ATISHAY KALIT

An International Bilingual Research Journal of
Humanities, Social Science & Fine-Arts

ROSE (January-June) Vol. 2, Pt. A Sr. 3 Year 2013
ISSN 2277-419X
RNI-RAJBIL01578/2011-TC

Chief Editor :
Dr. Rita Pratap (M.A. Ph.D.)

Co-Editor :
Dr. Shashi Goel (M.A. Ph.D.)

Mailing Address :
DR. Rita Pratap
ATISHAY KALIT
C-24, Hari Marg, Malviya Nagar, Jaipur-302017
Phone - 0141-2521549 Mobile : 9314631852
INDIA

Editor Writes

Dear Friends,

It is a great pleasure for me to inform you that Atishay Kalit an International Bilingual Journal on Humanities, Social Science and Fine Arts has entered the 2nd year of its publication, I am really very thankful to you all for contributing your very informative and research oriented articles.

This issue ROSE too, carries articles of scholars on Fine Arts, Public Adm., Economics, Museology, History, Political Science etc. Besides that a detailed abstract by the Author on St. Mark's Basilica (Venice).

Articles for LOTUS issue are invited till 15 September 2013.

Suggestions are also welcome by our readers.

- Dr. Rita Pratap

CONTENTS

1.	Editor Writes		2
2.	St. Mark's Basilica (Venice)	*Dr. Rita Pratap*	5-8
3.	Fundamental Political Ideas From Ancient Sanskrit Literature	*Sr. Shashi Goel*	9-15
4.	Theatrical Bouquet of Colors, Form & Emotions 15th Bharat Rang Mahotsav 2013, Jaipur	*Dr. Archana Srivastava*	16-21
5.	Chronological roots of printmaking in India	*Garima Jain* *Dr. Amita Raj Goyal*	22-33
6.	Role of Documentation in Museum	*Ram Kishor Saini*	34-38
7.	Resource base for Economic Development: District-wise position of Rajasthan	*Jasleen kaur*	39-50
8.	Art for Child : A Natural Way of Expression	*Dr. Kiran Sarna* *Km. Pragati Tiwari*	51-54
9.	Regulatory Institution in Telecommunication	*Ms. Rashmi Chauhan*	55-60
10.	भारतीय शिल्पशास्त्रीय परम्परा में चित्र–मूर्ति के गुण–दोषों की विवेचना	डॉ. लोकेश जैन	61-69
11.	''गुप्तकाल में प्रकृति प्रेम एवं पर्यावरण चिंतन : अभिलेखो के विशेष संदर्भ में''	श्यामसुन्दर मीणा	70-77
12.	'हस्तशिल्प'–राजस्थान की समृद्ध परम्परा	डॉ. इतिका चौहान	78-87
13.	रामगोपाल विजयवर्गीय : आध्यात्म से कला की ओर	कु. कीर्ती सिंघल	88-90
14.	ग्राफिक डिजाइन में बौहौस का योगदान	किशोर कुमार मीणा	91-103
15.	संग्रहालयो का ऐतिहासिक महत्व	महेन्द्र सिंह सुरेला	104-107
16.	वैदिक वाङ्मय में विवाह संस्कारः 'पुनर्भू' एवं 'स्वैरिणी' के विशेष संदर्भ में	डॉ. रामचन्द्र रूण्डला	108-111
17.	प्रकृति के अद्भुत चितेरे रोरिक	डॉ. बीना जैन	112-117
18.	मध्यकालीन भारत में स्थापत्य कला	रश्मि	118-121
19.	ढूँढाड अंचल में शक्तिपूजा की समृद्ध परम्परा	डॉ. रेनु मीना	122-129
20.	मुगल कला में शिकारी दृश्य	श्रुति जैन	130-136
21.	जयपुर शहरी क्षेत्र में विद्युत वितरण व्यवस्था	कमल सिंह	137-143
22.	नेपाल में लोकतंत्र एवं मानवाधिकार	डॉ. मन्जू (चौधरी)	144-149
23.	राजस्थान के ऐतिहासिक स्मारक ''हर्षत	डॉ. अमित वर्मा	150-154

	माता मंदिर'' एवं ''चाँद बावड़ी'' का कलात्मक अध्ययन		
24.	कालिदास की दृष्टि में नारी सौन्दर्य का महत्व	डॉ. रेणू शर्मा	155-158
25.	बुन्देलखण्ड की लोक चित्र परम्परा	डॉ. कुसुम बिन्डवार	159-174
26.	आधारभूत क्षेत्र में लोक एवं निजी सहभागिताः सड़क निर्माण एवं विकास क्षेत्र	डॉ. पूनम तिवारी	175-181
27.	डॉ. चित्रलेखा सिंह – एक समकालीन भारतीय महिला चित्रकार	डॉ. किरन सरना कु. दीप्ति जैन	182-186
28.	भारतीय ललित कलाओं में सृजनात्मक नारी रूप विन्यास	डॉ. शकुन्तला महावर	187-192
29.	बीकानेर राज्य में शक्तियों का विकेन्द्रीकरण (1887 ई. से 1947 ई.)	डॉ. चन्द्रशेखर कच्छावा	193-206
30.	भारत का परमाणु प्रसार	डॉ. प्रभूसिंह	207-210
31.	पुराणों में गणेश– एक अध्ययन	डॉ ज्योति शर्मा	211-218
32.	राजस्थान में आधुनिक चित्रण के प्रणेता ज्योति स्वरूप	गिरीश चौरसिया	219-222
33.	गोडवाड में 'राता महावीर' के जैन मूर्तिशिल्प	गरिमा व्यास	223-226
34.	समकालीन युग में सद्‌गुणों का अवमूल्यन : एक समालोचनात्मक विवेचन	रेवन्त राम सांई	227-234
35.	रवीन्द्र नाथ ठाकुर की नारी आकृतियाँः एक विश्लेषण	डॉ. भारत भूषण	235-240

Dr. Rita Pratap
Chief Editor
Atishay Kalit, Jaipur

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

ST. MARK'S BASILICA (VENICE)

St. Mark's Basilica (Venice)

In the year 1999, I happen to visit Europe and had the opportunity to explore Rome, Florence and Venice. Venice is universally acclaimed as one of the world most beautiful cities. In Venice the most attractive historical tourist place was St. Mark's Basilica, of which I am sharing with you its beautiful Art and Architecture. From Rome, Venice can be reached by train to Santa Lucia Station. From here 'Vaparetto' (a kind of water bus) is used to enter the heart of the city by way of its main "Thorough fare". the Grand Canal (or Canalazzo as called by Venetians). Venice is 4 Km away from the main land. To visit the Churches, Art galleries and Historical places, ferry boats are to be used.

In 828, the mortal remains of St. Mark the Evangelist were brought to Venice from Alexandria in Egypt. It has been said that St. Mark's embodies the entire stream of the political, social and religious history of the Republic of Venice. In 829, Doge Giustiniano Partecipazio commissioned the church as a fitting place in which to preserve the mortal remains of St. Mark who had become the sole patron saint of the city. In 927 the building was destroyed in fire and rebuilt as we see it today. Between 1043 and 1071 by order of Doge Domenico Contarini. Most of the grandiose Basilica was built between 11th and 15th centuries. The result is a harmonious blend of Byzantine gilding, Gothic gables, Romanesque round arches, and Islamic domes.

The Facade : The façade makes a most magnificent fourth side to the square. It

is almost 52 meters long. The protruding ground floor has five rounded arch portals supported by numerous columns note worthy for their superb oriental, sculpted capitals. Although the central arch is larger than others, all five are adorned with mosaics, only the first one on the left dated 1270 shows how the Basilica looked in the 13th century. Between the arches are exquisite 12 century Byzantine bas-reliefs representing (from left to right) Hercules and the Boar, The Virgin, St. George, St. Demetrius the Archangel Gabriel and Hercules and the Deer. The whole first level is topped by a terrace set off by a railing. The second storey with its mosaics and fanciful Gothic gargoyles, repeats the five-arch motif of the lower one. Here too the central arch is the largest, but instead of a mosaic it has glass panes which serve to light up the interior. The façade is crowned by five domes built in 13th century. On the terrace separating the two levels are the famous gilded **'Bronze Greek Horses'** which have been attributed to an artist of the Stature of Lysippus. The four horses were broght to Venice from Constantinople by Doge Enrico Dandolo in 1204 and stood on the terrace from 1250 until 1798 when Napoleon carted them off to Paris. In 1815, the horses were returned to Venice. Although they were hidden away for the duration of both world wars. The statues suffered terrible damage from weathering over the centuries. Recently however, they have been restored and replaced by copies. The originals are now displayed in the Museum of Basilica. On the corner of the Basilica (Doges Palace Side) is another celebrated sculpture group the so called **Tetrarchs**. This fascinating carving has been classified as a 4th century B.C. Syrian work.

The Atrium : From the main or largest portal we enter the Atrium with its splendid mantle of golden mosaics. Its slightly pointed arches, the earliest of their kind in Italy, support six small domes. The floor is covered with mosaics (when the church is flooded with tourists it creates incredible effects of luminosity). The marble columns against the walls are of various origin, some are even said to have come from the Temple of Solomon in Jerusalem. The mosaics on the arches, lunette recesses and domes illustrates scenes from both - The Old and New Testaments are all done by the expert 13th century Venetian craftsmen who expressed themselves in the lively narrative style of the Romanesque period illustrating ‘Episodes from the life of Noah’ and the ‘Flood’. The emphasis on story telling reaches its apex in the dramatic scene of the flood with the half submerged bodies being dragged into the whirlpool. Outstanding for its fresh naturalism is the scene with animals shown freely wandering in an airy landscape.

The Interior : The plan of the church is a Greek cross with tree aisles for

each arm, separated from each other by round arches upon marble columns decorated with gilded capitals. Five huge domes sustained by massive pillars crown the whole. Above the two side aisles are the Matronei (where the women sat), later turned into galleries after a 12th century fire damaged the interior. The railings of these galleries were built of material bought from the orient. As was the Oriental custom, the choir is separated from the rest of the church by a rood screen. This consists of a coloured marble railing on top of which eight columns support an architrave with statues of the virgin and and the apostles. To the right of the rood screen is the **Reliquary ambo** dating from the early 14 century. On the left is the so called **Double Ambo**. It is actually composed of two pulpits. One above the other: in the lower one the priest reads the Epistles, while the upper one is for reading the Gospels. Beneath the 4th arcade is the **Capitello del Crocifisso,** a six-sided shrine with six marble columns surmounted by Byzantine capitals. Inside there is a panel painting showing a **Crucifixion** which probable came from Constantinople. According to a legend, it supposedly bled when someone attacked it with a knife.

In one of the chapels of the left transept is the venerated image of the **Madonna Nicopeia**, a 10th century Byzantine panel which was brought to Venice after the 4th crusade of 1204. Noteworthy are also **St. Isidore and Mascoli Chapels**. Also on the left transept. The main altar houses the remains of the **Evangelist Mark** in an urn behind the grating.

Above the altar is a celebrated masterpiece of Medieval goldsmithing – **The Golden Altar Screen**. The original one dates back to 978 when Doge Pietro Orseolo commissioned it from artists in Constantinople. Doge Ordelaffo Faliero had it restruct ured in 1105 and then in 1209 it was further embellished by the addition of Byzantine gold and enamel pieces, which were brought to Venice from the monastery of Pantocrator after the 4th Crusade of 1204. All the oriental material was recomposed in 1345 under Doge Andrea Dandolo by Giampaolo Boninsegna. The screen measuring 3.40 x 1.40 meters (11x4$^{1}/_{2}$ feet) has 80 enamel plaques, surrounded by a myriad of diamonds, emeralds, rubies and topazes.

The altar has 2 levels; the lower one has 12th century Byzantine enamel plaque depicting **Christ Pantocrator** (The Almighty) surrounded by the four Evangelists in the centre. The three registers of figures represent from top to bottom, **Angels, Prophets, Apostles** and **Saints**. The three figures just below the Christ, show the **Virgin flanked by the Empress Irene and Emperor John Comnenus II**. The central panel of the upper level depicts the **Archangel Michael**, surrounded by saints, an 11-12th century Byzantine enamel. On either sides are scenes from **The**

New Testament (from left to right, they illustrate; **Christ entering Jerusalem**; **Christ's Descent into Purgatory**; the **Crucifixion**; the **Ascension**; the **Pentecost** and the **Death of the Virgin)**.

The staircases by the Double Ambo lead to the crypt which has low cross-vaulted ceiling sustained by 50 marble columns. By the main altar through the chapel of St. Peter is the Sacristy, a Renaissance structure designed by Giorgio Spavento.

The Museum of St. Mark : It is situated on the same level as the galleries, is also well worth a visit. It contains the **Weekday altar piece**, which is actually the Golden screen's wooden case, painted by Paolo Veneziano in 1345. **Treasury of St. Mark** too is of great interest. It contains a good part of the relics and precious objects collected during the Venetians seafaring expeditions.

The Baptistry : A bronze door in the right aisle leads into the Baptistry. The huge **Baptismal font** in the middle was designed by Jacopo Sansovino in the 16th century, although it was sculpted by Franceso Segala. Segala also carved the statue of **St. John the Baptist.**

The mosaics on the walls and ceilings were created by Venetian artists in the 14th century — the subjects are the **Lives of the Christ** and **St. John the Baptist**. There is a **Crucifixion** scene on the far wall, Christ sending the apostles to preach the Gospel, above the font and all around, on the register below, **The Apostles baptizing people from all over the World.** In the pendentives are the **Four Doctors of the Greek Church**. The dome above the altar has a mosaic of **Christ in Glory** with the **Four Doctors** of the Roman Church in the pendentives.

The Zen Chapel : The baptistery leads to the Zen Chapel. It is the Funerary Chapel of the Cardinal Goivan Batista Zen. In 1521 its present appearance was given by Antonio Lombardo and Paolo Savin. Upon the altar is the celebrated image known as the **Virgin of the Shoe**, since a shoe offered by a worshipper, miraculously turned into solid gold.

In the middle of the Chapel is the **Bronze Tomb of Cardinal Zen**. The walls are covered with 13th century mosaics. The apse mosaic depicts the **Virgin and the Child with Angels**. Flanking the altar is a pair of Marble Lions from the School of Benedetto Antelami, the great Romanesque sculptor from Parma.

Dr. Shashi Goel
Co-editor
Atishay Kalit, Jaipur

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

FUNDAMENTAL POLITICAL IDEAS FROM ANCIENT SANSKRIT LITERATURE

Sanskrit was not only the language of court but also of the religious scriptures of ancient India. Knowledge of Sanskrit was regarded as a very important means to judge the level of supremacy a person was pertaining.

Politics has been a vibrant factor in India since ancient times. There were numerous schools of thought and lots of supreme personals were involved in nurturing different ideologies. The language of Sanskrit started from the Indo-Aryan migration, and ended in backyards of early 15th century.

Sanskrit is also known as mother of all. Indo-European languages has been influenced by Sanskrit, it has not only affected Indian masses but there are many features in European history which are regarded as its descendants.

I would be honoured to elaborate few Fundamental political aspects of this great Ancient Indian language in some detail.

The origins of government as stated by (Manu's) *manusmiriti*, led to formation of so called government **(king)**. There was great sense of fear and uncertainty among person of ancient world. To suffix the morals of civilization and equality and justice of the weak and to protect from *matsyanyaya.*

In ancient India, the pear of anarchy was almost pathological. The earliest traces of the idea of *matsyanyaya* are to be found in the *satapatha brahmana*[1] 'Whenever there is drought, then the stronger seizes the weaker, for the waters are the law.' **Manu states** : "the creator created the king for the protection of all this world when everything ran through fear hither and thither, as there was no ruler of the world."[2] He continues : "if the king does not sedulously employ *danda* for punishing those that deserve it, the strong would torment the weak as fish are fried on a pike or as in water fish devour each other."[3] *Matsyanyaya* operates in the absence of a king (*arajaka*) or when there is no fear of punishment. The horror with which writers viewed this situation can be traced throughout the period of ancient Indian history.[4]

The doctrine of *matsyanyaya* was, then, an important consideration in establishing the theoretical basis for the origins of kingships.

The Hindu organic theory of the state is based largely upon the seven elements of the state (*Rajya*). Although authorities differ, the usual lists include: the ruler of sovereign (*svamin*), the minister (*amatya*), the territory of the state and its people (*rastra* or *Janapada*), the fortified city or capital (*durga*), the treasury of the king (*Kosa*), the army (*danda*), friends and allies (*mitra*).

स्वाम्यमात्यजनपदगुर्गकोश दण्ड मित्रण्य।
स्नानां पूर्व पूर्व गरीय इत्याचार्याः।।

It is generally assumed that in this list of the seven *angas* the elements are given in order of decreasing importance.[5] Practically all authorities agree that the *svamin* is the most importance of all. The *matsya purana*[6] refers to the same organic concept when it says, the king was the root and the subjects were the tree the organic theory, of the state was therefore certainly known and held in ancient India.[7]

राज्यवृक्षस्य नपृतिमूलं स्कन्धाश्चमन्त्रिणः।
शाखाः सेनाधिपाः सेनाः पल्लवाः कुसुमानि च।
प्रजा फलानि भूभागा बीज भूमिः प्रकल्पिता।।

Manu[8] carries this further "To Brahmans he assigned teaching and studying (the veda), sacrificing for their own benefit and for others, giving and accepting (of alms). The *Ksatriya* he commanded to protect the people to bestow gifts, to offer sacrifies, to study (the veda), and to abstain from attaching himself to sensual pleasures. The vaigya to tend cattle, to bestow gifts, to offer sacrifies, to study (the veda), to trade, to land money, and to cultivate land one occupation only the land prescribed to the *sudra*, to serve meekly even these (other) three classes."

Indeed, one of the most significant words for the science of government is *dandaniti* and this we are told,[9] controls the four *varnas* so as to lead them on to the performance of their duties and when it is employed by the ruler property, it makes them desist from *adharma*.

The **Mahabharata**, accordingly, describes it as the principle which bears or maintains society by establishing a moral as spiritual order. Indian scriptures describe it as : *"Dharmadaharmaityuhu dharmena vidritah prajah : Yahsyad dharmaoshmyuktah so dhamah iti nishchayah."* In the vedic age, the codes of the *vedas*, the *smritis*, the *sadaachaar* and the *atman* are the four characteristics of *Dharma*. The verse proclaim as follow:

"Vedah smriti sadaachaarah svasya cha priyamaatmanah

Etach chaturvidham praahah saakshaassharmasya lakshaanam."

Dharma also generated the following ten ingredients :

Dhritih (restoration), *Kshamaah* (patience or foregiveness), *Damah* (self-restraint), *Asteya* (honesty), *Shaucha* (purity), *Indrianigrah* (restraint of the organs), *Dheeh* (devotion), *Vidyaa* (knowledge of the vedas), *Satya* (truthfulness), and *Akrodha* (absence of anger). [10]

These Sanskrit guru and philosophers conceptualized political life in term of two central concepts namely, *danda* and *dharma*, for them political life or ruling a territorially organised community ultimately consisted is using *danda* to maintain dharma. The term *danda* means discipline, force, restraint, constraint or punishment, Hindu political writers generally used it to refer to the punitive use of the coercive power of government. *Dharma* is a much more difficult concept. It comes from the Sanskrit root *dhr*, meaning to hold *Dharma*, is that which holds a society together. Hindu political thinkers described the systematic study of political life as *niti* or more commonly *sastra niti*, which comes from the Sanskrit word meaning 'to lead', refers to a study of policies. Thus *dandaniti*, means a study of the best ways of using the coercive power of government. The term *sastra* means a systematic study of the general principles and detailed organisation of a specific form of human activity. Thus *dharma sastra* refers to a systematic treatise on the general principle and detailed content of righteous conduct.[11]

Bharat's *Natyasastra*, and **Kautilya's** *Arthsastra* **Sukra's** *Nitishastra* are largely elucidatory and, at best, recommendatory. Treatises on statecraft, political theories and similar topics were known in ancient Hindu India by the names of *Arthasastra* or *Dandaniti*. *Arthasastra* literally means the *sastra* which helps in the acquisition of *artha*[12] while the term *Dandniti* means the *niti* or the principles of *danda* or punishment (governance). [13]

In the *Santiparva* of the **Mahabharat**, politics is known as *Rajadharma*, i.e. duties of kings, this subject is also known as *Rajaniti*[14] i.e. rules of governance for king.

Sukracharya's treatise is known as *Nitisastra*. **Sukra's** *Nitishastra* is an all comprehensive *vidya*[15] — "Useful to all and in all cases and is the means for the preservation of human society. [16]

Country to the modern notion of politics as a struggle for power, in ancient India the politics or *rajniti* was known differently as *Dandaniti, Nitishastra, Arthashastra,*

Raajdharma (duties of the king) and rajyashastra (code of the rulers).[17]

Kautilya the greatest representative of the *arthashastra* tradition is largely descriptive and classificatory, **Manu,** the best known representative of the *dharmashastra* tradition, is dogmatic and assertive and provides little by way of the oriental analysis. Neither analysis such basic concepts as *nyaya, rajan, rostra, suaraj, samrat* and *suamitva*, or examines the basic pre suppositions of political life.[18] Justice as interpreted by **Sukra**[19] consists of two elements : First, it consists in a discrimination of the good from the bad (of course, according to the laws), secondly, it has a utilitarian basis, in as much as it is calculated to minister to the virtues of the rulers and the ruled, and promote the common weal.

Rajya, the term generally translated 'State' and used in that sense in modem Indian languages, is a secondary nominal formation from the word raja, and etymologically implies "that which pertains to the king", in early sources it is best translated 'kingdom'.[20]

Ancient Indian political thinkers conception of the state was largely based on the principle on an organic unity. **Sukra**, while comparing the seven constituents of the state with the organs of the body, called the king as the head, ministers as eyes, friends as ears, the *kosha* as mouth, the army as mind, the *drugas* of fortified capital cities as hands and *rastra* as lags.[21]

सप्तांग मुच्यते रपाज्यं वज मूर्धा नृपः स्मृतः
दृगामात्यः सुहच्छ्रोत्रं मुख कोशो बलं मनः।।
हस्तौ पादौ दुर्गराष्ट्रौ।[22]

The state or political organization was a necessity to the individual, because otherwise, the three aims of life, viz., *dharma, artha,* and *kama* (trivargas) could not be attained.[23] Or in other words, there could be no morality, no property and no family-life without the stated.[24]

When the literature on politics began to be developed, we find that promotion of Dharma, *Artha* and *Kama* are usually mentioned as the aims of the state. *Dharma* was aimed to promote virtue and morality. The promotion of *artha* was intended to develop national resources. The state promoted *kama* to ensure peace and order, so that each individual may enjoy life undisturbed. There is general agreement among most of the ancient writers that the ultimate end of human endeavour is *moksha* or liberation that is, the freeing of the individual from the bondage of earthly existence.[25]

Kautilya talk about overseers and spies, according to him, that work there

were two groups of spies viz.

(1) *Samsthah*, or stationary spies, consisting of secret agents styled *kapatika, Vadsthita, Grihapatika, Vaidehaka* and *Tapasa* i.e. fraudulent disciplines, recluses, house holders, merchants and ascetics. [26]

(2) *Sancharah* or wondering spies[27] including emissaries termed *satri, tikshna* and *rashada*, i.e. class-mates, firebrands and poisoners and certain women described as *bhikshukis* (mendicants), *parivarjikas* (wondering nuns), *mundas* (shavelings), and *vrishalis*, it is to the last class viz., the *virshalis* that starbo evidently refers.[28] We have also explicit references to courtesan (pumshcali, vesya, rupajiva) spies in the Arthasastra.[29]

Bala and *Sakti* are also closely related to *danda. Bala* means physical strength and in this sense, it is used in the *Atharva Veda*. *Chandagyo upanishad* says that the *bala* (power) "is better than understanding : if a men is powerful, he becomes a rising man. By power the earth stands firm, the sky, and the heaven, and the mountains, gods and men, cattle, birds, herbs, trees ..."

Kautilya used the world *bala* is two sense. First, it means the army. This significance of *bala* is also found in the **Mahabharata**. Second, it means strength or power as such the term *Sakti* stands for power or strength. In the later development of Hindu religion the term *Sakti* signified the goddess of power and destruction. [30]

In the *mandala* theory - A king might represent that in the neightbouring circle of states a particular sovereign was growing too powerful, that he might destroy them all and that all should march against him. They are treated from the point of view of *vijigusu*, the world conquerors, placed in a circle of states. The circle consisted of four sovereigns the vijigisu or the would be conqueros, the *Ari* or enemy, *Madhyama* or potential powerful friend or enemy and *Udasin* or neutral. In addition to these four **Manu** added eight other constituents and the total came to twelve.

(i) 1. The *vijigisu* in the centre.

(ii) Five kings in front of the *vijigisu* : 2. *Ari*, the enemy; 3. *Mitra prakriti*, the friend of *vijigisu*, 4. An *mitra*, friend of enemy, 5. *Mitramitra*, friend of the *vijigisu*, 6. *Arimitra mitra*, friend of enemy friend.

(iii) Behind the vijigisu : 7. *Parsanigraha*, 8. *Akranda*, 9. *Parsanigrahasara*, 10. *Akrandanasava*.

(iv) 11. *Madhyama*, 12. *Udasina* (neutral)

Kautilya enumerated eleven kinds of peace whereas his disciple **kamandaka** listed sixteen kinds of them. The author of the *Arthasastra* had divided battles into open treacherous and silent on the basis of census, results and parties, *kamandaka*

enumerated sixteen kinds of war in which different types of weapons were used in the warfare. The kind of war depended on the type of weapons used. [31]

श्रक्षणं चैव पौशणां स्वराष्ट्रस्य विवर्धनम।

मण्डलस्या च या चिन्ता राजन्द्वादशराजिका।।[32]

I have tried to enumerate few important thoughts and epics which have become part of our fundamental ethos in macro-level of social, customary, and politics. Sanskrit language has got the fundamentals on which most of our governance patterns were laid.

We need to preserve these school of thoughts so as to re-associate these in times of difficult political hurdles.

The conclude one can say that Sanskrit has laid all the fundamentals which are required to improve our means of better governance and authority in modern India.

References

1. Satapatha Brahmana XI, I.6.24.
2. Manu Smriti VIII.3.
3. Manu Smriti VII, 14-20.
4. Ramayana of Valmiki Ayodhya 67; Mahabharata, Shanti Parva 15-30, 67.I6; Matsya p. 225-9; Arthasastra of Kautilya I, 13.22, and Narada Smriti XVIII, 15-16.
5. Arth. VIII, I. Manu IX, 295, Kautilya Speaks of eight angas and includes the enemy (ari).
6. Matsya, p. 219-34.
7. Bhandarkar, D.R., Some Aspects of Ancient Indian Polity, pp. 66-89 and Jayaswal, K.P., Hindu Polity, Part-II, p.9.
8. Manu 1, 88-91.
9. Mbh. S.P. 70-3.
10. Ratan, Ram and Tyagi, Ruchi, Indian Political Thought, Mayur Paper Books, Noida, 1999, p. 7-9.
11. Bhikhu, Parkkh and Pantham, Thoman, Political Thought in Modern India, Sage Publication, London, 1986, p. 17-19.
12. I, 2.
13. I, 4.
14. A book by Chandeswara known as rayaniti - ratnakara has been edited by Jayaswal and has appeared in the journal of the Bihar and Orissa research society.
15. Lines 8-24 of Sukraniti, Ch. I (Sacred books of the hindus, Vol.13) will make it clear, it is difficult to understand what winterize means by saying that "the most important branch of the Arthasastra is politics which as a separate science is also called nitishastra". readership lecture at the Calcutta University, 17th September 1923, Culcutta Review, April, 1924.
16. Ibid, 8-9.
17. Ratan, Ram and Tyagi, Ruchi, Indian Political Thought, Mayur Paper Books, Noida, 1999,

p. 19.

18. Pantham Thomas and Deutsch, Kenneth L., Political Thought in Modern India, Sage Publications, London, 1986, p. 29.
19. Chaturvedi, Archana, History of Political Thought, Commonwealth Publishers, Delhi, 2006, p. 11.
20. Pruthi, R.K., Indian Political Thought, Mohit Publications, Delhi, 2007, p. 13.
21. Suk. Niti., 1-61-62.
22. Singh, G.P., Political Thought in Ancient India, D.K. Printworld, Delhi, 1993, p. 26
23. Sen, Ajit Kumar, Hindu Political Thought, Gian Publishing, Delhi, 1986, p. 179.
24. Kautilya is dominated by materialism i.e. by artha; see I.7. Sukra's philosophy is more synthetic; he seeks to harmonize dharma, artha, kama, and moksha; see III 2.5.
25. Vijayaraghvan S. and Jayaram, R., Political Thought, Sterling Publication, Delhi, 1981, p. 11.
26. Spellman, John W., Political History of Ancient India, Clarendon Press, Oxford, 1964, p. 137.
27. Cf. Liders, Ins, No. 1200.
28. A vrishali is taken to mean a ganika or courteasan by the author of the Bhagavadajjukiyam, p.94.
29. pp. 224, 316 of the Arthasastra, 1919.
30. Vijayaraghavan, S. and Jayaram, R., Political Thought, Sterling Publishers, Delhi, 1981, p.21.
31. Vijayaraghavan, S. and Jayaram, R., Political Thought, Sterling Publishers, Delhi, 1981, p.40.
32. Singh, G.P., Political Thought in Ancient India, D.K. Printworld, Delhi, 1993, p. 120.

Dr. Archana Srivastava
Head, Department of Dramatics,
University of Rajasthan

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

THEATRICAL BOUQUET OF COLORS, FORM & EMOTIONS

The year 2013 brought a surprise gift to the theatre (play) lovers of Jaipur in the form of Bharat Rang Mahotsav theatre festival, which was not only a sort of bouquet full of meaningful plays, but in fact more of a rich fare offering 10 Indian and 9 international plays from the main selection presented in the main festival held at New Delhi. Over the last 7 years, each year a part of the Main Festival has travelled to a second city, and this year Jaipurites were the lucky winners. All the 19 plays including Indian and international plays were staged between 7th and the 17th January in two venues- Rabindra Manch and Jawahar Kala Kendra.

For the ones, who might be unaware, Bharat Rang Mahotsav (BRM), also known as National Theatre Festival, was established in the year 1999, is the annual theatre festival of National School of Drama (NSD), New Delhi, India's premier theatre training institute of Govt. of India. Originally founded to show case, works of Indian theatre practitioners, over the year it has grown to attract international performers as well.A series of wrap around programs around the festival include - sight specific, installation based, music and dance theatre projects and performances, a lecture, interactive sessions with the directors, a seminars and photographic exhibitions. The festival is generally held during the second week of January each year at venues in and around NSD campus, and also in a one 'showcase city', where a 'Satellite Festival' of Bharat Rang Mahotsav is held, like the one this season in the city of Jaipur.The purpose of a shorter festival in a second city, with selections from the main repertoire, is to extend the scope of the Mahotsav and sharing its fare with theatre lovers outside Delhi.Established a decade ago to stimulate the growth and development of theatre across the country and originally a national festival showcasing the work of the most creative theatre workers in India, it has evolved to international scope, hosting theatre companies from around the world, BRM is now the 'largest theatre festival of Asia'.

The performances were in a variety of languages, idioms and styles, and celebrated multiple realities. Various groups from India and abroad especially Italy, France, Bangladesh, Azerbaijan, Taiwan, Sri Lanka, USA and Hungary performed in this festival. Most of the regional language performances and foreign languages had English/Hindi subtitles. But among all the good-happenings, Pakistan had to face an unfortunate and well known opposition from all around, and was prevented to perform.One and the only positive, if could be said, aspect of this prevention was the forced moral duty of the Government and the Authorities to safe guard artistes and the production members and avoid any confrontation at any level, whatever it could be. But from the theatre connoisseur's point-of-view it was a big deprivation.

In the inaugural Play ***Atmakatha*** a famous writer embarking on his autobiography, discovers that all the characters in his life have their own views of the truth, making a reconstruction of even one life impossible and the whole concept of truth nebulous. *Atmakatha* has four characters, the author dictating his autobiography and the three women in his life – wife, sister-in-law, and scribe – whose insistent probing into his past brings out the lies and self-centredness with which he treated people close to him.

(*Playwright: Mahesh Elkunchwar&Director: Vinay Sharma)*

In the Play ***Rang Bajrang***, Inspired by Richard Nash's Rainmaker, Scripted & Directed Dinesh Thakur, Chaudhary Deen Dayal's family, somewhere along the Haryana-Rajasthan border, has seen happier times. Due to the drought there is pessimism everywhere, including in the life of his daughter Nandini (Nandu), who is becoming over-age for marriage. Her brother, Mahipat, ever-practical, is constantly at loggerheads with young Padampat, who is a dreamer. As Chaudhary Deen Dayal struggles to keep his family and land together, there arrives a stranger, Bajrang Ali…a man who claims to sell rain! Can we make things happen just by willing them? Are we the real obstacles in our own lives?

Fellini's Dream is a theatrical journey through Federico Fellini's world, characters & visionsjust as in an imaginary film set, some of the most famous characters from Federico Fellini's films come to life again.The play weaves together the comedy of *Luci del varietà*, to the 'white sheik' to the shining White Face Clown and the legendary Frou Frou from *I Clowns,* Casanova's loneliness, the fatigue of Gingerand Fred, and finally *Amarcord*, who is the keeper of the anecdotes and stories of the town. Finally, all the characters find themselves in the carousel of *Fellini 8 e mezzo*, with snow, wind, fog-all those special effects so dear to the magical world of Fellini's cinema.*(Playwright: Stefano Geraci &Director: Pino Di Buduo)*

Anew adaptation of Shakespeare's last comedy, the ***Indian Tempest***, is performed outdoors,and developed in collaboration with Indian artists to re-contextualize the island of Caliban, colonized by Prospero. Set on a timeless imaginary island, it evokes power and decline, forgiveness and regret, ignorance and wisdom, dreams and ambitions, submission and rebellion, bringing along in its wake a bestiary of spirits, shapes and monsters, who must share a world where music rules everything and poetry is beyond language.

(Group: Footsbarn TheatreArtistic &Director: Paddy Hayter)

The Prosperous regions are threatened by a huge flood and the sad news spreads everywhere, is the backdrop of the play***Drums on the Dam*** and is in Bengali language from Bangladesh. Lord Khang, the King decides to destroy the dam and sacrifice nearby small villages in order to save the city. Local peasants and drummers gather on to the dam to keep watch and warn the villagers.The soothsayer (fortune teller) tries to warn the people but no one cares. When the corruption begins, mud swamps the soul, and the people hurry to go without knowing where they are actually going…(Playwright: Helen Cixous & Director: Ashim Das)

Piya Behrupiya is a Hindi adaptation of Shakespeare's *Twelfth Night.* In the household of Olivia, two campaigns are being quietly waged – one by the lovesick Lord Orsino against the heart of the indifferent Olivia; the other by an alliance of servants and hangers-on against the high-handedness of her steward, the pompous Malvolio. When Orsino engages the cross-dressed Viola to plead with Olivia on his behalf, a bittersweet chain of events follows.Filled with a cast of unforgettable characters, *Twelfth Night* combines cruelty with high comedy and the pangs of unrequited love.

(Direction: Atul Kumar & Group: The Company Theatre, Mumbai)

The Non-Stop Feel-Good Showis an extravagantly funny show. An unstoppable woman seeks to flee from the best clothes, food, top cars, super lifestyle and super politics in the hope of making her life more meaningful. Yet, she is an expert on everything- from *navarasa* to nanos. It's another thing that themes get a little jumbled in her head sometimes. But the final score is always deeply of the spirit and the mind. The show has episodes – short, sharp, affectionate, sometimes moving glimpses of the urban citizen's idiosyncrasies and obsessions.

(Script & Direction: Maya Krishna Rao & Group: Vismayah, New Delhi)

The play ***Yaar Banaa Buddy - Bang on . . . Dhamaal Tigdi!***revolves around three friends, one of whom suddenly starts behaving strangely, and forgetting his

roots and background. The other two friends vow to get him back on track, a decision that starts a series of hilarious sequences. As the characters argue, dream and fumble through their lives and relationships, the play touches upon themes of friendships, forgiveness, values, and most of all, our ability to laugh! It also celebrates 'Indianness' and our collective national identity.

(Written & Directed by: Nadira Zaheer Babbar & Group: Ekjute Theatre Group, Mumbai)

Massage is a 2-actsolo performance play based ona monologue written by Viay Tendulkar, in which an actor portrays several characters that come alive as the play progresses. It deals with the theme of exposing the underbelly of a big city through the escapades of one Happy Kumar, who comes to a big city to become an actor but lands up as the fourth asst. director of a C-class filmmaker who specializes in the sex genre of cinema. As time goes by Happy Kumar becomes increasingly disillusioned, although during the course of his life he meets many interesting characters.

(Adaptation: Rakesh Bedi & Director: Harbansh Singh)

Monsieur Jor Dan and dervish Mastali Shakh in Azeri language, is a comedy in two parts. The actions of the play take place in and around Gatamkhan Aga's castle. The French scientist-explorer Monsieur Jor Dan arrives to Karabakh, a beautiful place in Azerbaijan, as a guest. The main purpose of his visit is to study and collect the healing herbs belonging to this scenic place.Obstacles for him are created by him by Shakhrabanu Khanum, the wife of Gatamkhan Aga, who wants her daughter to marry Shahbaz Beck, a nephew of GatamKhan Aga. But all her efforts are in vain and she finally charges Dervish Mastali Shakh to blow up Paris, and the dervish agrees to it for the munificent reward.

(Playwright: M. F. Akhundzade & Director: Firudin Maharramov)

In ***A True Calling***, based on the original story by Vijayadan Detha,a talented actor wanders the country and earns a living by performing multiple roles. One moment he can be a tiger, scaring away villagers, and the next moment he becomes a guru, advising the wealthy on how to find peace. A king hears of his talent and summons the actor to put on the biggest performance of his life. Seeking to perfect his craft, the actor agrees, but at what cost? *A True Calling* is a play about acting – not only the acting on stage, but also the acting in our lives.

(Adaptation & Direction: Chongtham Jayanta Meetei &Group: EX-Theatre Asia, Miaoli, Taiwan)

Dhawala Bheeshana is a Sinhalese translation of Jean-Paul Sartre's *Men*

without Shadows.Five French resistance fighters are captured after a failed action against the Vichy occupying forces. The young prisoners discuss what they will or won't say or do under the threat and pressure of torture; the three interrogators, on the other hand, discuss the pressures they will apply to extract information. All the characters give meaning to their lives through the choices they make in terms of what they say and do. The play embodies Sartre's existentialist philosophy and is regarded as one of the most powerful and most deeply humanist creations of his dramatic career.

(Director: Dharmasiri Bandaranayake &Group: TrikonE Cultural Foundation, Sri Lanka)

Play ***The Knocking Within*** is script Based on Excerpts from William Shakespeare's *Hamlet, Macbeth, Othello* and *Titus Andronicus* in English, Hindi & American Sign Language. Inspired by research into the science and anthropology of dreams and sleep, *The Knocking Within* weaves the portrait of two lovers and the nightmares that plague them, unveiling their insecurities, their fears and the violence that lies just beneath the surface. It calls into question the lines we draw between art forms, between cultures, even between methodologies. It draws on Shakespeare's *Hamlet, Macbeth, Othello* and *Titus Andronicus* and his sonnets, to effect a re-staging of theatre, taking it decidedly into the realm of visual communication.

(Directors: Wendy Jehlen & Pradhuman Nayak & Group: ANIKAI Dance, USA)

Anecdotes and Allegories by Gulbadan Begumis in English language. When *Gulbadan Begum* was in her sixties her nephew asked her to write 'all that she knew.' So she did. ….her nephew was Akbar, known to be one of the greatest emperors of India! ….her half-brother was Humayun, who set up Delhi! ….her father was Babur, who journeyed from Kyrgyzstan to set up an empire in Hindustan and make India his home. The performance explores Gulbadan Begum's writings and representations of the first three Mughal emperors based on three techniques- miniature puppets and live feed, shadow puppetry and lastly paper theatre.

(Concept & Directed by Anurupa Roy & Scripted by Choiti Ghosh)

According to the available information, this sadly 'could not be performed' play***Kaun Hai Yeh Gustakh***from Pakistan is a new play by Ajoka, marking the birth centenary of Sadat Hassan Manto. The play focuses on Manto's life, works and events after his migration to Pakistan in 1948. It also deals with his struggle with his detractors and an increasingly conservative and intolerant Pakistan which

he foresees in his writings with amazing prescience. It is also about his internal struggle, between (as he himself says) "Saadat Hassan and Manto."

(Playwright: Shahid Nadeem & Director: Madeeha Gauhar)

Mantoiyat is a *Dastanic* presentation of the life and times of Sa'dat Hasan Manto. However, Manto is not just one of our greatest short story writers but he is an ideology, a warhead against everything farcical humanity has to present. Our effort is to present the man in as complete a manner as he existed amongst us.

(Compiled & Directed by Mahmood Farooqui)

A tragicomedy, ***The Virgin and the Beast***, is a story based on real events and is an absurd reflection of today's Hungarian reality. A man with a seriously burnt face lives in a flat in the ghetto of Budapest. He was once the most feared figure in the district and a leader of the underground, and is known as the Prince. His everyday companion is the caretaker Uncle Sam, who decides to bring a tenant to his flat. This tenant is a young Transylvanian girl, innocent and unaware of the city lifestyle. Love blossoms between the girl and Prince, and they escape from Justice.

(Playwright and Artistic Director: Zsolt Pozsgai & Play Director: Armand Kautzky)

The New Year celebration was really a gift to Jaipur which is unforgettable and unequaled in a sense. The Bharat Rang Mahotsav certainly not only educate dartistsand the ateraudiencebutal so provide darite that paint a positive movement that will have a positive energy and momentum.

❑❑❑

Garima Jain
(Research Scholar)
Dr. Amita Raj Goyal (Sr. Asstt. Professor)
The IIS University, jaipur

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

CHRONOLOGICAL ROOTS OF PRINTMAKING IN INDIA

"A Print is an 'original', for it relates and belongs to the first hand experience of the artist. It is not copied or derived. It is like any original work in painting, inventive and creative expression of an original mind. It is the creativity and the novelty that makes it 'a work of art'."

