Prints*, Oxford University Press, 1962
10. Haftmann Werner, *Painting in the Twentieth century* vols 1-2, Lund Humphries, London, 1960
11. Janson H.W., *History of Art*, Prentice-Hall and Harry N. Abrams, New York, 1977
12. Malreaux Andre, *The Voices of Silence*, Paladin, Herts, 1953
13. Murray Peter and Linda, *A Dictionary of Art and Artists*, Penguins, Hermonds Worth, 1959
14. Rawson Philip, *Drawing, the Appreciation of Arts*, Oxford University Press, London, 1969
15. Read Herbert, *The Philosophy of Modern Art*, Faber, London, 1956
16. Read Herbert, *The Meaning of Art*, Penguin Books, London, 1958
17. Rosenberg Donna, *World Mythology*, Harrap, London, 1986
18. *Artists Proof Annual*, Pratt Institute, New York, 1966-67

સામયિકો

1. કુમાર, રાયપુર, અમદાવાદ
2. ક્ષિતિજ, દૃશ્યકળા વિશેષાંક, ૧૯૬૩, વડોદરા
3. *Journal of Arts and Ideas*, New Delhi
4. *Lalit Kala Contemporary*, Lalit Kala Akademi, Rabindra Bhavan, New Delhi
5. *Marg*, Marg Publications, Army & Navy Building, Fort, Bombay



વાંચતી સ્ત્રીઓ, ફ્રાન્સ દેજે, ઈ.સ.૧૯૨૪, કેનવાસ પર તેલરંગ

ચિત્ર) ૨૫૧,.... જ્યાં ફાંસવા મિલે

લેસિલ ટેલરના

ઓગસ્ટ રેનોય

(ચિત્ર) ૨૫૬, ગ્રાન્ડ જાતે પર રવિવારી બપોર

ઓબ્રે બિયર્ડસે

પિયેર મોન્દ્રીઆન

(ચિત્ર) ૨૭૭, અદ્યમ્ય સ્મૃતિ

માર્સે ડ્યુશાં / ડ્યુશો

લુડવીગ કર્શનર / અર્ન્સ્ટ કર્શનર

નોલ્દે

વિક્ટર વાસારેલી

જ્યાકોમો માન્ગુ

મિનિમલ-અલ્પતમ

બાઉહાઉસમાં કળાશાળા થઈ ત્યાં

થિયોડોર જેન્સનનું

ગુરુ ગોવિંદસિંહ

આધુનિક ભારતીય વિશ્વમાં

(ચિત્ર) ૨૯૭, આડો આકાર

'કનેરિયા કેન્દ્ર'

Smithsonian

Painted on limestone

ઈ.સ.૧૯મી સદી, તેલચિત્ર

જ્યાં ફાંસવા મિલે

લેસિલ ટેલરના

ઓગસ્ટ રેનોય

(ચિત્ર) ૨૫૬, વહાણ નાંગરવાના સ્થળે રવિવારી બપોર

ઓબ્રે બિયર્ડસે

પિયેટ મોન્દ્રીઆન

(ચિત્ર) ૨૭૭, અદ્યમ્ય સ્મૃતિ (એક ભાગ)

માર્સેલ ડ્યુશાં

અર્ન્સ્ટ લુડવીગ કર્શનર

નોલ્દે

વિક્ટર વાસારેલી

જ્યાકોમો માન્ગુ

મિનિમલ-અલ્પતમ

બાઉહાઉસમાં કળાશાળા થઈ ત્યારથી

થિયોડોર જેન્સનનું

ગુરુ ગોવિંદસિંહ

આધુનિક ભારતીય કળાવિશ્વમાં

ત્રાંસો આકાર

'કનેરિયા કેન્દ્ર'