A print is unique artistic media. To the modern readers it might suggest mechanically produced commercial products, such as: books, newspapers, textiles, etc. however, Print refers to the original creation of an artist.

Printmaking as a creative medium in India started in the beginning of 20th century, but it was very limited till 1950's. The new phase may be said to have arrived with the 1960's when printmaking became more of a personal expression and more aesthetic than merely reproductive or illustrative.

Beginning of Printmaking

Fifteenth century marked the beginning of printmaking in Europe. Johann Gutenberg of Germany during 1450 invented the technique of printing with the help of Press, durable moveable type-face. In 1452 the first Bible was printed. 42 lines were printed on every page of this Bible. Later, wood-cut prints were also printed.

Wood-cut printing plays an important role in the development of printmaking. During this time many presses were set up at different places namely Rome (1467), Venice (1469), London (1480) and Stockholm (1488).

Printmaking in India

In India, printing as a creative medium started during the second half of the twentieth century. The use of wood blocks was already popular in India since ancient times; it was used as state stamp.

The first printing press was established in Goa in around 1556 by the Christian

missionaries. They were the first to start printing on paper for spreading Christian ideology in India. For this they imported printing presses and moveable types from Lisbon and printed their first book in the same year. Books only of Italian and Portuguese language were printed there. Along with the press and other material for printing, few engraved blocks of wood were imported which were later printed in religious books.

Plate 1

Few years later, in 1568, first illustrated cover was printed at Goa in the book entitled "Constit ciones do arcebispado de Goa, Appro Vadas Pello Primeiro Cocilio Provincial." It depicted an image of a traditional doorway or entrance made in wood-cut. The earliest intaglio picture of metal plate engraving was printed in1716 in a book "Gramatica Damulica"; Tamil translation of the Bible.

However, the earliest print by an Indian Printmaker is noticed during 1816 in Calcutta, about two hundred and fifty years after the first wood-engraving in Goa. Between this period, printing activities started in different parts in India. Christian missionaries set up presses near Madras, Shreerampur, Hooghly and Calcutta. Bheemji Pareekh started the first printing press in Bombay and later in Pune, Nagpur also.

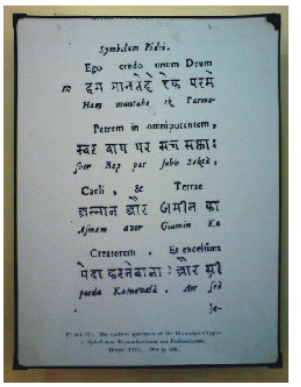


Plate 2

Printing in Devnagri Script

In Europe, printing in Devanagri script started in 1667. Few lines were printed in the seventh chapter of the book 'China Illustrata'. In the subsequent years many books were printed which included some lines in Devanagri also.

In India, types for Devanagri script were developed first in Bengal during the later half of the eighteenth century. Characters bigger then 72 points were prepared on wood only. They were used for printing posters and cover page of books. With time types were began to be made in various designs also.

Development of Printmaking

Calcutta, the capital of British India, witnessed the maximum development in printing activities. Many Europeans kept journals and accounts of their discoveries and travels in India. These published works were embellished with illustrations

in wood-cuts and engravings. Although they tend to be imaginary as they were produced by artists who never visited India, but they are an important source of the visual information about those early days.

Gradually life became more structured and settled, and people became more interested in documenting pictures. Professional artists and engravers began to arrive in India. From 1760's onwards, East India Company encouraged professional British artists to work in the main cities of India, especially Calcutta and Madras. Many sketches and paintings made by the professionals, amateur and official artists were also published as prints. Some artists even produced engravings and lithographs in India itself, and to do so they even set up their private printing studios. The end of eighteenth century and nineteenth century may be considered as the golden age of engraving and lithography in India.

From 1768 to 1788, William Daniell and Thomas Daniell during their stay in India prepared a large number of prints containing etching, engraving and oliographs on various subjects. It include various historical episodes, portraitures, field sports, naval & military events, customs, costumes, various daily life events, social life caricatures, celebrated personages, various craftsmen and workers in their natural surroundings, topographical views covering architecture & archaeology, scenic studies of mountains, rivers, waterfalls & coastlines, nature printing, illustrations of various birds and animals, etc. Engravings and lithographs of important British officials after oil paintings by professional artists who visited India were also produced in considerable number. Apart from professional artists, Company's civil servants and military officials also used to spend their leisure hours sketching subjects that caught their attention.

Plate 3

Plate 4

Plate 5

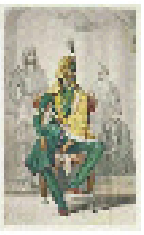


Plate 6

In 1779, East India Company established its printing press in Calcutta. There pictures and illustrations were also printed. The local craftsmen learnt the technique of printing from European artists who worked there. In the beginning these local artists were unable to grasp the technique as it was not in their traditional practice, but slowly they adapted the process. They learnt to put their traditional skills to new

uses and applications. Whatever they learnt there was to fulfill the requirements of the British presses and not for the development of printmaking as an art form. Until 1820s, printing activities in India were dominated by Europeans.

The regular demand of wood-cut blocks, gradually developed printmaking into a business. Thus Indians also entered the mainstream of the printing business. Like the British publishers, they also started incorporating engraved illustrations in printed books.

The earliest signed printed illustration appeared in a Bengali book, "Oonoodha Mongal", printed at the press of Ferris and Co., Calcutta, in 1816 bears the declaration 'engraved by Ramchand Roy'. Thus it can be said that the history of Indian Printmakers started with the name of Ramchand Roy. During this period, several illustrated printed books in Bengali language were published from Calcutta and the illustrations of wood-cut, wood-engraving, etching and metal plate-engraving were executed by Indian artists. By the close of second decade of nineteenth century, we had the names of nine Indian Printmakers; they are Ramchand Roy, Biswambara Acherjee, Roopchand Acherjee, Ramsagar Chakravorty, Birchandra Dutta, Ramdoon Sarnakar, Madhav Das, Casheenath Mistree and Harihar Bondhopadhyay.

During the second decade of nineteenth century, Indian artists also learnt the technique of Lithography, which was also totally unknown to them. Jairam Dass, a working artist learnt this technique from Charles, D.Oyly in Patna during 1828.

To spread European education system, books were printed. So many printing presses were set up at various places in India, where books in Devnagri, Bengali and English languages were printed along with illustrations in wood-cuts.

Due to the increased popularity of printmaking in India, various art collages were established.

Towards the middle of 19th century, art schools in Madras (1853), Calcutta (1854), Bombay (1857), and Lahore (1878) were opened. The printmaking techniques were introduced in the teaching programme of the art schools and more emphasis was laid on wood engraving, wood-cut and lithography. Priority was given to teaching illustration and copy work. It was taught as a medium of mass-reproduction of pictures rather than as a creative medium.

Plate 7

From the beginning of the nineteenth century,

printing was already in fashion in the form of illustrations for printed books, journals and magazines. These books were printed in bulk on coarse paper. This evolved the famous Battala wood block print in the second half of the nineteenth century. Bat-tala is a name derived from a giant banyan tree in the Shova Bazaar and Chitpur areas of Calcutta. It was the hub of printmaking activities. The prints produced here were known as the 'Bat-tala prints'. The prints that developed here are a variation of the Kalighat paintings made on contemporary themes gave a distinctively modern feel.

During the nineteenth century, lithography was widely practiced and popularized by the British. In 1825, Asiatic Lithographic Press was established in Calcutta. Later, in 1870s several private presses flourished in different parts of India namely: Calcutta, Dacca, Bombay, Pune, Lucknow, Delhi, Madras, Mysore and Punjab.

Plate 8

With the arrival of Raja Ravi Varma and Bamapada Banerjee in Bombay in the last quarter of the nineteenth century, the European art style began gaining popularity. Their work represented western style depicting Indian themes. Oil paintings of popular myths, legends, gods and goddesses were reproduced using oleography technique. During the end of 19th century Raja Ravi Verma visited Baroda and propagated printmaking. "This marked the beginning of calendar art and the first instance of 'high' art intermingling with the 'popular'."

Plate 9

The beginning of twentieth century marked the shift in the aesthetic preferences of people, which lead to a gradual emergence of a group of artists who engaged themselves in developing a fresh, 'new' Indian aesthetic. The difference between printing and printmaking began to become clearer and creating an identity of its own.

In 1915 the 'Bichitra Club' was established by the Tagore family of Calcutta where new style of painting and printmaking were explored. Mukul Chandra Dey was an active member of the club. He was the first Indian artist who

went abroad to learn the printmaking technique. Gaganendranath Tagore also took special interest in lithography. He used the print process for his caricatures.

Plate 10

Printmaking at Santiniketan

The new era in Indian art began with the establishment of Kala Bhavan at Santiniketan in 1921. The creative atmosphere of the newly established art collage received a new energy in the graphic art movement in India. The credit for creating extreme interest in creative printing in this period should go to Nandalal Bose, Ramendranath Chakravarty, Manindra Bhusan Gupta and Biswarup Bose. They created a number of wood-cuts, lino-cuts and etchings.

In 1923, Mexican connoisseur Fryman visited Santiniketan. He demonstrated his knowledge of the technique of Japanese multi-color wood-cut process to the students. In 1925 Ramendranath Chakravarty started experimenting with this techniq

Plate 11

Plate 12

During 1920-1930, Nandalal Bose and Binode Behari Mukherjee experimented with various graphic media: wood-cut, lino-cut, etching, dry-point, lithographs and non-traditional matrix such as cement blocks.

"It is generally agreed that Pablo Picasso was the first to explore linoleum as a medium for artistic creative expression during 1950s. But prior to Picasso's attempt, Nandalal Bose selected the linoleum block to illustrate Rabindranath's book 'Sahaj

Path', a Bengali alphabetical book for children printed in 1930-31."

Nandalal's black & white lino-cuts had a strong influence on the young artists. This was the turning point for printmaking in India, as artists no longer linked the techniques with their reproductive values; instead, they are more concerned in creating an art work.

Biswarup Bose, after learning the technique of Japanese multi-color wood-cut, he made color reproductions of original pictures with this technique.

Among younger artists working at this time, considered solely printmakers are Haren Das and Chittoprasad. Haren Das's work has elaborate texture and detail while Chittoprasad's work is inspired by folk art with bold treatment.

Plate 13

Plate 14

Till 1967, few talented students of Kala Bhavan, namely, Kripal Singh, Sankho Choudhury, Dinkar Kowshik, K G Subramanyan, Nara Venkat Ratnama, Jagdish Mittal, Madhukar Sheth, G Dikshit, Gostto Behari, Banabehari Ghosh, and Binodh Rahut Roy created something original, especially in woodcut and linocut.

Printmaking in Baroda

The Faculty of Fine Arts Baroda was established in 1949-50, where artists like, Vinodray Patel, Haroon Khimani, Shanti Dave, Jyoti Bhatt, G M Sheikh, and Jayant Parikh experimented with various printmaking techniques. They worked on large prints (with single/

Plate 15

multiple wood or lino blocks).

Plate 16

From the mid-1960s to the early 70s, Sheikh, Bhupen Khakhar, Jyoti Bhatt and several other artists bring out a literary magazine called Kshitij, another one on art and ideas, called Vrishchik. One issue of Kshitij had a silkscreen-printed cover, tried out experimentally for the first time, before silkscreen printing was officially introduced at the Faculty of Fine Arts.

Demy Hunt a young American artist, in early 1960s, introduced silkscreen printing in Baroda. Few years later, Jyoti Bhatt along with artists like Feroze Katpitia, V S Patel, Vinodray Patel and P D Dhumal, put together a silkscreen unit. They all experimented in this medium in the 70's with great success. Soon they moved beyond the basic techniques to explore possibilities of tonal and color gradations.

Till the mid 1960's black & white prints were done with limited mediums. The second half of 60's and the early 70's was a period of accelerated growth, among which the annual fine arts fair gave scope to the artists in the creation of original prints. The involvement of K.G. Subramaniayan with his younger colleagues like Jyoti Bhatt, Vinod Ray Patel and V.S. Patel had been a guiding inspiration.

Lithography was also popular among artists, like Kishor Wala, who in spite of his physical handicaps, especially malformed hands, used a fluid brush to draw skillfully.

Jyoti Bhatt after his return from the Pratt institute and Tamarind Workshop, USA, in 1966, learnt and practiced intaglio printing technique, and introduced it in Baroda in the 1970's. He even brought with him the elaborate drawings of the presses he worked on in Tamarind, which were later turned into engineering drawings and an actual etching press was hammered into place.

Intaglio printing interested several other painters and sculptors in Baroda - Jeram Patel, Rajnikant Panchal, Devraj Dakoji, Vrundavan Solanki, Dattatray Apte, Anjana Mehra and many others. Naina Dalal and Jayant Parikh actually set up small presses in their homes to work and experiment as they desired. However, the printmakers of extreme significance from this early era of printmaking at Baroda were, without doubt, Laxma Goud, and to a certain extent, DLN Reddy and Rini Dasgupta Dhumal.

Printmaking in Bombay

"Printmaking was introduced in Sir J.J. School of Arts, Bombay in 1952 under the guidance of Prof. Yangeswar Kalyanji Shukla, a specialist in etching and engraving on metal and wood. Initially evening classes were held twice a week, with only two students for the session 1952-53, namely Rasiklal Raval Parikh and Vasant Parab. It was introduced in the regular courses in painting since 1962; later in 1970 it was included in the curriculum as a subject for study and public examination. Till 1969 only black & white printing was done due to lack of technical knowledge which Prof. Parab tried to overcome by experimenting multicolor intaglio print from a single plate based on viscosity of ink. To overcame the non-availability of the spongy rollers; he inserted ink into the grooves by brush.

In the graphic department, young teacher Anant Nikam specialized in a unique printmaking medium, linoetching. In which a variety of textural variation and subtle tonal gradation can be achieved along with large areas of flat color by treating linoleum as in the etching process.

The graphic workshop at the Sir J.J. School of Art was the only active common studio in Bombay for the staff and students. Where also professional artists like Prayag Jha, Lalita Lajmi, Vilas J. Shinde, Jin Sook Shinde, Yogesh Rawal and Tukka Jadav were involved in printmaking with varied consistency (regularity) and intensity.

Printmaking in the Southern Region

Printmaking in the southern region began during the 50's at the Govt. School of Arts and Crafts, Madras. The earliest prints found were of Devi Prasad Roy Choudhury and K.C.S. Paniker.

Printmaking activities in the school multiplied after K.C.S. Paniker took over from Roy Choudhury as principal in 1957. In 1963 the school upgraded into a collage, and started courses in the graphic art. The first batch of printmakers passed out in 1968.

Under the guidance of master engraver Kalyanasundaram, number of students practiced printmaking, like: A.S. Jagannathan, Varadharajan, Akkitham Narayanan, and A. P. Panneerselvam.

In 1973, new printmaking machinery and equipments were acquired in the department under the headship of R.B. Bhaskaran. He was the first in the south to use zinc plates for etching.

The development and spread of this technology increased with the setting up of the graphic workshop at Garhi, at Delhi in the late 70's and the one at Madras at

the Regional Center of Lalit Kala Academy in 1982.

Thota Tharani, developed interest in graphics under the instruction from Panneerselvam and practice at his press. Later, studied at Atelier 17 in Paris under William Hayter; worked at the Garhi workshop in Delhi and at the Regional Center of the Lalit Kala Academy Madras. His handling of the medium was innovative. He made free use of textures and grains using the open bite process, to impose geometrical structure by sticking acid resistant tapes on the plate and, to cut up the plate and printing varied combinations of the pieces.

Plate 17

Plate 18

These developed facilities helped to shape young competent printmakers, namely: Palaniappan, Bhavanishankar, Karunamoorthy, Valsan, Vasudha and P. Mohan.

Plate 19

Printmaking activity in the neighboring states had much to do with the Government College of Arts and Crafts, Madras. Three artists from Trivandrum, Rajappan, Sanathanan and Narayanan Pillai were trained at the college under Bhaskaran, maintained a full-fledged graphic department at the Government School of Art, Trivandrum. Hyderabad produced its best printmakers in the sixties, like Laxma Goud, Devaraj and D.L.N. Reddy.

Plate 20

Plate 21

After completing their study at the Government College of Arts, Hyderabad, they moved to the Faculty of Fine Arts; M.S. University, Baroda for higher studies. P.S. Chandrasekar, also from Government College of Arts, Hyderabad, excelled with the litho process. P.T. Reddy, an artist from Andhra Pradesh, contributed generously to printmaking activity in that state by making available his studio for collective printmaking by the artists there.

In 20th century Contemporary Indian art prints came up as an independent medium of artistic expression. Bengal artist Somenath Hore is acknowledged as the father of modern Indian prints. He worked and experimented widely with the medium after receiving preliminary training from Krishna Reddy; another reputed artist, who involved himself in the intaglio process while working in the studio of master print-maker William Hayter.

Today India's famous painters are also eminently creative printmakers who are responsible for the propagation of printmaking into various techniques mediums and technologies, and the growing importance and demand for prints in the market. These include artists like: Amitava Banerjee, Lalu Prasad Shaw, K.G. Subramanyam, K. Laxma Gaud, Paramjit Singh, Sanat Kar, Jyoti Bhatt, Swapan Kr. Das, Anupam Sud, Shukla Sen Poddar, Anita Chakravarty, etc. Sanat Kar pioneered wood intaglio, cardboard intaglio and sun mica engravings and Swapan Das in the multiplicity of color gradations that can be introduced into a single linocut.

Now prints enjoy an elevated status, over those of the 19th century. Now they are being drawn, cut and in most cases printed by the individual artist in very limited editions. These artist created prints are regarded as belonging to the Fine Art's family, each being viewed nearly equal in importance as a painting or sculpture for artistic expression.

References

1. Lalit Kala Contemporary 39, Pg. 60

Plate1 Printing Press at Goa; http://photogoa.blogspot.in/2008/12/printing-museum.html

2 Kashth Chaapa Kala, Pg.48

Plate2 Letters printed in Latin, Hindi (Devanagari script) and Hindi (Roman script); http://photogoa.blogspot.in/2008/12/printing-museum.html

Plate3 Aquatint engraving with etching; India– A Pageant of Prints. (1989)

Plate4 Hand coloured Aquatint; India– A Pageant of Prints. (1989)

Plate5 Coloured stipple engraving; India– A Pageant of Prints. (1989)

Plate6 Coloured lithograph; India– A Pageant of Prints. (1989)

3 Lalit Kala Contemporary 39, Pg.10

4 Lalit Kala Contemporary 39, Pg.12

5 'Historical roots of printmaking in India'; Aetetc New & Views (Aug 2011 issue)

6 'Lasting Impressions'; Article by Paula Sengupta

7 'Lasting Impressions'; Article by Paula Sengupta

Plate7 Bat-tala Print; http://www.victoriamemorial-cal.org/calgallery.html

Plate8 Raja Ravi Varma, Oleograph; http://commons.wikimedia.org/wiki File:Raja_Ravi_Varma,_Haunsa_Damayanti_Sanwada_(Oleograph_print).jpg

Plate9 Gaganendranath Tagore, Lithography; http://www.artindiamag.com/issue01_06/pre_lead_assay02.html

8 'Lasting Impressions'; Article by Paula Sengupta

9 'A brief history of printmaking at Santiniketan'; Artetc News & Views (Aug 2011 issue)

Plate10 Ramendranath Chakravarty, Woodcut; http://www.artindiamag.com/issue01_06/pre_lead_assay02.html

Plate 11: Nandalal Bose, Lino-cut; http://www.artindiamag.com/issue01_06/pre_lead_assay02.html

Plate 12: Binode Behari Mukherjee, Etching; http://www.indiaart.com/old-masters/Binode-Behari-Mukherjee/Landscape-Paintings-by-Binode-Behari-Mukherjee.asp#

10 'Vignettes of History'; Artetc News&Views (August 2011 issue)

Plate13 Haren Das, Lino-cut; http://3.bp.blogspot.com/_Tf63KrSF85Y/Ru6hrOFibII/AAAAAAAAAqw/Lby2ybrGM5Y/s1600-h/haren+das+a.jpg

Plate14 Chittoprasad, Lino-cut; Lalit Kala artist catalog

Plate15 Shanti Dave, Wood-cut; http://www.itasveer.com/artsmart/articles/well-known-master-painters/achievements-of-shanty-dave

Plate16 G M Sheikh, Etching; http://www.artintaglio.in/ViewProdDetails.jsp?cateId=20&ProdId=1618

11 Lalit Kala Contemporary 39, Pg. 30

12 'Vignettes of History'; Artetc News&Views (August 2011 issue)

13 Lalit Kala Contemporary 39, Pg. 35

14 Lalit Kala Contemporary 39, Pg. 47-50

Plate17 Krishna Reddy, Etching; http://www.re-title.com/exhibitions/archive_ThomasErbenGallery3321.asp

Plate 18 Somenath Hore, Etching; http://waswoxwaswoartcollection.blogspot.in/2009/05/somnath-hore-untitled.html

Plate 19 Sanat Kar, Etching; http://www.ecrater.com/p/2444958/untitled-by-sanat-kar-signed

Plate20 Anupam Sud, Etching; http://waswoxwaswoartcollection.blogspot.in/2009_11_01_archive.html

Ram Kishor Saini
(Research Scholar)
Centre for Museology & Conservation
University of Rajasthan, Jaipur

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

ROLE OF DOCUMENTATION IN MUSEUM

Documentation is concerned with the development and use of information about the objects with a museum collection and the procedures which support the management of the collection. This information should be recorded in written or digital form in a museum documentation system and should be accessible to staff, researcher and the public.

In practice and in theory object doc is at the heart of museum documentation. Many of us conducting and reflecting museum documentation tend towards seeing object- documentation as museum documentation. But- at least in theory – they are not equal, they are neither totally separate they are related in more than one respect.

If we document an object we focus on its provenance intrinsic and extrinsic values, it's description and many more things. If we are doing well we bring all this information on the objects into well defined fields of thoroughly chosen databases using controlled vocabulary. For this information keeping procedures we develop standards.

There are not many well developed standards to describe them and often there is no common understanding on basic terms: what really is necessary to describe a collection.

In digital times it is also very important to collect information on there aggregations. If a museum has a website sense to have information descriptions of aggregations at hand. This has to be brought into relation with the object documentation giving us a chance to see how many people have been seeing a certain object, a chance to document the quantity of light falling on the object, the humidity it was forced to endure during a certain time and many other information in relation of restoration and conservation of an object.

Policy

As part of its overall collection policy, the museum should adopt a documentation policy which demonstrates its organizational commitment to documentation. The documentation policy should define its documentation procedures and standards.

Staffing and systems

The museum must employ or have access to staff with appropriate expertise in documentation procedures, standards and system. In a small museum, this principal may be fulfilled by a curator with appropriate training, while in a large museum there may be one or more documentation specialists working in partnership with curators, conservators and information system specialists.

The museum must implement a documentation system which maintains the information about the objects and supports Practical collections management procedures, such as accessioning, loans management and object location and movement control. Some parts of the system may be paper based. Such as registers and objects files and other should be computer-based, such as the primary catalogue records and search facilities.

Standards

The documentation system and information should conform to the documentation standards developed by national and international organization, including recording concepts and the terms to use within this concept.

Information access and user needs

The museum should evaluate the needs of its user and where appropriate provide services tailored to different categories of user, such as researcher, teachers, students, learners and the general public. This service should include a research area where visitors can consult paper records and files together with manual as online search facilities giving access to catalogue records, images, contextual information and other resources.

This paper started at the object-documentation level went to museum-documentation in broader terms then to documenting of more than one museum and reached the very broad level of harmonization of museum related terms (data and documentation) at an informational level. What can be observed is that at all levels standards are very much needed. Several museum documentation programs are capable to integrate more than pure object documentation.

This should still be more often the case because relevant information on many

levels are closely related. And handling this different aspects of information (museum as well as object) as related one to the other or at least treat them as such will have synergetic effects which really help to increase the output in quantity and quality effectively and to minimize work.

With the advent and use of digital technology in museum a lot can be gained through a broad and comprehensive documentation in respect to building and connecting networks of museum. If we know ourselves better we can build closer connections among ourselves. We then can easily become more visible as "the museum world". Documentation is at the head of this world.

OBJECTIVES OF DOCUMENTATION

1. The museum records information about the provenience of an acquired object from its discovery or creation to the present documentation details tell us about previous owner should be verified by the museum.
2. The documentation system must enable the museum to restrict access to confidential information and details affected by copyright constraints, while respecting freedom of information legislation.
3. Each painting must be getting a unique number or identifier, which should be recorded within the documentation system. The location of the objects should be recorded with in the documentation system, irrespective of the objects is in its normal location or has been moved to another location, such as conservation laboratory.
4. The documentation must include information about any intellectual property rights concerning the objects.
5. The system should provided facilities which enable the collection information to be incorporated in resources such as education and interpretation material and online exhibition and learning resources.
6. The documentation should provide procedural support for collection management, such as the steps to be followed and decision to be taken when leading an object to another institution.
7. The system should incorporate information about the outcome of each significant collections management activity affecting an object, such as conservation, photography, loans-out and its use in exhibition and displays.
8. If an object is deaccessioned, its documentation should b e retained by the museum. If the object is transferred to another museum, a copy of documentation should be passed to that museum. Details of the basis on which

an object was deasccessioned and the formal approval of this action must be added to the documentation about the object.

9. The system must include provision for security, sustainability and long-term preservation of information, such as storing registers in a fire-proof safe, storing paper files is an environmentally controlled archives, backing-up and restricting access to digital information and ensuring that digital information is transferred from superseded system and file formats into current system.

DOCUMETATION AND MODERNIZATION

Computerizing the museum's documentation will save the museum's, either money or time. It will certainly cost rather more than a purely manual system, and will almost certainly need as much staff time to manage.

A poorly designed or badly managed documentation system will not be improved by being computerized. If well planned and well managed, it will give the museum much greater control over its collection and its information.

Remember that there are many additional costs involved in managing computers, which require software, disk and other 'consumables' as well as regular maintenance. They will also require a reliable power supply and will only operate within a specific temperature range, usually (10oC to 40oC). If the range in the museum is outside this range, one may need specially prepared equipment.

How can a museum computerize its documentation?

The first step must be to ensure that the museum's basic manual documentation is efficient, well-designed and to modern standards. Computerizing will quickly show up problems in the basic system.

The second step must be to seek advice. If at all possible, initial advice should be from someone who understands both computers and museum documentation. Many museums have run into problems because their advisor understood computers, but did not really understand the requirement of museum documentation, computerizing museum documentation and classification is a highly complex field.

AT THE END

Large museums of the country should, therefore, use modern technology of storing information and its quick retrieval using computers and optical disc technology of documentation. These equipments have provision to update the data on these in future.

The ideal situation in respect of new additions to be made for collection would

be to examine them scientifically, document them, and know about their authenticity, before their purchase is finalized as is being done by many major museum abroad. Simultaneously the existing collection need to be examined, documented and authenticated as a regularly program as is being done to physically verify them.

This would not only provide information about artifacts but would provide inspects to scholars and scientists alike. These could be easily retrieved if stolen by proving their lawful ownership in any court of law in the country or abroad.

It would be first time in Rajasthan museum history that digital documentation is will it open doors for other objects that is digital documentation of painting.

BIBLIORAPHY

1. INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUM (2004). Handbook of standards. Documentation African Collection. Paris: ICOM.ISBN 92-9012-639-6.(Arabic edition, ICOM-Tunis).
2. INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUM (2006). ICOM code for ethics for museum. Paris ICOM.
3. MDA (2005).SPECTRUM: the UK museum documentation standard, third edition - Gordan Mckenna and Efthymia Patsatzi.
4. Object ID (http://icom.museum/object-id)
5. Collection Documentation ((http://cidoc.icom.museum).
6. Barnardini, F., Rushmeier, H.,2002: the 3D midel Acquisition pipeline. Computer graphics Forum, 21(2), pp-149-172.
7. Digital preservation, documentation and analysis of painting, Monuments and large cultural heritage with infrared technology, digital cameras and range sensors. A. Razi, F. Voltolini, S. Giirardi, l. Gonozo, F. Remondino.
8. Statement of principal of Museum documentation version 6.0, August 2007.
9. Documentation JIGSAW- Documentation in the museum world more than just documenting museum objects. 2008 annual Conferance of CIODOC Athens, September 15-18,2008. Monika hagedorn- Saupe.
10. Museum basic. Timorthy Ambrose and Crispin Paine.

Jasleen kaur
Lecturer – Economics
Government College
Dausa

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

RESOURCE BASE FOR ECONOMIC DEVELOPMENT: DISTRICT-WISE POSITION OF RAJASTHAN

The word development connotes betterment in the existing conditions of living, with an objective of enhancement in quality of life. To grasp the process that involves initiation and sustenance of development, it is necessary as a first step that we understand as to what is the resource base of economic development. In the present paper Rajasthan as Resource base of Economic Development is viewed. The physical and human resource base of the State in general and districts in particular has been analyzed in this paper so that development performance of districts can be assessed within the given base of resources. The first part is related with reviewing the position of State in country's economy. The second part reviews the existence and availability of physical resources in absolute and relative terms. The third part deals with demographic features of districts which are means and ends of development. The fourth part reviews the financial position of the districts in terms of per capita Disrict Domestic Product (DDP) and sectoral contribution to DDP.

2.1 Rajasthan: A Sketch

Rajasthan started its quest for development with several handicaps and a few advantages after independence. The present state of Rajasthan emerged after merging 22 feudal kingdoms in independent India. In the British era the state was more popularly known as Rajputana or the land of Rajputs. It was diverse collection of separate political entities with different administrative systems prevailing in different places. The state of Rajputana comprised 19 princely states and two chiefships of Lava and Kushalgarh and a British administered territory of Ajmer-Mewara. The present state of Rajasthan was formed after a long process of integration, which began on March 17, 1948 and ended on November 1, 1956.

As far as geographic location of the State is concerned Rajasthan extends between 23º3' north to 30º 12' north latitudes and 69º 30'E to 78º 17' east longitudes. In terms of area it is the largest state in India and covers about 3,42,000 square

kilometres. It encompasses most of the area of the Great Indian Desert (The Thar Desert), which has an edge paralleling the Sutlej-Indus river valley along its border with Pakistan. Rajasthan stretches across two of India's major physiographic divisions, namely the Great Plains (Indian Desert) and the Central Highlands. The Aravalli range of hills intersects the state diagonally from south-west to north-east, extending right up to Delhi. The area lying west of the Aravalli is known as western sandy plains (The Indian Desert) while the area east of the Aravalli falls in the northern part of the Central Highlands. The Aravalli forms the Watershed line between catchment streams flowing into Arabian Sea and Bay of Bengal respectively. It has a steep but discontinuous front to the Thar plains in the west and a relatively gentle slope to the alluvial basins in the north and the east. The state is bordered by Pakistan in the West, Gujarat in the South-West, Madhya Pradesh in the South-East, Uttar Pradesh and Haryana in the North-East and Punjab in the north.

Rajasthan is the driest state having only 1.16 per cent of country's surface water. With the increase in demand for water on account of increase in population and development activities, the water availability has decreased significantly in different parts of the state. The estimated annual, per capita water availability in the state during 2001 was 840 Cu M[1] indicating severe water scarcity. Rajasthan has very uneven distribution of surface water resources. There are 14 river basins[2] in the state. This apart, almost 50% of the area of the state i.e. the western arid area is "outside" any river basin with mere 10% of the total surface water resources. More than 50% of the state's surface water resource is from inter-state transfers. There are eight major river basins in the state but Chambal and Mahi are the only perennial rivers.[3]

The annual rainfall fluctuates from year to year causing failure of crops, and acute shortage of fodder. Over the past few decades, owning to lack of water for irrigation, especially in the Rabi season, some parts of Bikaner, Ganganagar and Hanumangarh districts have witnessed severe drought conditions.

The soils of Rajasthan are complex, and highly variable, reflecting a variety of differing parent materials, physiographic land features, range of distribution of rainfall and its effects, etc. In the vast sandy northwestern region, soils are predominantly saline or alkaline. Water is scarce but is found at a depth of 100 to 200 feet (30 to 60 metres). The soil and sand are calcareous (chalky). Nitrates in the soil increase its fertility, and cultivation is often possible where adequate water supplies are made available. The soils in central Rajasthan are sandy; clay content varies between 3 and 9 percent. In the east, soils vary from sandy loam to loamy

sand. In the southeast, they are in general black and deep and are well drained. In the south-central region, the tendency is toward a mixture of red and black soils in the east and a range of red to yellow soils in the west.

Rajasthan has a scanty vegetation cover, only 7.90 % of the total area of the state is occupied by forest. Rajasthan has a rich and varied flora and fauna. The natural vegetation is classed as Northern Desert Thorn Forest. These occur in small clumps scattered in a more or less open forms. Density and size of patches increase from west to east following the increase in rainfall. Rajasthan is also noted for National Parks and Wildlife Sanctuaries. There are four national park and wildlife sanctuaries named the Keoladeo National Park of Bharatpur, Sariska Tiger Reserve of Alwar, Ranthambore National Park of Sawai Madhopur, and Desert National Park of Jaisalmer.

Rajasthan has a glorious heritage in the field of mines and minerals. The State is geologically so endowed that it has become a veritable repository of minerals. Rajasthan is blessed with 79 varieties of minerals, of which 58 are being commercially exploited[4]. Total value of non-metallic minerals was found Rs.605992 thousand in the year 2005-06 which is 23.41 percent of the total value of non-metallic minerals found in India and total value of metallic minerals was found Rs.6622538 thousand which is 5.37 percent of the total value of metallic minerals found in India. State has virtual monopoly in the production of major minerals like Wollastonite, Lead-Zinc, Calcite, Gypsum, Rock phosphate, Ochre, Silver and minor minerals like Marble, Sandstone and Serpentine (Green Marble) etc., which contribute almost 90% to 100% of national production.

Huge reserves of Lignite (4986 million tonnes), Crude oil (480 million tonnes), Heavy oil (14.60 million tonnes), Bitumen (33.20 million tonnes), Lean gas (11790 million cubic meters) and High quality gas (3000 million cubic meters) further adds to its mineral strength. The State contributes significantly in the national production of Lead and Zinc (100%) and Copper (47.76%). Mining is not only a major source of employment in rural and tribal areas of the State, but also a major source of revenue and plays an important role in the development of the State.

The state is counted among the five low income states of India along with Bihar, Orissa, Madhya Pradesh and Uttar Pradesh. The NSDP of Rajasthan for the year 2009-10 at constant prices (2004-05) was estimated at Rs.6115945 lakh[5]. Out of this 22.69 percent is contributed by primary sector, 28.06 percent is contributed by secondary sector and 49.25 percent by tertiary sector. Its per capita income at constant prices was Rs 24304 in 2009-10 as compared to Rs. 33843 for India.

Economic growth has slowed down in the state in recent years; between 1993-94 and 1999-2000 the average annual point-to-point growth works out to a little more than 10 per cent per annum, while the same between 1999-2000 and 2006-07 works out to only 5.3 per cent. The annual growth rate GSDP for the year 2009-10 is observed as 4.30 against national average of 8.39[6].

2.2 Rajasthan in Indian Economy

The position of the state vis-à-vis India is depicted in Table No. 2.1. Rajasthan is the largest Indian province comprising one-tenth area of the country's total area and about five per cent of the population. The decadal growth rate of population for the decade 2001-11 is 21.44 for Rajasthan as against 17.64 for India which is a critical issue for policy planners. Table 2.1 is self explanatory and depicts the comparative position of Rajasthan in Indian Economy.

Table 2.1: Rajasthan in Indian Economy

Indicators	Year	Unit	India	Rajasthan
Geographical Area	2011	Lakh Sq.KM	32.87	3.42 (10.41%)
Forest Area	2008	Sq.KM	7,01,673	32,737 (9.57%)
Population	2011	Crore	121.02	6.86 (5.67%)
Decadal Growth rate	2001-2011	Percentage	17.64	21.44
Density of Population	2011	Person Per Sq.km	382	201
Sex Ratio	2011	Females per 1000 males	940	926
Literacy Rate	2011	Percentage	74.04	67.06
Female Literacy Rate	2011	Percentage	65.46	52.66
Male Literacy Rate	2011	Percentage	82.14	80.51
Food grain production	2008-09	tonnes	234,500,000	16,969,000 (6.19%)
Oilseed production	2008-09	tonnes	24,110,000	5,136,000 (21.49%)
Total Value of Metallic Minerals	2005-06	000' Rs	1,90,26,025	6,622,526 (3.31%)
Total value of Non-metallic Minerals	2005-06	000' Rs	2,59,68,594	60,59,902 (23.48%)
Per Capita Income at constant prices (2004-05)	2009-10	Rupees	32,942	24,204

Per Capita Income at current prices	2009-10	Rupees	46113	25254
Growth Rate of GSDP	2009-10	Percentage	6.29	4.20
Sectoral Contribution to NDP /NSDP	2009-10	Percentage		
	Primary		17.2	21.41
	Secondary		26.4	26.94
	Tertiary		56.4	51.65

Source: Statistical Abstract 2011

2.3 Agro-Climatic features of Rajasthan

On the basis of climatic conditions and prevailing agricultural practices, Rajasthan has been divided into agro-climatic zones by researchers. The Directorate of Agriculture, Government of Rajasthan has classified the State in ten agro-climatic zones[8], the specifications are presented in Table 2.2

Table 2.2: Agro-Climatic Features of Rajasthan

Zones	Districts	Average Rainfall in m.m.	Types of Soil
IA-Arid Western	Barmer, Jodhpur	200-370	Desert Soils and sand dunes aeolian soil, coarse sand texture someplaces alcareous
IB-Irrigated North Western Plain	Ganganagar, Hanumangarh	100-350	Alluvial deposits calcareous, high soluble salts & exchangeable sodium
IC-Hyper Arid Partial Irrigated Zone	Bikaner, Jaisalmer, Churu	100-350	Desert Soils and sand dunes aeolian soil loamy coarse in texture & calcareous
IIA-Internal Drainage dry zone	Nagaur, Sikar, Jhunjhunu	300-500	Sandy loam, shallow depth red soils in depressions
IIB-Transitional Plain of Luni Basin	Jalore, Pali, Sirohi	300-500	Red desert soils in Jodhpur, Jalore & Pali sierozems in Pali & Sirohi
IIIA-Semi-Arid Eastern Plain	Jaipur, Ajmer, Dausa Tonk	500-700	Sierozen, eastern part alluvial, west north westlithosols, foothills, brown soils
IIIB-Flood Prone Eastern Plain	Alwar, Dholpur, Bharatpur, S. Madhopur, Karauli	500-700	Alluvial prone to water logging, nature of recently alluvial calcareous has been observed
IVA-Sub humid Southern Plain	Bhilwara, Rajsamand, Chittorgarh	500-900	Soils are lithososat in foothills & alluvials in plans
IVB-Humid southern	Dungarpur, Udaipur, Banswara, Pratapgarh	500-1100	Predominantly reddish medium texture, well drained calcareous, shallow on hills, deep soil in valleys
V-Humid Southern Eastern Plain	Kota, Jhalawar, Bundi, B	650-1000	Black of alluvial origin, clay loam, ground water salinity.

Source: Directorate of Agriculture, Government of Rajasthan

Apart from the weaknesses and strengths, discussed above there are some

positive signals which indicate better prospects for the future.

The share of Rajasthan in industrial investments, as a percentage to India's total industrial investment has been steady. It has increased from 1.26% in 2006 to 1.71% in 2010. The industrial investments in Rajasthan increased to Rs. 29700 crore in 2010 from Rs7502 crore in 2006. Exports are an important source of revenue generation for Rajasthan. Agro and Food products, marble and stones, gems and jewelry, chemicals and textiles are the major constituent of exports from the state. Rajasthan's exports increased at a CAGR of about 19.5% during 2001-02 to 2008-09 period.

Rajasthan is one of the leading tourism States of India. It's capital Jaipur is part of golden triangle of Delhi, Agra and Jaipur. Tourism makes a large contribution to the economy of State contributing about 8 percent of the GSDP. Heritage tourism comprising of palaces and forts, eco-tourism based on wildlife adventures are the major attraction for tourists. Jantar Mantar, Jaipur is enlisted in "World Heritage Sites" of UNESCO. The glorious heritage and colourful culture of the state is a special attraction for domestic and foreign tourists. During the calendar year 2010, the number of tourist arrival in state was 268.22 lakh and according to a research from every single tourist around 13 persons profits directly or indirectly.

2.4 District-wise Economic Profile

To analyze the strengths and weaknesses of development pattern at district level, an attempt has been made to review the resource base of districts. Earlier studies (SPRI, 2004)[9] have shown that insufficient ground and surface water, low density of population, scanty and uneven rainfall, large sandy soil and black loamy soil, age-old traditions of entrepreneurship, inequitable Government support, large tribal-belt marked by low level of literacy and hence traditional outlook, are the mainly responsible for causing inequalities between districts. Apart from these institutional legacies, biases in allocation of resources among different districts, social barriers and attitudinal barriers lent enough strength to already prevalent barriers to balanced regional development.

Obviously, inter-regional gaps continued to widen resulting in the continuation of disparities. To chalk out the Economic Profile of districts the land use pattern, demographic features of districts, occupational distribution, and net district domestic product are discussed briefly in subsequent sections.

2.4.1 Land use

To understand the environmental status of the region, it is essential to understand the land use pattern. It determines the ecological balance in the regions. The present section deals with the land use pattern across the districts. Table 2.3 depicts

land utilization statistics of all the 31 districts taken under study.