Smithsonian

Painted limestone

૨૫૦, ૨૫૮

૨૫૩

૨૫૫

૨૫૬

૨૬૧

૨૬૩

૨૬૬

૨૬૬-૭

૨૬૯

૨૬૯

૨૭૨

૨૭૪

૨૭૬

૨૭૭

૨૭૮

૨૮૫

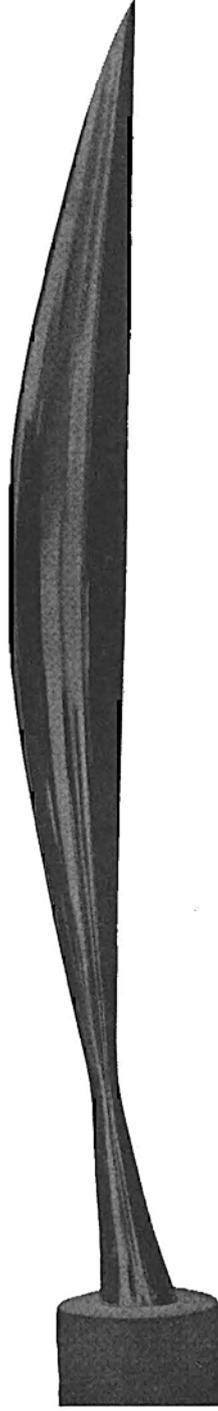
૨૯૬

૨૯૭

૨૯૮

૩૨૭

૩૨૮

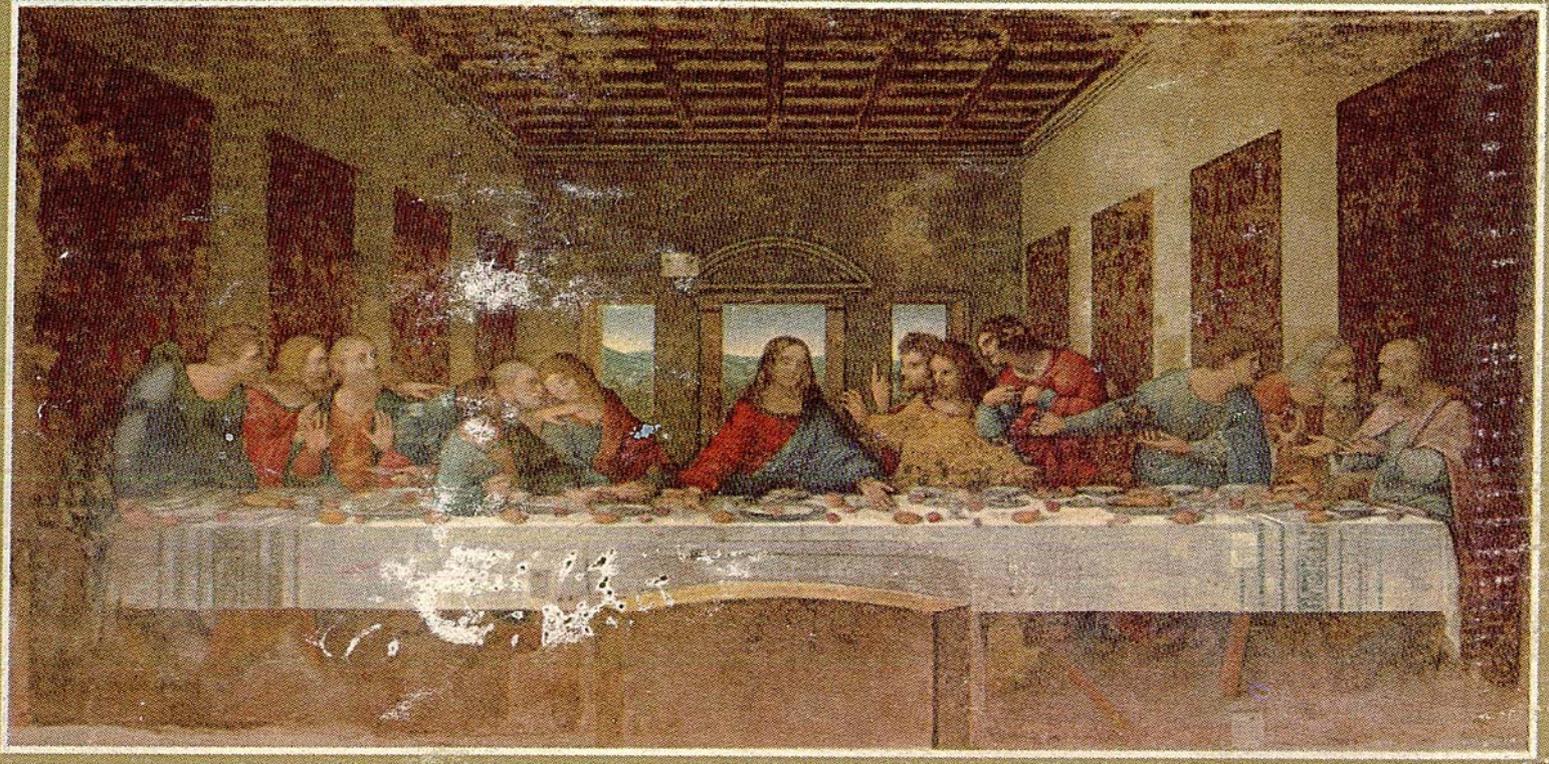


अवकाशमां पंजी, कोन्स्टन्टीन, ब्रान्डुसी, ई.स.१८१८, कांसुं

કળા પરંપરાઓ અને ઐતિહાસિક ઘટનાક્રમોના કેટલાક તબક્કા

	ભારત	અગ્નિ એશિયા, નેપાળ, તિબેટ, શ્રીલંકા
સ. ૧૪૦૦	ચિત્તોડગઢ, રાણકપુર, અમદાવાદ, ઈ.સ. ૧૪૧૯, સરખેજ ઈ.સ. ૧૪૫૧, ચાંપાનેર, ઈ.સ. ૧૪૨૮, અહમદનગર, ઈ.સ. ૧૪૯૦, કલ્પસૂત્ર-કાલકાર્યાર્થ કથા, દેવશાનો પાળો, ઈ.સ. ૧૪૭૫, કલ્પસૂત્ર-જૈનપુર, ઈ.સ. ૧૪૬૫, વસંતવિલાસ, ઈ.સ. ૧૪૫૧	
ઈ.સ. ૧૫૦૦	ચૌરપંચાશિકા ઈ.સ. ૧૫૦૦, સા નાના અથવા મીઠારામ ભાગવત પુરાણ ઈ.સ. ૧૫૬૦-૭૫, ચંદાયન (ચંડીગઢ સંગ્રહ) ઈ.સ. ૧૫૨૫-૭૦, ચંદાયન (સલ્તનત) ઈ.સ. ૧૫૨૫-૫૦	નોમ્ પેન્હ કમ્બોડિયાનું પાટનગર