Table 2.3: Land Utilization Statistics

District	Total Area (in Sq. Kms) Census 2001	Proportion to total area of the State	Total Forest area (in sq km) (2006-09)	Proportion of Forest area to Total Area	Culturable wasteland (in Hect.) (2007-08)*	Total Fallow Land (in Hect.) (2007-08)*	Net Area Sown as % of Reporting Area (2007-08)*	Average Land Holding (in Hect.) (2005-06)
Ajmer	8481	2.48	613.10	7.23	69540	75501	50.11	2.06
Alwar	8380	2.45	1784.95	21.30	8048	41328	64.03	1.51
Banswara	5037	1.47	1236.67	24.55	30956	41849	47.46	1.22
Baran	6992	2.04	2259.61	32.03	20500	33124	47.61	2.26
Barmer	28387	8.29	627.22	2.21	209390	531168	58.70	10.13
Bharatpur	5066	1.48	434.94	8.59	3128	17446	77.63	1.56
Bhilwara	10455	3.05	778.76	7.45	137560	103873	38.39	1.92
Bikaner	27244	7.96	1249.06	4.58	770610	489927	41.94	9.41
Bundi	5776	1.68	1566.78	27.13	29776	42563	43.65	2.00
Chittorgarh	10856	3.17	1820.19	16.77	140311	40660	42.03	2.00
Churu	16830	4.92	71.22	0.42	10581	93874	84.13	6.80
Dausa	3432	1.00	282.63	8.24	7099	26926	64.04	2.06
Dholpur	3033	0.89	638.45	21.05	10792	30151	46.98	1.35
Dungarpur	3770	1.10	692.73	18.37	22950	41486	33.55	1.25
Ganganagar	10978	3.20	633.44	5.77	38147	186905	66.28	7.42
Hanumangarh	9656	2.82	239.46	2.48	5334	67529	84.44	5.18
Jaipur	11148	3.25	945.66	8.49	34144	134065	58.01	5.58
Jaisalmer	38401	11.22	591.29	1.51	269036	172499	14.65	10.47
Jalore	5928	1.73	452.61	7.64	30194	155913	64.04	5.33
Jhalawar	6219	1.82	1349.80	21.70	49644	25427	51.08	2.27
Jhunjhunu	10640	3.11	405.36	3.81	6906	44726	71.48	2.12
Jodhpur	22850	6.68	243.04	1.06	39751	606526	55.60	7.56
Karauli	5524	1.61	1802.06	32.62	13318	22548	44.74	1.56
Kota	5217	1.52	1310.82	25.13	21999	20169	51.64	2.71
Nagpur	17718	5.18	240.93	1.36	14853	243577	71.96	4.96
Pali	12387	6.62	963.58	7.78	45804	198721	50.20	3.70
Rajsamand	3860	1.12	396.58	10.27	11781	29493	21.47	1.41
S.Madhopur	4498	1.31	937.73	20.85	12199	55922	44.74	1.90
Sikar	7732	2.26	639.35	8.27	9211	85376	67.73	2.36
Sirohi	5136	1.50	1638.65	31.91	10448	56754	31.43	2.58
Tonk	7194	2.10	335.97	4.67	43240	79089	62.59	2.80
Udaipur	13419	3.92	4141.70	30.86	128510	81377	18.17	1.46

*annual agricultural report 2008-09 and calculated

The largest District in area is Jaisalmer, followed by and Barmer, Bikaner and Jodhpur. The smallest District is Dholpur, followed by Dausa, Dungarpur and Rajsamand. Total forest cover in the State is 7.96%. The maximum forest cover is found in Karauli District with 32.62 % of total area under forest and minimum is found in Churu District with only 0.42% of land under forest. Net Area sown in the State is 51.21%. In Hanumangarh percentage of reporting area sown is maximum at

84.44% and minimum value is found at Jaisalmer at 14.65%.The size of average land holding in the state is 3.65 hectares and maximum average size is found at Jaisalmer (10.46 hectares) and minimum size is found at Banswara (1.22 hectares).

2.4.2 Human Resources:

Development of any spatial unit is broadly determined by the people it inhabits. Therefore levels of development in terms of human capital and human resources are the key units to assess the levels of development of a place. The key indicators of Human resources for the districts of Rajasthan are summarized in table 2.5A and 2.5B.

According to the census 2011 the population of India is121.02 crore, and of Rajasthan is 6.86 crore. In the districts of Rajasthan, the population varies from a high of 66.64 lakh in Jaipur to a low of 6.72 lakh in Jaisalmer. About 77 percent of the population of state resides in rural area. More than 90 percent of the total population of Barmer, Banswara, Dungarpur, and Jalore resides in rural area. The Urban population is above 50 percent only for the districts of Jaipur and Kota. The decadal growth rate of the population of Rajasthan is 21.44 percent compared to 28.41 percent in the previous decennial period of 1991-2001. It is still higher than the decadal growth rate of India, which is 17.64 percent between 2001 and 2011. In the districts, decadal growth rate varies from 32.44 percent in Barmer to 10.06 percent in Ganganagar.

The population density in Rajasthan has increased from 165 per sq. km in Census 2001 to 201 in Census 2011. It varies from 598 in Jaipur to 17 in Jaisalmer.

Table 2.4A: Demographic Features

Source: A brief analytical note on provisional population totals of census 2011

District	No of villages inhabited (2011)*	Population (2011)	% Urban Population (2011)	Decadal Growth Rate (2001-2011)	Sex Ratio (2011)	Density of Population (2011)
Ajmer	1025	25.85	40.09	18.66	950	305
Alwar	1954	36.72	17.82	22.75	894	488
Banswara	1476	17.99	7.11	26.59	979	399
Baran	1089	12.24	20.79	19.82	926	175
Barmer	1933	26.04	7.00	32.55	900	92
Bharatpur	1366	25.49	19.46	21.39	877	503
Bhilwara	1658	24.10	21.29	19.27	969	280
Bikaner	712	23.68	33.95	24.48	903	78
Bundi	839	11.14	19.94	15.7	902	193
Chittorgarh	2201	15.44	18.47	16.09	970	193

Churu	946	2041	28.24	2035	938	148
Dausa	1025	1637	12.38	23.75	904	476
Dholpur	786	12.07	2051	22.78	845	398
Dungarpur	858	13.89	639	25.39	990	368
Ganganagar	2830	19.70	27.20	1006	887	179
Hanumangarh	1773	17.80	19.71	17.24	906	184
Jaipur	2077	66.64	52.51	26.91	909	598
Jaisalmer	600	672	13.28	47.52	849	17
Jalore	687	18.30	8.30	26.81	951	172
Jhalawar	1477	1411	16.26	23.24	945	227
Jhunjhunu	855	21.40	22.91	2098	950	361
Jodhpur	1068	3686	3430	3404	915	161
Karauli	755	1458	1499	3041	858	264
Kota	812	1950	6030	2852	906	374
Nagaur	1480	33.09	1917	2938	948	187
Pali	936	2039	2256	2246	987	165
Rajsamand	973	11.58	15.78	1896	988	302
S. Madhopur	719	13.38	1890	27.55	894	297
Sikar	986	2678	23.65	2414	944	346
Sirohi	455	1037	2013	3013	958	205
Tonk	1082	1422	22.36	2427	949	198
Udaipur	2539	3068	1985	27.09	958	242

*www.statistics.rajasthan.gov.in

The overall sex ratio of the population of Rajasthan in terms of number of females per thousand male is 926 compared to 940 in case of all India. There is a slight increase of five female per thousand male from 2001 to 2011. In the districts of Rajasthan, it varies from 990 in Dungarpur to 845 in Dholpur.

As depicted in table 2.5B the literacy rate of Rajasthan is 67.06 in total and 80.51 per cent and 52.66 for male and female respectively compared to 74.04 per cent, 82.14 and 65.46 per cent respectively for persons, male and female in cases of all India. In the districts of Rajasthan the total literacy rate varies from 77.48 per cent in case of Kota (which is highest) to 55.58 per cent in case of Jalore (lowest). The male literacy varies from 87.88 per cent in case of Jhunjhunu to 70.80 per cent of Banswara. The female literacy varies from 66.32 per cent in case of Kota to 38.73 per cent in case of Jalore. In total literacy, Rajasthan ranks 33rd amongst the 35 states and Union Territories and in case of male and female literacy it ranks 27th and 35th respectively. Among the states, Rajasthan is at the bottom in terms of female literacy rate.

Crude Birth Rate i.e. number of live births per thousand mid-year population has been found at 25.05 for the State and it varies from 32.50 at Banswara (maximum) to 21.40 at Chittorgarh (minimum). Infant Mortality Rate i.e. number of infant deaths per thousand live births is 60.6 for the state and varies from 79 at Jalore (maximum)

to 51 (minimum) at Tonk for the districts.

Table 2.4B: Demographic features

Source: A brief analytical note on provisional population totals of census 2011

District	Total Literacy Rate (census 2011)	Male Literacy Rate (census 2011)	Female Literacy Rate (census 2011)	Crude Birth Rate (2007-09)*	Infant Mortality Rate (2007-09)*	Total Fertility Rate (2001)*	Contraceptive Prevalence Rate(%) (2007-08)*
Ajmer	70.46	83.99	56.42	23.80	57	3.7	51.7
Alwar	71.68	85.08	56.78	22.90	59	4.5	61.2
Banswara	57.20	70.80	43.47	30.80	62	4.8	63.4
Baran	67.38	81.28	52.48	25.70	62	4.0	57.0
Barmer	57.49	72.32	41.03	32.50	72	5.7	52.6
Bharatpur	71.16	85.70	54.63	23.80	55	4.9	45.3
Bhilwara	62.71	77.16	47.93	22.40	68		59.4
Bikaner	65.92	76.90	53.77	24.90	54	4.4	60.9
Bundi	62.31	76.52	47.00	23.70	65	4.0	50.0
Chittorgarh	62.51	77.74	46.98	21.40	62	3.8	63.7
Churu	67.46	79.95	54.25	23.40	55	4.2	62.6
Dausa	69.17	84.54	52.33	22.40	57	4.6	57.8
Dholpur	70.14	82.53	55.45	23.10	63	5.7	45.7
Dungarpur	60.78	74.66	46.98	28.00	67	4.5	64.8
Ganganagar	70.25	79.39	60.07	22.70	60	3.4	73.0
Hanumangarh	68.37	78.82	56.91	23.60	54	3.4	74.5
Jaipur	76.44	87.37	64.63	23.10	55	3.8	63.1
Jaisalmer	58.04	73.09	40.23	24.20	58	5.8	51.1
Jalore	55.58	71.88	38.73	27.90	79	5.2	56.8
Jhalawar	62.13	76.47	47.06	25.00	65	4.0	61.2
Jhunjhunu	74.72	87.88	61.15	23.30	54	3.8	68.3
Jodhpur	67.09	80.46	52.57	23.90	54	4.4	51.7
Karauli	67.34	82.96	49.18	27.50	68	4.9	48.3
Kota	77.48	87.68	66.32	22.00	56	3.5	63.9
Nagaur	64.08	78.90	48.63	23.40	59	4.2	52.7
Pali	63.23	78.16	48.35	23.50	55	4.4	50.4
Rajsamand	63.93	79.52	48.44	28.10	65	3.9	62.4
S. Madhopur	66.19	82.72	47.80	27.40	67	4.4	53.1
Sikar	72.98	86.66	58.76	24.00	56	3.9	57.8
Sirohi	56.02	71.09	40.12	24.10	62	4.7	55.3
Tonk	62.46	78.37	46.01	23.30	51	4.2	52.3
Udaipur	62.74	75.91	49.10	29.90	62	4.1	66.6

*www.statistics.rajasthan.gov.in

Total Fertility Rate is 4.3 for the state and varies between 5.8 (Jaisalmer) and 3.4 (Ganganagar and Hanumangarh). The Contraceptive Prevalence Rate is 51.8 percent for the state. The maximum CPR is found at Hanumangarh (74.5) and minimum for Bharatpur (45.3).

2.4.4 Financial Resources

The financial position of the districts is evaluated in terms of per capita Disrict

Domestic Product (DDP) and sectoral contribution to DDP and presented in Table 2.5. It could be reviewed from table 2.5 that District Domestic Product exhibits wide variations indicating inequalities in development level of districts. Per Capita District Domestic Product (at constant prices) has been found maximum for Jaipur (Rs.41933) and minimum for Churu (Rs.14268). The three leading districts in Per Capita District Domestic Product after Jaipur are Bhilwara (Rs.33738), Kota (Rs.30236) and Ajmer (29628). The bottom three districts before Churu are Dholpur (Rs.14432), Banswara (Rs.14576) and Nagaur (Rs.16029)The share of Primary sector in DDP was found maximum in Baran (46.80%), of Secondary sector in Pali (35.74), and of Tertiary sector in Jaipur (59.41). The share of Primary Sector in DDP was observed minimum in Jaipur (9.40), of Secondary sector in Baran (13.87) and of Tertiary Sector in Jaisalmer (37.08).

Table 2.5 : District Domestic Product (DDP)

Source: Estimates of District Domestic Product of Rajasthan (2004-05 to 2009-10), Directorate of Economics and Statistics

District	Per Capita DDP at Current prices (2009-10)	Per Capita DDP at Constant Prices (2004-05)-2009-10	% Share of Primary Sector in NSDP 2009-10	% Share of Secondary Sector in NSDP 2009-10	% Share of Tertiary Sector in NSDP 2009-10
Ajmer	41113	29628	13.75	34.30	51.95
Alwar	43025	29300	19.94	33.58	46.51
Banswara	21713	14576	29.46	19.65	51.89
Baran	39088	25179	46.80	13.87	39.32
Barmer	26391	17998	24.42	20.76	46.82
Bharatpur	27356	18172	30.90	19.31	49.79
Bhilwara	46706	33738	16.81	32.65	49.54
Bikaner	39834	28633	23.27	28.59	48.15
Bundi	36444	24169	38.63	19.74	41.63
Chittorgarh	33774	22061	29.80	22.93	47.27
Churu	20617	14268	20.48	26.24	53.28
Dausa	26742	16140	24.29	29.58	46.13
Dholpur	24077	14432	25.96	23.96	50.08
Dungarpur	23064	16374	25.37	26.13	48.49
Ganganagar	42819	28729	29.14	23.52	47.34
Hanumangarh	36210	23484	38.00	18.15	43.85
Jaipur	55378	41933	9.40	31.19	59.41
Jaisalmer	39068	25078	36.90	26.01	37.08
Jalore	26488	16994	30.48	25.65	43.87
Jhalawar	32567	21149	44.31	14.61	41.08
Jhunjhunu	26669	17548	24.61	27.90	47.49
Jodhpur	36229	25965	19.49	29.77	50.73

Karauli	31495	10711	40021	20.09	30.70
Kota	43800	30238	21.48	27.69	50.36
Nagaur	25140	16029	23556	20.01	47.48
Pali	34857	24279	15557	35.74	48.69
Rajsamand	35554	26900	28662	28.80	42.57
Sawai Madhopur	31531	20541	31.67	22.42	46.91
Sikar	29225	19905	24836	30.49	44.65
Sirohi	39246	26831	26.16	30.87	42.97
Tonk	28291	19182	23.94	27.05	40.02
Udaipur	36224	24034	24.85	26.60	48.55

It can be concluded from the above analysis that the districts which are leading in physical and human resources like Jaipur, Bhilwara, Kota and Ajmer are also leading in DDP and districts lagging in physical and human resources like Jaisalmer, Churu, Dholpur and Banswara are also lagging in DDP.

2.6 References:

1. Joshi, Hemant and Dr. Sumit Sethi. Decentralized Governance in Rural Water Sector: The Rajasthan Scenario, PHED, Government of Rajasthan.
2. Vision 2045. Water Resource Department, Government of Rajasthan.
3. Rathor, M.S. Ground Water Explotation and Augmentation efforts in Rajasthan – A review, IDS, Jaipur.
4. Mineral Development: An Overview. Government of Rajasthan
5. Estimates of District Domestic Products of Rajasthan – 2004-05 to 2009-10. Directorate of Economics and Statistics, Government of Rajasthan.
6. Economic Review – 2011. Government of Rajasthan.
7. Annual Agriculture Report – 2010. Directorate of Agriculture, Government of Rajasthan.
8. Rajasthan Industries and Investment Promotion Policy – 2010, Department of Industries, Government of Rajasthan.
9. Social Policy Research Institute (2004) A Study on Inter Regional Economic Inequalities in Rajasthan, Jaipur.
10. Rajasthan: The State Profile (2011) – PHD Research Bureau PHD Chamber of Commerce and Industries.

❑❑❑

Dr. Kiran Sarna, Associate Professor
Km. Pragati Tiwari, Research Scholar
Dept. Of Visual Arts, Banasthali University,
Banasthali (Raj.)

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

ART FOR CHILD : A NATURAL WAY OF EXPRESSION

'Ever try to force a cat to sit in your lap? It never works and the experience is usually not good for the lap or the cat.'

The same is true of child and art. You can't force a child to develop artistically but you can encourage their natural interests by gently guiding them to take the next level and allowing them to take the next step, if that's what they want to do.[1]

The child begins to express itself from birth. It begins with certain instinctive desires which it must make known to the external world, a world which is at first represented almost exclusively by the mother. Its first cries and gestures are, therefore, a primitive language by means of which the child tries to communicate with others.[2] To children, art is total communication.[3]

Expression in art relies on both its creator's unique personal qualities and experiences in life. Since children neither possess identical personalities nor react in wholly similar fashion to experiences, their output in art must of necessity very. Nevertheless, at certain periods of their development, children pass through various stages of artistic production and adopt recognizable modes of artistic expression.[4]

Art for the child is something quite different. For a child, art is primarily a means of expression. No two children are alike and infect, each child differs even from his earlier self as he constantly grows, perceives, understands and interprets his environment. A child is a dynamic being; art becomes for him a language of thoughts. A child sees the world differently from the way he represents it, and as he grows his expression changes.[5]

According to Rhoda kellogg's theory, natural child art follows this profression : at the age of two, a child starts to scribble. His scribbles are not random, but fall into 20 basic patterns that form the basis for later symbols. Soon the scribbles become "placement patterns," that is, they are located on the page and the child becomes aware of top, bottom, right, left and diagonal.

The shape stage begins near the age of three with six symbols , a circle, square, triangle, upright cross, diagonal cross and kidney shape.

From then until the time he begins to copy nature-which depends on how much adult guidance he has-the child modifies and combines these symbols to make pleasing designs. A circle crossed by one X or more makes the sun. it also makes a mandala, the Sanskrit word for magic circle, which is marked by perfect balance and symmetry. To draw humans, the child modifies his suns and mandalas.

"Almost all drawings of humans that children create before age six fit nicely into an implied circular or oval shape, no matter what distortions of anatomy are required." It means that the child is not at all concerned with trying to draw his humans so that they look like people; he is striving for variety within a set of aesthetic formulas."[6]

Children can create fantasy, narrative and "other world" through plays, songs and stories as well as through visual arts, although drawing seems to be a very significant medium for such accomplishments. Beyond these functions of art in the lives of children, there are several other aspects of learning that are unique to the visual arts. As children create visual representations, they are required to combine the elements of design into structures with meaning and then to judge the adequacy and quality of their own work. Then they must proceed on the basis of their own judgements. This type of mental activity can be quite stimulating and often results in creative behavior, which is also satisfying. The flexibility of art activity, where even the purpose of the process can change on the basis of the individual's judgement, is very different from other areas of learning that rely on the achievement of stated criteria and the memorizing and recitation of correct answers.[7]

As children change, so does their art. Children draw in predictable ways, going through fairly definite stages, starting with the first marks on paper and progressing through adolescence. Although we think of these stages as being different steps in the development of art, it is sometimes difficult to tell where one stage of development stops and another begins. That is, growth in art is continuous and stages are typical midpoints in the course of development.[8]

The most beautiful things in the creating of the child are his 'mistakes'. The more a child's work is full of these individual mistakes the more wonderful it is. And the more a teacher removes them from the child's work the duller, more desolated and impersonal it becomes.[9]

Every normal child is endowed with an innate faculty of creation and imagination. There is also an impelling urge in him to express himself freely

through his creative work. But the child has his own outlook and standard which are fundamentally differently from the adult. Any imposition of adult idea or standard, therefore, would destroy his creative effort and pervert him.

The mind of the child develops through certain stages. These stages are natural and fixed. Any attempt to disturb this natural order would seriously impede his growth.[10]

Young children's scribbles may sometimes be representational even though we cannot recognize what they are meant to be. The drawings gradually become more recognizable, however, as children begin to use lines and shapes as graphic equivalents of the objects they want to draw. We see these pictures as charming, even though or, perhaps because they exhibit a certain primitiveness and lack the visual realism that we, as adults, may feel a picture should have. Nonetheless, according to Luquet(1927-2001), children intend their drawings to be realistic, in the sense that they want to make a good likeness of the object. Luquet called this mode of drawing 'intellectual realism, the idea being that the basic details and structure of an object or scene are shown but not from one particular viewpoint.[11]

Young children usually are more sensible than teachers and parents. Their brains are still fresh, they conceive many things in the shortest time which grown-ups do not understand, for they are too anxious. "child art is an art which only the child can produce." There is something that the child can also perform, but that we do not call art. It is imitation, it is artificial.[12]

Let the children paint and sketch spontaneously without being dragged into too many competitions or for the specific purpose of joining in these International Child Art Exhibition! If a child, free from competitive spirit, some closed shutters of his mind are bound to open, and that is what will be the child's gain.[13]

Drawing cannot, or should not, be taught, says Dr. Mantessoriz. It should be a spontaneous activity, a free expression of the child's own self, own thoughts.[14]

Cizek said these immortal words : "To let the children grow, develop and mature."[15s] We have to give the technique and fundamental facts that are necessary, and then we have to allow the child to develop by himself , and await the results. We should give the child the way that he may express himself, and no doubt expression through drawing is one of the greatest of human manifestations. It is on the same level as the spoken word and the written word. We can say that as gesture accompanied spoken language, so drawing is the gesture which accompanies written language.

Art for child is a natural way of expression so we should not force them or

prevent them from expressing their thoughts and emotions. We have to encourage the child to create a piece of art that expresses emotions.

References:

1. http://www.pinterest.com
2. Education Through Art, Herbert Read, Feber &Feber, London, Ed.1945, p. 108
3. http://www.jstor.org/stable/1575296
4. Children & Their Art, Gaitskell, Hurwitz & Day, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, Ed.1977, p.139
5. Creative & mental Growth, Lowenfeld & Brittain, Macmillan Publishing Co., Inc., New York, Ed.1975, p.7
6. http://www.jstor.org/stable/3952926
7. Children & Their Art, Gaitskell, Hurwitz & Day, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, Ed.1977, p.175
8. Creative & mental Growth, Lowenfeld & Brittain, Macmillan Publishing Co., Inc., New York, Ed.1975, p.47
9. Child Art, Wilhelm Viola, University Of London Press Ltd, London, Ed. 1944, p.33
10. Report of The Seminar on Art Education in 1956 organized by Lalit Kala Academy, Delhi, (Art in the Education of the Child by Pulin Dutt) p.43
11. The Pictorial World of The Child, Moureen Cox, Cambridge University Press, Cambridge, Ed.2005, p.71
12. Child Art, Wilhelm Viola, University Of London Press Ltd, London, Ed. 1944, p.34
13. Report of The Seminar on Art Education in 1956 organized by Lalit Kala Academy, Delhi, (Art in the Education of the Adolescent, Sudhir Khastgir) p.48
14. Education Through Art, Herbert Read, Feber &Feber, London, Ed.1945, p. 114
15. Child Art, Wilhelm Viola, University Of London Press Ltd, London, Ed. 1944, p. 12

❑❑❑

Ms. Rashmi Chauhan
ICSSR, Research Fellow
Deptt. of Public Administration
Univ. of Rajasthan
Jaipur – 302004

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

REGULATORY INSTITUTION IN TELECOMMUNICATION SECTOR A STUDY OF TRAI

*INTRODUCTION :

Since 1991 India has been evolving new strategies of achieving goals of new economics policy. The major efforts in this direction were made and several new measures were adopted. Some of the measures have been successful and some have been failed.

The reasons may be attributed not only to political situation, but also to institutions which are very important like SEBI, CAG, IRDA, TRAI etc. in the information technology sector. TRAI has been very important as it is not only regulatory body but also a path breaking institution in communication sector. It has established certain ways and means to establish the IT market and standards of there communication, however have been many instances when the IT market has not been perfect and many cases of bunglings and corruption are reported when the media have raised the issues against the TRAI. Consequently the TRAI has come under the scanner of public eye. This paper is to examine the objectives and organization of the TRAI with a view to find the gapes and lacunas in the organizational structure. The paper is to emphasize upon the formative disorders in the institutions. In this paper, we have tried to find out the regulatory rule by the TRAI and its impact upon the IT sector.

AIMS AND OBJECTIVES OF TRAI

The goals and objectives of TRAI are focused towards providing a regulatory regime that facilitates achievement of the objectives of the New Telecom Policy (NTP) 1999. As shown by the various initiatives, the goals and objectives of TRAI are as follows:

(a) Increasing tele-density and access to telecommunication in the country at affordable prices.

(b) Making available telecommunication services which in terms of range, price

and quality are comparable to the best in the world.

(c) Providing a fair and transparent policy environment which promotes a level playing field and facilities fair competition. Establishing an interconnection regime that allows fair, transparent, prompt and equitable interconnection, Re-balancing tariffs so that the objectives of affordability and operator viability are met in a consistent manner.

(d) Protecting the interest of consumers and addressing general consumer concerns relating to availability, pricing and quality of service and other matters.

(e) Monitoring the quality of service provided by the various operators. Providing a mechanism for funding of net cost areas/public telephones so that Universal Service Obligations are discharged by telecom operators for spread of telecom facilities in remote and rural areas.

(f) Preparing the ground for smooth transition to an era of convergence of services and technologies.

(g) Promoting the growth of coverage of radio in India through commercial and non commercial channels, and

(h) Increasing consumer choice in reception of TV channels and choosing the operator who would provide television and other related services.

Organization

The Telecom Regulatory Authority of India was established under the Telecom Regulatory Authority of India, 1997 enacted on 28th March 1997. The TRAI (Amendment) Act 2000 led to reconstitution of the Authority. It now consists of one Chairperson, two whole time members and two part time Members.

The Secretariat of TRAI is headed by the Secretary and works through ten functional divisions – Administration & Personnel (A&P); Broadcasting & Cable Services (B&CS); Converged Network & Information Technology (CN&IT); Economic Regulation (ER); Financial Analysis (FA/IFA), interconnection & Fixed Network (I&FN) Legal; Mobile Network (MN); Quality of Service (QuS); Regulatory Enforcement & International Relations (RE/IR). A staff of 180 (as on 31st March 2009) is handling the work in the Secretariat, which performs the tasks assigned to it by the Authority in the discharge of its functions. Whenever necessary, Consultants are engaged on the following basis:

* Individual Consultants on retainership basis.

* Consultants for specific projects.

* Consulting Firms on retainership basis.
* Consulting Firms for specific projects.

Engagement of Consultants is either on secondment or assignment basis.

As on 31st March 2009 the staff strength of the TRAI was s indicated in the table below.

TRAI officials were initially drafted on deputation from the Government Departments. These deputations with relevant experience in the fields of telecommunications, economics finance, administration etc. are initially appointed for two years and thereafter, if required, requests are sent to different Government departments for extending their deputations.

Positions :

- Secretary (On Foreign Assignment to World Bank).
- Secretary
- Principal Advisor (Presently on Leave)
- Principal Advisor (Financial Analysis & Internal Financial Advisor).
- Principal Advisor (Regulatory Enforcement & International Relations).
- Principal Advisor (Interconnect & Fixed Network).
- Advisor (B&CS)
- Advisor (Quality of Service)
- Advisor (Mobile Network).
- Advisor (Administration & Personnel).
- Advisor (Coveraged Network & Information Technology).
- Advisor (Economic Regulations).
- Advisor (Legal)

Below Advisor Level

S.No.	Posts	Sanctioned	Actual
1	Joint Advisor /Deputy Advisor	23	20
2	Senior Principal Private Secretary	02	02
3	Senior Research Officer	30	23
4	Principal Private Secretary	03	03

5	Technical Officer	12	11
6	Section Officer	19	15
7	Private Secretary	14	11
8	Librarian	01	-
9	Assistant	40	37
10	Personal Assistant	18	18
11	Stenographer Grade "D"	02	-
12	LDC	05	05
13	Drivers	14	14
14	PCM Operator	02	02
15	Dispatch Rider	01	01
16	Group "D"	08	07

extension of deputations in respect of trained and experienced existing employees has often proved to be a time taking process and not always an effective process. While the scope scale and complexity of Authority's functions continue to grow at a fast pace, the Authority is continuously facing the problem of losing trained and experienced personnel due to frequent repatriation of the existing personnel to their parent departments.

The Authority, therefore, constituted a cadre of offices and staff with special expertise relevant to the new field of telecom regulation by offering them the option of taking permanent absorption in TRAI. However, many middle and senior level officers who are on deputation did not exercise option for permanent absorption in TRAI on account of unattractive terms and conditions.

Funding

TRAI is an autonomous body and it is wholly funded by grant received from the Consolidated Fund of India. The total expenditure on the functioning of TRAI in the year 2008-09 was Rs. 30.65 Crores (approx) out of this, Rs. 3.60 Crores was incurred during 2008-09 under plan Funds under the institutional Capacity Building Project covering certain consultancy and training programmes.

TRAI is of the view that in order to perform effectively as an independent regulator, it should be funded from a minor portion of the licence fees recovered as a cost of administration from those whom it regulates, and it should be empowered with the flexibility in determining the terms and conditions of its employees to enable it to recruit talents / professionals from non-government sources also at senior and other levels. It is worth mentioning that some other national regulatory bodies like

IRDA and SEBI are funded out of the fees recovered from the sector they regulate and hence these authorities have the flexibility to use these funds as per the specific requirements of their functioning.

Conclusion:

The study of TRAI is to reveal that the TRAI was created as a regulatory institution in information technology sector which includes not only telecommunication but also the internet related communication system as well as satellite operated communication technology. We also noticed that the communication technology has become accessible to all section of the society. This study shows that IT sector has become competitive and useable to the masses. The study is also to analysis the communication market in India which is controlled by the TRAI. The study of TRAI is to show that the regulatory system in India is governed by the government machinery. The organization of the TRAI is dominated by the bureaucrats mainly from the all India services. Therefore the TRAI is not different from the governmental departments and is not free from Ministry's control. Consequently the effectiveness of the TRAI is diluted. In the TRAI Government should consider the appointment of all India services peoples. On the while TRAI is a half way house.

BIBLIOGRAPHY

* **Anderson, Kim Viborg and James N. Danziger**, "Information Technology and the political world; the impact of it on capabilities, interactions orientations and values," E International Journal of Public Administration, F 18 (11) November 1995, P. 1693-1724.

* **Ayres Q. Whitfield and J. Kettinger William**, "Information Technology and models of governmental productivity", Public Administration Review, F 43 (6) November December 1983, P. 561-66.

* **Caudle S.L.** "Managing Information Resources in State Government," E. Public Administration Review F 50(5) September October 1990-1990 P. 515-24.

* **Deborah Brautigam**, "Governance and Economy" A Review, 1991.

* **Garson, G. David,** "Information Technology and Computer Applications in Public Administration: Issues and Trends" London: Idea Group Pub. 1999.

* **Hague, Barry N. and Brian D. Loader** (eds.) "Digital Democracy Discourse and Decision Making in the Information Age" London, Rouledge 1999.

* **Heeks, Richard** (ed.) "Reinventing Government in the Information Age," New York : Routege, 1999.

* **Hendrick, R**, "An Information Infrastructure for Innovative man of Government" Public Administration Review, F 54(6) November December 1994 P. 543-50.

* **Heff Jens:Ivan Horrocs and Pieter Tops** (eds.), "Democratic Governance and New Technology: Technologically Mediated Innovations in Political Practice in Western Europe," New York: Routledge, 2000.

* **International Institute of Administrative Sciences**, Brussels. "Electronic Services Delivery in Public Administration : Some Trends and Issues," Brussles : International Institute of Administrative Sciences 1997.

❑❑❑

डॉ. लोकेश जैन
व्याख्याता चित्रकला
राजकीय महाविद्यालय, बून्दी (राज0)

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

भारतीय शिल्पशास्त्रीय परम्परा में चित्र–मूर्ति के गुण–दोषों की विवेचना

भारतीय कला–दर्शन और कला–उद्देश्य की दृष्टि से कला का प्रमुख सार तत्व 'रस' है। किसी कलाकृति में प्रमाण, सादृश्य, मुद्रा–भंगिमा, स्थान, आधार, रेखांकन, क्षयवृद्धि व वर्णिकाभंग जैसे तकनीकी सिद्धान्तों का भले ही कितनी भी कुशलता से प्रयोग किया जाये; वह निःसंदेह एक अच्छी कलाकृति नहीं हो सकती यदि उनमें भाव, छंद, प्राण या रस की अभिव्यक्ति न हो।[1] क्योंकि ये तत्व ही उस कलाकृति को जीवन के स्पंदन से युक्त बनाते हैं। दरअसल भारतीय कलाचार्यों ने कला के समस्त तकनीकी पक्षों को अपने आपमें कोई महत्वपूर्ण चीज नहीं माना, बल्कि इनका महत्व सिर्फ इसलिये है क्योंकि इनके द्वारा कला में 'जीवन–तत्व' को अभिव्यक्त करने में मात्र सहायता मिलती है। वे इस तथ्य से भी परिचित थे कि यदि इन तकनीकी सिद्धान्तों की समुचित अनुपालना नहीं की जाये तब कलाकृति के जीवन–तत्व के साथ–साथ उसके सौन्दर्य पक्ष की भी हानि अवश्य होती है। इस संदर्भ में शिल्प सम्बन्धी शास्त्रों में जिन कलागत गुण एवं दोषों का विवेचन प्राप्त होता है, वस्तुतः वह इन्हीं तकनीकी सिद्धान्तों के समुचित प्रयोग करने अथवा नहीं कर सकने के ही परिणाम है। सर्वप्रथम विष्णुधर्मोत्तर में चित्र (आलेख एवं मूर्ति) के गुणों की ओर किये गये संकेतों का उल्लेख करें –

स्थानं प्रमाणं भूलम्बो मधुरत्वं विभक्तता।
सादृश्यं क्षयवृद्धि च गुणाष्टकमिदं स्मृतम्।।

– विष्णुधर्मोत्तर[2]

अर्थात् उचित स्थान (स्पेसिंग), प्रमाण (विविध अनुपातीय सिद्धान्त), आधार (भूलम्ब), मधुरता, विभक्तता (रूप अथवा अन्तराल–प्रबन्ध या व्यवस्था), सादृश्य, क्षय और वृद्धि – ये चित्र के गुण है।

उपर्युक्त सूत्र के अनुसार चित्र का प्रथम गुण 'स्थान' है जिसे अन्तराल में आकृति की उचित स्थिति के साथ–साथ स्वयं आकृति की स्थिति (अवस्था) के

संदर्भ में भी समझना चाहिये, क्योंकि आकृति की अवस्था ही अन्तराल में उसका 'स्थान' बनती है।

आकृति की यह स्थिति चित्र के अन्य रूपों में भेद रखने के कारण ही सार्थक हो पाती है। इसे 'रूपभेद' (षड्ग का एक अंग) के संदर्भ में जोड़ते हुए आगे बढ़ें – कि यह स्थिति ही रूप को प्रभाविता (डॉमिनियॅन्स) प्रदान करते हुए सम्बन्धित भाव विशेष को प्रमुख बनाती है। अजंता की भित्ति पर निर्मित 'राहुल का समर्पण' नामक चित्र उसका उदाहरण है, जहां बुद्ध की स्थिति द्वारा राहुल तथा माता के रूप भेदों में बुद्ध को प्रभाविता प्रदान की गयी है। निसंदेह यहां रूपगत–प्रभाविता को भावानुरूप प्रमाण के सैद्धान्तिक अनुकरण द्वारा प्राप्त किया गया है।

'आधार' या भूलम्ब, भूमि पर रूप की स्थिति को सुनिश्चित करता है। दूसरी ओर भूलम्बों द्वारा ही चित्र भूमि को अग्र एवं पृष्ठ के आभास से युक्त किया जाता है। 'मधुरता' से मार्कण्डेय का क्या कोई विशेष तात्पर्य है, यह निश्चय पूर्वक नहीं कहा जा सकता किन्तु इसे रेखा के लयात्मक अंकन, रंगों के उचित प्रयोग, भंगिमा एवं मुद्राओं की गत्यात्मकता तथा लक्षणों, अलंकारों इत्यादि के उचित स्थ. ापन द्वारा दर्शाया जा सकता है। 'विभक्तता' चित्र का वह महत्वपूर्ण गुण (तत्व) है, जिसके द्वारा अंतराल में रूपों को उचित क्रम में प्रस्तुत किया जाता है। विशेष रूप से वर्णनात्मक चित्रों में विभक्तता का सिद्धान्त किसी दीर्घकालिक या बहुस्थानीय कथानक को अभिव्यक्त करने में सहायक होता है।

प्रकृति से भावानुकूल रूपों का चयन, तदुपरान्त उन रूपों के प्रतिरूपण द्व ारा मानवीय शरीर के अंगोंपांगों के स्वरूप का निर्धारण सादृश्यम के सिद्धान्त के अन्तर्गत किया जाता है। यहां सादृश्य–प्रयोग का मूल प्रयोजन 'मानवीय रूप' को प्राकृतिक छंद से युक्त बनाना है। इस प्रकार भारतीय रूप तादृश्य (यथार्थवादी रूप) को नकारते हुए सादृश्यता (भावाभिव्यंजक रूप) का ग्रहण करता है।

अंतिम दो गुण 'क्षय' और 'वृद्धि' है। मार्कण्डेय ने चित्र एवं मूर्ति–कला में इसके प्रयोग का निर्देश दो भिन्न पद्धतियों द्वारा दिया। मूर्ति के अन्तर्गत इसका प्रयोग आकृति की उस विशेष भंगिमा से सम्बन्धित है जहां रूप के कुछ अंग दृष्टिजन्य लघुता को प्राप्त हो जाते हैं तथा उन लघु रूपों के सापेक्ष अन्य अंग बड़े प्रतिभासित होते हैं। इसका निरूपण पूर्णतः बौद्धिक सामर्थ्य एवं गणितीय आकलनों की सहायता से निर्दिष्ट है। इसे सुसाध्य बनाने के लिये मार्कण्डेय ने आकृति की अनगिनत अवस्थाओं को मुख्य तेरह स्थिति में इस प्रकार बांटा है –

चित्राविद्भिस्सुसंज्ञेयं समासेवेतरेण च।

त्रयोदशाविधैवात्र क्षय वृद्धिरूदाहृता।।

स्थानानां बहुसंस्थत्वादगवयवसंभवा।
स्थानं पृष्ठगतं पूर्वमनृजूगतमेव च।।
मध्यार्धार्धं तथार्धार्धं साचीकृतमुखं तथा।
नेत्र गण्डपरावृत्तं पृष्ठागतमथापि च।।
पार्श्वगतं च विज्ञेयमुल्लेपं चलितं तथा।
उत्तानं वलितं चेति स्थानानि तु त्रयोदश।।

– विष्णुधर्मोत्तर[3]

संक्षेप में शरीर की रूपगत अवस्था सम्बन्धी ये तेरह स्थितियां निम्न प्रकार है – ऋज्वागत (इसे दृष्टागत, सम्मुख या अभिमुख भी कहते हैं), अनृज्वागत, मध्याद्ध र्द्धगत, अर्द्धार्द्धगत, साचीकृतमुख, नत, गण्डपरवृत्त, पृष्ठागत, पार्श्वागत, उल्लेप, चलित, उत्तान तथा वलित। विष्णुधर्मोत्तर के उनतालीसवें अध्याय में मार्कण्डेय ने इन क्षयवृद्धि प्राप्त स्थितियों के अनुरूप अंगोंपांगों की स्थिति, उन स्थितियों में शरीर की कोई नियत कर्ममुद्रा, कर्मानुरूप उनके चारित्रिक लक्षण तथा सर्वाधिक महत्वपूर्ण उनके क्षयमानों का भी उल्लेख किया है।[4]

आलेख्य–कर्म के अन्तर्गत क्षयवृद्धि को रूप का सौन्दर्य गुण माना गया है। शिल्प शास्त्रों में इसे 'नतोन्नत' या 'निम्नोन्नत' कहा है। 'महायान सूत्रलंकार' में कहा है कि ''चित्र में नतोन्नत (गहरायी और उभार) नहीं होता तथापि ऐसा दिखाई देता है'' –

''चित्रे..... नतोन्नतम् नास्ति च, दृश्यते अथ च''

– महायान सूत्रालंकार[5]

छाया और प्रकाश के इस नतोन्नत अंकन को 'वामन' काव्योचित् शब्दावली में 'छाया' और 'कान्ति' या 'औज्ज्वल्य' कहते है।[6] इसे दर्शाने के लिये मार्कण्डेय ने 'वर्तना' के विशेष प्रयोग का विधान दिया। ये वर्तनाएं तीन प्रकार की है – पत्रज (हैचिंग), रेखिक (लाइनर) तथा बिन्दुज (स्टेपलिंग)। विष्णु धर्मोत्तर का संदर्भित उल्लेख प्रस्तुत है –

तिस्रश्च वर्तनाः प्रोक्ताः पत्ररेखिकबिन्दुजाः।।
पत्राकृतिभी रेखाभिः कथिता पत्रवर्तना।
अतीव कथिता सूक्ष्मा तथा रैखिकवर्तना।।
तथा च स्तम्भनायुक्ता कथिता बिन्दुवर्तना।। – विष्णुधर्मोत्तर[7]

इन वर्तनाओं के समुचित प्रयोग से रूप के विशेष हिस्सों को छायांकित करते

हुए शेष हिस्सों को प्रकाशित दिखाया जा सकता है। छायांकित हिस्सा अवनत तथा प्रकाशित हिस्सा उन्नत होने का दृष्टिभ्रम पैदा करता है। यशोधर के अनुसार इस प्रभाव को वर्णों के व्यतिक्रम (व्यवधान) या 'वर्णिका भंग' द्वारा प्राप्त किया जाता है। इस प्रकार किसी आकृति की स्थिति जनित अंगोपांगिक क्षयवृद्धि के रेखांकन के पश्चात् रंगाकन करते समय उस क्षय–वृद्धि के प्रभाव को तर्कसम्मत तरीके से दिखाने के लिये भारतीय मनीषियों ने वर्तना (पत्रज, रेखिक, बिन्दुज), वर्ण व्यतिक्रम अथवा वर्ण–संकर[8] द्वारा चित्रोन्मीलन के तकनीक–विधान का निर्देश दिया।

उपरोक्त गुणों के साथ ही मार्कण्डेय 'जीवन के स्पंदन' (प्राण) को चित्र का सर्वोपरि गुण (लक्षण) मानते हैं –

सस्वास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम्।

– विष्णुधर्मोत्तर[9]

तात्पर्य यह है कि किसी चित्र में उपरोक्त आठों गुणों का निरूपण हो, किन्तु वह चित्र सश्वास प्रतीत न हो तो वह चित्र–प्रयास निरर्थक है। चित्र के अन्तर्गत जीवन के इस तत्व को रूपायित करने के लिये उन्होंने एक सूत्र दिया–

लसतीव च भूलम्बो श्लिष्यतीव तथा नृप।
हसतीव च माधुर्यं सजीव इव दृश्यते।।

– विष्णुधर्मोत्तर[10]

अर्थात्, जो चित्र आधार–युक्त होते हुए सुशोभित–सा हो रहा हो, अथवा डर–सा रहा हो, अथवा मुस्करा–सा रहा हो और इस प्रकार वह चित्र सजीव तथा श्वास लेता हुआ प्रतीत हो रहा हो, वह श्रेष्ठ है।

चित्र के गुणों के संदर्भ में विष्णुधर्मोत्तर में लक्षण युक्त चित्र को ही प्रशस्त माना गया है। रूप से सम्बन्धित उसका लक्षण बहुविध हो सकता है, यथा–प्रमाण गत लक्षण, पुरूष या स्त्री–प्रकारगत लक्षण, विविध देव–अर्द्धदेव और राक्षसी रूपगत लक्षण इत्यादि। कामसूत्र की टीका के अन्तर्गत यशोधर ने जिस 'रूपभेद' की चर्चा की है, वह मूलतः रूप के लक्षण पर ही आधारित है। वस्तुतः यह लक्षण चित्र का गुण ही नहीं बल्कि चित्रित रूप का चरित्र भी है। प्रसंगानुकूल शास्त्रोचित साक्ष्य–संदर्भ द्रष्टव्य है–

''चित्रं लक्षणसंयुक्तं प्रशस्तं सर्वमुच्यते।।''

– विष्णुधर्मोत्तर[11]

दूसरी ओर मार्कण्डेय आलेख्य–कर्म के गुणों का उल्लेख करते हुए कहते हैं –

सुस्निग्धविस्पष्टमाजिह्यरेखं विद्वान्यथादेशविशेष।
प्रमाणशोभायरहीयमानंकृतं भवोच्चित्रमतीव वेशम्।।

– विष्णुधर्मोत्तर[12]

अर्थात्, स्निग्ध (डौलयुक्त) एवं स्पष्ट आकार सूचक रेखाओं द्वारा निर्मित रूप जो देश एवं वर्ग के अनुरूप वेश–आभूषणों से युक्त हो तथा जिसमें प्रमाण और शोभा से सम्बन्धित कोई कमी न हो – ऐसा चित्र अतिश्रेष्ठ है।

उपर्युक्त सूत्र का प्रथम तत्व रेखा है जिसे भारतीय कला का महत्वपूर्ण रूपगत या शैलीगत तत्व कह सकते हैं। इसे चित्र की आत्मा भी माना है[13] क्योंकि यह रूप को एक प्रकार का लचीलापन प्रदान करती हुई, उसके आयतन में जैविक गति का आभास उत्पन्न करती है। शुद्ध रूप से तकनीकी कौशल पर आधारित होने के बावजूद रेखा ऐसा तत्व है, जो भावानुरूप गत्यात्मकता द्वारा रूप को जीवन की भांति गतिज ऊर्जा से युक्त बनाती है। सामान्यतः भारतीय रेखा का चरित्र निश्चित है। लययुक्त, डौलयुक्त, मंदसर्पिल गति से प्रवाहमान अथवा कोमल भाव के साथ निर्बाध बहते हुए आगे बढ़ना उसका स्वभाव है। उसका यह स्वभाव, भाव का पोषक ही नहीं बल्कि भाव का संवेदक भी है। इस प्रकार की रेखा के विध ाान के आधार को चित्र के बहुचर्चित सिद्धान्त 'यथा नृत्ये तथा चित्रे' के संदर्भ में समझा जा सकता है। भारतीय नृत्य की शैली गत्यात्मक देह–यष्टि तथा लयात्मक अंग–संचालन पर आधारित है। वह भाव– प्रधान अवश्य है किन्तु उद्वेग प्रधान नहीं है। देह की विभिन्न नृत्यमय अवस्थाएं तथा हस्त, पाद, ग्रीवा, मुख, कटि इत्यादि अंगोपांगों का संचालन अंतराल में एक अदृश्य रेखीय गति का निर्माण करता है। देह के आयतन की इस लयात्मक भंगिमा तथा अदृश्य रेखीय गति को चित्र या मूर्ति के अन्तर्गत रेखा के द्वारा मूर्त रूप प्राप्त होता है। इस प्रकार सिद्ध ान्ततः भारतीय रेखा का आधार नृत्य के विधान में ही निहित है; जहां प्रयोग के स्तर पर तीक्ष्ण, त्वरित, खण्डित रेखीय चालों तथा रूप के आवेशजन्य उभारों को व्यक्त करने वाले रेखीय आयतनों को अस्वीकृत कर दिया गया।

रेखा के ऐसे ही गुणों को लक्ष्य करते हुए मार्कण्डेय कहते हैं –

तरगग्निशिखाधूमं वैजयन्त्यम्बरादिकम।
वायुगत्या लिखेद्यस्तु विज्ञेयः स तु चित्रवित्।।

– विष्णुधर्मोत्तर[14]

अर्थात् तरंगित लहरों, अग्नि की लपटों, हवा में उड़ते–लहराते वस्त्रों के रेखीय

प्रभाव को एक कुशल एवं चित्र का ज्ञाता ही चित्रित कर सकता है।

चित्र एवं मूर्ति के गुणों के अतिरिक्त मार्कण्डेय ने कतिपय ऐसे दोषों की ओर भी संकेत किया, चित्र के अन्तर्गत जिनकी वर्जना अनिवार्य है। श्लोक संदर्भ निम्न प्रकार है –

अश्लक्ष्णा मरणयोक्ता क्रुद्धा रूपविनाशिनी।
प्रमाण हीनां प्रतिमा तथा लक्षणवर्जिताम्।।
तस्मात् सर्वप्रयत्नेन मानहीनां विवर्जयेत्।
चित्र लक्षणसंयुक्तं प्रशस्तं सर्वमुच्यते।।

–विष्णुधर्मोत्तर[15]

उपर्युक्त श्लोक में चित्र के मुख्य तीन दोषों की ओर संकेत है : प्रथम – अश्लक्ष्णा, द्वितीय मानहीनां तथा लक्षण हीनां। यहां हम 'अश्लक्षणा' दोष के संदर्भ में विचार करेंगे। इस शब्द का अर्थ है : स्निग्धता से रहित अथवा अनपालिश्ड। मार्कण्डेय चेतावनी देते हैं, कि जिस कला रूप (चित्र या मूर्ति) को तकनीकी प्रयोग द्वारा चिकना नहीं किया गया है, वह मृत्यु और क्रोध को आमंत्रित करता है तथा रूप के सौन्दर्य को नष्ट करता है। यशोधर ने षड्ंग के अन्तर्गत जिस लावण्य की चर्चा की है, वह यद्यपि रूप का आन्तरिक गुण है, तथापि इसे प्रस्तर मूर्ति अथवा चित्रित धरातल को तकनीकी कौशल द्वारा स्निग्ध बनाकर अभिव्यक्त किया जा सकता है। मौर्यकालीन प्रस्तर प्रतिमाओं की विशेष पॉलिश तथा परवर्ती युगों में मूर्ति और चित्र धरातल पर किये जाने वाले वज्र–लेप का प्रयोग रूप को स्निग्ध बनाने के लिये ही होता था।

विष्णुधर्मोत्तर के अध्याय इकतालीस में विशेष रूप से आलेख्य के दोषों का निम्न प्रकार उल्लेख किया गया है :–

– दौर्बल्यं बिन्दुरेखात्वमिविभक्तत्वमेव च।

– विष्णुधर्मोत्तर[16]

– वृहद्गण्डौष्ठनेत्रत्वं संविरूद्धत्वमेव च।
मानवाकारता चेति चित्रदोषाः प्रकीर्तिताः।।

– विष्णुधर्मोत्तर[17]

अर्थात्, निर्बल तथा अस्थिर रेखा, कटी–फटी तथा बिन्दुज रेखाओं से निर्मित रेखांकन, रूप एवं अंतराल की अनुचित व्यवस्था, स्वाभाविक से अधिक बड़े कपोल, ओष्ठ तथा नेत्र, अनुचित भंगिमा से युक्त रूप तथा दिव्य (देव) रूप को सामान्य

मनुष्य के रूप में दर्शाना – ये चित्र के दोष है।

मध्ययुगीन ग्रन्थ समरांगण सूत्रधार में भोज ने प्रतिमा के गुण दोषों का विस्तारपूर्वक विवेचन प्रस्तुत किया। यह निम्न प्रकार है। – ''सुश्लिष्ट–संन्धिबन्ध, ताम्र–लौह–सुवर्ण–रजत बद्धा, प्रमाणगुण–संयुक्ता, अविवर्जिता, सुविभक्ता, यथोत्सेध ाा, प्रसन्न–वदना, शुभा, निगूढ़सन्धिकरणा, समायती तथा ऋजुस्थिति'' ये प्रतिमा के पन्द्रह गुण है। इसी प्रकार ''अश्लिष्ट सन्धिबन्ध, विभ्रान्ता, वक्र, अवनता, अस्थिरता, उन्नता, काकजंघा, प्रत्यंगहीना, विकटाकारा, मध्यग्रन्थिनता, उद्बद्ध–पिण्डिका, अधोमुखी, कुब्जा, पार्श्वहीना, आसन–हीना, आलय–हीना, आयस–पिण्डिता तथा नाना–काष्ठ–समायुक्ता'' ये उन्नीस प्रतिमा दोष है।[18]

गुण–दोष विवेचन के अतिरिक्त भारतीय शिल्प शास्त्रों में गुण–दोष सम्बन्धी शुभ तथा अशुभ प्रभावों (परिणामों) की ओर भी संकेत किया गया है। जैसेः

–उर्ध्वदृष्टिश्च रौद्री च राष्ट्र राज्ञोः क्षयंकारी।
अधोदृष्टिश्च रौद्री च अर्चके निहनिष्यति।।

– देवतामूर्ति प्रकरण[19]

– जंघाहीना भवेत भक्षाकटि हीना च घातिनी।
अधोहीनानि दुःखाय शिल्पिनो भोग वर्जिता।।

– अपराजितपृच्छा[20]

अर्थात् उर्ध्वदृष्टि तथा रौद्र रूप वाली प्रतिमा राष्ट्र और राजा का नाश करती है तथा अधोदृष्टि और रौद्ररूप वाली प्रतिमा अर्चक (पूजा करने वाले) का पतन करती है। इसी प्रकार अनुपात से पतली जंघा और क्षीण कटि वाली प्रतिमा घातक है तथा अधोअंग से पतली प्रतिमा, स्वयं शिल्पी की समृद्धि का नाश करती है।

इसी संदर्भ में एक महत्वपूर्ण संदर्भ उल्लेखनीय है, जहां संकेत किया गया है कि प्रतिमा यदि एक शिल्पी द्वारा सृजित है तो कल्याणकारी है, यदि उसी प्रतिमा को दो शिल्पियों ने पूर्ण किया है तो वह मृत्युकारक है –

एकहस्ते तु कल्याणं द्विहस्ते मृत्युरेव च।
गृहदियैक शिल्पिना भाषितं विश्वकर्मणा।।

– वेधवास्तु प्रभाकर[21]

शिल्प शास्त्रों में कुछ ऐसे संकेत भी प्राप्त होते हैं, जहां लघु दोषों से युक्त होने पर भी सौन्दर्य गुण के कारण प्रतिमा को निर्दोष मान लिया गया है। यद्यपि इस प्रकार के संदर्भ कला–प्रयोग के अन्तर्गत शास्त्रोचित निर्देशों की अनुपालना में आने वाली शिथिलता का द्योतक है तथापि इसे शास्त्रोचित परम्परागत विचारों के ऊपर कला के

सौन्दर्य विचार की विजय माना जा सकता है। संदर्भित कतिपय उल्लेख निम्न प्रकार है –

गुणाश्च बहवो यत्र दोषमेकं भवेद्यदि।
गुणाधिक्य अल्पदोषं कर्तव्यं नात्र संशयः।।

– वेधवास्तु प्रभाकर[22]

अर्थात्, 'अनेक गुण तथा अल्प दोष वाला कार्य श्रेष्ठ है।' इसी प्रकार का विचार शिल्प रत्न में भी मिलता है –

– ''दोषों लघुत्तरे बिम्बे नैव त्याज्यं कदाचन।''

– शिल्परत्न[23]

गर्ग ऋषि भी ऐसा ही कहते हैं कि जिसे देखकर मन और चक्षु प्रसन्न व तुष्ट होते हैं, वह कार्य सदैव निर्दोष है –

मनसश्चक्षुषोर्यत्र संतापो जायते ह्रदि।
तथा कार्या गृहं सैवरिति गर्गस्य भाषिते।। –

वृहदसंहिता[24]

संदर्भ –

1. विष्णु धर्मोत्तर : 3.43.22, 3.43.29
2. विष्णुधर्मोत्तरः 3.43.19
3. विष्णुधर्मोत्तरः 3.39.39 से 3.39.42 तक
4. विष्णुधर्मोत्तरः 3.39.7 से 3.39.48 तक
5. महायान सूत्रालंकार : 13, 17
6. वामनः काव्यालंकार सूत्रवृत्ति 'कारिका– पृष्ठ 154
7. विष्णुधर्मोत्तरः 3.41.5 1/2 से 3.41.7 1/2
8. बाणः कादम्बरीः पृष्ठ 10
9. विष्णुधर्मोत्तरः 3.43.22 1/2
10. विष्णुधर्मोत्तरः 3.43.21
11. विष्णुधर्मोत्तरः 3.38.24 1/2
12. विष्णुधर्मोत्तरः 3.41.15
13. वामनः 1. काव्यालंकार सूत्र–वृत्ति 4 (''(रीतिरात्मा काव्यस्य) – एतासु तिसृषु रेखास्विव चित्रं काव्यं प्रतिष्ठितम्'') अर्थ : जिस प्रकार काव्य की आत्मा रीति है, वैसे ही चित्र की आत्मा रेखा है।
14. विष्णुधर्मोत्तरः 3.43.28

15. विष्णुधर्मोत्तरः 3.38.22 एवं 24
16. विष्णुधर्मोत्तरः 3.41.30 1/2
17. विष्णुधर्मोत्तरः 3.41.8
18. भोजः समरांगण सूत्रधारः 78.1–9
19. देवतामूर्ति प्रकरण : से – सोमपुराः वेधवास्तु प्रभाकर, श्लोक – 58
20. अपराजित पृच्छा : से 7 सोमपुराः वेधवास्तु प्रभाकर, श्लोक – 60

श्यामसुन्दर मीणा,
सीनियर रिसर्च फेलो, इतिहास एवं भारतीय संस्कृति विभाग,
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

''गुप्तकाल में प्रकृति प्रेम एवं पर्यावरण चिंतन : अभिलेखो के विशेष संदर्भ में''

गुप्तकाल को भारतीय इतिहास में स्वर्णकाल के रूप रेखांकित किया गया है। उपलब्ध साधनों के प्रकाश में इस समय भारतीय राजनीतिक व्यवस्था, सामा. जार्थिक स्थिति, वैज्ञानिक ज्ञान, विदेशों में भारतीय संस्कृति का प्रचार– प्रसार, पारिस्थितिकी संतुलन, प्राकृतिक सौदंर्य अच्छी स्थिति में था। पर्यावरण के अंतर्गत पेड–पौधे, जीव–जन्तु, मानव, जल, वायु, भूमि इत्यादि सभी तत्व समाहित हैं। भ. ारतीय संस्कृति व सभ्यता में समाज तथा वृक्ष व जीव–जन्तुओं का घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है। परन्तु आज दिनोंदिन बढते औद्योगिकरण व विकास की होड़ ने समस्त विश्व में वन एवं प्राकृतिक संसाधनों को विनाश के कगार पर पहुँचा दिया है। आखिर क्यों हम आज इतने सरकारी प्रयासों व करोडों रूपये खर्च करने के बाद भी वृक्ष व वन्यजीवों को नहीं बचा पा रहे हैं? इसका सबसे सटीक उत्तर यही हो सकता है कि आज मनुष्य व प्रकृति के बीच पहले जितना धार्मिक सम्बन्ध व परस्पर सहयोग का भाव नहीं रहा है। अतः आज सरकारी प्रयासों के साथ–साथ हमें उस गौरवशाली इतिहास को पुनर्जीवित करने की आवश्यकता है जहाँ पेड़–पौधे, जीव–जन्तु इत्यादि प्राकृतिक तत्वों से व्यक्ति के बेहद प्रेमपूर्ण, सौहार्द्रपूर्ण सम्बन्ध थे। सुरसा के मुँह की तरह बढते भूतापन ने हमें पुनः प्राकृतिक तत्वों के प्रति मानवीय दृष्टिकोण अपनाने को प्रेरित किया है।

गुप्त एवं समकालीन राजवंशों के अभिलेखों में प्रकृति प्रेम एवं पर्यावरण चिंतन के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं, लेकिन उससे पूर्व साहित्य एवं अभिलेखों में प्राप्त प्रकृति विषयक भारतीय अवधारणा को संक्षेप में समझ लेना समीचीन होगा। हडप्पा सभ्यता से ही भारत में विशेषतः मुहरों पर प्राप्त वृक्ष, पशु–पक्षी आदि के चित्रों, अनाज संरक्षण के लिए बने कोष्ठागारों, जल निकास प्रणाली इत्यादि में प्रकृति–प्रेम व पर्यावरण चितंन के पर्याप्त तत्व मौजूद हैं। हडप्पा काल में पीपल पूजा, तुलसी पूजा व अन्य वृक्षों के साथ–साथ यूनीकॉर्न (गैंडा), कूबड वाले बैल एवं अनेक प्राकृतिक तत्वों का पूजन व सरंक्षण किया जाता था।[1] मिस्त्र की नील नदी

की तरह भारत में सिन्धु, सरस्वती, गंगा का सम्मान प्राचीन काल से होता आ रहा है। सिन्धु नदी व इसकी पाँच शाखाएं ऋग्वेद में उल्लेखित हैं। सिन्धु आर्यों की विशिष्ट नदी है व इसका बारम्बार उल्लेख होता है।[2] दूसरी नदी सरस्वती ऋग्वेद में सबसे अच्छी (नदीतम) कही गई है। ऋग्वेद में सरस्वती की स्तुति में 75 मंत्र हैं व इसे अग्रगण्य देवी कहा है–[3]

अम्बितमे नदीतमे देवितमे सरस्वती।

अप्रशस्ता इव स्मसि प्रशस्तिमम्ब नस्कृधि।। ऋग्वेद, 2.41.16

(हे सरस्वती! आप माताओं में श्रेष्ठ माता, नदियों में उत्तम महानदी और देवियों में अग्रगण्य देवी हो। हे माता! हम सब अज्ञानी हैं। आप हमें ज्ञान प्रदान करें।)

ऋग्वेद के वातसूक्त में वायु से दीर्घजीवन की प्रार्थना करते हुए उसे हृदय के लिए परमौषधि, कल्याणकारी, आनन्ददायक कहा गया है।[4] शतपथ ब्राह्मण में कहा गया है कि जल ही जगत् की प्रतिष्ठा है क्योंकि जल के बिना जीवन असम्भव है।[5] अर्थववेद में विभिन्न सूक्तों में वनस्पति, कृषि, जल इत्यादि का वर्णन मिलता है। इसमें वनस्पति से कल्याण करने एवं व्याधियों को दूर करने की प्रार्थना की गई है।[6] बौद्ध ग्रंथ सुत्तनिपात में गाय को अन्नदा वन्नदा व सुखदा कहा गया है एवं उसकी रक्षा करने का उपदेश दिया गया है।[7] अर्थशास्त्र में वर्णित आटविक (वन विभाग का प्रधान), सीताध्यक्ष इत्यादि पर्यावरण प्रबन्धन में सहयोगी थे। ऊसर भूमि के सदुपयोग के लिए चारागाह, हस्तिवन, तपोवन, मृगवन आदि बनाने के सुझाव अर्थशास्त्र में दिए गए हैं।[8] अर्थशास्त्र में चारागाहों, आश्रमों के पशु–पक्षी, मृग आदि को अनुचित ढंग से मारे जाने या हटाये जाने पर 'दण्डपारूष्य' प्रकरण के अनुसार यथोचित दण्ड देने का विधान है।[9] महाभारत, रामायण, पुराण, चरकसंहिता, मनुस्मृति, वृहत्संहिता इत्यादि ग्रंथो में भी पर्यावरण चेतना के उदाहरण प्राप्त हैं। मनुस्मृति[10] में जल, भूमि आदि की पवित्रता के कारण उनमें अपशिष्ट विसर्जन का निषेध पर्यावरण को स्वच्छ बनाये रखने की ओर संकेत है। मनु यह आदेश आश्रम व्यवस्था के अन्तर्गत गृहस्थों को दे रहे हैं, अतः यदि गृहस्थ को आदेश दिया जा रहा है तो यह पूरी संतति को निर्देशित करता है। वृहत्संहिता के वृक्षायुर्वेदध्याय[11] में वृक्षारोपण के लाभ, उद्यानयोग्य भूमि, सिंचाई के नियम, पेड़ों के रोग, उक्त रोगों की चिकित्सा एवं अच्छी बढोत्तरी के उपायों का वर्णन मिलता है।

गुप्तयुग के पूर्व के अभिलेखों में भी हमें प्राकृतिक संकट व उसके संरक्षण के अनेक प्रमाण मिलते हैं। अभिलेखों में पर्यावरण व प्रकृति प्रेम का सर्वप्रथम उदाहरण चतुर्थ शताब्दी ईसा पूर्व के सोहगौरा ताम्र पत्र[12] (जिला–गोरखपुर, उत्तरप्रदेश) में

मिलता है। लेख में अन्नागार की व्यवस्था का प्रमाण प्राप्त है एवं इसका उपयोग केवल अकालादि आपातकाल के निवारणार्थ निर्देशित किया गया है। इसके बाद मौर्य सम्राट अशोक के प्रथम शिलालेख[13] में हमें जानवरों को मारने व निरर्थक उत्सव बंद करने का उल्लेख मिलता है। अशोक के दूसरे शिलालेख[14] में सडक बनवाने एवं उनके किनारे फलदार वृक्ष लगवाने व कुएँ खुदवाने का वर्णन मिलता है। अशोक के अन्य लेखों में ऐसे अनेक उदाहरण हैं। कलिंगराज खारवले के हाथीगुफा अभिलेख[15] में प्रथम वर्ष में उसके द्वारा नगर में झील पर बांध बनवाने, तालाब व हौद बनवाने एवं उपवनों को पुनर्जीवित करने के प्रमाण मिलते हैं और पाँचवे वर्ष में उसके द्वारा मूलतः नंदो द्वारा बनवाई गई नहर का विस्तार करने का उल्लेख मिलता है। रूद्रदामन के जूनागढ अभिलेख[16] में चन्द्रगुप्त मौर्य के समय निर्मित सुदर्शन झील का वर्णन मिलता है। अशोक के समय इसमें नहर निकलवायी गई तथा रूद्रदामन के समय इसके टूट जाने पर पुनः इसके बांध को अधिक सुन्दर करवाने का उल्लेख है। इसका वर्णन हमें गुप्त सम्राट स्कन्दगुप्त के जूनागढ लेख में भी प्राप्त है।

आलोच्यावधि में हमें गुप्त एवं उनके सामंत तथा अन्य शक्तियों के अनेक प्रस्तर अभिलेख, ताम्रपत्र, मूर्तिलेख इत्यादि प्राप्त हुए हैं जिनसे प्रकृति– प्रेम एवं पर्यावरण–संरक्षण की जानकारी उपलब्ध होती है। प्रयाग प्रशस्ति[17] में गरूड़ का राजचिन्ह के रूप में उल्लेख, शतसहस्त्र गायों के दान एवं गंगाजल की पवित्रता का विवरण मिलता है। पक्षी का राजचिन्ह के रूप में सम्मान जहाँ वैष्णवधर्मी होने की ओर संकेत करता है वहीं इसके सम्मान व महत्व की तरफ भी ध्यान दिलाता है। आज मयूर भारत का राष्ट्रीय पक्षी व गरूड ईरान का राष्ट्रीय प्रतीक है, जिससे जाहिर होता है कि आज भी इनको सुरक्षा व सम्मान प्राप्त है। चन्द्रगुप्त द्वितीय का मेहरौली लौह स्तम्भ[18] आज लगभग 1700 वर्षों के बाद भी खुले आकाश में अक्षुण्ण खडा है। यह उस युग के कला, विज्ञान व पर्यावरण अनुकूल धातु निर्माण का अनूठा उदाहरण है। यह ऐसी उत्कृष्ट धातु से बना हुआ है जिसमें जरा भी जंग नहीं लगी है।[19] वाकाटक शासक पृथिवीषेण (355–85ई॰) के सामंत व्याघ्रदेव के गंज शिलालेख[20] में व्याघ्रदेव द्वारा अपने माता–पिता के पुण्योपार्जन के लिए बांध निर्माण का धार्मिक कृत्य किये जाने का उल्लेख है। कुमारगुप्त प्रथम के समकालिक विश्ववर्मन के गंगधार प्रस्तर लेख[21] में इस नगर को सिंचन हेतु निर्मित कूपों, तड़ागों, देवमंदिरों तथा देव सभाओं, पेयजल युक्त कूपों, विभिन्न प्रकार की आमोद वाटिकाओं, नदीपथों तथा बडे कुण्डों से इस प्रकार सजाया है मानो स्वयं अपनी प्रिया पत्नी को आभूषणों से सजा रहा हो। कुमारगुप्त के समकालीन ही पूर्वी

बंगाल के बोगरा जिले से प्राप्त कुलैकुरी ताम्रपत्र लेख[22] (440 ई॰) में भूमि की सुरक्षा करने एवं सीमांकन करने का वर्णन है। यह भूमि के महत्व का सूचित करता है। कुमार गुप्त प्रथम के ही दामोदरपुर ताम्रपत्र[23] (444 ई॰) में भूमि के विविध प्रकारों, यथा – उपजाऊ, बंजर व बिना जोती हुई भूमि का वर्णन मिलता है। इसमें भूमि के लिए अप्रहत (कुछ समय से जोती न गई हो), अप्रदा (अहस्तान्तरणीय) शब्दों का प्रयोग हुआ है। इससे भूमि को गुणवत्ता के आधार पर विभाजन करने की दृष्टि विषयक ज्ञान होता है। अप्रहत से यह भी संभावना उद्घाटित होती है कि भूमि को कुछ समय परती छोडकर उसे उपजाऊ बनाया जाता होगा। कुमार गुप्त प्रथम के ही अन्य दामोदरपुर ताम्रपत्र[24] में 'हट्टापानकैः' शब्द का उल्लेख हुआ है। इसका आशय सिंचाई से है। यह साहित्य में वर्णित अरघट्ट है। टामस तथा लल्लन जी गोपाल ने इसे पर्शियन ह्वील माना है जिसे हम रहट का नाम देते हैं। यह गुप्तयुगीन सिंचाई विधि का साक्ष्य प्रस्तुत करता है। इससे कृषि तथा अन्य फसलों में कृत्रिम रूप से सिंचाई करने का ज्ञान होता है। गुप्तकाल में प्राकृतिक आपदा की सूचना, बडी चेतना व सूझ–बूझ से उसका प्रबंधन करने का पुख्ता प्रमाण स्कन्दगुप्त के जूनागढ अभिलेख[25] में मिलता है। अभिलेख के अनुसार उस समय चिरकाल तक इतनी अधिक वर्षा हुई कि सुदर्शन झील ने अकस्मात् अपने बांध को तोड दिया। गुप्त संवत् की गणनानुसार 136 वें वर्ष अर्थात् 136+319 – 455 ई॰ में भाद्रपद की षष्ठी तिथि की रात में सुदर्शन झील के टूटने की घटना हुई। यह झील रैवतक व उर्जयत् पर्वत के जल स्त्रोतों से निकलने वाली पलाशिनी नदी के जल को रोककर बनाई गई थी। अभिलेख की 30 वीं पंक्ति में वर्णित है कि नागरिकों ने उपाय के विषय में विचार करते हुए पूरी रात जाग कर बिता दी। यह इस युग के लोगों के पर्यावरण संकट से निपटने हेतु चिंतनशील एवं जागरूक होने का स्पष्ट उदाहरण है। लेखानुसार चक्रपालित ने शुभ फल देने वाले धर्म को सामने रखकर राजा और नगर के कल्याण के लिए सुदर्शन झील को दो महीने के भागीरथ प्रयत्न से 137 वें वर्ष (456 ई॰) में पुनः बंधवा दिया। लेख में झील की लम्बाई चौडाई बताई गई है और उसे पुष्ट एवं विश्वविख्यात बतलाया गया है, साथ ही इसे मजबूत सीढियों के कारण सुन्दर किनारे वाला कहा गया है। अंत में निर्मल जल वाले जलाशय के तब तक स्थायित्व की कामना की है जब तक गगनमण्डल के सूर्य और चन्द्र विद्यमान हैं। अतः स्पष्ट है कि इस झील ने लगभग एक सहस्राब्दी तक सौराष्ट्र क्षेत्र में कृषि, सिंचाई एवं पेयजल में अपनी भूमिका अदा की। गौरतलब है कि यह झील प्राचीन भारत में इतनी लोकप्रिय थी कि इसके अनुकरण पर वत्सगुल्म शाखा के वाकाटक नृपति देवसेन (450–75 ई॰)

के बोराले (बाशीम के पास) शिलालेख[26] (458 – 59 ई॰) में सुदर्शन तालाब के निर्माण का उल्लेख है। इसमें देवसेन के सेवक आर्य स्वामिल्लदेव द्वारा बोराले में समस्त प्राणियों के कल्याण के हित के लिए सुदर्शन तालाब के निर्माण का वर्णन है। यह शक् संवत में है एवं इसमें स्वामिल्लदेव के लिए रूद्रदामन के पह्लव गवर्नर सुविशाख की भांति आर्य शब्द का उल्लेख हुआ है। इससे तालाब निर्माता स्वमिल्लदेव के क्षत्रपों के राज्य से आने की सूचना मिलती है।[27] बिहार स्तम्भ लेख[28] (पटना) संभवतः स्कन्दगुप्त के समय का ही है। इसमें गौल्मिक (वनाधिकारी) को ग्रामदान की सूचना दी गई है। इससे स्पष्ट है कि वनों की सुरक्षार्थ वनाधि ाकारी नियुक्त थे। इसे पर्यावरण की सुरक्षा व्यवस्था का प्रमाण कह सकते हैं। हमें वाकाटक नरेश प्रवरसेन द्वितीय के इन्दौर ताम्रपत्र[29] में रजुक नामक अधिकारी का उल्लेख प्राप्त है जिसका सर्वप्रथम उदाहरण अशोक के स्तम्भलेखों[30] में मिलता है। यह शब्द संस्कृत के रज्जु से निकला है जिसका कार्य भूमि को मापकर कर निर्धारण करने का था। भूमि के मापन के साथ ही उसकी उर्वरक क्षमता, गुणवत्ता व सिंचाई आदि पर भी ध्यान दिया जाता होगा। प्रभावती गुप्ता के पूना ताम्रपत्र[31] में गौ, तालाब, पुष्प, घास व वाटिकाओं को दान देने का उल्लेख मिलता है जो प्राकृतिक पदार्थों के महत्व की ओर संकेत करता है।

कुमारगुप्त व बन्धुवर्मन कालीन मन्दसौर प्रस्तर अभिलेख[32] मानव एवं प्राकृतिक दृश्यों व प्रकृति के बीच प्रेम का सुन्दर उदाहरण है। अभिलेख के अनुसार लाट स्थान हरी भरी वनस्पतियों से युक्त, पर्वतों से आवृत्त था तथा वहाँ के वृक्ष पुष्पों से लदे हुए बताये गये हैं। लेख बतलाता है कि दशपुर नगर पुष्पावनत वृक्षों रूपी आलंकारिक कर्णाभूषणों को धारण करने वाली पृथ्वी का तिलक सा बन गया। सरोवरों को कमल पुष्पों से युक्त बताया गया है। केले, अशोक, केतकी, सिन्धुवार, अतिमुक्तक, कुसुम इत्यादि के सुन्दर वृक्षों व फूलों का वर्णन हुआ है। इस प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन मानव के नैसर्गिक प्रकृति प्रेम को सूचित करता है। कुछ बाद के अफसद शिलालेख[33] में श्रीकोणदेवी नामक महिला द्वारा सरोवर बनवाने का उल्लेख है। जिसके मीठे जल का पान लोग बडी रूचि से करते थे। उसके जल को इन्द्र मणि और शंख की तरह धवल बताया है, जिसमें राजहंस, मकर और मत्स्य की क्रीडाओं द्वारा हिलोरें उठती थी। यह जल की शुद्धता को इंगित करता है जिससे जाहिर है पर्यावरण शुद्ध व प्रदूषण मुक्त रहा होगा। आज बांधों, नदियों व झीलों का जल शंख की तरह सफेद नहीं बल्कि बदरंग हो चुका है एवं उनमें बिरले ही जलजीव क्रीडा करते नजर आते हैं।

अतः उपर्युक्त विश्लेषण से स्पष्ट है कि गुप्त एवं समकालीन राजवंशों के

समय पर्यावरण की सुरक्षा एवं संरक्षा पर पर्याप्त ध्यान दिया जाता था। उस समय वातावरण मन, बुद्धि व बल को बढाने वाला था जबकि आज मनुष्य श्वास लेने में भी कठिनाई महसूस कर रहा है। अतः समय रहते हमें वही आध्यात्मिक, प्रेमपूर्ण व सम्मानजनक नजरिया प्रकृति के प्रति अपनाना होगा जो हमारे पूर्वजों ने अपनाया था। अभिलेखों के साथ ही तत्कालीन साहित्य एवं कला में भी प्रकृति–प्रेम व पर्यावरण चिंतन के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं। कालिदास, भास व अन्य विद्वान लेखकों के ग्रंथों में विभिन्न रूपों में प्रकृति–प्रेम दृष्ट्व्य है। अभिज्ञानशाकुन्तलम् के चतुर्थ अंक में तपोवन के वृक्षों को शकुन्तला के बन्धुसदृश[34] कहा गया है। शकुन्तला की विदाई के अवसर पर तपोवन के पक्षियों की स्थिति का वर्णन कवि ने इस प्रकार किया है–

उद्गलितदर्भकवला मृगाः परित्यक्तनर्तना मयूराः।

अपसृतपाण्डुपत्रा मुञ्चन्त्यश्रूणीव लताः।। 12।।[35]

(हरिणियां कुशा के कौर उगल रही हैं, मोरों ने नाचना छोड़ दिया है और लताओं से पीले–पीले पत्ते इस प्रकार झड़ रहे हैं लगता है जैसे उनके आंसू गिर रहे हों)।

इस प्रकार प्राचीन भारत के अनेक ग्रंथ प्रकृति व मानव के बीच प्रेमपूर्ण सम्बन्ध की अद्भुत मिसाल प्रस्तुत करते हैं। इसी प्रकार मृच्छकटिकम् के नवें अंक में चारूदत्त का यह कहना कि 'मैं फूली हुई लता को भी फूल लेने के लिये खींचकर फूल नहीं तोड़ता[36] वृक्षों के प्रति प्रेमभाव को ही दर्शाता है। प्रकृति विवरण, पर्यावरण के प्रति भावनाओं के प्रदर्शन में यद्यपि अभिलेख साहित्य की तुलना में कुछ पीछे ही रह जाते हैं, फिर भी यह संदर्भ साहित्यिक दृष्टि से भी अभिलेखों के महत्त्व को कम नहीं दर्शाते हैं। गौरतलब है कि प्राचीन काल के अनेक कुलों के नाम वृक्षों के नाम पर प्रसिद्ध थे। उदाहरणार्थ शाक्य, औदुम्बर, आर्जुनायन तथा शिवि कुलों के नाम संभवतः क्रमशः शक, उदुम्बर, अर्जुन तथा शिवि वृक्षों के नाम पर रखे गये थे।[37] जो उनके प्राकृतिक तत्वों से घनिष्ठ प्रेम को दर्शाता है। पल्लव (प्रसिद्ध राजवंश) का अर्थ भी लता बताया गया है। लेकिन आज लोग अपने बच्चों के नाम तक इस प्रकार नहीं रखते। यह इस बात को सूचित करता है कि आज मानव व प्रकृति के सम्बन्धों में एक गहरा फासला उत्पन्न हो चुका है। इसे भरना होगा जिससे हजारों वर्षों से गतिमान मानव सभ्यता को बचाया जा सके एवं आने वाली पीढ़ी को एक जीवनोपयोगी विरासत प्रदान की जा सके।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. गार्डन, डी. एच., भारतीय संस्कृति की प्रागैतिहासिक पृष्ठभूमि, बिहार हिन्दी ग्रंथ अकादमी,

पटना 1992 पृष्ठ 81–87

2. शर्मा, आर. एस., प्रारंभिक भारत का परिचय, ओरियंट लॉग्मैन प्राइवेट लिमिटेड, नई दिल्ली, 2004, पृष्ठ 109
3. इतिहास दर्पण, आप्टे भवन, नई दिल्ली, अंक 14(1), 2009, पृष्ठ 48
4. ऋग्वेद 10.186, ऋग्वेद संहिता, वेद प्रतिष्ठान, नई दिल्ली, 1977
5. शतपथ ब्राह्मण, 6.8.2.2, संपादक– बेबर चौखम्बा प्रकाशन, वाराणसी, 1964
6. अथर्ववेद, प्रथम भाग 2/25/1, व्याख्याकार, श्रीपाद दामोदर सातवलेकर, सूरत, 1958, पृष्ठ 95
7. शर्मा, आर. एस., वही, पृष्ठ –144
8. अर्थशास्त्र – 2.8.2, वाचस्पति गैरोला, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी, 2000, पृष्ठ 82–84
9. अर्थशास्त्र, 3.66.10, पूर्वोक्त, पृष्ठ–296–97
10. मनुस्मृति, 4.46,47,56,151, पण्डित जनार्दन झा, हिन्दी पुस्तक एजेंसी, कलकत्ता, सवंत् 1981
11. वृहत्संहिता (वराहमिहिर), खण्ड –2, मिश्र सुरेशचन्द्र, रंजन पब्लिकेशंस, नई दिल्ली, 2010, श्लोक 54.1–31, पृष्ठ 639–47
12. एपिग्राफिया इण्डिका, भाग 22, पृष्ठ –2
13. गोयल, श्रीराम, प्राचीन भारतीय अभिलेख संग्रह, खण्ड –1, राजस्थान हिन्दी ग्रंथ अकादमी, जयपुर, 1982, पृष्ठ 31–37
14. उपाध्याय, वासुदेव, वही, पृष्ठ –248–49
15. एपिग्राफिया इंडिका, जिल्द 20, पृष्ठ –71–89
16. एपिग्राफिया इंडिका, जिल्द 8, पृष्ठ 42
17. लीट, जे. एफ., कार्पस इन्स्क्रिप्शनम् इण्डिकेरम, भाग – 3, (अनुवाद –गिरिजाशंकर प्रसाद मिश्र, भारतीय अभिलेख संग्रह, खण्ड –3, राजस्थान हिन्दी ग्रंथ अकादमी, जयपुर, 1974, पृ. 1–21);
18. लीट, जे. एफ., वही, पृष्ठ – 170–173
19. थापर, रोमिला, पूर्वकालीन भारत, हिन्दी माध्यम कार्यान्वयन निदेशालय, नई दिल्ली, 2008, पृष्ठ 363
20. मिराशी, वी. वी., वही, पृष्ठ –240
21. लीट, वही, पृष्ठ–96–97
22. मिश्र, परमानंद, भारतीय स्वर्णयुग के संस्कृत अभिलेख एवं अमरकोष के अभिधान, ईस्टर्न बुक लिंकर्स, दिल्ली 2004, पृष्ठ –11
23. उपाध्याय, वासुदेव, वही, पृष्ठ –319
24. उपाध्याय, वही, पृष्ठ 319–20
25. लीट, वही, पृष्ठ –71–80
26. मिराशी, वी. वी., वाकाटक राजवंश का इतिहास और अभिलेख, कमच्छा, वाराणसी, 1964,

पृष्ठ 289–90

27. मिराशी, वही, पृष्ठ – 290

28. मिश्र, परमानंद, वही, पृष्ठ 16–17

29. मिराशी, वी. वी., वही, पृष्ठ 176

30. गोयल, श्रीराम, वही, पृष्ठ 102–103

31. सहाय, शिवस्वरूप, वही, पृष्ठ 331–34

32. लीट, जे. एफ., वही, पृष्ठ 98–107

33. सहाय, शिवस्वरूप, वही, पृष्ठ 350–56

34. कालिदास ग्रंथावली, शास्त्री रामतेज चौखम्बा सुरभारती, वाराणसी, 2009 पृष्ठ 402 – अनुमतगमना शकुन्तला तरूभिरियं वनवासबन्धुभिः।

35. वही, पृष्ठ–403

36. मृच्छकटिकम् (शूद्रककृत), त्रिपाठी रमाशंकर, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली, 2010,

डॉ. इतिका चौहान
पूर्व शोधार्थी, चित्रकला विभाग
राजस्थान विश्वविद्यालय
जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

'हस्तशिल्प'–राजस्थान की समृद्ध परम्परा

यह सृष्टि ईश्वर की कला का अनुपम आदर्श हैं सृष्टि के नानविध रूप देखकर ही सृष्टि ने मानव को समस्त प्राणियों में श्रेष्ठ व बुद्धिमता से परिपूर्ण बनाया। मानवीय चेष्टाओं के परिणामस्वरूप ही निरंतर परिवर्तन व प्रगति होती रही। सृष्टि में मानव सर्वाधिक रूप से सदैव ही सौदर्य से आनंदित होता रहा हैं। यही सौन्दर्यानुभूति अपने सहज, सरल रूपाकारों में मानवीय सभ्यता के आधुनिक चरणों में किसी न किसी रूप में समाहित होती गई। मनुष्य ने अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति हेतु औजार पात्र, वस्त्र, आभूषण आदि को रूप प्रदत्त किया।

राजस्थान की हस्तकलाओं से साक्षात्कार हुए बिना राजस्थान दर्शन अधूरा हैं। राजस्थान की हस्तशिल्पकला ने सम्पूर्ण विश्व को सम्मोहित कर दिया हैं। प्रा. चीनकाल से ही राजस्थानी हस्तशिल्प के उत्कृष्ट नमूने यहाँ के हस्तशिल्पियों की कलात्मक अभिरूचि को प्रदर्शित कर रहे हैं। मानव की युगों–युगों से चली आ रही धैर्य, लगन व परिश्रम भरी रचनात्मक प्रक्रिया का सुखद परिणाम हैं 'हस्तशिल्प'।

मानव, शिल्प व लोककला से प्रारंभ से ही जुड़ा हैं। ये दोनों ही मानव के चारों ओर के वातावरण में समाहित है अतः मानव इससे अछूता नहीं रह सकता, चाहे वह किसी भी धर्म या देश का हो। हाथों द्वारा कलात्मक एवं आकर्षक वस्तुएँ बनाना ही 'हस्तकला' या 'हस्तशिल्प' कहलाता है। शिल्प में एक निश्चित रचना प्रक्रिया होती हैं। शिल्पी निर्माण के समय की जाने वाली सभी क्रियाओं के प्रति निश्चित रहता हैं। शिल्पी हस्तकौशल से किसी कच्ची सामग्री को उत्कृष्ट उत्पाद में परिवर्तित कर देते हैं। शिल्प में अनेक व्यक्ति परस्पर आश्रित होकर काम भी करते हैं।

'हस्तशिल्प' इस शब्द के उच्चारण मात्र से यह भान हो जाता हैं कि यह शब्द उन शिल्प कलाओं को इंगित करता हैं, जिनके निर्माण में हाथ के कौशल की प्राथमिक भूमिका होती हैं।

संस्कृत व्याकरणानुसार इस शब्द की संरचना निम्न प्रकार हैं –

हस्त : (हस् + तन् न् इट) हाथ

हस्तकौशलम्	–	हाथ की दक्षता, क्रिया
		हाथ का काम या दस्तकारी
हस्त्य – (वि)		हस्त + यत् त्र
	–	हाथ से संबंध रखने वाला
	–	हाथ से किया गया
	–	हाथ से दिया हुआ
शिल्पमः		(शिल् + पक) कला, ललित कला, यांत्रिक कला
	–	(किसी भी कला में) कुशलता कारीगरी
	–	विद्ग्धता, पटुता

भारत में वैदिक संहिताओं ऋग्वेद आदि पौराणिक सामग्रियों से भी शिल्पों के विषय में प्रमाण मिलते है। वैदिक युग की काष्ठ अत्यन्त उत्कृष्ट थी जैसे रथ में, दरवाजे आदि। 'कला' शब्द का प्रयोग में भी मिलता हैं – कला व उद्योगों के लिए शिल्प शब्द प्रयुक्त होता था – वेदों में शिल्प संबंधी उदाहरण –

ऋक सामयों शिल्प रथः (4:9)

तुम दोनों ऋग्वेद व सामवेद के हस्तशिल्प हैं।

ऐसी अनेको ऋचाओं से वैदिक काल की उत्तम शिल्पकारिता का प्रमाण मिलता है। शिल्पकारिता का प्रथम स्पष्ट उल्लेख 'संहिता' व 'ब्राह्मण' ग्रन्थों में मिलता हैं। शिल्प में मनोभाव, शरीर व मस्तिष्क की संयुक्त उपज हैं। भारत में हस्तशिल्प के सर्वप्रथम उदाहरण सिन्धु घाटी सभ्यता से प्राप्त अवशेषों को माना जाना चाहिए क्योंकि इनमें ही आज की समृद्ध शिल्प परम्परा का बोध होता है। भारतीय कला धर्म, तत्वज्ञान व संस्कृति का दर्पण है। साहित्य संगीत, कला विहीन व्यक्ति को पशु की संज्ञा दी गई हैं।

'साहित्य संगीत कला विहीन', साक्षात् पशु पुच्छः पाषाण विहीनः।''

सांस्कृतिक कला मूल्यों का मौलिक रूप हस्तशिल्पों में झलकता हैं। समाज में आज भी हस्तशिल्पी व उनका हुनर बदलते मानदण्डों के साथ अपनी परमपराओं के प्रति पूरे विश्वास से अपने स्थान पर हैं।

आज राजस्थान अपने कलात्मक हस्तशिल्पों के कारण समूचे विश्व को सम्मो.