ઈ.સ. ૧૫૫૦	હમ્મ્યાનામા ઈ.સ. ૧૫૬૨-૭૭, અકબરનામા ઈ.સ. ૧૫૯૦, અન્વાર-ઈ-સુહૈલી ઈ.સ. ૧૫૯૭, બસાવન, દસવન્ત, ફરૂખ ચેલા, મિસ્કીન, ભીમજી ગુજરાતી, કેશુ, ખેમકરણ વ., અકબર, ઈ.સ. ૧૫૫૬-૧૬૦૫, ફતેહપુર સિક્રી, ઈ.સ. ૧૫૭૩-૮૦, લેપાક્ષી (આંધ્ર)	કેન્ડી, શ્રીલંકાનું પાટનગર
ઈ.સ. ૧૬૦૦	ચાવંડ રાગમાળા, મેવાડ ઈ.સ. ૧૬૦૫, રામાયણ, મનોહર, ઈ.સ. ૧૬૫૦, રામાયણ ભાગવતપુરાણ, સાહિબદીન, ઈ.સ. ૧૬૫૨, માળવા, જયપુર, બિકાનેર વ. રાજસ્થાની કલમો, રસમંજરી, ઈ.સ. ૧૬૬૦-૭૦, બશોલી, માનકોટ, પહાડી કલમો, મદ્દાનચેરી (કોચીન), ઉસ્તાદ શાહિવાહન, વિજ્ઞાપિત્ર	પોટલા મહેલ, લ્યાસા, તિબેટ, ઈ.સ. ૧૬૪૩
ઈ.સ. ૧૭૦૦	મંડી, ગુલેર, નુરપુર, કાંગડા વ. પહાડી કલમો, પંડિત સેઈ, ગીતગોવિંદ, માણકુ ઈ.સ. ૧૭૩૦, નયનસુખ; મારવાડ, ભુંદી, કોટા વ. રાજસ્થાની કલમો, ગંગારામ (બિકાનેર)	
ઈ.સ. ૧૭૫૦	લહરૂ (ચંબા), મેવાડ (ઉદેપુર), કિશનગઢ, નિહાલચંદ, શ્રવણ બેળગોળા મઠ (કર્ણાટક)	
ઈ.સ. ૧૭૭૫	નાથદ્વારા પિછવાઈ પરંપરા, સંસારચંદ બીજો, કાંગડા, ઈ.સ. ૧૭૭૫-૧૮૨૩, ટીલી કેટલ, જોકફાની, ડેનિયલ્સ વ.	
ઈ.સ. ૧૮૦૦	દેવગઢ, ચોખા, બગતા વ., કાલીઘાટ પટ, સુવર્ણમંદિર અમૃતસર	
ઈ.સ. ૧૮૨૫	કંપની શૈલી	
ઈ.સ. ૧૮૫૦	વસાહતી સ્થાપત્ય, રવિ વર્મા ઈ.સ. ૧૮૪૮-૧૯૦૬, કળાશાળાઓ : મદ્રાસ ઈ.સ. ૧૮૫૦, કલકત્તા ઈ.સ. ૧૮૫૪, જે.જે.સ્કૂલ ઓફ આર્ટ, મુંબઈ ઈ.સ. ૧૮૫૭	
ઈ.સ. ૧૮૭૫	પરશુરામપુરાની છત્રી, લાલા દીનદયાલ, અવનીન્દ્રનાથ ઠાકુર, ઈ.સ. ૧૮૭૧-૧૯૫૧, નન્દલાલ બસુ ઈ.સ. ૧૮૮૩-૧૯૬૬, રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર ઈ.સ. ૧૮૬૧-૧૯૪૧	
ઈ.સ. ૧૯૦૦	બંગાળ શૈલી, અમૃતા શેરગિલ ઈ.સ. ૧૯૧૩-૪૧, વિનોદ બિહારી મુખર્જી ઈ.સ. ૧૯૦૪-૧૯૮૦, રામક્રિશ્ન બૈજ ઈ.સ. ૧૯૧૦-૧૯૮૦, શેખાવટી.	
ઈ.સ. ૧૯૨૫	પ્રોગ્રેસિવ આર્ટિસ્ટ્સ સુપ, મુંબઈ ઈ.સ. ૧૯૪૮, એમ.એફ.હુસેન ઈ.સ. ૧૯૧૫-, એન.એસ.બેન્દ્રે, ઈ.સ. ૧૯૧૪-, કે.જી.સુબ્રહ્મણ્યમ્, ઈ.સ. ૧૯૨૪-	
ઈ.સ. ૧૯૫૦	ફેકલ્ટી ઓફ ફાઈન આર્ટ્સ, મ.સ.વિશ્વવિદ્યાલય, ઈ.સ. ૧૯૫૦, લલિતકળા અકાદમી, નવી દિલ્હી, સ્થાપના, ઈ.સ. ૧૯૫૫, ઝૂપ ૧૯૮૦, ઈ.સ. ૧૯૬૩	