हित कर रहा हैं। 'हस्तशिल्प' अर्थव्यवस्था की धुरी भी बन चुके हैं। 'हस्तशिल्प' सामाजिक चेतना, माव का हुनर प्राचीन रचनाओं से ज्ञात होता हैं। प्रारंभ से ही आदिम मानव सृष्टि की प्रक्रिया से आवेष्टित हैं कि उसकी चेतना कला की नयी व्याख्या व रूप रचने को आतुर हैं।

आजादी के 5 वर्षो के पश्चात् भारत सरकार ने 1952 में श्रीमती कमला देवी चट्टोपाध्याय के नेतृत्व में अखिल भारतीय हस्तशिल्प मंडल की स्थापना की। राजस्थान में अत्यन्त प्राचीन काल से हस्तकलाओं के विकसित अवस्था में होने के प्रमाण मिले हैं, जिनमें तीसरी शताब्दी के कपड़े के प्रमाण तथा चाँदी के सिक्के छठी शताब्दी की कांस्य प्रतिमायें व तीसरी शताब्दी ईस्वी पूर्व के काल के कलात्मक स्तम्भ शामिल है। बुनाई, छपाई, रंगाई, संगमरमर, जवाहरात की कटाई, मीनाक. ारी, आभूषण निर्माण, बन्धेज, गलीचा व नमदा, हाथीदाँत, चंदन लाख व काष्ठ के कलात्मक कार्य, चीनी मिट्टी का काम, धातु की कारीगरी, चमड़े की जूतियाँ (मोजड़ी), थैले, कागज उद्योग, चित्रकला, पुस्तकों का कलात्मक लेखन आदि का काम सदियों से राजस्थान में हुआ हैं, जिससे स्थान–स्थान पर हस्तकलाओं के व्यापारिक केन्द्र स्थापित हो गये जो अपनी उत्कृष्टता के लिए दूर–दूर तक प्रसिद्ध है।

राजस्थान के प्रमुख हस्तशिल्प

संस्कृति का प्रतीक हस्तशिल्प जनजीवन से तारतम्यता के कारण सदैव विकास की ओर अग्रसर हुए हैं।

आभूषण कला :

राजस्थान अनेकों शताब्दियों से आभूषण निर्माण में सिरमौर रहा। रंगीन पत्थरों व हीरे की कटाई यहाँ का प्रमुख शिल्प व व्यवसाय है। सोने चाँदी के कलात्मक आभूषण बनाने के लिए जयपुर, जोधपुर, अजमेर व उदयपुर के स्वर्णकार विश्व प्रसिद्ध हैं। बीकानेर, जयपुर, नाथद्वारा तथा प्रतापगढ़ आदि में मीनाकारी का कार्य बहुत सुन्दर व मनमोहक होता है। यह काम मीनाकार या सुनार भी करते है। मीनाकारी मध्ययुगी हस्तकला हैं जो फारस तथा लाहौर होती हुई जयपुर आई। मीनाकारी की अनेक किस्में प्रचलित है। जयपुरी मीनाकारी तो अपनी एक खास पहचान रखता है। पद्मश्री कुदरतसिंह जी इस विरासत में मिली कला को संजोये हैं इसमें कोमल अंलकरणों में फूल–पत्ते, पशु–पक्षी व प्राकृतिक दृश्य भी आभूषण ाों पर चित्रित है। (चित्र सं. 1) 'थेवा' – इसे काँच का आँगन सुनहरी कलम भी कहते हैं। 400 वर्ष पूर्व जन्मी इस कला में हरे, नीले, लाल काँच पर सोने का

काम किया जाता है।

राजस्थान में चाँदी के आभूषणों का भी एक वृहद संसार है। राजस्थान के हर भाग में पृथक परम्परा है। चुरू व नाथद्वारा भी प्रमुख है। रेशमी धागों से बने आभूषण विशेष लोकप्रिय व प्रसिद्ध है।

पात्र कला :

मिट्टी व चीनी के बर्तन बनाने का कार्य राजस्थान में प्राचीनकाल से होता आया है। ब्लू पाटरी का काम मुगल बादशाहों के संबंध के कारण आगरा व दिल्ली से जयपुर लाया गया। राजस्थान के विभिन्न क्षेत्रों में कलात्मकता की झलक इन बर्तनों में देखने को मिलती है। सवाई जयसिंह आगरा व बयाना से ब्लू पाटरी के कारीगर 'चूडमान' व 'कालूराम' को साथ लाये थे। चीनी मिट्टी के बर्तनों पर रंगीन व आकर्षक चित्रकारी का नाम है, ब्लू पाटर्री इसके नाम से ही विदित होता हे कि इसमें नीले रंग को विशेष महत्व दिया जाता है। यहाँ चीनी मिट्टी के सफेद व नीले रंग के फूल–पत्तियों के डिजाइनदार बर्तन का कलात्मक वस्तुएँ बनायी जाती हैं।

जयपुर के पदम्श्री स्व. श्री कृपालसिंह जी का नाम विशेष उल्लेखनीय है, जिन्होंने पाटरी के नाम का पुनःस्थापन किया तथा कई रंगों और आकारों का आविष्कार किया। वे स्वयं एक चित्रकार थे, इसलिए उन्होंने पाटरी पर नाना प्रकार के सुन्दर अंलकरणों को स्थान दिया है। इन्होंने जो आकार बनाए, वे इस क्षेत्र में सर्वथा नवीन थे। (चित्र सं.–2)

जयपुर की ब्लू पाटरी में फूलदान, सुराहियाँ, गमले, तश्तरियाँ, मटकियाँ, लैम्पस्टैण्ड तथा अन्य आकृतियों की सामग्री पर अलंकरण किया जाता है। जिसका बड़े–बड़े होटलों व घरों की बैठकों को सजाने में उपयोग होता है। कुछ कारीगरों ने पाटरी ज्वैलरी भी बनाई है, जिसकी विदेशों में अच्छी माँग है। इसमें कान के छल्ले, कर्णफूल, गले के हार, डोर नोब्स, सिरेमिक ज्वैलरी प्रमुख हैं।

धातु के पात्र :

राजस्थान में पीतल, ताँबा आदि धातुओं से बर्तन बनाने का कार्य होता है। पीतल पर नक्काशी बेजोड़ है। जयपुर व अलवर में पीतल की घिसाई, पॉलिश व उस पर कलात्मक मीनाकारी की सजावटी वस्तुएँ बनायी जाती हैं। इसमें फूलदान, फलदान, गुलदस्ते, लैम्प स्टेण्ड अनेक कलात्मक वस्तुएँ हैं। जोधपुर में पानी ठण्डा रखने हेतु 'बादला' के पात्र नाम से बर्तन बनाये जाते हैं।

मार्बल के पात्र :

कलाकारों के मन की भावनाएँ संगमरमर के पात्रों में भी अभिव्यक्त होने लगी है। इनमें गुलदान, सुराहियाँ, प्याले, प्लेट, हुक्के के साथ कलात्मक फोटोफ्रेम व फर्नीचर भी हैं। संगमरमर के लैम्पस्टैण्ड की विशेषता है कि ये अंदर से खोखले होते है, जिससे प्रकाश आर–पार दिखता है।

मिट्टी के पात्र :

राजस्थान में मि्ट्टी के पात्र का प्रत्येक त्यौहार, उत्सव आदि के मुख्य रूप से प्रयोग होता है। विवाह में प्रयुक्त होने वाले कलश, चाक–पूजन सामग्री कुम्हार द्वारा बनाई जाती हैं। पोकरण में लाल रंग के खूबसूरत बर्तनों को ज्यामितीय अभिप्रायों से सजाया जाता है।

लाख का सामान :

राजस्थान में लाख की चूड़ियाँ पहनना विवाहित एवं सौभाग्यवती महिला होने का प्रतीक समझा जाता है। राजस्थान में लाख की लाल व हरें रंग की चूड़ियाँ, जन्मोत्सव, विवाहोत्सव, तीज–त्यौहार, मेले आदि के अवसरों पर विशेष चाव से पहनी जाती हैं।

जयपुर में मुख्यतः मणिहारों की गली व त्रिपोलिया बाजार में इन लखेरा परिवारों की बसावट है। पहले लखेरे, लाख की मणियाँ बनाकर उनके हार बनाते थे जिसके फलस्वरूप 'मणिहार' कहा जाने लगा। अब मणियों की जगह लाख की चूड़ियाँ (चित्र संख्या 3) बत्ती हैं, इस कारण इस कला के लखेरों की कला व इस काम में लगे लोगों को 'लखारा' कहा जाता है। चूड़ियों के अलावा कड़े, पाटले, बंगड़ी, पौंछी, गले का हार, नाक व कान के फूल, पशु–पक्षियों की आकृतियाँ, पेन डायरियाँ, पैनस्टैण्ड (कलमदान), श्रृंगारदार व नाना प्रकार की विभिन्न वस्तुएँ बनाई जाती हैं, जिन पर नगीनों की कलात्मक जड़ाई की जाती है।

गलीचा व दरी उद्योग :

गलीचों के निर्माण में जयपुर, बीकानेर, ब्यावर, किशनगढ़, टोंक, मालपुरा, भीलवाड़ा, कोटा में गलीचे बनाने का कार्य बहुत समय से व बड़े पैमाने पर होता है। सूत व ऊन के ताने–बाने लकड़ी के रोलर (लूम) पर लगाये जाकर गलीचों की बुनाई की जाती है। राजकीय संग्रहालय, जयपुर में ईरान के शाह अब्बास द्व ारा राजा जयसिंह को भेंटस्वरूप दिया गया गलीचा संसार के अभूतपूर्व गलीचों में से है। यह 'गार्डन कार्पेट' के नाम से विख्यात है।

टोंक में सूती दरी महीन डिजाइनों में बनायी जाती है। गलीचे के सस्ते रूप

में नमदा काफी पसन्द किया जाता है। नमदे टोंक व मालपुरा में बनते हैं। इन पर सुन्दर अभिप्रायों को एप्लीक पद्धति या कशीदाकारी से उकेरते हैं। (चित्र सं. 4)

काष्ठशिल्प :

राजस्थान में काष्ठशिल्प अन्य हस्तशिल्पों की तुलना में कम तो होता है, किन्तु गुणवत्ता में सर्वोत्तम है। चित्तौड़गढ़ के निकट बस्सी में अनूठी सुन्दरता के साथ लकड़ी पर नक्काशी व चित्रकारी की जाती है। जयपुर में भी चंदन की लकड़ी का काम होता है, किन्तु अब लकड़ी पर खुशबूदार लेप चढ़ाकर चंदन सा आभास भी पैदा किया जाता है। इन खिलौनों का लाख के चटख रंगों से सजाते हैं।

चमड़े पर हस्तशिल्प :

राजस्थान पशु–सम्पत्ति की दृष्टि से सम्पन्न राज्य है। चमड़े से बनाई जाने वाली कलात्मक वस्तुओं में जयपुर, जोधपुर की नागरी ओर मोजडियाँ जूतियाँ हैं, जो अपनी रचनात्मक सलमेसितारों व कशीदाकारी के कार्य की कारीगरी व हल्केपन के लिए प्रसिद्ध है।

राजस्थान को अमरत्व देने में ऊँट एक ठोस सच्चाई व प्रामाणिक अनुभव है। ऊँट राजस्थान मरूभूमि के क्षेत्रों जैसे मारवाड़, जैसलमेर, बीकानेर आदि का मुख्य पशु है। इन क्षेत्रों के प्रमुख शहरों में ऊँट की खाल को मुलायम बनाकर तैयार की जाने वाली तेल व घी रखने की कुप्पियाँ, बोतलनुमा सुराहियाँ तथा चित्रांक से युक्त लैम्पशैडों का निर्माण हस्तशिल्पी उस्ता कलाकारों के द्वारा किया जाता है, जो अत्यन्त कलात्मक होते हैं।

वस्त्र (बुनाई, रंगाई व छपाई) :

राजस्थान में बड़े पैमाने पर सूती व ऊी वस्त्रों की बुनाई की जाती है। राजस्थान की पीली मरूभूमि व पीले प्रखर प्रकाश की समरसता के प्रतिरोध में रंग–बिरंगी वेशभूषा यहाँ की विशेषता रही है। कोटा मसूरिया जिसमें सूती व रेशमी धागे का समन्वय जालीनुमा बुनाई से होता है। यह कैथून से आता हे व बूँदी तथा नागरौल में बुना जाता है।

''काहे को सिंगारत के बिगारत हैं

आली मोरी तेरे अंग बिनाहु सिंगार के सिंगारे हैं।''

बिना किसी आभूषण के यदि अंगों को सजाने की शक्ति, क्षमता व सामर्थ्य हैं तो वह कोटा डोरिया की साड़ियों में हैं।

राजस्थानी संस्कृति को अलंकृत करती, हस्तशिल्प कला क्षेत्र में परिभूषित

हस्तकलाओं के अन्तर्गत अपनी विशिष्टता से आज तक अनूठी सांस्कृतिक धरोहर बन गई है – बंधेज। यह कला लिकाई, बन्धाई, टिपाई व रंगाई से गुजरती हुई अपना रूप धारण करतीक है। (चित्र सं.–5) जयपुर का पोमचा व लहरिया बहुत प्रसिद्ध है।

कागज बनाने की कला :

राजस्थान में जयपुर के निकट सांगानेर व सवाई माधोपुर में हाथ से कागज बनाने का काम होता है। कागजी प्रसिद्ध, मजबूत व टिकाऊ किस्म का कागज हाथों से बनाते हैं। वर्तमान में हैण्डमेड पेपर व उसके उत्पाद (प्रोडक्ट) अपनी उत्कृष्टता के कारण प्रसिद्ध है। हस्तशिल्पी नूतन सामग्री को हस्तनिर्मित कागज निर्माण में प्रयुक्त कर इस कला को नवीन आयाम दे रहे हैं।

पेपरमेशी (कुट्टी) :

राजस्थान में प्रारम्भ से ही कुट्टी का कार्य होता है। कागज, चाक, मिट्टी व गोंद को गलाने के बाद पीस कर लुग्दी बना ली जाती है। आकृति बनाने के लिए उस वस्तु को मिट्टी में मॉडल बनाकर उसका साँचा बनाया जाता है। लुग्दी को साँचे में दबा देते हैं व सूखने पर हाथ, पैर जोड़ दिए जाते हैं। वर्तमान में इसके माध्यम से अनेकों कलात्मक वस्तुएँ झरोखा, झरने, पात्र, फर्नीचर आदि बनने लगे हैं।

मूर्तिशिल्प :

राजस्थान के विभिन्न क्षेत्रों से भिन्न–भिन्न रंग व किस्म के पत्थर प्राप्त होते है जिससे विभिन्न कलाकृतियाँ बड़े पैमाने पर निर्मित की जाती है। मकराना में संगमरमर, कोटा से स्लेटी, जालौर से ग्रेनाइट, डूंगरपुर से हरा काला, धौलपुर से लाल, भैंसलाना से काला संगमरमर बड़ी मात्रा में प्राप्त होता है। राजस्थान में पत्थर से देवी–देवताओं की मूर्तियाँ, पशु–पक्षी, जाली–झरोखे, स्तम्भ, सजावटी सामान, फर्नीचर आदि का भी निर्माण किया जाता है।

राजस्थान के सुप्रसिद्ध शहर झीलों की नगरी उदयपुर के समीप स्थित मा. `लेला गाँव मृणमूर्तियों के कारण विश्वविख्यात है। यह शिल्प टेराकोटा के नाम से प्रसिद्ध है।

कठपुतली व खिलौने :

राजस्थान में काठ से बनी कलात्मक चित्रांकन से युक्त कठपुतलियाँ यहाँ की परमपरागत हस्तशिल्प की एक अनूठी सौगात हैं। लोककथाओं के आधार पर कलाशिल्पी कठपुतली का तमाशा दिखाते हैं। यह कार्य जयपुर व उदयपुर में किया जाता है। कठपुतली, संगीत, नाट्यकला, हस्तकला का संगम है।

लोक चित्रांकन :

राजस्थान की पारमपरिक चित्रांकन की लोकशैलियों में एक अनूठी कला हैं – फड चित्रकारी। राजस्थानी हस्तकला के अन्तर्गत लोकशैली में कपड़े अथवा दीवारों के अलंकरण के लिए प्रयुक्त की जाने वाली 'फड़' शैली की अपनी पहचान है। राजस्थान में चित्रों के माध्यम से पारम्परिक कथा कहने की एक विद्या है, जिसे 'फड़' या 'पड़' कहते हैं।

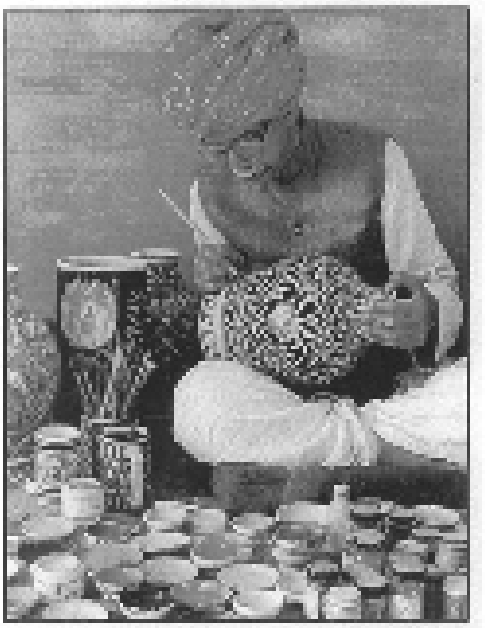
इनके अतिरिक्त अन्य हस्तशिल्पों में तोरण – वैवाहिक संस्कृति का प्रासंगिक प्रमाण, रूपहली सतह की कथा कहते सोने–चाँदी के वर्क 'पन्नीगरी' कला, कशीदाकारी, पैचवर्क, कावड़ भी प्रसिद्ध है।

हस्तशिल्प व हस्तशिल्पी हमारी अमूल्य धरोहर हैं आज हस्तशिल्प उद्योग का दर्जा प्राप्त कर चुके हैं। यदि इन्हें सर्वोत्तम माना जाये तो कोई अतिश्योक्ति नहीं होगी। यहाँ के हस्तशिल्पियों ने बड़ी दक्षता के साथ मूल रूप को कायम रखते हुए नये आयाम दिये हैं। इस गौरवशाली परमपरा के निर्वाह हेतु अब उन हस्तशिल्पियों के प्रति आभारी हैं, जो आज तक इस कलात्मक संस्कृति की चेतना को अनुप्राणित करते आ रहे हैं।

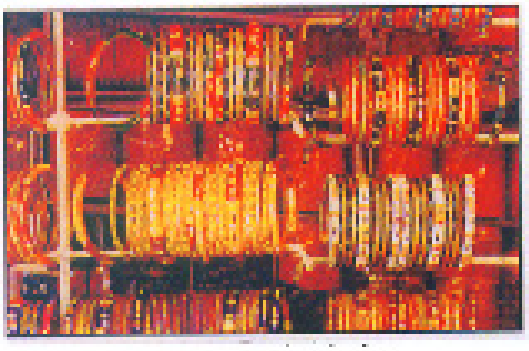
संदर्भ ग्रन्थ

1. कमला देवी चट्टोपाध्याय, भारतीय हस्तशिल्प परम्परा–नई दिल्ली–1991, पृ.1
2. शिवराम आप्टे : संस्कृत हिन्दी शब्द कोष, नई दिल्ली–1966, पृ.सं. 1204.

1 रमण आभूषण पर मीनाकारी



2 अनू भारती कार्य करती श्री कृपाल सिंह जी



3. लाख की चूड़ियां

4. लाख के टीमे

5. बंधेज निर्माण

कु. कीर्ती सिंघल
शोधार्थी
द आईआईएस विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

रामगोपाल विजयवर्गीय : आध्यात्म से कला की ओर

गहन चिंतन प्रवृति , अपूर्व उर्जा से पूर्ण, साहित्य व कला जगत को अपनी अपनी कला से सिंचित करने वाले अन्तर्मुखी श्री रामगोपाल विजयवर्गीय एक ऐसे व्यक्तित्व के धनी थे, जो मात्र कलाकार या साहित्यकार ही नही अपितु आध्यात्म से भी पूरी तरह संबद्ध रहे । आपनें चित्रकला व साहित्यकला में आध्यात्म साधना से ही राजस्थान के शीर्षस्थ कलाकारों में अपनी पहचान बनाई ।

श्री विजयवर्गीय कला को, उस अद्‌भुद कलाकार[1] तक पहुँचनें का पथ मानकर अपनी कला साधना में निरन्तर गतिशील रहे और जीवन के अंतिम क्षणों तक जुड़े रहे। वें सदैव भगवान की अहेतु कृपा को ही अपनी प्रगति का एक मात्र माध्यम मानते रहे। इस संदर्भ में आपने स्वयं कहा भी है कि " जीवन की धारा स्वंय अपनी गति में निर्विरोध बढती चली गयी ? जीवन के सभी कार्य कलाप जैसे पूर्व निश्चित थे । जो भी सत–असत कार्य हुये वे किसी अज्ञात प्रेरणा से कैसे होते चले गये, मैं नही जानता"।[2] अवश्य ही यह प्रेरणा उसी आध्यात्मिक ज्ञान की वजह से पूर्वविधित थी जो बाल्य अवस्था में रामस्नेही सम्प्रदाय के साधु द्वारा आपको प्रदत्त हुई, जो कि बलेर गांव में विजयवर्गीय परिवार के निकट रहते थे । उन्होनें बालक रामगोपाल की कला लोलुप्ता को जानकर ही रेलगाडी की तरह निरन्तर चलते रहने फिर घोडे की तरह जीवन में सदा सजग रहने और अंत में स्वंय मनुष्य का आत्मबोध करवाया । उन साधु द्वारा दिया गया सर्वप्रथम आध्यात्मिक कला ज्ञान आपके सम्पूर्ण जीवन का पाथेय बन गया । आध्यात्मिक ज्ञान के चलते ही श्री विजयवर्गीय का रूझान भारतीय ग्रन्थों व काव्यों की ओर अग्रसर हुआ और सभी का भंलीभाँति ज्ञान प्राप्त कर उन्हें अपने चित्रों व काव्यों में स्थान दिया । जिनमें मेघदूत, गीत गोविन्द, अभिज्ञान शाकुन्तलम, रामायण, बिहारी सतसई, उमर खैय्याम, रघुवंश इत्यादि काव्यों को निश्चित रूप में अध्ययन किया और कल्पनाशक्ति का पूर्ण उपयोग कर यथार्थ रूप में सभी किरदारों को जीवंत किया । "नारी" पक्ष आपके चित्रों की महत्वपूर्ण सर्जना है क्योंकि विजयवर्गीय जी के

अनुसार नारी ब्रह्म की अल्हादिनी शक्ति है। क्रष्ण ब्रह्म है। रासेश्वरी राधा माया है । दोनो का मिलन रास लीला है, रास से ही रस का जन्म होता है, रस ही ब्रह्म है, रस ही ब्रह्मानन्द है ।[3] से स्पष्ट है कि आपकी कला का मूलभूत उद्देश्य परमत्व की प्राप्ति रहा । विजयवर्गीय एक ऐसे कलाकार थे जिन्होनें भारतीय सौन्दर्यशास्त्र के मूलभूत सिद्धांत को अपनी कला के द्वारा हमारे समक्ष प्रस्तुत किया, जिसमें कलागत सभी नियम दर्शित होते है।[4]

विधिवत कला ज्ञान आपकों श्री शैलेन्द्रनाथ डे के अधीनस्थ प्राप्त हुआ । जिसके अन्तर्गत विजयवर्गीय जी ने अपनी सम्पूर्ण कला–शिक्षा ग्रहण की और राजस्थान के सम्मानीय चित्रकारों में अपना स्थान बनाया । आपने सदैव राजस्थ. ानी जन–जीवन व धार्मिक विषयों को लेकर चित्र रचना की है, जिनमें नारी को कल्पनारूपी नेत्रों से सम्मान सूचक रूप में अलंकृत किया गया है । सभी चित्र ईश्वरीय संदेश का संकेत देते है । श्री सुल्तान सिंह बाकलीवाल के शब्दों में 'मैनें उनके आध्यात्मिक पक्ष को बहुत बार देखा है । बहुत से विषयों में उनकी अच्छी जानकारी है । आपसे अनेक विषयों पर चर्चा की है जैसे संस्कृति, कला, साहित्य, संगीत, चित्रकारी, रस–अनुभूति, कविता,सौन्दर्य, आध्यात्म, दर्शन, धर्म इत्यादि। सब में विद्वता व दक्षता प्रभावित करती है"।

कला मनीषी' रामगोपाल विजयवर्गीय ने अपने भावों व कल्पनाओं को मात्र चित्रफलक तक ही सीमित नही रखा अपितु आपकी अन्तरात्मा ने रंग व रेखाओं के साथ– साथ अर्थपूर्ण शब्दों को भी कविताओं व लेखरूप में बांधा । आप कला को, चाहे वह काव्य कला हो अथवा चित्रकला, दोनो को ही ईश्वर तक पहुंचने का मात्र साधन मानकर जीवन पर्यन्त कार्य करते रहे । जो कि विजयवर्गीय जी की स्वरचित पंक्तियों में दिखलाई पड़ता है –

"मुग्ध होता हूँ जगत की देख कर ये चित्रशाला,
रूप पारावार में होती दृश्य तरंगित भाव माला ।
चित्र की रचना तुम्हारें, रूप का ही भेद पाना
चित्र का आधार तुमसें एक मिलने का बहाना"।।[5]

आपके द्वारा लिखित इन पक्तिँयों में सारे जगत को 'चित्रमय' देखते हुए चित्रकार और 'चित्र की प्रेरणा' के प्रति आध्यात्मिक दृष्टिकोण की अभिव्यंजना की गई है । अर्थात कवि उस चित्रकार की संसार रूपी चित्रशाला देख कर मंत्रमुग्ध हो जाता है और कहता है कि मै तो बस चित्र के माध्यम से तुम्हारे रूप रहस्य को जानकर तुम्हारे निकट आने की चेष्टा कर रहा हूँ । कविता से स्पष्ट है कि

श्री विजयवर्गीय की कला का एकमात्र ध्येय (चाहे वह चित्रकला हो, काव्यकला ,या संगीतकला) परमत्व की प्राप्ति रहा है । यह कला तो मात्र माध्यम है उस ईश्वर तक पहुँचनें का । विजयवर्गीय जी के शब्दों में "चित्रकला का ध्येय आनन्द की उपलब्धि और परमानन्द की प्राप्ति है। वह लौकिक नही, अलौकिक विषय है"।[6]

कलाकार कोई भी हो चाहे संगीतकार, चित्रकार, मूर्तिकार य साहित्यकार, वह अपनी मन में उठने वाली कल्पना को कुछ स्मृतिचिन्ह को किसी न किसी माध्यम में अभिभूत करता है । वह भाव व कल्पना फूल की तरह खिल कर अपनी सौन्दर्यता का परिचय देती है । उसका खिलना केवल चारों तरफ अपनी खुशबू बिखेर कर सबको आनन्दानुभूति कराना है । विजयवर्गीय जी की कला का यह फूल काव्य व चित्रकला दोनो माध्यम में खिला और दोनों ही क्षेत्र में कला कर्म को ब्रह्मस्वाद सहोदर स्वीकार कर अपनी कृतियों से समाज को पोषित किया ।

संदर्भ ग्रन्थ

1. ईश्वर स्वयं एक चित्रकार है जिसने यह बहुरंगी संसार रच डाला है और भगवान का स्वरूप भी हम चित्रकला ही की सहायता से अंकित करने में समर्थ हुए हैं । क्योकिं किसी भी वस्तु का रूप चित्रकला की प्रेरणा बिना निर्धारित नही किया जा सकता ।
2. डॉ हरि महर्षि, "पदमश्री रामगोपाल विजयवर्गीय की जीवन झांकी", रूपांकन 1999, पृष्ठ संख्या– 14
3. ए एल दमामी,"पदमश्री रामगोपाल विजयवर्गीय", राजस्थान की आधुनिक कला एवं कलाविद, पृष्ठ संख्या– 27
4. भारतीय सौन्दर्यशास्त्र के अनुसार " सत्य वही है जो शिव है और शिव वही है जो सुन्दर है "।
5. रूपांकन, पृष्ठ संख्या – 223,
6. रामगोपाल विजयवर्गीय,"चित्रगीतिकाय रंगकर्मी का कविकर्म", रूपांकन 1999, पृष्ठ संख्या –212

किशोर कुमार मीणा
शोध छात्र, ललित कला संकाय,
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

ग्राफिक डिजाइन में बौहौस का योगदान

1. प्रस्तावना

सन् 1914 के प्रथम विश्वयुद्ध के प्रारम्भ में बन्द किये गये आर्ट एवं क्रॉट स्कूल की हेनरी वेन डी वेल्डे ने सन् 1919 ई. में पुनः विमर (जर्मनी) में बौहौस आर्ट एण्ड क्राट स्कूल के नाम से स्थापना की और तीन वर्ष तक पीटर बेहरन के सहायक रह चुके वाल्टर ग्रोपियस को इसका निर्देशक बनाया। मात्र ये एक ऐसी संस्था रही जिसके अन्तिम रूप में सभी दृश्य कलाऐं समाहित थे। इसका मुख्य उद्देश्य नये कलाकारों के समुदाय की खोज करना था। यह सन् 1919 से 1924 के वर्षों में विख्यात हुई। मोहोली नेमी नामक कलाकार का इसमें महत्वपूर्ण योगदान रहा है, जिसने टाइपोग्राफी, फोटोग्राफी, फोटोमोन्टेज, फोटोप्लास्टिक, फोटोग्राम जैसी तकनीकियों से कला का विकास किया। हरबर्ट बेयर ने युनिवर्सल टाइपफेस में विभिन्न डिजाइनों की सरंचना की।[1] सन् 1925 ई. में यह संस्था विमर से डेसौमें स्थानान्तरित हुई और सन् 1932 तक डेसौमैं रही। सन् 1926 में बौहौस पत्रिका का प्रकाशन हुआ जो मोहोली नेगी के द्वारा तैयार की गई थी। बौहौस की उपलब्धि व प्रभाव इसके 14 वर्ष के जीवन का गौरवपूर्ण बखान करते हैं, जिसमें 33 विभागीय सदस्य और 1250 छात्रों की अहम भूमिका थी। सन् 1931 में नाजी दल ने डेसौ'सिटी काउन्सल' बनाई सन् 1932 में बौहौस समुदाय व्यवहार को निरस्त कर दिया। बौहौस 10 अगस्त 1933 को बन्द हो गया।[2]

2. बौहौस (**Bauhaus**) परिचय (1919–1933)

सन् 1914 के प्रथम विश्वयुद्ध की संधि पर विमर (जर्मनी) में हेनरी वेन डी वेल्डे (Henri Vande Velde) जिसे विमर कला और क्राफ्ट स्कूल का निर्देशन किया था। उन्होंने अपने पद का त्याग करके बेल्जियम लौटाने का निर्णय लिया। उनके बाद के 31 वर्षीय वॉल्टर ग्रोपियस (Walter Gropius) जो तीन सिफारिशों में एक था, जिसने सेक्स विमर (Saxe-Weimar) के ग्राण्ड ड्यूक (न्याय करने वाला) को

उस पद पर आने की सिफारिश की। युद्ध के दौरान उन वर्षों में स्कूल बन्द रहा था और यह स्कूल युद्ध के बाद भी नहीं खुला, तब तक ग्रोपियस ने इसमें नये तरीके से स्टील और सीसे का प्रयोग करके फैक्ट्री डिजाइन करने में अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त कर ली थी। वह नये निर्देशक के रूप में आने वाला था, वो चाहता था कि व्यावहारिक कला, विमर कला, क्राफ्ट स्कूल और फाईन आर्ट को विमर आर्ट अकेडमी के साथ मिलाया जाये और उस नये स्कूल को दास स्टेट लिंच (Das Staatliches) बौहौस नाम दिया जाये।[3]

बौहौस 12 अप्रेल 1919 को खुला तब जर्मनी भयानक हलचल की दशा में था। विघ्न डालने वाली हार से जर्मनी में आर्थिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक झगड़े थे। जर्मनी के सम्राट का परिवार मर चुका था, फिर भी उसमें एक नया सामाजिक क्रम विद्यमान था। यह बौहौस घोषणा जो जर्मनी के अखबारों में प्रकाशित हुई थी। एक नये दर्शन शास्त्र स्कूल की स्थापना की यह सम्पूर्ण इमारत थी। जिसमे सभी दृश्य कलाएँ सम्मिलित थी। क्योंकि, बौहौस का मानना था, कि कलाकार एक प्रशंसनीय हस्तकार है। प्रेरणा के दुलर्भ क्षणों में बढती सचेत इच्छा स्वर्ग का शौर्य उसके कार्य का कला के विकास का कारण हो सकते हैं। लेकिन प्रत्येक कलाकार में उसकी कला में दक्षता आवश्यक है, जिसमें रचनात्मक कल्पनाओं में प्रमुख साधन विद्यमान है।

ललित कला और व्यवसायिक कला की जड़ों को पहचानते हुए, ग्रोपियस ने कला के नये समुदाय और तकनीकी को खोजा और उसने विजुअल डिजाइन की समस्याओं का समाधान किया जो उद्योगवाद के द्वारा पैदा की गई थी। उन समस्याओं के समाधान में संघर्षरत रहते हुए ही कलाकारों की एक पीढी को चयनित कर लिया था। यह आशा की जाती थी, कलात्मक रूप से प्रशिक्षित डिजाइन कर मशीन के मृत उत्पादन में नई जान डाल सकते थे। क्योंकि 'ग्रोपियस' विश्वास करता था, कि अधिक बुद्धिमान विचार ही उद्योगों द्वारा बहुलिकरण को निश्चित करने के लिए पर्याप्त थे।[4] बौहौस औद्योगिक समाज में डिजाइन के उत्थान का जर्मन परिपेक्ष्य में तार्किक परिणाम था, जो शताब्दी के शुरू के वर्षो में प्रारम्भ हुआ। लेखक और वास्तुशास्त्री हरमन मुथेसियस (Harmann Muthesius) ने सन् 1907 में बौहौस में अहम भूमिका निभाई। 'आर्ट एण्ड क्राट' आन्दोलन में हैन्डीक्राट अधि ाक लोकप्रिय माना, न कि मशीन उत्पादन को। 'वेर्कबैन्ड' व्याख्या करता था कि इन दोनों के बीच अन्तर पहचाना जाये। 'मुथेसियस' मशीन निर्माण पर खूब तर्क देता था। उसने मशीन निर्माण की मांग की और 21वीं सदी की औद्योगिक दक्षता व शक्ति को साधारण व सही रूप में देखा। 'वेर्कबन्ड' ने कलाकारों को एकता में

बांधने और 'क्राटमैनों' को उद्योगों के साथ जोड़ने का प्रयास किया, ताकि समुदाय के उत्पादन के कार्यात्मक एवं सौन्दर्य के गुणों का उत्थान किया जा सके। सन् 1907 में 'ग्रोपियस' ने 'पीटर बेहरन' के वास्तुशास्त्र के कार्यालय में सहायक के रूप में कार्य करना शुरू किया। 'बेहरन' की वकालात और अनुपात के सिद्धान्त युवा 'ग्रोपियस' की सोच पर जबरदस्त प्रभाव डालते थे। 'हेनरी वेन डे वेल्डे' भी एक महत्वपूर्ण प्रभाव था। सन् 1890 के दौरान उसने कंकरीट, स्टील, एल्यूमिनियम व लिनोनियम को प्रभावशाली बनाया।[5]

चित्र संख्या 1 यह पोस्टर 'पीटर बेहरन' (Peter Behrens) का 'देऊटस्क वर्कबन्ड' (Deutsche Werkbund) की सन् 1914 की प्रदर्शनी के लिए बनाया गया पोस्टर था। यह वर्कबेन्ड के इस विचार को प्रस्तुत करता है कि डिजाइन समाज में एक प्रकाशीय व मानवीय बल है। इसका उपशिर्षक था कि 'क्राट, उद्योग और व्यापार'। यह पोस्टर वर्तमान में काँग्रेस के पुस्तकालय, वांशिगटन में सुरक्षित है।

3. विमर (Weimar) का बौहौस (1919–1924)

सन् 1919 से 1924 के वर्षो में बौहौस बहुत विख्यात हुआ। एक यूरोपियन इच्छा के द्वारा एक नये आत्मिक समाज का निर्माण करना उसका प्रमुख गुण था। बौहौस नये कलाकारों एवं हस्त कलाकारों के समुदाय की खोज में लगा रहता था। जो भविष्य के लिए नव कलाकार तैयार करता था। धब्बेदार गिलास, लकडी एवं धातु की कार्यशालाएं कलाकारों के द्वारा चलाई जाती थी और बौहौस अपनी शिक्षाओं में मास्टर यात्री एवं नव शिखर्वे संगठित करता था। 'ग्रोपियस' वास्तु शास्त्र के प्रभावी प्रतीकों और यूनिवर्सल डिजाइन शैली जो कि समान एकीकृत पहलू की सम्भावना में रूचि रखता था। केन्द्रीय ईकाई का प्रजातन्त्र और रंग व रूप के आत्मिकमूल्यों को विश्वास ने, प्रदर्शित तत्वों व मुख्य विचारों से उसकी चित्रकारियों को साहसिक रूप में सामाजिक बन्धनों से दूर रखा। बौहौस में फाईन आर्ट व एप्लाइड आर्ट के मध्य कोई भेद नहीं था। बौहौस शिक्षा का उदय जो. हनस ईटन (Johannes Itten) द्वारा स्थापित किया हुआ था। उसके लक्ष्य प्रत्येक विद्यार्थी की रचनात्मक योग्यताएं विकसित करना, सांसारिक वस्तुओं की भौतिक प्रवृति की समझ विकसित करना और सभी विजुअल आर्ट के सान्निध्य में डिजाइन के आधारभूत सिद्धान्त सिखाना। 'ईटन' ने दृश्य विरोधाभास और पुरानी चित्रकारियों का विश्लेषण करने पर जोर दिया। 'ईटन' सीधे अनुभव की रीति, ज्ञान के प्रति जागरूकता के विकास, बौधिक योग्यताऐं और भावनात्मक अनुभव खोजता था।[6]

सन 1923 में 'ईटन' ने बौहौस छोड़ दिया। क्योंकि उनकी इस कोर्स को चलाने के बारे में असहमति हो गयी थी। बौहौस मध्ययुग में भावनात्मकतावाद, अभिव्यंजनावाद, विचारवाद और मशीन डिजाइन की तरफ झुकती हुई हस्तकला विकसित हुई। 'ग्रोपियस' ने यह मानना शुरू कर दिया कि 'ईटन' का रहस्यवाद व्यक्तिगत रूचि व भूतकालीन शैली के खतरों से निबटते हुए विषयिक डिजाइन भाषा के साथ बढ़ते सम्बन्धों का प्रतिकूल है। सन् 1919 में बौहौस शिक्षक 'लोनल फेनिंगर'(Lyonel Feininger) (1871–1956) 'डी स्टीजल' (डी शैली) के बारे में जागरूक हुए और इस आन्दोलन को बौहौस सचेत समुदाय बनाना शुरू किया। रूसी कान्ति के समय ही डच डिजाइनरों और वास्तुकारों के समुह ने 'डे शैली'(De stiji=The style) का गठन किया। पीट मॉनड्रियन (Piet Mondrian) के नेतृत्व में इस समूह के डिजाइनरों ने वास्तु की सीधी काली रेखाओं को समकोणात्मक रूप से जुड़े ज्यामितीय समूह को सावधानीपूर्वक विषयक प्राथमिक रंगो द्वारा सन्तुलित किया जिससे आकारों की एक जालीदार (Gridded) शैली का विकास हुआ जो भविष्य में ग्राफिक डिजाइनरों का मूलभूत उपकरण बनी। पीट ज्वार्ट (Piet Zwart), गेरिट रीटवेल्ड (Grerrit Rietveld) विलमोस हुजर (Wilmos Huszar) आदि इस शैली के प्रमुख डिजईनर थे।[7]

बौहौस और डी स्टीजल के समान उद्देश्य थे और 1920 के अन्त में 'वेन डस बर्ग' वी मर गया और बौहौस से सम्बन्ध बनाये, लेकिन ग्रोपियस ने महसूस किया कि 'डस बर्ग' अपनी ज्यामितीय के पक्ष में और सामान्य शैली में हठधर्मी था। वह विश्वास करता था कि बौहौस शैली को रचते हुए और प्रभावी तरीके से एक शैली को विद्यार्थियों पर लागू करने से कतराते हैं। एक बाहरी व्यक्ति होते हुए भी 'वेन डस बर्ग' ने अपने घर को बौहौस विद्यार्थियों और डी स्टीजल के सिद्धान्तों का निर्देश देने के लिए अपने घर को मिटिंग के लिए स्थान के रूप में चुनकर प्रभाव छोड़ा। फर्नीचर डिजाइन व टाइपोग्राफी क्षेत्र में डी स्टीजल से प्रभ. ावित थे। विभाग व विद्यार्थियों के बीच यह प्रभाव 'ग्रोपियस' के प्रयासों व 'ईटन' के प्रभावों से समर्पित था।

बौहौस और हंगरीयन सरकार के बीच विवाद चलते हुए भी इन्होने बौहौस को अपनी उपलब्धियों की प्रदर्शनी दर्शाने की आज्ञा दे दी। सन् 1923 की प्रदर्शनी के दौरान, जिसमें 15 हजार लोग शामिल थे और बौहौस के लिए अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति लायी। 'ग्रोपियस' ने अपना स्लोगन बदल दिया ''। Unity of Art and Handicraft" ls "Art and technology and new unity".