મધ્ય અને પૂર્વ એશિયા	યુરોપ અને પશ્ચિમ એશિયા	
સેથુ, ઈ.સ.૧૪૨૦-૧૫૦૬, મોનોટોબુ, જાપાન, ઈ.સ.૧૪૭૬-૧૫૫૯	બુનેલ્સ્કી, મસાચિયો, દાનાતલ્લો, યાન વાન આઈક, ધીબતી, ફા એન્જેલિકો, વાન દેર વીદન, માન્તેન્યા, આલ્બર્તી, બોત્તીચેલ્લી, લિયોનાર્દો દા વિન્ચી, સિયાહ કલમ	ઈ.સ.૧૪૦૦
	માઈકલ એન્જેલો, રાફાએલ, ક્યુરર, ગુનવાલ્ડ, બોશ, હોલ્બાઈન, પિયેરો દેલ્લા ફાન્ચેસ્કા, ટિશ્યન, સાવાનારોલાની હત્યા, કોલંબસ અમેરિકા અને વાસ્કો દા ગામા ભારત પહોંચે છે.	ઈ.સ.૧૫૦૦
	મસ્જિદ-ઈ-શાહ, ઈસ્ફહાન, બેહજાદ, સુલતાન મુહમ્મદ, મીર સૈયિદ અલી, મીર મુસલ્વિર, સિયાર-ઈ-નબી, ખમ્સા (નિઝામી), તહમાસ્પ, શાહનામા વ., સિસ્ટીન દેવળ, વાટીકન, રોમ, બ્રોબ્ગેલ, એલ ગ્રેકો	ઈ.સ.૧૫૫૦
ઓગાતા કોરીન, જાપાન, ઈ.સ.૧૬૫૮-૧૭૧૬	રેબ્રાન્ટ, વેલાઝકવેઝ, રૂબેન્સ, કારાવાજિયો, વર્મિયેર	ઈ.સ.૧૬૦૦
	હોગાર્થ, શાર્દા વ.	ઈ.સ.૧૭૦૦
ઉતામારો, ઈ.સ.૧૭૫૩-૧૮૦૬, શારાકુ ઈ.સ.૧૭૬૦-૧૮૪૯ હિરોશીગે, જાપાન, ઈ.સ.૧૭૯૭-૧૮૫૯		ઈ.સ.૧૭૫૦
	ફાન્સમાં ક્રાંતિ, ઈ.સ.૧૭૮૯-૧૮૦૨, વિલિયમ બ્લેઈક	ઈ.સ.૧૭૭૫
	ગોયા, આંગ્ર, દલાકવા	ઈ.સ.૧૮૦૦
કુજી પહાડનાં છત્રીસ ચિત્રગુચ્છ, કાત્સુશીકા હોકુસાઈ, જાપાન, ઈ.સ.૧૮૩૦-૪૦	દાગેરો ટાઈપ પ્રક્રિયા (છબિકળા)નો પ્રારંભ, કોરો, ટર્નર વ.	ઈ.સ.૧૮૨૫
	કોર્બે, દોમિયે, માને, મોને, પ્રભાવવાદ	ઈ.સ.૧૮૫૦
	રેન્વાર, દેગા, સેઝાન્ન, વાન ગોધ, રોદાં, સેરા, ગોગાં વ. અનુપ્રભાવવાદ	ઈ.સ.૧૮૭૫
	પિકાસો, માતીસ, લેઝે વ. ક્યુબિઝમ, ભવિષ્યવાદ	ઈ.સ.૧૯૦૦
ઈસામુ નોગુચી (જાપાન-અમેરિકા), અફાન્દી (ઈન્ડોનેશિયા)	આન્દ્રે માલ્રો, ડાલી, બેકમાન, નોલ્ડે, ઝેરોબ્રાફીની શોધ ૧૯૪૬, જ્યાકોમેત્તી, મીરો, હેન્રી મૂર, અભિવ્યક્તિવાદ, દાદાવાદ અતિવાસ્તવવાદ વ., ગુએર્નિકા, પિકાસો, ઈ.સ.૧૯૩૭	ઈ.સ.૧૯૨૫
	જેક્સન પોલોક, રોકો, ફાન્સિસ બેકન, અમૂર્તવાદ, પોપકળા, ઈન્સ્ટોલેશન વગેરે	ઈ.સ.૧૯૫૦