महत्वपूर्ण कृतियां

चित्र सं. 2 यह बौहौस की पहली मोहर है, जो सन् 1919 में बनी थी इसकी शैली व रुप, प्रारम्भिक बौहौस के आपसी सम्बन्धों को दर्शाती है। यह डिजाइन एक विद्यार्थी डिजाइन कम्पीटीशन से मिला था।

चित्र सं. 3 ऑस्कर स्लेयर'(Oscar Schlemmer), यह बौहौस की दूसरी मोहर है, जो सन् 1922 में बनाई गई थी, इस सील में ज्यामितीय शैली से सम्बन्धित डिजाईन है और मास उत्पादन अवधारणा के लिए डिजाईन से सम्बन्धित है, जो उस समय बौहौस में विद्यमान थी।

चित्र सं. 4 लोनल फिनींगर'(Lyonel Feininger) ने यह डिजाइन सन् 1921 में युरोपेस्क ग्राफिक के लिए तैयार किया था, यह लकडी पर बना हुआ पेज डिजाइन है। इस ग्राफिक डिजाईन ने बौहौस प्रारम्भिक वर्षो के दौरान इसके प्रभाववाद को प्रतिबिम्बित किया। यह डिजाईन मॉडर्न आर्ट संग्रहालय, न्यूयार्क में संग्रहित है।

4. लाजलो मौहोली नेगी (**Laszlo Mohly Nagy**) का प्रभाव

सन् 1923 में ईटन के स्थान पर लाजलो मौहोली नेगी जो हंगरीयन निर्माण वादी था, प्राथमिक अध्ययन के मुखिया के रूप में आया था। मौहोली नेगी एक जुनूनी प्रयोगकर्ता की तरफ चित्र, फोटोग्राफी, फिल्म, शिल्पकला और ग्राफिक डिजाइन को खोजता रहता था। नया सामान, जैसे प्लेक्सी ग्लास, नई तकनीक जैसे फोटोमोन्टेज (Photomontage) व फोटोग्राम (Photogram) और विजुअल के साथ, गति, प्रकाश और पारदर्शिता को इस असाधारण विचारक ने जोड़ दिया। जवान और स्पष्ट मौहोली नेगी का बौहौस के निर्देशन और दार्शनिकता के विवरण पर स्पष्ट प्रभाव पड़ा और यह ग्रोपियस का मुख्य कार्य वाहक बन गया। एक निर्देशक के तौर पर उसने कला और तकनीक में एकता स्थापित की। मौहोली नेगी की टाईपोग्राफी और फोटोग्राफी के प्रति तीव्र इच्छा ने बौहौस की दृश्य संप्रेषण के प्रति रूचि बढ़ायी और महत्वपूर्ण प्रयोगकर्ताओं में फोटोग्राफी और टाईपोग्राफी का एकीकरण किया। मौहोली नेगी ने ग्राफिक डिजाइन पर ज्यादा ध्यान दिया, जिसमें उसका पोस्टर पर विशेष अध्ययन रहा था। 1923 का न्यूमेटिक पोस्टर (Pneumatik Poster) एक प्रयोगात्मक टाइपोफोटा (TypoPhoto) था। सन् 1923 में उसने लिखा कि फोटोग्राफी के सत्यों का वास्तविक प्रस्तुतिकरण ही लोगों को , अन्य लोगों की व्याख्याओं पर निर्भर रहने से मुक्त कर सकता है।[8]

ग्रोपियस और मौहौली नेगी के वीमर के बौहौस के सम्पादक के रूप में मिलकर सहयोग किया। (1919–1923) के बीच बौहौस प्रेस का पहला प्रकाशन हुआ। पहले वर्ष के विवरणिका का डिजाइन मौहोली नेगी ने तैयार किया और उसका

कवर एक विद्यार्थी ने तैयार किया। जिसका नाम हरबर्ट वेयर (Bayer Herbert) था। मौहोली नेगी ने अपने टाईपोग्राफी महत्वपूर्ण संकलन में महत्वपूर्ण तथ्यों का योगदान दिया। उसने कहा कि टाइपोग्राफी संप्रेषण का साधन है। सन् 1922–23 में मौहोली नेगी ने एक डिजाइन कम्पनी को तीन पेन्टिंग का आदेश दिया, ये मीनाकारी (मिनेचर) रंग चार्ट से चुने हुए रंगों के ग्राफपेपर खाका जो उसके स्वयं के थे। मौहोली नेगी सन् 1929 में शुरूआत विश्वास पर कार्य किया जब उसने ज्योरजीकेपस (Gyorgy Kepes) को सहायक बनाया जो मौहोली नेगी के संप्रेषण डिजाइन के कार्य को पूरा करने के लिए आवश्यक था। एक स्थिर फोटोग्राफर की तरह मौहोली नेगी ने कैमरे को डिजाइन के लिए औजार की तरह काम में लेता था। पारम्परिक संगठन से डिजाइन और अन्तराल में प्रकाश का प्रयोग करना पारम्परिक संयोजक विचार पैदा करता था।[9]

मौहोली नेगी ने बौहौस के चित्रकारों से शत्रुता कर ली थी।उसकी इस शत्रुता का कारण था कि वह हमेशा फोटोग्राफी को ही अन्तिम विजय मानता था, न कि चित्रण को। सन् 1922 में उसने फोटोग्राम के प्रयोग करने शुरू किये। उसी से अगलें वर्ष ही उसने फोटोप्लास्टिक (Photoplastics) शुरू किया। मौहोली नेगी ने फोटोग्राम को फोटोग्राफी के सार का प्रस्तुतिकरण समझा। जिसमें बिना कैमरे के, एक कलाकार संवदेनीय कागज की सीट पर अंधेरे व प्रकाश की अन्तक्रिया के प्रतिरूप को कैद कर सकता हैं। मौहोली नेगी द्वारा प्रयोग किये गये विषय जिनके माध्यम से उनसे फोटोग्राम रचे, वे सभी प्रकाश के उतार चढाव के गुण के लिए चुने और किसी विषय के प्रसंग में काला, सफेद, स्लेटी रूप और बाह्य संसार अभिव्यक्ति के अलग तरीके में लुप्त हो गया। मौहोली नेगी ने अपनी फोटो प्लास्टिक को केवल एक कालीन तकनीक के रूप में ही नहीं देखा बल्कि एक नयी अभिव्यक्ति की निर्माणक प्रतिक्रिया तक पहुचने के रूप में देखा जो बहुआयामी, बहुरचनात्मक बन सकती थी जो फोटोग्राफी का प्रतिरूप थी। फोटो प्लास्टिक दृश्यमान, अचल और प्रतीकात्मक हो सकती है।[10] आमतौर पर ये संयोजन मिश्रित योग और आशा रहित सान्निध्य लाते हैं।

महत्वपूर्ण कृतियां

चित्र सं. 5 यह बौहौस, प्रदर्शनी के लिए बनाया गया पोस्टर था। जो सन् 1923 में बौहौस विद्यार्थी जॉस्ट स्केमिड (Joost Schmidt) के द्वारा बनाया गया पोस्टर था इस पोस्टर में निर्माणवाद और मशीनी रूपों की भावनाऐं गुंजायमान हैं। यह पोस्टर मॉडर्न आर्ट संग्रहालय, न्यूयार्क में संग्रहित हैं।

चित्र सं. 6 यह फोटोग्राफ मौहोली नेगी के द्वारा सन् 1922 में लिया गया था। इसमें प्रकाश अपने आप में डिजाइन व रूप के पैदा करने का लचीला माध्यम है। यह फोटोग्राफ वर्तमान में 'ईस्ट मैन हाउस रोचेस्टर', न्यूयार्क में सुरक्षित हैं।

चित्र सं. 7 यह पोस्टर मौहोली नेगी ने एक टायर्स कम्पनी के लिए सन् 1923 में बनाया था। इसमें शब्दों, रूपों, फोटोग्राफी और डिजाईन तत्वों का संप्रेषण झलकता है। यह मॉडर्न आर्ट संग्रहालय, न्यूयार्क में सुरक्षित है।

चित्र सं. 8 मौहोली नेगी यह फोटोग्राम सन 1924 में बनाया था, जिसमें उसने खुद का पोट्रेट काम में लिया है। इस फोटोग्राम को तैयार करने के लिए मौहोली नेगी फटे हुए कागज व टोन को काम में लिया है। यह एक इमेज बनाने के विजुअल से सम्बन्धित है। जो वर्तमान में 'इस्ट मैन हाउस रोचेस्टर', न्यूयार्क में सुरक्षित है।

चित्र सं. 9 यह मौहोली नेगी ने सन् 1923 में टाईटल पेज ब्रूम के लिए बनाया गया डिजाइन था, यह डिजाइन एक पत्रिका के लिए बनाया था। यह मौहोली नेगी की धनवाद के प्रति समझ को दर्शाता है।

चित्र सं. 10 यह फोटोप्लास्टिक मौहोली नेगी ने सन् 1927 में बनाया गया था। इसका टाईटल है 'दी वर्ल्ड फाउण्डेशन' है, इस व्यंगयात्मक फोटोप्लास्टिक नेगी संसार की सादगी का निरक्षण करता दिखाई देता है, जो इसमें पैर दिखा रखे है वो यह प्रदर्शित कर रहे हैं। यह वर्तमान में 'ईस्टमैन हाउस रोचेस्टर', न्यूयार्क में सुरक्षित है।

5. डेसौ (Dessau) में बौहौस

बौहौस और हंगरीयन सरकार के मध्य तनाव तब पैदा हुआ, जब एक परिवर्तन विरोधी सरकार सत्ता में आयी और बौहौस पर अस्वीकार शर्ते थोपने लगी। 26 दिसम्बर 1924 को निर्देशक और सभी अध्यापकों ने त्याग पत्र पर हस्ताक्षर किये, जो 1 अप्रैल 1925 को स्वीकृत हुए। तब उनके सम्बन्ध इस तरह खत्म हो गये। दो सप्ताह बाद विद्यार्थियों ने सरकार को सूचित करते हुए एक पत्र भेजा कि वे भी अध्यापकों के साथ इसे छोड़ देंगे। ग्रोपियस ने बौहास को पुनः स्थापित करने के बाद में डॉ. फ्रिल्ज हैनस (Dr.Fritz Hesse) से बातचीत की, जो डेसौके महापौर थे। एक नई इमारत बनाई गई व पाठ्यक्रम दुबारा तैयार किया गया। अप्रैल 1925 में कुछ उपकरण विद्यार्थियों और विभाग के साथ 'वीमर' से डेसौचले गये और उपलब्ध अस्थाई सुविधाओं के साथ कार्य शुरू किया। डेसौके कार्यकाल (1925–32) के दौरान बौहौस की पहचान और उसकी दार्शनिकता पूर्णता में आई।[11]

डी स्टीजल (डी शैली) और बनाने वाले ठेकेदार को मिलने वाली सहायता स्पष्ट थी। बौहैास ने बहुत से विचार 21वीं सदी के जीवन व डिजाइन पर प्रभाव डालने के लिये लाये। उत्पाद डिजाइन, स्टील फर्नीचर, बहुआयामी वास्तुशास्त्र और टा. ईपोग्राफी और मास्टर्स को अब प्रोफेसर कला–पिपासु कहकर पुकारा जाने लगा। सन् 1926 में बौहौस का टाईटल हौंचस्कुले फर जेस्ताल्तुग (Hochschule Fur Gestaltung) (हाई स्कूल फॉर फार्म) हुआ और बौहौस पत्रिका का प्रकाशन हुआ। यह पत्रिका और 13 बौहौस पुस्तकों का एक क्रम में, दो के अलावा सभी मौहोली नेगी ने तैयार की थी, जो कला–सिद्धान्त, वास्तुशास्त्र और डिजाइन लागू करने एवं प्रगतिशील विचारों को फैलाने के साधन बन गये। कली, (Klee) वॉन डज बर्ग (Van Doesburg), मोनडेरियन (Mondrian), ग्रोपियस (Gropius) और मौहोली नेगी (Moholy Nagy) श्रृंखला के लेखों के लेखक व सम्पादक थे। पाँच विद्यार्थी मास्टर चुने गये, जिनमें जोसफ अलबर्स (Josef Albers) भी शामिल था। जो वस्. तुओं के निर्माणात्मक गुणों को खोजने के प्राशंगिक तरीके सिखाते थे। मार्सल ब्रुसर (Marcel Breuer) (1902–1931) तक जो फर्नीचर कार्यशाला का प्रधान था। उसने 'टयूब स्टील फर्नीचर' की खोज की और हरबर्ट बेयर जो टाईपोग्राफी और ग्राफिक डिजाइन की प्रयोगशाला का प्रोफेसर बना।[12] वीमर में ग्रोपियस ने बेयर की ग्राफिक्स में रूचि को देखा एवं उसे उत्साहित किया और वह टाइपोग्राफिक के व्यवसाय के लिए डेसौ चला गया। बौहौस बजट को सन्तुलित करने के लिए प्रिन्टिंग के आर्डर मंगवाये। बेयर ने टाईपोग्राफी डिजाइन में परिवर्तन के लिए कार्यशाला खोली, जहां केवल सन्सेरीक फॉन्टस (Sansserif Fonts) का ही प्रयोग किया जाता था और बेयर ने एक सार्वभौमिक तरीके से डिजाइन किया जो वर्णमाला के साफ, सीधी और वैचारिक रूप निर्माण को योग्य बनाता है। बेयर तर्क करते हुए कहता है, कि ''लेखन व प्रिन्ट में दो वर्णमालाओं को एक साथ बढ़ी व छोटी कर सकते हैं, जो डिजाइन से असंभव है और ये दो बिल्कुल विभिन्न प्रतीक है। (बडा और छोटा) जो उच्चारण करने में दोनो समान हैं।'' बेयर ने बडे अक्षरों को काम में लेना सन 1925 में ही छोड़ दिया था।

चित्र सं. 11 यह वॉल्टर ग्रोपियस (Walter Gropius) के द्वारा लिया गया बौ. हौस का फोटोग्राफ है, जिसमें डेसौबौहौस इमारत दिखायी गई है, वास्तुकला के इतिहास में एक भूमि चिन्ह, बौहौस के कई हिस्से थे, वर्कशॉप, क्लासरूम, शयन कक्ष, प्रशासनिक संरचना जो सभी एक में एकीकृत थे। यह फोटोग्राफ वर्तमान में मोर्डन आर्ट संग्रहालय, न्यूयार्क में लगा हुआ है।

चित्र सं. 12 हरबर्ट बेयर (Herbert Bayer) के द्वारा बौहौस पत्रिका का कवर

पेज जो सन् 1928 में बनाया था। एक टाइपोग्राफी का पेज जिसमें डिजाइन के सभी उपकरण और आधारभूत ज्यामितीय रूप शामिल हैं। यह डिजाइन कैमरे के सामने तैयार की गई है न कि ड्राइंग बोर्ड पर। टाईपोग्राफी में एकरूपता प्रदर्शित करता है, जो मुश्किल से देखने को मिलती है।

चित्र सं. 13 यह बुक कवर डिजाइन मौहोली नेगी (Moholy Nagy) ने बौहौस बुक 14 के लिए सन् 1929 में तैयार किया था, आधुनिक वास्तुशास्त्र के गुणों को प्रदर्शित करने के लिए मौहोली नेगी ने टाइपोग्राफी के फोटोग्राफ एक पारदर्शी सीसानुमा वस्तु पर लिए थे।

चित्र सं. 14 यह हरबर्ट बेयर की प्रदर्शनी के लिए सन् 1926 में बनाया गया पोस्टर है। एक सम्प्रेषण धरोहर जो सन्तुष्टि का सावधानीपूर्वक विश्लेषण कर बनायी टाइपोग्राफी साईज व भार की कार्यकारी प्रगति से संगठित की गई है। यह पोस्टर वर्तमान में मार्डन आर्ट संग्रहालय, न्यूयार्क में सुरक्षित है।

चित्र सं. 15 हरबर्ट बेयर ने सार्वभौमिक वर्णमाला 1925 में यह प्रयोग वर्णमाला को कम करने के लिए किया था। ज्यामितीय निर्मित गुणों को एक सैट शब्द रूपों के बीच अन्तर रखता है। उससे छोटा रूप विभिन्न भार दर्शाता है। बाद में बेयर ने ऐसी विभिन्नता विकसित की जैसे टाईपराईटर, हैण्ड राईटिंग एवं संसेरिंफ फोन्ट काम में लियें।

6. बौहौस का अन्तिम वर्ष :–

सन् 1928 में वाल्टर ग्रोपियस ने संक्षेप निजी वास्तुशास्त्र अभ्यास की अपनी पदवी को पुनः संभाल लिया। उसी समय बेयर और मौहोली नेगी दोनो बर्लिन चले गये। जहां ग्राफिक डिजाइन और टाईपोग्राफी दोनों ही गतिविधियों में शामिल थी। एक विद्यार्थी जोस्ट स्केमिड (Joost Schmidt) (1893–1948) ने बेयर को ग्राफिक डिजाइन व टाइपोग्राफी का मास्टर माना व अनुसरण किया। वह अपने कठोर निर्माण ात्मक विचारों से दूर चले गये और फोन्ट्स (शब्दों की प्रणाली) की एक लम्बी विभिन्नता को अपनाया। प्रदर्शनी डिजाइन स्कमिड के अधीन था, जो लाये पैनल व ग्रीड सिस्टम द्वारा इस रूप में एकता को लाये। बौहौस का निर्देशन हेनीज मेयर (Hannes Meyer) द्वारा अपनाया गया (1889–1950) जो एक स्वीजरलैण्ड का वास्तुशास्त्री था। जिसने 1927 में एक वास्तुशास्त्र का प्रोग्राम तय किया। सन् 1930 के दौरान नगर पालिका के साथ झगड़े होने के कारण उन्हें त्याग पत्र देना पड़ा और फिर मिस वानडर रोहे (Mies Vander Rohe) (1886–1969) निर्देशक बने। एक प्रान्तीय बर्लिन के वास्तुशास्त्री जिन्होंने एक कहावत दी ''कम ही ज्यादा है' जो

20वीं सदी का एक मुख्य दृष्टिकोण बन गया।[13]

सन् 1931 में नाजी दल ने डेसौ सिटी काउन्सल बनाई और 1932 में बौहौस समुदाय व्यवहार को निरस्त कर दिया। मिस वानडर रोहे बौहौस को एक खाली टेलिफोन फैक्ट्री जो बर्लिन 'स्टेडालिज' में थी, चलाने की कोशिश की लेकिन नाजी का रोष काबू में नहीं आया गेस्टपो ने मांग की 'सांस्कृतिक बोल्शेविकस' स्कूल से हटाकर नाजी सहानुभूति देने वालों के पास ले जाया गया। विभाग ने बौहौस को बन्द करने के पक्ष में मत दिया और यह 10 अगस्त 1933 में बन्द हो गया और एक नोटिस लगाया गया कि यदि आवश्यक हुआ तो विभाग सलाह मशवरा कहेगा। इस प्रकार मुख्य डिजाईन विद्यालय का इस शताब्दी में अन्त हो गया। नाजी पीड़ा के चढ़ते बादलों ने बहुत से बौहौस विभाग के सदस्यों को अमे. रिका भेज दिया। सन् 1937 में ग्रोपियस और मार्सल ब्रुअर, हरबर्ड विश्वविद्यालय में वास्तुशास्त्र सिखा रहे थे और मौहोली नेगी ने शिकांगो में एक नया बौहौस स्थापित किया। एक वर्ष बाद हर्वर्ट बेयर ने अपने डिजाइन भविष्य का अमेरिकन चरण शुरू किया। यह अटलांटिक विदाई 'द्वितीय विश्वयुद्ध' (1939–1945) के बाद अमेरिकन डिजाइन पर महत्वपूर्ण प्रभाव डालने वाली थी। बौहौस की उपलब्धि व प्रभाव इसके 14 वर्ष का जीवन, 33 विभागीय सदस्य और 1250 छात्रों के रूप में प्रभाव दिखाई दिया।[14]

चित्र सं. 16 हर्बर्ट बेयर (Herbert Bayer) ने 'थुरंगिया' के स्टेट बैंक के बैंक नोट तैयार किये ,सन् 1923 में जर्मनी के आक्रमणकारी द्वारा युद्ध के बाद मुद्रा प्रसार ने बडे सम्प्रदाय के बैंक नोट आवश्यक बना दिये। यह नोट वर्तमान में मार्डन आर्ट संग्रहालय न्यूयार्क में सुरक्षित हैं।

चित्र सं. 17 जोस्ट स्केमिड (Joost Schmidt) ने बौहौस पत्रिका कवर सन् 1929 में बनाया था। स्कमिट द्वारा मैगजीन के लिए बनाया गया प्रतिरूप डिजाइन कवर के दो तीन नीचे वाले पेज में इमेज की साईज व आकार की विभिन्नता का प्रभावयुक्त प्रयोग दर्शाता है।

चित्र सं. 18 जोस्ट स्केमिड (Joost Schmidt), डिब्बो में बन्द किये सामान के निर्माताओं के औद्योगिक संगठन के लिए प्रदर्शनी, 1930 धातु मूर्तिकला और के. बनेट बनाने की कार्यशाला के सहयोग से स्केमिड ने प्रिन्टिंग डिजाइन विद्यार्थियों के लिए कार्यकारी व निषेध प्रदर्शनी को बनाने के लिए जो इमेजरी ग्रिड प्रणाली पर संगठित थी।

7. सारांश :–

बौहौस ने एक आधुनिक डिजाइन शैली रची जिसमें वास्तुशास्त्र, उत्पाद डिजाइन और दृश्य संप्रेषण को प्रभावित किया। एक आधुनिकतायुक्त पहुंच दृश्य शिक्षा के रूप में थी, जो विकसित हुई और विभाग की कक्षा की तैयारियों और शिक्षाओं की विधियों ने दृश्य सिद्धान्त को बडा योगदान दिया। ललित कला और व्यावसयिक कला की परिधियों को बाटने में बौहौस ने कला के जीवन एवं डिजाइन के साथ धनिष्ठ संबंध बनाने की कोशिश की है, जो सामाजिक बदलाव और सांस्कृतिक पुनर्जागरण के एक साधन के रूप में देखा जाता है। कुछ वर्षो बाद हर्बर्ट बेयर ने लिखा ''भविष्य के लिए बौहौस कार्य की उलझनों का सामना करने का आश्वासन देता है, यह हमें सिखाता है, कि कैसे कार्य किया जाता है। क्राट का आधार तैयार करता है। रचनात्मक प्रक्रिया में लागू किये जाने वाले अनगिनत सिद्धान्तों की अमूल्य विरासत देता है।''

हम जिन चीजों का प्रयोग करते हैं, संरचना जिसमें हम निवास करते हैं, उन पर सौन्दर्य को थोपे लेकिन वह उद्देश्य और रूप दिखाई देना चाहिए, जब भी व्यक्त की हुई समस्याओं के निहित गुणों, विशेष शर्तो, साकार मांगे करता है, तो यह दिशा दर्शाता है, लेकिन कभी कलाकार के विचारों को नहीं खोता है। बौहौस थोडे समय तक ही विद्यमान रहा लेकिन इसके सिद्धान्तों में सम्भावनाएं व विरासत केवल महसूस करने से ही प्राप्त होती है। यह बदलती हुई सम्भावनाओं में भी डिजाइन की पूर्णता का स्त्रोत है। इस कला संस्था में महान कलाकार प्राचार्य वाल्टर ग्रोपियस, नस्की पौल क्ले, आल्वेर्स, कान्डिस्की, श्लेमेर एवं फाइनिंगेर ने यहा अध्यापन कार्य किया था। चित्रकला, मूर्तिकला, ग्राफिक डिजाइन एवं वास्तुकला का समन्वय करके स्वाभाविक व पोषक वातावरण में कला निर्मित करना बौहौस का प्रमुख ध्येय था।

संदर्भ ग्रन्थ

1. Dennis P.Doordan ; Design History : An Anthology, Page -186, MIT Press 1995.
2. Hazel Conway ; Desing History : Students Handbook, page -167, Psychology press 1987.
3. Kjetil Fallan ; Desing History : Understanding Theory And Method , page -166, Berg 2010.
4. Richrd Buchanan , Dennis Doordan , Victor Magolin ; Moholy Nagy : The Designed World : Images ,Objects , Eniroments , page -9, Berg 2010.
5. Grace Lees Maffei , Rebecca Houze ; The Design History Reader , page -118, Berg 2010.
6. Jemes Craig , Bruce Barton ; Thirty Centuries of Graphic Design : An Illustrated Survey , page -142 , Watson Guptill Publications , Michigan , 1987.

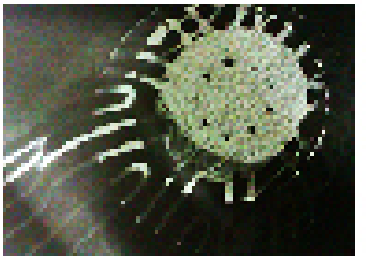
चित्र सं. 1

चित्र सं. 2

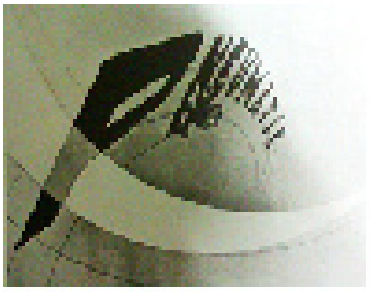
चित्र सं. 3

चित्र सं. 4

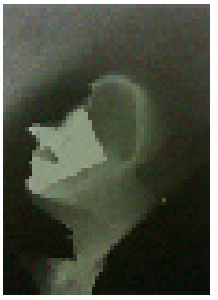
चित्र सं. 5



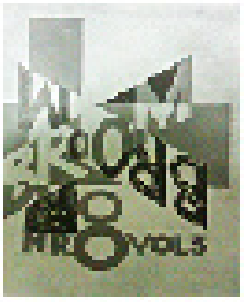
चित्र सं. 6



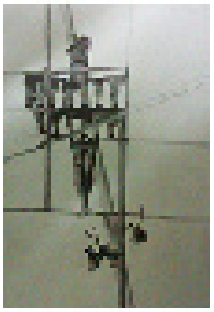
चित्र सं. 7



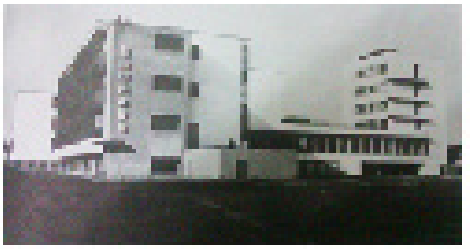
चित्र सं. 8



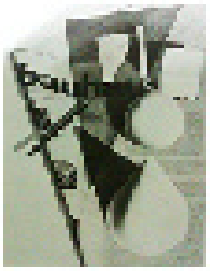
चित्र सं. 9



चित्र सं. 10



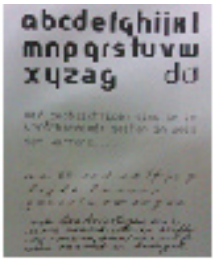
चित्र सं. 11



चित्र सं. 12

चित्र सं. 13

चित्र सं. 14



चित्र सं. 15

चित्र सं. 16

चित्र सं. 17

चित्र सं. 18

महेन्द्र सिंह सुरेला
शोधार्थी
सेन्टर फॉर म्यूजियोलॉजी एण्ड कन्जर्वेशन
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

संग्रहालयो का ऐतिहासिक महत्व

संग्रहालय का अस्तित्व यद्यपि आधुनिक युग की देन है, किन्तु इसकी परम्परा किसी न किसी रूप में प्राचीनकाल से विद्यमान रही है। प्राचीनकाल से ही मनुष्य अपनी वस्तु की देखरेख करते आये है व उसकी सुरक्षा व सरंक्षण जैसी बातो को स्वयं द्वारा अत्यधिक महत्व दिया गया है जो कि आगे चलकर संग्रहालय के रूप में देखी गयी।

सामान्य तौर पर अगर संग्रहालयो की उत्पत्ति एवं इतिहास को देखा जाये तो हमे ज्ञात होता है कि संग्रहालय, अग्रेजी शब्द म्यूजियम को लैटिन भाषा के शब्द (डनेंमनउ) से लिया गया है जिसकी उत्पत्ति ग्रीक शब्द मोसियो (डवनेमपवद) से हुयी है। मोसियो का अभिप्राय साहित्य, कला एवं विज्ञान की विधाओ की नौ देवियो, जिन्हे म्यूसेस (डनेमे) के नाम से जाना जाता था। प्रारम्भ में संग्रहालयो का मूल उद्देश्य धार्मिक ही रहा जो कालान्तरण में शोध और शिक्षा के केन्द्र के रूप में विकसित हुआ।

संग्रहालय की परिभाषा

सामान्य तौर पर संग्रहालय एक ऐसा स्थान है जहॉ पर ऐतिहासिक वस्तुओ व कलाकृतियो को रखा जाता है। यहॉ पर भूतकाल की विलुप्त हो चुकी वस्तुओ को भविष्य के लिये संरक्षित रखा जाता है व ज्ञान तथा आनन्द के लिये व्यवस्थित किया जाता है तथा उसका संरक्षण करके आने वाले पीढियो को ऐतिहासिक वस्तुओ व कलाकृतियो से अवगत कराया जाता है।

उपरोक्त विवेचना के आधार पर सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है कि संग्रहालय को परिभाषित करना एक जटिल कार्य है क्योंकि जैसे जैसे दृष्टिकोण विकसित होता गया वैसे वैसे परिभाषाओ का स्वरूप भी विकसित होता गया। इसका प्रत्यक्ष उदाहरण आईकॉम ने 23 वर्षो में अपनी परिभाषा को चार बार बदला है।

संग्रहालय की यह परिभाषाएं निम्न प्रकार से है :–

(i) डगलस ए एलन के अनुसार ''संग्रहालय निरीक्षण, अध्ययन और आनन्द के लिये वस्तुओ के घर के संग्रह के लिये एक इमारत का काम करता है।''

(ii) जार्ज ब्राउन गुडे, 1885 के अनुसार ''संग्रहालय से हमारा अभिप्राय उन वस्तुओ के लिये है जो प्रकृति की सबसे अच्छी घटनाओ से संबंधित है जिसका कही न कही मनुष्य से संबंध रहा है जो वस्तु ज्ञान व सरंक्षण के लिये उपयोगी है।''

(iii) एल.बी. कोलमैन के अनुसार ''संग्रहालय न कोई यूरोपियन इमारत है न बहुमंजिली स्थापत्य राष्ट्रीय सम्पत्ति, बल्कि एक अमेरिकन पद्वति है जो जनता की, जनता के लिये और जनता के द्वारा है।''

(iv) आशुतोष मुखर्जी, 1913 के अनुसार ''संग्रहालय प्राकृतिक तत्वो तथा मानव क्रियाओ का संग्रह संस्थान है जिसका उपयोग ज्ञान के संवर्धन तथा जनता के सांस्कृतिक और बौद्विक विकास के लिये किया जाता है।''

(v) आईकॉम, 1974 के अनुसार ''संग्रहालय एक लाभरहित, स्थायी संस्था जो समाज की सेवा और इसके विकास में लगी है और जनता के लिये खुली है जो प्राप्त करती है, ठीक से रखती है, शोध करती है, जनता तक उसे पहुंचाती और प्रदर्शित करती है। इसका आशय है मनुष्य के वस्तुनिष्ठ प्रमाण ो एवं वातावरण का अध्ययन और परिवेश को उजागर करना।''

अतः उपरोक्त विवेचनानुसार यह निष्कर्ष निकलता है कि संग्रहालय एक ऐसा स्थान है जहॉ पर ऐतिहासिक साक्ष्यो को सुरक्षित रखा जाता है। जहॉ प्रत्येक वर्ग के लोगो की पहुंच सुगम है वह वहॉ जाकर अपना ज्ञानवर्धन कर सकते है। प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष रूप से लाभान्वित होते है।

संग्रहालयो की ऐतिहासिकता

प्रारम्भ से ही संग्रहालयो की उत्पत्ति किसी न किसी उद्देश्यो की पूर्ति के लिये होती रही है जो कि समाज को प्रभावित करता रहा है। समाज में संग्रहालयो का अपना विशिष्ठ योगदान देखा जा सकता है जिससे संग्रहालय समाज में उनके इतिहास की व्याख्या प्रस्तुत करने में अपनी महत्वपूर्ण भूमिका अदा कर रहा है तथा इतिहास के विभिन्न पहलुओ को ऐतिहासिक साक्ष्य के माध्यम से व्यक्त कर रहा है।

संग्रहालयो की ऐतिहासिकता के सन्दर्भ में देखे तो हमे ज्ञात होगा कि संग्रहालय ही एक ऐसा माध्यम है जो आधुनिक समाज व पूर्वकालीन समाज के मध्य एक सेतु

का कार्य कर रहा है। इस तरह से हमारे समाज की लुप्त हो चुकी सभ्यताओ की सरंचना, सामाजिक जीवन शैली के बारे में अध्ययन तथा मृत हो चुकी ऐतिहासिक संस्कृति को पुनः जीवित किया जा सकता है व इसकी उत्पत्ति के पीछे की सभी महत्वपूर्ण जानकारियो को समझा व जाना जा सकता है।

संगहालयो एवं ऐतिहासिकता में संबंध

संग्रहालय एवं ऐतिहासिकता में बहुत ही गहरा संबंध है , बिना ऐतिहासिक साक्ष्यो के संग्रहालय की कल्पना नही की जा सकती है। अतः संग्रहालय का अस्ि. तत्व में आना ही ऐतिहासिक उद्देश्यो की पूर्ति होना है। वह ऐतिहासिक साक्ष्यो से संग्रहालय द्वारा सांस्कृतिक, कलात्मक एवं वैज्ञानिक महत्व की वस्तुओ के संग्रह, शोध, पंजीकरण, संरक्षण एवं प्रदर्शन द्वारा समाज के विभिन्न वर्गो को ज्ञान एवं शिक्षा प्रदान करना ही ऐतिहासिकता महत्व को प्रकट करता है।

उपरोक्त आधार पर कहा जा सकता है कि संग्रहालय व ऐतिहासिकता में अटूट संबंध है तथा यह दोनो ही एक–दूसरे के बिना अधूरे से प्रतीत होते है। अतः ऐतिहासिक दृष्टि से देखे तो यह सहज की अनुमान लगाया जा सकता है कि संग्रहालय की स्थापना प्रारम्भ से उद्देश्युक्त रही है जो कि पूर्ण रूप से ऐतिहा. सिक साक्ष्य पर निर्भर है।

संग्रहालय द्वारा ऐतिहासिकता का निर्धारण

संग्रहालय द्वारा ऐतिहासिक साक्ष्यो को पहचानने व समझने में सहायता प्राप्त होती है जिससे इतिहास की महत्वपूर्ण वस्तुओ का सही निर्धारण कर उसके पीछे की सभी प्रकार की जानकारी को प्राप्त कर सकते है और उसकी उत्पत्ति के पीछे की सभी महत्वपूर्ण जानकारियो को समझा व जाना जा सकता है। इसके अलावा संग्रहालय ऐतिहासिक साक्ष्यो के निर्धारण के लिये निम्नलिखित बिन्दुओ को अप. नाता है जो कि निम्नप्रकार से है :–

–– संग्रहालय शोधविधि द्वारा संग्रह की ऐतिहासिक जानकारी को प्राप्त करने में भूमिका निभाता है, तथा वैज्ञानिक पद्वति द्वारा वस्तुओ के कालनिर्धारण कर वस्तु का पता लगाया जा सकता है। अतः संग्रहालय शोध विधि की प्रक्रियाओ द्व ारा संग्रह की ऐतिहासिकता का निर्धारण किया जा सकता है।

–– संग्रहालय में आने वाली जर्जर ऐतिहासिक वस्तुओ का संरक्षण करके वस्तु की ऐतिहासिकता का निर्धारण किया जा सकता है। उदाहरणार्थ कई बार संग्रहालय में कई ऐसी ऐतिहासिक वस्तुएं आती है जिन्हे देखने पर भी वस्तु की संरचना का ज्ञान नही होता जिसे समझने के लिये संरक्षण की अति आवश्यकता

होती है। सरंक्षण पश्चात उस वस्तु की संरचना का अध्ययन आसान हो जाता है जिससे उसका ऐतिहासिक निर्धारण करने में सहायता प्राप्त होती है।

–– संग्रहालय द्वारा प्रदर्शन से ऐतिहासिकता का निर्धारण विभिन्न्न कालक्रम के अनुसार प्राप्त साक्ष्यों का विश्लेषण करके पता लगाया जा सकता है। जैसे– मुगल काल की विभिन्न चित्रकलाओं का उनके कालक्रम के अनुसार प्रदर्शन करके इतिहास की क्रमबद्धता का निर्धारण किया जा सकता है।

–– उपरोक्त मदों में संग्रहालय की ऐतिहासिकता के निर्धारण की विभिन्न विधियों के द्वारा संग्रहालय एवं वस्तुओं (वइरमबजे) में संबंध को स्पष्ट करते है। इसका एक अन्य रूप शिक्षा के नवीनतम क्रियाकलापों प्रयोगों आदि से भी उद्वत होता है। जिसमें शिक्षा की नवीनतम तकनीको का सहारा लिया जाता है। तथा उनका शैक्षिक विश्लेषण करने पर हमें उसकी ऐतिहासिकता समझ आ जाती है।

–– विद्यार्थी को संग्रहालय से संबंधित ज्ञान देने में प्रत्यक्षीकरण की विधि महत्वपूर्ण भूमिका निभाती है जिसमें किसी हॉल में बैठाकर संग्रह का सम्पूर्ण परिचय दिया जाऐ जो की भाषण, स्लाईड या चलचित्र प्रदर्शन द्वारा सम्पन्न किया जा सकता है।

उपसंहार– यद्यपि संग्रहालयों के शैक्षणिक कार्यक्रमो के महत्व की प्रवृत्ति अभी नाम मात्र की ही दिखाई पडती है किन्तु निश्चय ही इसमें वृद्धि होगी और शैक्षणिक सेवाओं का महत्व बढेगा। आज बहुत से नगरो के बडे संग्रहालय अपने पुरातत्व और कला संग्रह ही वृद्धि कर रहे है इस सन्दर्भ में यह द्रष्टव्य है कि ये केवल आकार में नही बढ रहे है बल्कि अपना कार्यक्षेत्र भी विस्तृत कर रहे है तथा इनके माध्यम से शिक्षा का प्रसार भी हो रहा है। भारतीय पुरातत्व और कला के प्रतिनिधि संग्रह को शिक्षोपयोग ढंग से प्रदर्शित करने का बडा अच्छा उदाहरण राष्ट्रीय संग्रहालय नई दिल्ली में है। वहॉ पर कला में अभिव्यक्त इतिहास और संस्कृति का बडा ही सुसम्बद्ध और क्रमिक विवरण प्रस्तुत किया गया है, जो शिक्षा के दृष्टि से अत्यन्त प्रभावशाली सिद्ध हुआ।

सन्दर्भ

1. संजय जैनः म्यूजियम एण्ड म्यूजियोलॉजी एक परिचय, बडौदा, 2006
2. बी.एस. अग्रवालः म्यूजियम स्टडीज चिल्ड्रेन म्यूजियम एण्ड इट्स रोल इन एजुकेशन जनरल ऑफ इण्डियन म्यूजियम वाल्यूम 25–26, 1970
3. डॉ हरिश चन्द्र शुक्लः संग्रहालय विज्ञान, मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी, 2011
4. अनिल गोयलः म्यूजियम एण्ड कलेक्शन ऑफ देहली, हरमन पब्लि. हाउस, दिल्ली 1995
5. जिरीः म्यूजियोलॉजिकल वार्किंग पेपर्स, स्टाकहोम, 1980

डॉ. रामचन्द्र रूण्डला
व्याख्याता, इतिहास,
श्रीमती हेमलता मेमोरियल कॉलेज,
पावटा, जयपुर (राज.)

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

वैदिक वाङ्ग्मय में विवाह संस्कारः 'पुनर्भू' एवं 'स्वैरिणी' के विशेष संदर्भ में

प्राचीन काल से हिन्दू समाज में मनुष्य के व्यक्तित्व के उत्थान के निमित संस्कारों का संयोजन किया गया था। संस्कार वह क्रिया है जिसके सम्पन्न होने पर कोई वस्तु किसी उद्देश्य के योग्य बनती है।[1] जीवन में इसकी नियोजना इसलिए की गई ताकि मनुष्य का व्यैक्तिक और सामाजिक विकास हो सके तथा उसका दैहिक एवं भौतिक जीवन सुव्यवस्थित ढ़ग से उन्नत हो सके। मनुष्य के जीवन में कितने संस्कार होने चाहिए, इस पर धर्मशास्त्रकारों में मतभेद है। गौतम[2] ने संस्कारों की संख्या चालीस दी है और वैखानस[3] ने अठ्ठारह किन्तु प्रायः अधिकांश धर्मशास्त्रकार संस्कारों की संख्या सोलह मानते है। इन सोलह संस्कारों में विवाह संस्कार को सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण और गौरवशाली माना गया है जिससे व्यक्ति की नई सामाजिक एवं सांस्कृतिक स्थिति प्रारम्भ होती है। हिन्दू धारणा में अकेले व्यक्ति का जीवन एंकागी माना गया है तथा यह पूर्ण तभी होता है जबकि पत्नि का सहयोग उसे प्राप्त हो जाय।[4] याज्ञवल्क्य नें स्पष्ट लिखा है– ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य, शूद्र कोई भी यदि वह विवाहित नहीं है तो कर्म के योग्य नहीं है।[5] पुराणों मे भी इस संस्कार के बिना मनुष्य को निस्तेज माना गया है।[6]

भारतीय समाज में यद्यपि स्त्री के पुनर्विवाह को उत्तम नहीं माना जाता रहा है किन्तु ऐसी स्त्री को धर्मशास्त्रकारों ने विवृत्त करके समाज में उसके स्थान को स्वीकृति प्रदान की है, चाहे उसका स्थान निम्न ही क्यों हो। दुबारा विवाह करने वाली स्त्री को परपूर्वा, स्त्री कहा जाता था, जिसका अर्थ था, पहले किसी कि साथ पत्नी रूप में रह चुकने वाली स्त्री। वस्तुतः उसका पुनर्विवाह किन्हीं विशेष परिस्थितियों में होता था। पति कि मर जाने पर या बहुत दिनों तक पति कि प्रवास में रहने पर अथवा किसी विशेष बात पर पति के साथ वाद–विवाद हो जाने के कारण सम्बन्ध–विच्छेद हो जाने पर पुनर्विवाह की व्यवस्था हिन्दू समाज में की गई थी।

वैदिक वाङ्ग्मय से ज्ञात होता है कि तत्कालीन समाज में पुनर्विवाह प्रचलित था तथा पति की मृत्यु पर स्त्री को दूसरा विवाह करने का पूर्ण अधिकार था।[7]

अथर्ववेद में भी संदर्भित है कि स्त्रियाँ पुनर्विवाह करती थी।[8] तैत्तिरीय संहिता[9] में देधिसत्य विधवा के पुत्र के रूप में व्यवहृत हुआ है। रामायण और महाभारत में भी यह उल्लेख है कि पति के न रहने पर देवर को पति बनाया जा सकता था।[10] अधिकांश धर्मशास्त्रकारों ने स्त्री को यह सलाह दी है कि विवाह करने के लिए वह अपने देवर कोही पति के रूप मे चुने।[11] दूसरी बार विवाह करने वाली ऐसी स्त्री 'पुनर्भू' कही जाती थी।[12] मनु ने इस विषय में स्त्रियो को अपेक्षाकृत कम स्वतंत्रता दी है। उनके मतानुसार पति के पतित, क्लीव और उन्मत्त होने भी स्त्री उसकी सेवा करेगी।[13] नंपुसक और राजद्रोही होने पर ही वह पति का त्याग कर पुनर्विवाह कर सकती थी। नारद के अनुसार भी अगर पति नंपुसक हो तो स्त्री उसे छोड़कर पुनर्विवाह कर सकती थी।[14]

याज्ञवलक्य के अनुसार अन्यपूर्विका दो प्रकार की होती थी, एक 'पुनर्भु' और दूसरी 'स्वैरिणी'। वैवाहिक विधि से जिसका संस्कार होता था वह 'पुनर्भू' होती थी जो दो प्रकार की होती थी, एक क्षता (पुरूषोपभुक्त) और दूसरी अक्षता (अभुक्ता)। जो स्त्री कुमारावस्था वाले पति का त्याग कर किसी सवर्ण पुरूष का बिना विवाह–विधि संपन्न किये ही आश्रय ले लेती थी, वह 'स्वैरिणी' होती थी।[15] जो विवाहित स्त्री वास्तवित रूप में कन्या और अक्षतयोनि होती थी और मात्र परिणय के कारण दूषित रहती थी, वह दुबारा विवाह संस्कार कराने के कारण 'पुनर्भू' के नाम से जानी जाती थी। बोधायन के अनुसार 'पुनर्भू' के सात प्रकार थे– (1) वाग्दत्ता (2) मनोदत्ता (3) वर के साथ अग्निपरिगता (4) भुक्ता (5) सप्तपदंगता (6) गृहीगर्भा (7) प्रसूता।[16] पाराशर ने भी विनष्ट, मृत, पतित, क्लीब और प्रव्रजित (सन्यासी) हो जाने वाले पति को त्यागकर दूसरे पति के साथ विवाह करने की अनुमति दी है।[17]

जब संतानहीन अथवा संतानवती स्त्री अपने प्रथम पति के रहते हुए काम के वशीभूत होकर दूसरे पुरूष को अपनाती थी, तब वह 'स्वैरिणी' कही जाती थी। अपने प्रथम पति को छोड़ने वाली स्त्री 'प्रथम स्वैरिणी' के नाम से जानी जाती थी। पति की मृत्युपरान्त देवर को छोड़कर कामुकता के कारण दूसरे पुरूष से संबध स्थापित करने वाली स्त्री 'द्वितीय स्वैरिणी' कहलाती थी। किसी दूसरे प्रदेश की 'द्वितीय स्वैरिण्ाी' जो 'अपहृत' (भगाई गयी) अथवा 'विक्रीत' (बिची हुयी) होती थी, उसे 'तृतीय स्वैरिणी' कहा जाता था। कभी–कभी 'तृतीय स्वैरिणी' के उत्पन्नसाहसा (व्यभिचारिण्ाी) होने पर जब वह अन्यों को दे दी जाती थी तो वह 'चतुर्थ स्वैरिणी' कहलाती थी। सात प्रकार की परपूर्वा (पुनर्भू और स्वैरिणी) स्त्रियों में पूर्ण जघन्या तथा उत्तरा अपेक्षा.त अच्छी मानी जाती थी। हारीत का मत है कि स्वैरिणी, पुर्नभू, रेतोधा (कुण्डमाता), कामचारिणी तथा सर्वभक्षा (सुरापी) ये पांच प्रकार की स्त्रियाँ शूद्रयोनि मानी

जाती थी।[18] ऐसी स्त्रियों को समाज में सम्मान की दृष्टि से नहीं देखा जाता था। यही नहीं, ऐसी स्त्रियों के पति भी समाज में वृषल और निरादृत होते थे तथा श्राद्ध आदि में निमंत्रित नहीं किये जाते थे[19] तो साथ ही इनसे उत्पन्न सन्तानों को भी समाज में हीन दृष्टि से देखा जाता था।[20] इस प्रकार हम पाते हैं कि यद्यपि विधवा और सधवा दोनों ही प्रकार की स्त्रियों के पुनर्विवाह की व्यवस्था प्राचीन सामाजिक व्यवस्था मे प्रचलित थी, किन्तु ऐसे विवाहों की कोई सामाजिक प्रतिष्ठा नहीं थी।

संदर्भ

1. संस्कारो नाम स भवति यस्मिञ्जाते पदार्थो भवति योग्यः कश्चिदर्थस्य।

– जैमिनीसूत्र की टीका, 1.3

2. इत्येते चत्वारिंशत्संस्काराः।

– गौ.ध.सू., 1.822

3. वै.ध.सू.

4. अयो अर्द्धो वा एव आत्मनः यत्पत्नीः।

– तैत्तिरीय ब्राह्मण

5. अपत्नीको नरो भूप कर्मयोग्यो न जायते।
ब्राह्मणः क्षत्रियो वापि वैश्यः शूद्रोऽपि वा नृपः।।

– याज्ञ.,1.51

6. सान्तानिकादयो वा ते याच्यमाना निरा.ता..... येनासि विगतप्रभः।

– विष्णु पुराण, 5.38

7. को वां शयुत्रा विधवेव देवरम्ः।

– ऋग्वेद, 10.40.2

उदीर्ष्व नार्यभि जीवलोक गतासुमेतमुपशेष ऐहि।
हस्ताग्रामस्य दिधिषोस्तवेदं पत्युर्जनित्वभिसंबभूव।

– वही, 10.18.8

8. या पूर्व पतिं हित्वा अथान्यं विन्तदे पतिम्।
पंचौदनं च तावजं ददातो न वियोषतः।।
समानलोकौ न भवतु पुनर्भुवा परः पति।
योऽजं पंचौदनं दक्षिणा ज्योतिषं ददाति।।

– अथर्ववेद, 9.5.26–27

9. तैत्तिरीय संहिता, 3.2.4.4

10. नारी तु पत्य भावे नरं .णुते पतिः।

– महाभारत, 13.12.19

11. ..... अत ऊर्ध्व समानर्थ जन्मपिण्डोदकगोत्राणं पूर्वः पूर्वो गरीयान्।

– बो.ध.सू., 8.2.26

वसिष्ठ धर्मसूत्र, 17.75–80

12. या कौमारं भर्तरिमुत्सृज्यान्यान्यैः सहचारित्वा तस्यैव कुटुम्बमाश्रयति सा पुनर्भू भवति।

– व.ध.सू., 16.19–20

13. उन्मतं पतितं क्लीबमबीजं पपिरोगिणम्।
न त्यागोऽस्ति द्विषन्त्याश्च न च दायापवर्तनम्।।

– मनु., 9.79

14. अपत्यार्थ स्त्रियः सृष्टाः स्त्रीक्षेत्र बीजिनो नराः।
क्षेत्र बीजवते देयं नाबीजो क्षेत्रमर्हति।।

– नारद.

15. अक्षता वा क्षता चैव पुनर्भूः संस्.ता पुनः।
स्वैरिणी या पतिं हित्वा सवर्ण कामतः श्रयेत्।।

–याज्ञ., 1.67

16. वाग्दत्ता मनोदत्ता अग्निं परिगता सप्तं पदं नीता भुक्ता गृहीतगर्भा प्रसूता चेति सप्तविद्यापूनर्भूभवति। अतस्तां गृहीत्वा न प्रजां धर्म च विन्देत।

– बौधायन, स्मृतिचन्द्रिका में उद्धत, पृ. 75

17. नष्टे मृते प्रव्रजिते क्लीबे च पतिते पतौ।
पंचस्वापत्सु नारीणां पतिरन्या विधीयते।।

– पारा. स्मृ., 4.30

18. स्वैरिणी च पुनर्भूश्च रेतोधा कामचारिणी।
सर्वभक्ष्या च विज्ञेयाः पंचैताशूद्रयोनयः।।
एतासां यान्यपत्यानि उत्पद्यन्ते कदाचन।
न तान्पंक्तिषु युंजीत नते पक्तिर्हकाः स्मृताः।।

– हारीत का उद्धरण, .त्यकल्पतरू, व्यवहार कांड स्त्रीपुंयोग पृ. 646

19. परपूर्वा पतिश्चैव मातापित्रोस्तथोज्झकः।
वृषलीसूतिपोष्टा च वृषलीपतिरेव च।।
तथा देवलकश्चैव श्राद्धेनार्हति केतनम्।।

डॉ. बीना जैन
व्याख्याता, चित्रकला विभाग,
राजस्थान विश्व विद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

प्रकृति के अद्‌भुत चितेरे रोरिक

प्रकृति के माध्यम से भारतीय आत्मा को चित्रित करने वाले कलाकार निकोलस रोरिक की कर्मस्थली ताउम्र भारत ही बनी रही। रूसी मूल के बुद्धिजीवी चित्रकार रोरिक का मन भारत के प्राकृतिक सौन्दर्य ने इस कदर मोह लिया कि वे भारत के होकर ही रह गए। अपनी पत्नी हेलेना एवं दो पुत्रों सहित जब निकोलाई भारत में बसे तो हिमालय के हिमाच्छादित शिखरों तथा उसके शुभ्र सौन्दर्य ने उन्हें आकर्षित व प्रेरित किए। परिणामस्वरूप उन्होंने पूर्वी और पश्चिमी हिमालय के अनेक विशाल चित्र अंकित किये। कुल्लू में 'उरूस्वाति' शोध संस्थान की स्थापना की। इस प्रकार हिमालय के वैज्ञानिक अध्ययन के साथ–साथ वादियों के नैसर्गिक सौन्दर्य को भी अपनी तूलिका से जीवन्त किया।[1]

निकोलस रोरिक का जन्म 9 अक्टूबर, सन् 1874 ई. में रूस के प्रसिद्ध नगर सेण्ट पिटर्सबर्ग में हुआ था। (चित्र–1) उनके पिता कन्स्टेंटाइन रोरिक एक सुविख्यात बैरिस्टर थे। बाल्यकाल से ही रोरिक की रूचि इतिहास और कला में थी।[2] पन्द्रह वर्ष की अवस्था प्राप्त करते–करते निकोलस ने चित्र खींचने और रेखांकन में अच्छा अभ्यास कर लिया था। उनके कला–विषयक लेख तथा चित्र सामयिक पत्र–पत्रिकाओं में प्रकाशित होने लगे थे। रोरिक ने सेण्ट पिटर्सबर्ग विश्वविद्यालय से वकालत की डिग्री के साथ–साथ ललित कला अकादमी की स्नातक उपाधि भी प्राप्त की। इसके पश्चात् यूरोप एवं अमेरिका के अन्य कला–संस्थानों में भी अध्ययन कर अपनी कला–दृष्टि का विस्तार किया। सन् 1896 से 1900 ई. तक वे सेण्ट पिटर्सबर्ग की राजकीय पुरातत्त्व–समिति में शिक्षण कार्य के साथ ही कला सम्बन्धी एक पत्र का संपादन भी करते रहे। बहुत ही कम उम्र में उनकी चित्रकला को विशिष्ट मान्यता मिल गयी और वे एक नवीन संदेशवाहक कलाकार के रूप में स्वीकृत हो गये। यूरोप और अमेरिका में उनके चित्रों की प्रदर्शनियाँ आयोजित हुईं तथा वहाँ की सरकारों एवं कला और साहित्य से सम्बद्ध संस्थाओं द्वारा उन्हें सम्मानित किया गया।

सिर्फ 31 साल की उम्र में निकोलस 'सोसाइटी फॉर आर्ट्स' के निर्देशक बन गये। पुरातत्त्व और इतिहास के क्षेत्र में आपने वैज्ञानिक अनुसंधानों के माध्यम से विषिश्टता अर्जित की और रूस में अपने विस्तृत उत्खनन–कार्य को जारी रखा।[3]

रोरिक को रूसी ही नहीं, बल्कि प्राचीन तथा मध्यकालीन पूर्वी संस्कृति, मध्य–युगीन

यूरोपीय संस्कृति तथा स्केंडिनेवियन कला से भी प्रेम था। उन्होंने इनके विषय में अनेक लेख लिखे थे। रोरिक ने बड़े आकार के आलंकारिक भित्ति–चित्रों, पैनल–चित्रों तथा मणिकुट्टिम चित्रों की भी रचना की। अपने युग के महान् वास्तुकारों के साथ उन्होंने भवननिर्माण कला तथा चित्रकला के समन्वय की समस्या पर भी प्रयोग किये। सन् 1910 ई. में उन्होंने पिट. र्सबर्ग में एक विशाल भवन की चित्र–सज्जा भी की।

रोरिक ने प्रकृति का चित्रण मानवीय क्रिया–कलापों के परिप्रेक्ष्य में ही किया है। उनके वृक्ष, पर्वत तथा मेघ सभी सक्रिय रहते हैं। उन्होंने रूसी रंग–मंच के लिए भी बहुत कार्य किया। स्टेज–सेटिंग, भित्ति–चित्रण अथवा कैनवास–चित्रण सभी में रोरिक की प्रवृत्ति आलंकारिकता की रही है। इसके साथ ही उनके रंग अत्यन्त व्यंजक हैं। उनके प्रिय रंग लाल, नीले, उन्नावी तथा सुनहरे पीले रहे हैं। रोरिक ने उपने देश के बैले निर्माताओं के साथ मिलकर संगीत, नृत्य, चित्रण आदि भाव–दृष्यात्मक कलाओं एवं अभिनय का सफल समन्वय भी प्रस्तुत किया है। जो उनकी एक उल्लेखनीय उपलब्धि है।

रोरिक ने रूस में कई साहित्यिक, पुरातत्त्व और कला सम्बन्धी संस्थाओं एवं संग्रहालयों को जन्म दिया तथा कई कला प्रदर्शनियाँ आयोजित कीं। रूसी राज्यक्रान्ति से पूर्व वह रूस से फिनलैंड चले गये थे। राज्यक्रान्ति के समय उन्हें ललित–कलाओं के मंत्री का पद दिया जा रहा था जिसे उन्होंने अस्वीकार कर दिया। फिनलैण्ड से वह स्वीडन और डेनमार्क गए और इस दौरान वे विदेशों में ही चित्रकला का प्रदर्शन करते रहे। सन् 1920 ई. में वह लंदन में थे और वहाँ भी उन्होंने अपनी कला प्रदर्शनी आयोजित की। जहाँ–जहाँ वह गए, वहाँ–वहाँ उनके अनुयायियों की संख्या बढ़ी और उनकी शैली का सम्मान होता गया।

रोरिक का स्थान न केवल रूसी चित्रकला में वरन् संसार की चित्रकला के इतिहास में भी महत्त्वपूर्ण है। उनकी कला की मुख्य विशेषता मौलिकता व सार्वलौकिकता है। चित्रों के शीषर्क किसी एक देश, वर्ग या सम्प्रदाय से सम्बद्‌ध नहीं हैं वरन् सारे संसार से उनके चित्रों के विषय संकलित हैं। सभी धर्मों पर उनकी समान श्रद्‌धा थी। लोकहित ही उनका प्रेरणा स्रोत रहा। मध्य एशियाई यात्रा के अवसर पर चित्रित उनकी चित्रमाला 'प्राच्य की महान गाथाएँ' नाम से प्रसिद्ध हैं। इसके अतिरिक्त उनकी कुछ चित्रमालाएँ यह हैं – 'विजडम सीरीज (चित्र–2) (ज्ञान चित्रमाला), बैनर्स अव् दि ईस्ट सीरिज' (प्राच्य–पताका चित्रमाला) 'चंगेज खाँ सीरिज', 'डाटर्स अव् दि अर्थ सीरिज' (पृथ्वी की कन्याएँ), 'आग की कलियाँ', 'चिन्तामणि', 'पथ प्रदर्शिका', 'संसार की माता', 'विजेता बुद्ध', 'ईसा का चिन्ह', 'लाओ–त्सी', 'नेता मूसा', 'पद्मसंभव', 'हिरा पहाड़ पर मुहम्मद', 'न्याय प्रिय कन्फ्यूसियस', 'मैत्रेय' (चित्र–3), 'कृष्ण भगवान', 'सर्पों का विजेता नागार्जुन', 'स्वामी का आदेश' आदि। इन सभी चित्रों में एक सूक्ष्म दृष्टि, विस्तृत मनन तथा व्यापक सहानुभूति परिलक्षित है। इनके अतिरिक्त अन्य चित्रों में हिमालय तथा तिब्बत के विशाल दृश्य चित्रित हैं।[4]

भारत से ही उन्होंने मध्य एशिया की यात्रा प्रारम्भ की, जो 'रोरिक अभियान' के नाम से मशहूर है। इस अभियान के तहत मंगोलिया, रूस और तिब्बत को पार करने में उन्हें लगभग पाँच वर्ष लगे। सन् 1928 ई. भारत लौटने के बाद उन्होंने पश्चिमी हिमालय और उसके निकटवर्ती क्षेत्रों के अध्ययन के लिए एक केन्द्र की स्थापना की एवं स्थायी रूप से कुल्लू में बस गये। अपने जीवन के अन्तिम बीस वर्ष उन्होंने यहीं बिताये और हिमालय की विभिन्न छवियों को अपने चित्रों का विषय बनाया। किन्तु ये चित्र केवल दृश्यांकन मात्र नहीं है बल्कि हिमालय की छाया में रहने वाले एक आध्यात्मिक कलाकार की उदात्त अनुभूति के ही विविध रूप हैं। रोरिक इनके माध्यम से ब्रह्माण्ड के तत्त्व तक पहुँचना चाहते थे। इन चित्रों में नीला रंग अनन्तता की अनुभूति का प्रतीक बन कर चित्र–तल पर प्रभावी रहता है। अन्य रंगों में श्वेत, गुलाबी, बैंगनी तथा हरितमणि के विविध बलों का प्रयोग है। ये रंग, भले ही अवास्तविक और विचित्र लगते हैं पर पर्वतीय ऊँचाइयों पर इन्हें वास्तव में देखा जा सकता है। इन्हें 'ब्रह्माण्डीय' रंग कहा गया है। कलाकार ने प्रकृति की शक्तियों को जीवन्त रूप में देखा दूर आकाश के तारे तथा हिमाच्छादित रहस्यमय शिखर मनुष्य की पूर्णता प्राप्त करने की अनवरत कामना के प्रतीक हैं; प्रकाश ज्ञान की शक्ति का सूचक है, सन्त तथा दार्शनिक आकृतियाँ मनुष्य की आध्यात्मिक जिज्ञासा की प्रतीक बनकर आयी हैं।[5]

रोरिक के हिमालय–चित्रण के विषय में यथार्थ–रूप से यह कहा गया है कि आज तक संसार के किसी चित्रकार ने हिमालय का चित्रण इतनी पटुता, इतनी गहन दृष्टि और विशेषता के साथ नहीं किया है। जिस समय हम इतने विस्तष्त भूखण्ड तथा आकाष–मण डल के बहु–संख्यक चित्र देखते हैं उस समय हमारे भीतर मानों हिमांचल की आत्मा प्रवेश करने लगती है और हम उसे देखते हुए तन्मय हो जाते हैं। इन विशाल प्राकृतिक दृश्यों को देखकर हमारे मन में यक्षों और किन्नरों की क्रीड़ा–भूमि की सहज कल्पना जागष्त होती है। इसी सम्बन्ध में असितकुमार हल्दार कहते हैं कि–''प्राची की यथार्थ कल्पना जिस का लाक्षणिक आकार हमें विषद् हिमालय में प्राप्त होता है, वास्तव में आधुनिक जगत् के श्रेष्ठतम रचनात्मक दार्शनिक द्वारा अनुभूत हुई है। वह है कलाकार निकोलस रोरिक। उन्होंने प्रकृति तथा मानव के गूढ़ रहस्यों का सार खींच निकाला है और परदे के भीतर के अनन्त जीवन को पहचाना है। उन्होंने इसी जीवन में परम आनन्द प्राप्त किया – वह आनन्द नहीं जो कि भौतिक वस्तुओं से प्राप्त होता है वरन् वह आनन्द जो कि अनन्त में स्थित है। इस प्रकार हम उन्हें उत्कृष्ट चिन्तन तथा दैवी–प्रेरणाओं का आगार, तथा गहन और संस्कृत अपारशक्ति का केन्द्र कह सकते हैं।''

हिमालय के बिम्ब को महसूस करने व उसे चित्रगत अभिव्यक्ति देने में रोरिक की अपनी निजी भाषा थी। हिमालय को आपने मात्र रहस्यमयता व आध्यात्मिक शुद्धता के कारण ही चित्रित नहीं किया बल्कि प्रकृति के प्रति एक कलाकार के चित्रगत सौन्दर्य–बोध व चित्रकार के नजरिये को भी प्रमुखता से संश्लिष्ट किया। हिमालय से असीम प्रेरणा

प्राप्त करने का रहस्य प्रकट करते हुए वे कहते हैं कि ''यह सभी जानते हैं कि साधु लोग पहाड़ों की चोटियों पर रहते हैं। इन शृंगों पर ज्ञान की ज्योति प्राप्त होती है। उच्च शिखरों पर गुफाओं में ऋषि निवास करते हैं। यहाँ नदियों का उद्‌गम होता है, यहाँ अनन्तकाल से हिम अपनी धवलता की रक्षा कर रहा है अपनी कठिनाइओं के कारण ही पर्वत–पथ हमें आकर्षित करते हैं। यहाँ अघटित बात घटित होती है। यहाँ पर मनुष्यों के विकार परंतप के चिन्तन में लगते हैं।''[6]

चित्रकार के रूप में रोरिक को विश्वव्यापी ख्याति मिली थी। एक कलाकार के रूप में उन्होंने एक शैलीगत पहचान भी बनाई। हिमालय को आधार मानकर आपने जो चित्र बनाए, उनमें चित्रकार के 'स्व' या सर्जन भाव की सौंधी खुशबू को त्वरित रूप से महसूस किया जा सकता है। उनके चित्र हमें हिमालय के प्रकृतिगत सौन्दर्य से तो परिचित कराते ही हैं, हम चित्रकार की निजता से भी रूबरू होते हैं। उनके चित्रों की विशेषता है दूर तक उबड़–खाबड़ व बिखरे–से पहाड़, इनकी वादियों में आच्छादित प्रकृति का नैसर्गिक सौन्दर्य, इनमें विचरण का आनन्द लेते आदिमानव, सब कुछ ऐसा लगता है मानों जीवन व ब्रह्माण्ड के बीच एक अदद प्राकृतिक सम्बन्ध है।[7] (चित्र–4) एक आलोचक का कहना है कि ''जहाँ कुछ कला–प्रेमियों में, रोरिक के चित्र अपने रंगों की व्यवस्था तथा आकृतियों के कारण श्रद्‌धा उत्पन्न करते हैं, वहाँ औरों के लिए यह आन्तरिक चिन्तन के आधार–स्वरूप बन जाते हैं।''

एक प्रतिभाशाली कलाकार होने के अलावा रोरिक विश्व शांति के एक अथक अभि.ाकर्ता थे। वे कला एवं सौन्दर्य के माध्यम से एक अन्तर्राष्ट्रीय समझ और शांति का स्वप्न देखा करते थे। उनके इस विचार का मूर्त स्वरूप 'रोरिक पैक्ट' के नाम से प्रसिद्ध उस अन्तर्राष्ट्रीय सन्धि में पाते हैं जिसे 35 देशों ने स्वीकार किया और जो संयुक्त राज्य अमेरिका सहित 21 देशों द्वारा हस्ताक्षरित है। इस पैक्ट का प्रतीक चिह्न रेड क्रॉस की तरह 'शान्ति पताका' है और उसका लक्ष्य विश्व की सांस्कृतिक सम्पदाओं का अभिरक्षण हैं। रोरिक के अनुसार – ''वास्तव में मानवता विनाश, विध्वंस के कार्यों से थक गई है। वस्तुतः रचनात्मक कार्य मानव–आत्मा का एक प्रधान गुण है। हमारे जीवन में उन सभी वस्तुओं को जो हमारी आत्मा को ऊपर उठाती हैं तथा पवित्र बनाती हैं, मुख्य स्थान मिलना चाहिए। जिस प्रकार रेडक्रास हमारे शारीरिक स्वास्थ्य का संरक्षक है उसी प्रकार हमारी शांति–पताका मानव–जाति के आध्यात्मिक स्वास्थ्य की रक्षा करे।''[8] रोरिक के मतानुसार हमारी कला एवं विज्ञान के अनमोल रत्न कितने और कहाँ हैं इसकी भी कोई सूची संसार में मौजूद नहीं। यह शांति – पताका इन सार्वलौकिक निधियों के प्रति लोगों के मन में श्रद्‌धा तथा सम्मान उपजाएगी। इस से उनकी रक्षा का विचार उत्पन्न होगा। शांति–पताका का उद्‌देश्य केवल युद्‌ध–काल में ही इन निधियों की रक्षा करना नहीं है वरन् उन को शांति समय में भी बचाना है क्योंकि शांति के समय में भी अनेक प्राचीन स्मारक लोगों की उपेक्षा

या जान–बूझकर किये कृत्यों से नष्ट होते रहते हैं।

13 दिसम्बर, सन् 1947 ई. में यह अद्भुत कलाकार सदा के लिए हिमालय की वादियों में दफन हो गया। उनकी कला में हमें पूर्व की गहन कल्पना और पश्चिम की दृढ़ कार्यशीलता का अपूर्व संयोग मिलता है।[9] रोरिक ने उपने कलाजीवन में सात हजार से भी अधिक चित्र बनाए, जो लगभग पच्चीस देशों, सैकड़ों संग्रहालयों तथा व्यक्तिगत संग्रहों में फैले हुए हैं। एक हजार से अधिक चित्रपट तो केवल इनके नाम पर स्थापित न्यूयार्क के 'रोरिक म्यूजियम' में ही हैं। बनारस के भारत कला भवन और प्रयाग की नगरपालिका के संग्रहालय में रोरिक के नाम विषेश कक्ष समर्पित हैं। इनके अलावा रोरिक के चित्र कोलकत्ता के बोस संस्थान, चेन्नई के अड्यार संग्रहालय, शान्तिनिकेतन में रवीन्द्रनाथ संग्रह, ट्रावनकोर की श्रीचित्रालयम दीर्घा, मैसूर की जगमोहन चित्रशाला, हैदराबाद, बड़ौदा, इन्दौर, पूसा संस्थान और भारत के अन्य केन्द्रों में भी संगृहीत हैं।[10]

अमेरिका के क्लॉड ब्रैग्डन, रोरिक के विषय में लिखते हैं – ''कला के इतिहास में समय–समय पर ऐसे व्यक्तियों का आविर्भाव हुआ है, जिन की रचनाओं में एक विशेष गहन और रहस्यमय गुण मिलता है, जो उन्हें अपने समसामयिकों से पृथक् करता है, जिस के कारण यह असम्भव हो जाता है कि हम उन्हें किसी वर्ग में रख सकें। वह केवल अपनी भाँति होते हैं। रोरिक अपने जीवन और कला में हमें ऐसे ही व्यक्ति दिखाई देते हैं।''

निश्चय ही रोरिक ने संसार के कल्याण के लिए अथक प्रयत्न किये। वे वैज्ञानिक, दार्शनिक, कलाकार, पुरातत्त्वविद्, अन्वेषक तथा सांस्कृतिक दूत थे। इसके अतिरिक्त विविध वैश्विक संस्कषतियों तथा कलात्मक वस्तुओं की रक्षा और सार्वलौकिक शांति की स्थापना के उद्देश्य की पूर्ति के लिए उन्होंने अनेक महत्त्वपूर्ण कार्य किये। रोरिक सचमुच एक स्वप्नदृष्टा थे और उन्हें लगता था कि वह कला के माध्यम से अपने विचारों तथा स्वप्नों को साकार कर सकते हैं।

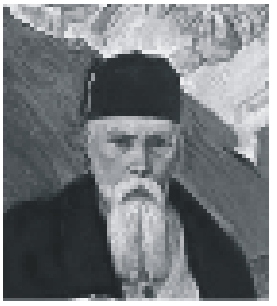
संदर्भ ग्रन्थ –

1. प्रेमचन्द गोस्वामी : आधुनिक भारतीय चित्रकला के आधार स्तम्भ, जयपुर 1995, पष्ठ सं. 108
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Nicholas_Roerich
3. एम.एस. नंजुंदा राव : ''निकोलस रोरिक'', मोनोग्राफ, ललित कला अकादमी, नई दिल्ली, 1993, पश्ठ सं. 1
4. रामचन्द्र टण्डन : ''कलाकार निकोलस रोरिक'', समकालीन कला, अंक 3–4, ललित कला अकादमी, दिल्ली, 1985, पष्ठ सं. 47
5. गिर्राज किषोर अग्रवाल : आधुनिक भारतीय चित्रकला, अलीगढ़, 1991, पृष्ठ सं. 115
6. रामचन्द्र टण्डन : ''कलाकार निकोलस रोरिक'', समकालीन कला, अंक 3–4, ललित कला अकादमी, दिल्ली, 1985, पश्ठ सं. 50

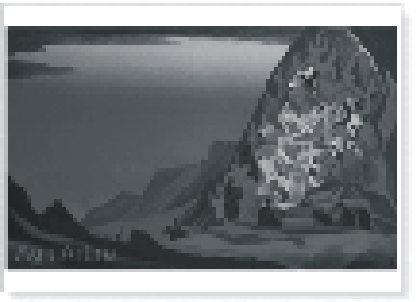
7. आकशति : समाचार बुलेटिन, ललित कला अकादमी, जयपुर, अप्रैल 1993, पश्ष्ठ सं. 14

8. रामचन्द्र टण्डन : ''कलाकार निकोलस रोरिक'', समकालीन कला, अंक 3–4, ललित कला अकादमी, दिल्ली, 1985, पश्ष्ठ सं. 50

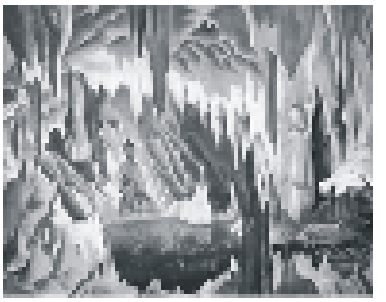
9. http://en.wikipedia.org/wiki/Nicholas_Roerich



चित्र–1 निकोलस रोरिक



चित्र 2 (क) ज्ञान चित्रमाला



चित्र 2 (ख) ज्ञान चित्रमाला

चित्र–3 गंडोर

चित्र–4 हिमालय पुकारता

रश्मि
शोधार्थी, एम. फिल
इतिहास विभाग
राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

मध्यकालीन भारत में स्थापत्य कला

भारत में तुर्को का आगमन ग्यारहवी शताब्दी से ही आरम्भ हो गया था। 13 वीं शताब्दी में उन्होने भारत में अपना शासन भी स्थापित कर लिया था। दिल्ली सल्तनत के इन शासकों ने अनेक भव्य इमारते और भवनो का निर्माण कराया जिसमें भारतीय कला एवं इस्लामी स्थापत्य कला की विशेषताओ का समावेश था। इस प्रकार एक नयी समन्वित शैली का विकास दिल्ली सल्तनत के काल मे हुआ जो 14 वी शताब्दी के अन्त तक दिल्ली के शासको के तत्वाधान में विकसित होती रही।

तैमूर के आक्रमण और तुगलक साम्राज्य के पतन के पश्चात भारत में अनेक क्षेत्रीय राज्यो का उदय हुआ जिसके अधीनस्थ क्षेत्रीय शैलिया विकसित हुयी। मुगल सम्राटो ने इन विभिन्न क्षेत्रीय शैलियो का एकीकरण किया इसमें ईरानी शैली की नयी विशेषताओ का समावेश किया। परिणामस्वरूप एक नयी एवं अधिक सुसम्पन्न और सुसंस्कृत शैली का विकास संभव हो सका। सल्तनतकालीन व मुगलकालीन स्थापत्य कला को निम्न प्रकार से दर्शाया गया है जो निम्न है :–

मध्यकालीन स्थापत्य कला को 2 भागो में बांटा गया है –

1 सल्तनतकालीन स्थापत्य कला

2 मुगलकालीन स्थापत्य कला

1 सल्तनतकालीन स्थापत्य कला :–

सल्तनत युग में सबसे अधिक प्रगति स्थापत्य कला के क्षेत्र में हुई। इस समय जिस विशिष्ट शैली का विकास हुआ वह "भारतीय इस्लामी स्थापत्य कला" के नाम से जानी जाती है। इसके विकास में शाही कला, प्रांतीय कला और हिंदू स्थापत्य कला का योग है।

जब तुर्क भारत आए तो उनकी इमारतों पर देशी कला परंपराओं का प्रभाव पड़ा। इसलिए स्थापत्य कला की इस नई शैली का जन्म हुआ।

गुलाम वंश की इमारतें :–

'सल्तनत कालीन पहली इमारत कुतुबुद्दीन ऐबक की कृति ''कुवत उल इस्लाम मस्जिद'' (1199 ईस्वी) थी। अजमेर में ''ढ़ाई दिन का झोपड़ा'' भी कुतुबुद्दीन ऐबक ने बनवाया। ये मूलतः संस्कृत विद्यालय था। जो विग्रहराज ने बनवाया था। कुतुब मीनार तुर्की स्थापत्य का तीसरा महत्वपूर्ण आदर्श है। इसका निर्माण ऐबक ने प्रारंभ किया था। इल्तुतमिश ने अपने ज्येष्ठ पुत्र का मकबरा बनवाया था, जो सुल्तानगढ़ी के नाम से विख्यात है। भारत में तुर्को द्वारा निर्मित यह प्रथम मकबरा था। उसने ''बदायूं की जामा मस्जिद'' एवं ''नागौर का अंतरकीन दरवाजा'' भी बनवाया। बलबन ने ''लालमहल'' नामक भवन का निर्माण कराया। दिल्ली में स्थित उसका मकबरा शुद्ध इस्लामी शैली का है।''[1]

खिलजी कालीन इमारतें :–

खिलजी काल में स्थापत्य कला पर इस्लामी परंपरा सुदृढ़ हो गया। इसमें पहली बार गुंबदों का निर्माण हुआ। खिलजी कालीन भवनों में अलंकरण पर विशेष बल दिया गया। अलाउद्दीन ने कुतुबमीनार के पास अलाई दरवाजा (इलाही दरवाजा) तथा निमाजुद्दीन ओलिया के मकबरें के पास जमैयत खाना मस्जिद बनवाई। अलाउद्दीन ने दिल्ली के पास सीरी नामक नगर बसाया तथा एक किले का निर्माण किया। इसी किले में उसने हजार सितुन (हजार खंभा) नामक भवन का निर्माण करवाया।''[2]

तुगलक कालीन इमारतें :–

तुगलक काल की इमारतों में स्थापत्य कला में पराभव दिखाई देता है। ये सरल, शुष्क और कर्कश है। इसके दो कारण थे –

1. धन का अभाव 2. धार्मिक विचारों में और रुचि में कटुता

''गयासुद्दीन तुगलक ने दिल्ली के पास तुगलकाबाद नाम से एक नया नगर बसाया तथा इसी नगर में अपने जीवनकाल में ही अपने मकबरे का निर्माण किया था। जो सल्तनत काल की एक प्रमुख इमारत मानी जाती है। मुहम्मद बिनतुगलक ने जहांपनाह नगर एवं आदिलाबाद का किला बनवाया। तुगलक काल में स्थापत्य कला की सबसे अधिक प्रगति फिरोजशाह के समय हुई। उसने हिसाब, जौनपुर, फिरोजाबाद एवं फतेहाबाद नामक नगरों का निर्माण किया। साथ ही उसने अनेक महल, मस्जिद व झील बनवाई। फिरोज के समय की सबसे महत्वपूर्ण इमारत खानेजहां तैलंगानी का मकबरा है। जो उसके समय खानेजहां तैलंगानी का मकबरा है। जो उसके समय खानेजहां जौनाशाह द्वारा दिल्ली में 1370 में निर्मित किया गया। यह मकबरा भारत का प्रथम अष्टकोणीय पद्धति का बना मकबरा था।