અંતિમ ભોજન, લિયોનાર્દો દા વિન્ચી, મિલાન, ઈટલી, ઈ.સ. ૧૪૯૫-૯૮, ભીતચિત્ર

આવકાર

જ્ઞાનનું પવિત્ર જળ ઘેર ઘેર અને અધિકારી વ્યક્તિ-વ્યક્તિને પહોંચતું કરવાની ઉદ્દાત્ ભાવનામાંથી જ આ ગંગોત્રી ગ્રંથમાળાનો જન્મ થયો છે, જે યુગાનુરૂપ છે અને ગુજરાતની શક્તિ અને જ્ઞાનપિપાસાની વૃદ્ધિનો સૂચક છે.

પં. સુખલાલજી

આ જ્ઞાનગંગોત્રી આપણા જમાનાના વિશાળ આદર્શને પહોંચી વળતી 'વિદ્યાપીઠ' સમી એક ગ્રંથમાળા થવાની છે.

કાકા કાલેલકર

આપણી પ્રાદેશિક ભાષામાં જ્ઞાનવિજ્ઞાનનો વિકાસ થાય એ જરૂરનું છે. આ શ્રેણી એ ખોટ પૂરશે એવી મને ખાતરી છે... યોજના ઘડી આવકારપાત્ર છે.

કનૈયાલાલ મુનશી

જ્ઞાનગંગોત્રી ગ્રંથશ્રેણી ગુજરાતી વાચકો માટે ગૃહ-વિદ્યાપીઠની ગરજ સારશે એમ એનાં પુસ્તકો પરથી નિઃશંક કહી શકાય.

ઉમાશંકર જોશી

ગુજરાતમાં જ્ઞાનગંગોત્રીનો જન્મ એ મુંઝા મુંઝા રીતે બની ગયેલી, તેમ જ બની રહેલી, ગુજરાતના જીવનની એક મહાન ઘટના છે.

સુન્દરમ્

પ્રકાશિત ગ્રંથો

૧. બ્રહ્માંડદર્શન (૧૯૬૭) ૨. પૃથ્વીદર્શન (૧૯૬૮) ૩. સ્વાસ્થ્યદર્શન (૧૯૬૮) ૪. રસાયણદર્શન (૧૯૬૯) ૫. સ્વરાજ્યદર્શન (૧૯૬૯) ૬. ગણિતદર્શન (૧૯૬૯) ૭. સાહિત્યદર્શન (ભારતીય-૧) (૧૯૭૦) ૮. સાહિત્યદર્શન (વિશ્વસાહિત્ય-૧) (૧૯૭૧) ૯. કૃષિદર્શન (૧૯૭૧) ૧૦. ગુજરાતદર્શન (સાહિત્ય-૧) (૧૯૭૨) ૧૧. ગુજરાતદર્શન (સાહિત્ય-૨) (૧૯૭૨) ૧૨. વિશ્વદર્શન-૧ (કાન્તિ) (૧૯૭૨) ૧૩. સાહિત્યદર્શન (વિશ્વસાહિત્ય-૨) (૧૯૭૩) ૧૪. ઈજનેરીદર્શન (૧૯૭૩) ૧૫. વિશ્વદર્શન-૨ (અદ્યતન ઇતિહાસ) (૧૯૭૪) ૧૬. જીવદર્શન (૧૯૭૪) ૧૭. સાહિત્યદર્શન (ભારતીય-૨) (૧૯૭૫) ૧૮. લલિતકલાદર્શન-૧ (અભિનય-શ્રાવ્ય) (૧૯૭૫) ૧૯. વિચારદર્શન-૧ (લોકશાહી, મૂડીવાદ, સમાજવાદ) (૧૯૭૬) ૨૦. વિશ્વદર્શન-૩ ઇતિહાસ : મધ્યયુગ (યુરોપ, અરબ, ચીન) (૧૯૭૭) ૨૧. ભારતદર્શન-૨ (મધ્યકાલીન ઇતિહાસ) (૧૯૮૧) ૨૨. ભારતદર્શન-૧ (ઇતિહાસ : આદિયુગ) (૧૯૮૨) ૨૩. વિચારદર્શન-૨ (વિશ્વ તત્ત્વચિંતન : રૂપરેખા-૧) (૧૯૮૪) ૨૪. વિચારદર્શન-૩ (વિશ્વતત્ત્વચિંતન : રૂપરેખા-૨) (૧૯૮૫) ૨૫. વિશ્વદર્શન-૪ (પુનર્જાગૃતિ : ધર્મસુધારણા) (૧૯૮૫) ૨૬. ભારતદર્શન-૩ (સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામ-૧) (૧૯૮૮) ૨૭. ભારતદર્શન-૪ (સ્વાતંત્ર્યસંગ્રામ-૨) (૧૯૯૦) ૨૮. ભારતદર્શન-૫ (ભારતીય અર્થતંત્ર) (૧૯૯૨) ૨૯. વિશ્વદર્શન-૫ (આદિયુગ અને પ્રાચીનયુગ) (૧૯૯૫) ૩૦. લલિતકલાદર્શન-૨ : દૃશ્યકળા (૧૯૯૬)