फिरोज के समय की एक अन्य मुख्य इमारत उसके ज्येष्ठ पुत्र फतेहखां का मकबरा है। जिसका निर्माण फिरोज शाह द्वारा करवाया गया। बाद में मक्का मद. ीना से हजरत मोहम्मद के पदचिन्ह लाकर इसने स्थापित किए गए। इसलिए इसे ''कदम–ए–सरीफ'' कहते हैं।

सैयद एवं लोदी इमारतें :–

सैयद एवं लोदी सुल्तानों ने खिलजी इमारतों के ओज एवं लालित्य को पुनर्जीवित करने का प्रयत्न किया। अफगानी मस्जिदों में प्रमुख है :– बड़ी गुंबद मस्जिद, मोठ मस्जिद (सिकंदर लोदी के वजीर द्वारा निर्मित), जमालीकलानी मस्जिद आदि।''

सल्तनतकालीन इमारतों की प्रमुख विशेषता है। सजावटी मेहराबों एवं गुंबदों का निर्माण। इस काल में इमारतों को भित्तिचित्रों तथा अलकरणों से सुसज्जित किया गया। परंतु इनमें मानव चित्रों के स्थान कुरान की आयतों ''ज्यामितीय रेखाओं व चित्रों का सहारा लिया गया।

मुगलकालीन स्थापत्य कला :–

मुगलों के अधीन सर्वाधिक प्रगति स्थापत्य कला के क्षेत्र में हुई। मुगल शासकों ने भव्य महलों, किलों, द्वारों,मस्जिदों एवं बागों का बड़े पैमाने पर निर्माण करवा कर राजधानी एवं अन्य प्रमुख नगरों को सजा दिया। मुगलकाल में इस्लामी तथा राजपूत शैलियों के मिश्रण से स्थापत्य कला का विकास हुआ।

बाबर :– बाबर ने भारत में चारबाग प्रद्धति को लागू किया। उसने पानीपत की काबुली मस्जिद तथा संभल की जामा मस्जिद बनवाई। 1528 ई. में बाबर के नाम पर उसके सेनापति मीरबकी ने अयोध्या में बाबरी मस्जिद बनवाई।

हुमायूं :– हूमायूं ईरान से अपने साथ कुछ कारीगरों को भारत लाया। हुमायूं ने दिल्ली में दीनपनाह महल और आगरा तथा फतेहाबाद में कुछ मस्जिद बनवाई।

अकबर :– अकबर के समय स्थापत्य कला का तेजी से विकास हुआ। उसके समय भवनों में लाल पत्थरों का प्रयोग बड़े पैमाने पर आरंभ किया गया। उसने आगरा का किला बनवाया। फतेहपुर सीकरी में किलेनुमा दुर्ग बनवाकर इसमें अनेक सुंदर भवन बनवाए। जिनमें प्रमुख थे – बीरबल का महल, पंचमहल, जोधाबाई का महल, इबादतखाना आदि। इसके अंदर एक कृत्रिम झील भी बनवाई गई। संगमरमर की सहायता से यहां शेख सलीम चिश्ती का मकबरा बनवाया गया। यहीं उसने विश्व का सबसे बड़ा बुलंद दरवाजा बनवाया। अकबर ने दिल्ली में हुमायूं का मकबरा बनवाया, सिकंदरा में अपना मकबरा बनवाना आरंभ किया। जो पूरा नहीं हो सका। आगरा, लाहौर,इलाहबाद तथा अजमेर में दुर्ग बनवाए।

जहांगीर :– जहांगीर की वास्तुकला में अधिक रुचि नहीं थी। तथापि उसके समय संगमरमर का प्रयोग अधिकता से होने लगा। जहांगीर ने सिकंदर स्थित अकबर के मकबरे को पूर्ण किया। उसने कश्मीर में निशांत बाग एवं शालीमार बाग बनवाए। नूरजहां ने अपने पिता एतमादुदौला का मकबरा, जहांगीर का मकबरा एवं खुसरो बाग का निर्माण करवाया।

शाहजहां :– मुगल स्थापत्य का चरमोत्कर्ष शाहजहां के समय हुआ। उसके समय को सबसे सुंदर इमारत ताजमहल है। इसके अंदर की दीवारों को सुंदर पच्चीकारी एवं बहुमूल्य रत्नों से सजाया गया। उसने आगरा के किले का निर्माण करवाया। जिसमें दीवाने आम, दीवाने खास, मुसम्मन बुर्ज, मोती मस्जिद एवं मच्छी भवन प्रमुख इमारतें है। दिल्ली का लाल किला तथा जामा मस्जिद का निर्माण भी इसी समय हुआ। शाहजहां कालीन इमारतें अपनी सुंदरता के लिए प्रसिद्ध है।

औरंगजेब :– औरंगजेब के समय स्थापत्य कला की प्रगति धीमी पड़ गई। उसके समय दिल्ली में लाल किला में मोती मस्जिद एवं लाहौर में एक मस्जिद (बादशाही मस्जिद) का निर्माण हुआ। उसके समय औरंगाबाद में निर्मित '' रबिया उद्दौरानी'' का मकबरा दक्षिण के ताज के नाम से प्रसिद्ध है।

औरंगजेब के उत्तराधिकारियों के समय दुर्बल राजनीतिक एवं आर्थिक स्थिति ने स्थापत्य कला के विकास को अवरुद्ध कर दिया। शाहीकला का स्थान प्रांतीय कला ने ले लिया। राजपूताना अवध, हैदराबाद तथा दक्षिण भारत में अनेक भव्य भवनों का निर्माण हुआ। इसमें मुगल वास्तुकला की परंपरा की अनेक विशेषताओं का उपयोग किया गया।

संदर्भ :–

1. आशीर्वादी लाल श्रीवास्तव, दिल्ली सल्तनत (711–1526) VOL-I आगरा
2. एल.पी. शर्मा , मध्यकालीन भारत
3. हरिशचंद्र वर्मा, मध्यकालीन भारत– VOL-I
4. सतीश चंद्र, दिल्ली सल्तनत 1206–1526
5. आशीर्वादी लाल श्रीवास्तव, मुगलकालीन भारत (1526–1803)VOL-I
6. हरीशचंद्र वर्मा, मध्यकालीन भारत– भाग –2 (1540– 1761)
7. इनत्याज अहमद, मध्यकालीन भारत,नेशनल पब्लिकेशन, पटना।

❑❑❑

डॉ. रेनु मीना
(व्याख्याता इतिहास) पी.डी.एफ.
इतिहास एवं भारतीय संस्कृति विभाग,
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

ढूँढाड अंचल में शक्तिपूजा की समृद्ध परम्परा

देवी की उपासना इतनी ही प्राचीन है जितनी की मानव जाति। भारत में देवी उपासना की परम्परा प्रागैतिहासिक काल से प्रचलित है। सैंधव सभ्यता में मातृ देवी तथा देवी के अन्य रूपों में उपासना के प्रबल प्रमाण उत्खनन में प्राप्त मृण्य मूर्तियाँ, ठीकरों, मुद्राओं और मोहरों पर अंकित आकृतियाँ से उपलब्ध होते है। मातृ देवी की पूजा, दृषद्वती तथा आहड़ संस्कृति के भग्नावशेषों में देखी जा सकती है।[1] प्रारम्भिक साहित्यिक स्रोतों जैसे ऋग्वेद में वाग्देवी, उषा, अदिती, सरस्वती आदि तथा उत्तरवैदिक साहित्य में अम्बिका, दुर्गा, कात्यायनी का उल्लेख मिलता है। पुराणों में हरिवंश पुराण, मार्कण्डेय पुराण में देवी की विविध रूपों में पूजा का विवरण मिलते हैं। मार्कण्डेय पुराणान्तर्गत दुर्गा सप्तशती का नवरात्रा में पाठ करने का प्रचलन पूर्व मध्यकालीन अनुदानों में उल्लिखित है और यह परम्परा समाज में आज भी विद्यमान है।[2] साहित्यिक स्रोतों के साथ–साथ पुरातात्विक स्रोत भी देवी उपासना को उजागर करते हैं।

राजस्थान में शक्ति पूजा का प्रचलन प्रथम शताब्दी ई. के लगभग माना जाता है। इसका प्रमाण आम्बेर संग्रहालय में सुरक्षित महिष मर्दिनी की वह प्रतिमा जो कार्कोट नगर से प्राप्त पकाई हुई मिट्टी के ठीकरे पर मिलती है जिसमें देवी ने महिषासुर राक्षस को अपनी जांघ पर रखकर उसका वध करते हुए उत्कीर्ण है।[3] गंगाधर (झालारापाटन) नामक स्थान से मालव संवत् 480 (423–24) के एक शिलालेख में डाकिनियों से भरपूर एक देवी मंदिर के निर्माण का उल्लेख मिलता है।[4] यह मंदिर तान्त्रिक स्वरूप को स्पष्ट करता है। वि. संवत 547 (491 ई.) के एक शिलालेख से छोटी सादड़ी (उदयपुर) में असुर का वध करते हुए सिंह वाहनी दुर्गा अंकन का उल्लेख है।[5] वि.सं. 682 (625 ई.) के गोढ मांगलोद नागौर का दधि माता मंदिर सातवीं, श. का चन्द्रभागा, आठवीं नवी श. के ओसियां मंदिर, बाडोलों की नवीं शताब्दी का मंदिर राजस्थान में निरन्तर शक्ति पूजा की परम्परा के परिचायक है। उक्त प्रमाणों से पूर्व मध्यकाल तथा मध्यकाल में शक्ति पूजा

की लोकप्रियता, निरन्तरता और एक अतिशय समृद्ध परम्परा का पता चलता है। राजस्थान के अन्य क्षेत्रों की भांति ढूँढाड़ अंचल में भी प्राचीन काल से ही देवी उपासना के प्रमाण मिलते हैं।

प्राचीन काल में जयपुर व इसके आसपास का उत्तरी भाग मत्स्य क्षेत्र के अन्तर्गत व दक्षिणी भाग चौहानों, के समय सपादलक्ष के अन्तर्गत आता था बाद में आम्बेर राज्य की स्थापना हुई। आम्बेर राज्य के अधीन वाला क्षेत्र पहले ढूढाँड़ कहलाता था। कर्नल टाड[6] ने ढूँढाड़ नाम जोबनेर के पास ढूँढ नामक पहाड़ से नामकरण बताया है जो सर्वमान्य नहीं हैं। पृथ्वी सिंह मेहता ने जयपुर के पास आमेर की पहाड़ियों से निकलने वाली 'धुन्ध' नदी के नाम से इसका नाम ढूँढाड़ बताया।[7] अधिकांश विद्वानों ने ढूंढ नदी का प्रवाह क्षेत्र और ढूँढाड़ी भाषा बोली जाने वाले क्षेत्रों को ही ढूँढाड़ माना है। लोकमान्यताओं में जयपुर के आस–पास टोंक, दौसा, अलवर, बैराठ, रींगस, श्रीमाधोपुर क्षेत्र जोबनर फुलेरा और सांभर का क्षेत्र ढूँढाड़ की सीमायें बनाते हैं।[8]

ढूँढाड़ प्रदेश किसी समय मत्स्य प्रदेश का ही हिस्सा था कि राजधानी बैराठ से 28 इण्डो यूनानी ऐसे सिक्के मिले है जिनके चित्र वर्तुलाकार यूनानी लिपि में राजा के नाम वाला लेख मिलते है। सिक्के के पट की ओर यूनानी देवी–देवता जियस पल्लस नाईक अथवा वृषभ का चित्र उत्कीर्ण है।[9] इससे ऐसा लगता है कि ईसा पूर्व की द्वितीय एवं प्रथम शती में ढूँढाड़ के विभिन्न भागों में देवी उपासना के महत्व से लोग परिचित थे। सांभर से प्राप्त यौधोयों के सिक्कों पर पर षष्टी देवी का अंकन है।[10] मौराली (जयपुर), सांभर (जयपुर), टोंक के सुखपुरा गांव से गुप्तकालीन स्वर्ण मुद्राएं मिली है। इन चौथी–पांचवी [11] के महान गुप्त शासकों के सिक्कों के पृष्ठ भाग पर सिंह वाहिनी देवी का अंकन है।[12] दौलतपुरा (जयपुर), दयारामपुरा (जयपुर), टोडारायसिंह (टोंक) आदि स्थानों से 9वीं से 12वीं शती में राजपूतकालीन शासकों के लक्ष्मी प्रकार के सिक्के मिले है जिनमें एक ओर लक्ष्मी का अंकन है। ढूँढाड़ क्षेत्र के जमवारामगढ़ (जयपुर) के गवली नामक गांव से और जयपुर जिले की बसवा तहसील के लिलोज जयपुर नामक ग्राम से लक्ष्मी देवी अंकन के सिक्के प्राप्त हुए है। यहां आसनस्थ मुद्रा लक्ष्मी चतुर्भुज कार स्वरूप में है। ये सारे सिक्के शक्ति पूजा के प्रमाण माने जा सकते हैं। बैराठ के उत्खनन में देवी की आकृति के अवशेष 3–4 शताब्दी तक शक्ति के प्रभाव को अभिव्यंजित करते है। यौधये चामुण्डा और महिषमर्दिनी की आराधना करते थे इसकी पुष्टि नगर से प्राप्त मूर्तियां से होती है।[13]

ढूँढाड़ क्षेत्र में लगभग 8वीं शताब्दी के एक प्रमुख प्रतिहार कला केन्द्र आभ.

ानेरी के हर्षत माता के मंदिर के बारे में इतिहासकारों की मान्यता है कि यह दुर्गा मंदिर था। इस मंदिर परिसर से और वहां की भव्य चांद बावड़ी से महर्षिमर्दिनी के विविध स्वरूप, श्रृंगार दुर्गा, गजलक्ष्मी, सिंहवाहिनी दुर्गा तथा पार्वती की मनमोहक, सजीव तथा कलात्मक प्रतिमाएं प्राप्त हुई है जो शक्तिपूजा की प्रतीक के साथ–साथ प्राचीन युग के गौरव और संस्कृति को मुखरित कर रही है। आभानेरी में प्राप्त महिषमर्दिनी की एक प्रतिमा आम्बेर संग्रहालय में सुरक्षित है। यहां महिषमर्दिनी चतुर्भुजाकार स्वरूप में, असुर का वध करती हुई सौम्य मुखाकृति में सजीव लगती है। आबानेरी से एक मातृका फलक मिला है जिसमें वराहमुखी वाराही भगवती ने एक हाथ में मत्स्य को धारणा किये भैंसे के आगे खड़ी हुई है।[14] सम्भवतः यह किसी प्राचीन मंदिर की प्रतिमा रही होगी। आभानेरी से प्राप्त दुर्गा की प्रतिमा फलक में सिंह वाहिनी दुर्गा का श्रृंगार करते हुए दिखाया गया है। ये दोनों प्रतिमा आम्बेर राजकीय संग्रहालय में सुरक्षित है। वर्तमान में आभानेरी, बांदीकुई रेल्वे स्टेशन से लगभग 4 मील पूर्व में अवस्थित है। इसका प्राचीन नाम आभानगरी तथा इसे निकुम्भ (राजपूतों की राजधानी माना जाता है) आठवीं शताब्दी में यहां के राजा चांद द्वारा चांद बावड़ी तथा हर्षत माता मंदिर का निर्माण करवाया गया था जिनके लिए यह स्थान प्रसिद्ध है। यहां से प्राप्त देवी प्रतिमाएं ढूँढाड़ क्षेत्र में देवी उपासना के एक व्यापक और जीवन्त परम्परा के प्रमाण है।

ढूँढाड़ क्षेत्र में जयपुर के निकट अजमेर मार्ग पर भवानीपुरा नामक गांव में प्रतिहार कालीन देवी मंदिर है। स्थानीय लोग इसे नक्टी माता के नाम से पुकारते है क्योंकि यहां पर सभी प्रतिमाओं के नाक खण्डित अवस्था में है। मूलतः यह दुर्गा मंदिर है इसके द्वार के लता बिम्ब पर सिंह वाहिनी दुर्गा का अंकन है तथा शुकनासा पर क्षेमकारी दुर्गा की प्रतिमा ललितासन मुद्रा में अष्टभुजाधारी स्वरूप में प्रतिष्ठत है।

ढूँढाड़ अंचल के सांभर कस्बे से लगभग 18 कि.मी. दूर सांभर झील पर चौहान शासकों की शाकम्भरी देवी का प्राचीन शक्ति पीठ अवस्थित है। इस मंदिर के पास ही चौहान शासक वासुदेव ने 7वीं शताब्दी में सांभर झील और सांभर नगर की स्थापना की।[15] शाकम्भरी का अर्थ है– शाक से जनता का भरण पोषण करने वाली[16] यह दुर्गा का ही एक नाम है। महाभारत (वनपर्व), शिव पुराण (उमा संहिता), मार्कण्डेय पुराण, आदि पौराणिक ग्रन्थों में शाकम्भरी की अवतार कथाओं का उल्लेख मिलता है। इस प्रकार ढूँढाड़ क्षेत्र में शाकम्भरी देवी की अलौकिकश्शक्ति के कारण यह स्थान सैंकड़ों वर्षो से लोक आस्था का प्रमुख केन्द्र है।

जोबनेर की ज्वालामाता जयपुर के पश्चिम में लगभग 45 कि.मी. दूर ढूँढाड़ अंचल के प्राचीन कस्बे जोबनेर में अवस्थित है। साहित्यिक ग्रन्थों और शिलालेख से जोबनेर की प्राचीनता प्रकट होती है जिनमें इसे जब्बनेर, जब्बनकार, जोबनपुरी, जोबनेरि, जोबनेर आदि विविध नामों से उल्लेखित किया गया है।[17] कूर्म विलास[18] में जोबनेर तथा बाकीदांस की ख्याति[19] में जोगलिया मिलता है। बाँकीदास ने गणेशदास राठौड़ द्वारा ज्वालामाता से मनचाहा वरदान पाने का वर्णन किया है।[20]

ज्वाला माता के इस प्राचीन एवं प्रसिद्ध शक्तिपीठ की लोक में बहुत मान्यता है। पौराणिक मान्यता के अनुसार भगवान शिव ने सती के शव को कंधे पर उठाकर ताण्डव नृत्य किया था। उस समय सती का शरीर छिन्न–भिन्न होकर उनके अंग विभिन्न स्थानों पर गिरे जो, शक्ति पीठ बने। जोबनेर पर्वत पर उसका जानु भाग (घुटना) गिरा, जिसे उसका प्रतीक मानकर ज्वाला माता या जालपा देवी के नाम से पूजा जाने लगा।[21]

जोबनेर की ज्वाला माता पूर्व मध्यकाल तथा मध्यकाल में और आज भी स्थानीय लोगों में इस देवी के प्रति बहुत अधिक श्रद्धा है।

जयपुर से लगभग उत्तर पूर्व में 8 कि.मी. दूर स्थित आम्बेर नगर प्राचीन काल में ढूँढाड़ राज्य की राजधानी के रूप में विख्यात था। ज्ञात इतिहास में प्राचीन काल में यहां सुसावत मीणों का राज्य था। मीणों ने ही इस नगरी का नाम जगत अम्बा माता के नाम पर आम्बेर रखा था।[22] प्राचीन काल में मीणों द्वारा यहां पर अम्बा देवी के मंदिर के बनाये जाने की पुष्टि यहां से प्राप्त 10वीं श. के शिल्पांकन से मिलती है। इसमें तीन आकृतियां दिग्दर्शित है जिसे शीतला माता भी कहते है।[23] इस मंदिर की पुष्टि 16वीं – 17 वीं शती के जैन अभिलेखों व प्रशस्तियों से भी होती है जिसमें इस देवी को अम्बिका देवी कहा गया है तथा इसी अम्बिका माता के नाम पर इस क्षेत्र का नाम अम्बावती रखा या था।[24]

आम्बेर में पूर्व की वाराही द्वार के पास वाराही माता का मंदिर और मनसा माता का मंदिर भी ढूँढाड़ क्षेत्र की प्रमुख देवियाँ मानी गयी है।

ढूँढाड़ क्षेत्र में जमवारामगढ़ नामक ऐतिहासिक महत्व का प्राचीन स्थान है। यहां पर कछवाहा शासकों का आगमन तथा मीणों शासकों के साथ उनका संघर्ष आदि घटनाओं के ऐतिहासिक प्रमाण मिलते हैं। प्राचीन लेखों में रामगढ़ का नाम ''मांच'' मिलता है। यहां सीहरा वंशीय मीणों का राज्य था। कछवाहा वंश का संस्थापक दूल्हराय ने वि.सं. 1194 (1137 ई) में बड़गुर्जरों को हराकर दौसा व उसके आस–पास के प्रदेशों पर अधिकार कर लेने के बाद अपनी संगठित शक्ति

और महत्वाकांक्षा के कारण दूल्हेराय ने अब मांच (रामगढ़) के मीणा शासक से युद्ध किया जिसमें दुल्हेराय की पराजय हुई अन्ततः कुल देवी जमवायमाता के आर्शीवाद और प्रेरणा से प्रोत्साहित होकर पुनः विजयोत्सव मना रहे मीणा शासकों पर दूल्हेराय ने अचानक धावा बोलकर मांच पर अधिकार किया। जमवाय माता के आर्शीवाद के कारण विजयी दूल्हेराय ने यहां पर जमवाय माता का मंदिर बनवाया[25] तथा अपनी कुलदेवी जमवाय और स्वयं रामवंश होने के कारण इस स्थान का नाम मांच से बदलकर जमवारामगढ़ रखा और राजधानी बनाया। यहां पर आम्बेर और जयपुर के कछवाहा राजवंश अपने राज्यारोहण, मुण्डन संस्कार, विवाह आदि के अवसर पर अपनी कुलदेवी जमवाय की पूजा अर्चना करने आते रहे हैं।

आम्बेर के यशस्वी राजा मानसिंह प्रथम द्वारा आम्बेर की शिलादेवी को बंगाल से लाकर ढूँढाड़ की राजधानी आम्बेर में प्रतिष्ठित कर इसकी पूजा अर्चना प्रारम्भ की गयी। जनसामान्य में इसके लिए एक दोहा बहुत प्रसिद्ध है–

सांगानेर को सांगोबाबा, जयपुर को हड़मान।

आमेर की सल्लादेवी, ल्यायो राजा मान।

श्याम पाषाण से निर्मित शिलादेवी की यह प्रतिमा महिषमर्दिनी दुर्गा की ही स्वरूप है। इसे तांत्रिक स्वरूप भी माना गया है। देवी की यह प्रतिमा पालकालीन है।[26]

शिलामाता के मंदिर के चांदी द्वार पर दस महाविद्याओं के रूप में काली, तारा, षोडषी, भुवनेश्वरी, छिन्ननमस्ता, त्रिपुरी, भैरवी, धूमावती, बागलामुखी, श्रीमांतगी और कमला देवी का अंकन तथा नवदुर्गा में शैलपुत्री, ब्रह्मचारिणी, चन्द्रघण्टा, कूष्माण्डा, स्कन्दमाता, कात्यायनी, कालरात्रि, महागौरी एवं सिद्धिदात्री का अंकन उत्कीर्ण है। महाकाली और महालक्ष्मी तथा हिंगलाज माता की प्रतिमाएं भी इस मंदिर में है। ये सभी शाक्त पूजा की परिचायक है। शिलादेवी आम्बेर– जयपुर राजवंश की कुलदेवी होने के साथ–साथ लोक आस्था की देवी है। सैंकड़ों वर्षो से अश्विनी और चैत्र दोनों नवरात्रों में जनसामान्य इसके दर्शनार्थ उमड़ पड़ते हैं।

चाकसू का शीतला माता मंदिर जयपुर से 25 मील दक्षिण में जयपुर–सवाईमाधोपुर रेल्वे लाईन पर अवस्थित है। चाकसू का प्राचीन नाम ताम्बावती या चम्पावती था। यहां शील डूंगरी पर चेचक से रक्षा की अधिष्ठात्री शीतला माता का मंदिर है। इस मंदिर का पुनः जीर्णोद्धार जयपुर के महाराजा श्री माधोसिंह द्वितीय ने कराया था। इस मंदिर में माता जी की अनगढ़ मूर्तियाँ है जिन पर दाने निकले हुए हैं। आज भी गर्दभवाहिनी शीतला की उपासना काफी लोकप्रिय है।

चैत्रमास के कृष्ण पक्ष की अष्टमी को शीतला माता की पूजा तथा सप्तमी पर (बास्याड़ो) बनाये गये पकवानों का अष्टमी पर माता का भोग लगाकर ठंडा भोजन करने की परम्परा है।

जयपुर–दौसा मार्ग पर टहला ग्राम जो ढूँढाड़ अंचल का ही भाग है में नारायण ी माता का छोटा सा प्राचीन मंदिर है। विद्वानों ने इसे प्रतिहार कालीन देवालय माना है।[27] यहां पार्वती की प्रतिमा प्रतिष्ठित है। रथिका पर विराजमान पार्वती चतुर्भुजाकार है जिसके एक हाथ में त्रिशूल और एक हाथ में फल–फूल दिखाये गये हैं तथा दो हाथ रिक्त है।

दौसा क्षेत्र में लालसोट जाने वाले मार्ग पर जोबनरे माता का प्राचीन मंदिर डीडवाना गांव में एक ऊँची पहाड़ी पर अवस्थित है। दौसा के उत्तरपूर्व में स्थित भाण्डारेज में प्राचीन भण्डानमाता मंदिर के अवशेष मिलते हैं।

जयपुर में रेनवाल मार्ग पर पहाड़ियां गांव में चावण्ड माता का एक छोटा सा प्राचीन मंदिर है। चैत्र शुक्लपक्ष की छठ से नवमी तक देवी मंदिर में मेला लगता है।

घाट की गूणी पर कालीमाता मंदिर, झालाना डूंगरी की काली माता मंदिर, महाराजा प्रतापसिंह के काल में बना दुर्गामाता का मंदिर (दुर्गापुरा– जयपुर में) सैंकड़ों वर्षो से आस्था के केन्द्र बने हुए हैं।

उपरोक्त देवियों की उपासना के साथ–साथ ढूँढाड़ क्षेत्र में सरस्वती, लक्ष्मी, अम्बिका, काली, महाकाली, सप्तमातृकाएं आदि देवियों की उपासना भी की जाती थी। ढूँढाड़ क्षेत्र से प्राप्त अनेक देवी प्रतिमायें आम्बेर एवं जयपुर के राजकीय संग्रहालयों में सुरक्षित है जैसे 8वीं श.की गज लक्ष्मी की एक मूर्ति आभानेरी से प्राप्त हुई है जिसमें लक्ष्मी को कमलासन पर बैठे हुए दिखाया गया है। देवी के दांई ओर गणेश तथा बांई ओर कुबेर विराजमान है।[28] आभानेरी से प्राप्त प्रतिमाओं को 8वीं श.ई की एक मातृका की प्रतिमा[29] तथा 10वीं श.ई. की दूसरी मातृका की प्रतिमा[30] तथा 8वीं श. की पार्वती की प्रतिमा, चतुर्भुजाकार स्वरूप में है।[31] आम्बेर संग्रहालय में सुरक्षित है। चाकसू से प्राप्त दुर्गा की प्रतिमा, 8वीं श. की वाराही प्रतिमा[33] आम्बेर संग्रहालय में शक्तिपूजा की प्रतीक है।

जयपुर क्षेत्र से 8वीं श.ई. की बनी महिषासुर मर्दिनी की दो प्रतिमाएँ प्राप्त हुयी है।[34] शिव–पार्वती, लक्ष्मी, अन्नपूर्णा, पार्वती, राधिका, आदि प्राचीन प्रतिमाएँ जयपुर के राजकीय संग्रहालय में सुरक्षित हैं[35] जो ढूँढाड़ क्षेत्र में समृद्धश्शक्ति पूजा की प्रतीक है।

ढूँढाड़ क्षेत्र के मेले व त्यौहार भी शक्तिपूजा के प्रतीक माने जाते है जैसे जयपुर में तीज की सवारी का अपना महत्व है। पौराणिक कथाओं के अनुसार पार्वती ने भगवान शिव जैसा पति पाने के लिए वर्षो तपस्या की थी। अतः इस दिन कुमारियां, पार्वती को पूजन कर शिव जैसा पति पाने की प्रार्थना करती है तथा सुहागिने अपने पति की दीर्घ जीवन की कामना करती है। गणगौर भी कुवारियों व सुहागिनों का त्यौंहार है इसमें गौरी माता की पूजा 16 दिन तक की जाती है। बीजासण माता का मेला, शीतलाष्टमी का मेला ढूँढाड़ अंचल में शक्ति पूजा की समृद्ध परम्परा के परिचायक है।

संदर्भ

1. शर्मा, डॉ. गोपीनाथ, राजस्थान का सांस्कृतिक इतिहास, पृ.101, हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर।
2. पूर्वोक्त, पृ. 101–102
3. अग्रवाल, आर.सी., 'ए टेराकोटा प्लेक फ्राम नगर, राजस्थान'', ललितकला, अंक 1–2, पृष्ठ 72–73, फलक ग्टप्प्
4. वशिष्ठ, नीलिमा, राजस्थान की मूर्तिकला परम्परा पृ. 101, हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर।
5. मनोहर, डॉ. राघवेन्द्र सिंह, राजस्थान के प्रमुख शक्तिपीठ, पृ. 01, पंचशील प्रकाशन, जयपुर।
6. टॉड, जेम्स, एनल्स एण्ड एण्टीक्विटि ऑफ राजस्थान, जि. 2,पृ. 280
7. मेहता, पृथ्वीसिंह, हमारा राजस्थान, पृ. 13
8. नाडला, झूथालाल, ढूँढाड़ः संस्कृति औरपरम्परा पृ. 14
9. साहनी, दयाराम, एक्सकवेशन एट बैराठ, पृ. 31
10. साहनी, दयाराम– आर्कियोलॉजिकल रिमेन्स एण्ड एक्सकवेशन एट सांभर, पृ. 48
11. पोखरना, प्रेमलता, संदर्भिका राजस्थान सुजस में लेख ''सिक्कों में बोलता इतिहास, पृ. 806
12. पूर्वोक्त, पृ. 806
13. शर्मा, गोपीनाथ, पृ. 101, पूर्वोक्त
14. राजकीय संग्रहालय, आम्बेर, मूर्ति सं. ड्ध्द109ध्134
15. जैन, के.सी.ः एनशियन्ट सिटिज एण्ड टाउॅनस ऑफ राजस्थान, पृ. 25।
16. वामन पुराण, अध्याय 54
17. मनोहर, राघवेन्द्र सिंह, पूर्वोक्त, पृ. 6
18. कूर्म विलास, चंद कवि विरचित, पृ. 163
19. बांकीदास, ऐतिहासिक बातें

20. बांकीदास री ख्यात, 179–180
21. मनोहर, राघवेन्द्र सिंह, पूर्वोक्त, पृ. 8
22. जैन, के.सी., पूर्वोक्त, पृ. 387
23. साहनी, दयाराम, आर्केलोजिकल रिमेन्स एण्ड ऐक्सक्वेशन
24. नयनचन्द्र सूरी कृत हम्मीर महाकाव्य, भाग चतुर्थ, पृ. 41–75
25. सारस्वत, रावत, मीणा इतिहास, पृ. 131
26. गहलोत, जे.एस. राजपूताने का इतिहास, भाग–iii, जयपुर राज. पृ. 319
27. सं. नीरज, जयसिंह तथा शर्मा, भगवती लाल, राजस्थान की सांस्कृतिक परम्परा, पृ. 72, विजयशंकर श्री वास्तव के लेख में।
28. सोमानी, राजवल्लभ ''नारायणी माता का प्रतिहार कालीन देवालय, वरदा वर्ष 17, अंक 3, 1974, पृ. 12–13
29. राजकीय संग्रहालय आम्बेर, मूर्ति संख्या एबी/14/139
30. पूर्वोक्त, मूर्ति संख्या एबी/175/76

श्रुति जैन
शोधार्थिनी
दी. आई.आई.एस. विश्वविद्यालय
जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

मुगल कला में शिकारी दृश्य

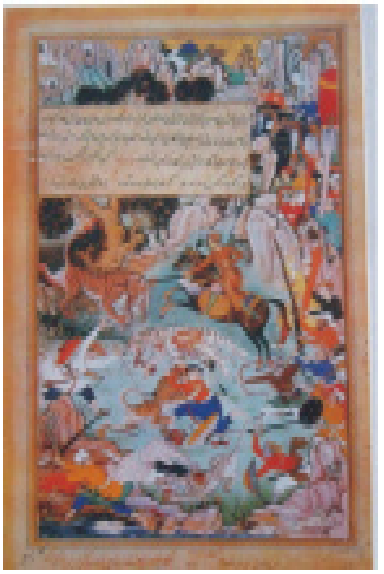
भारत में शाही खेल के रूप में शिकार की परंपरा रही है। पृथ्वी के प्रारंभ में मानव शिकार के द्वारा ही जीविका व्यतीत किया करता था। उस समय पत्थर, लकड़ी, हड्डी आदि के औजार बना कर शिकार किया जाता था। जीविका का यह साधन राजाओ के शासन काल में आते–आते शौक का रूप ले चुका था। खास तौर से मुगल सम्राटों ने शिकार के क्षेत्र में अद्वितीय छाप छोड़ी है। बाबर से लेकर औरंगजेब तक सभी को शिकार करना बेहद पसंद था। सम्राट यात्राओ के दौरान शिकार किया करते थे और उसे यादगार बनाने के लिये अपने साथ श्रेष्ठ चित्रकार रखते थे जो तुरंत ही उस दृश्य को चित्र में उतार देते थे। सम्राटों की शिकार में बहुत अधिक रूचि होने के कारण ही मुगल काल में ऐसे दृश्यों का चित्रण सर्वाधिक चित्रण हुआ है। लगभग सभी सम्राटों ने शिकार संबंधी चित्रण करवाये हैं जिनके कुछ उदाहरण दिए जा रहे है:

प्रशिक्षित चीतों के साथ अकबर का शिकार

चित्र संख्या – 1

उपरोक्त चित्र 'अकबरनामा' से लिया गया है जिस में अकबर एक उत्कृष्ट पर्वत के उपर घोड़े पर सवार है। पर्वत से ही संपूर्ण दृश्य का निरीक्षण कर रहा है। नीचे की ओर एक बैलगाड़ी खड़ी है, जिसमें से प्रशिक्षित किये हुए चीते को हिरण का शिकार करने के लिए रिहा किया है। चीते को नियंत्रित करने के लिए रखवालों ने हाथ में रस्सी, सटका आदि रखे हुए हैं। एक अन्य चीता, घोड़े के उपर रखे मचान पर बैठा है। उसे आंख पर पट्टि बांध के लाया गया है। उस दौरान पशुओं को एक स्थान से दूसरे स्थान पर ले जाने हेतु यही साधन प्रयुक्त होता था। चित्र में बहुत सारे हिरण ड़र के भागते हुए दिखाई दे रहे हैं, जिनमें से एक काला हिरण चीते की पकड़ में आ गया है। चीता नदी पर से छलांग लगाता हुआ उस हिरण की गर्दन पर प्रहार करता है। चित्र में अंतराल का अभाव है, सभी ओर आकृतियां बिखरी हुई दिखलाई पड़ती है।

शाही काफिले पर आक्रमण करती शेरनी की अकबर द्वारा हत्या



चित्र संख्या – 2

यह चित्र भी 'अकबरनामा' से ही लिया गया है। श्वेत शेर को चित्र में दिखाने का यह प्रथम अभिलेख रहा है। ग्वालियर के निकट 'नारवार' से गुजरते समय शाही काफिले पर षेरनी और उसके पांच व्यस्क शावकों ने आक्रमण किया। अकबर घोडे पर बैठे हुए अपनी तलवार से षेरनी पर प्रहार करता है। एक ष्वेत षावक को मृत

दिखाया है, जिसकी आंतें निकली हुई दिख रही है। एक सिपाही पर पीले रंग के शेर ने हमला कर दिया जिस पर पीछे से दूसरे सिपाही ने प्रहार किया। एक अन्य शावक को खंजर से प्रहार कर के मारते हुए दिखाया है। इसके अलावा आस–पास में राजा के अनेक सिपाही शिकार के लिए भाला, बंदूक, बाण, तलवार आदि लिए दायीं ओर खडे हैं। चित्र में सबसे ऊपर बायीं ओर महल चित्रित है। इसके कुछ नीचे एक पट्टी बनी है, जिस पर उर्दू में कुछ लिखित है।

मृग तथा हिरण का शिकार

चित्र संख्या – 3

चित्र में चीते के गले में एक लाल रंग का पट्टा है जिससे ये ज्ञात होता है की वह प्रशिक्षित किया गया चीता है। वह एक काले मृग का शिकार कर रहा है। इसके अलावा यहां अन्य कई पशु भी यहां–वहां जान बचाते हुए भाग रहे हैं। नीचे की ओर एक धब्बेदार हिरण, उसके उपर नील गाय का जोडा ; जिसमें एक नर व एक मादा है। खरगोश और मृग भी दर्शित है। एक शिकारी काले हिरण के शिकार हेतु म्यान से तलवार निकाल रहा है, साथ ही दो अन्य शिकारी भी शिकार हेतु उद्धत हैं। संपूर्ण घटना एक प्राकृतिक वातावरण में चित्रित है इसलिए हरे भरे रंग की प्रधानता है।

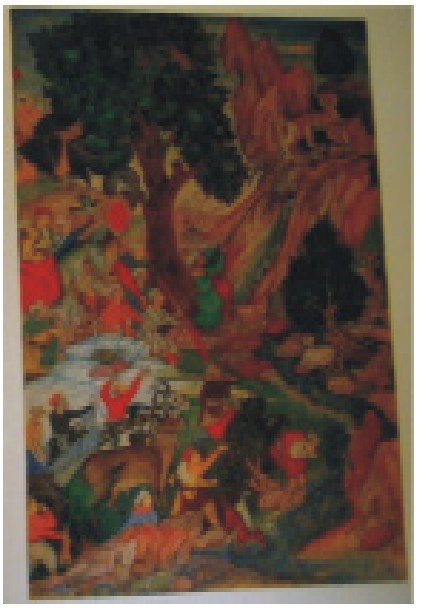
चित्र संख्या – 4

शेर द्वारा एक पहाड़ी बकरी को पकड़ना

उपरोक्त चित्र में शेर एक पहाड़ी बकरी का शिकार कर रहा है। उसे मारते समय षेर की निगाहें अन्य बकरी पर भी पड़ रही है। खरगोश को भी ड़र के भ. ागते दिखाया है। अग्रभूमि में दांयी ओर एक चिड़िया उड़ने के लिए तैयार दिखाई दे रही है। चित्र में ऊपर की ओर काफी छोटे और अस्पष्ट भवन बने हैं जिससे उनके दूर होने का आभास होता है।

इस चित्र में तीन अलग–अलग भाग हैं। जहां प्रथम भाग में बकरी के शिकार को बताया है वहीं दूसरे भाग में शेर मांस के टुकड़े की रखवाली कर रहा है। तीसरे भाग में एक अपंग भिखारी स्वयं को हाथों के जूते के सहारे सम्भालते हुए दिखाया है। नीचे के दोनों भाग एक रेखाचित्र है।

सम्राट अकबर द्वारा पहाड़ी षेर को गोली मारना

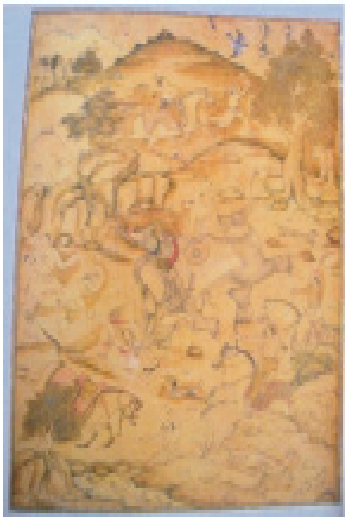


चित्र संख्या – 5

अकबर एक पहाड़ के नीचे एक बड़े पत्थर पर हाथ में बंदूक लिए झुक कर बैठा है। उसकी बंदूक का निशाना पहाड़ी पर खड़े दो शेरों की तरफ है। एक शेर का मुंह खुला है जिस कारण वह कोधित दिख रहा है। राजा के पीछे उसके कुछ सैनिक भी औजार लिए खड़े हैं तथा कुछ घोड़े पर आसीन है। चित्र में उपर की ओर पहाड़ी है जहां से एक हाथी व उस पर सवार साथी है। नीचे की ओर एक

बैलगाड़ी में आंख पर पट्टी बांधे प्रशिक्षित चीते को लाया गया है। पास ही में बह रही धारा से दो शिकारी कुत्ते तथा एक सैनिक पानी पी रहे हैं। हिरनों का एक झुंड़ दायीं ओर पेड़ के पीछे छिपा हुआ है।

युवा सम्राट जहांगीर द्वारा शेर का शिकार



चित्र संख्या – 6

चित्र में शेर ने एक शिकारी को घोड़े से खींच कर घायल कर दिया है। घोड़ा भी बेसुध हो कर भाग रहा है। सम्राट जहांगीर एक सैनिक के साथ हाथी पर आरूढ़ है। सम्राट ने बड़े से भाले से शेर पर वार किया, जिसमें हाथी भी उसे खींच के मदद कर रहा है। एक तलवारधारी ; जो शायद राजकुमार 'परविज़' है भी शेर पर अपनी तलवार से वार कर रहा है। यह दृश्य देख कर अन्य पषु–पक्षी जान बचाने के लिए यहां वहां भाग रहे हैं। यह एक रेखाचित्र है जो कुछ आंषिक रूप से रंगा हुआ है।

राजकुमार सलीम का इलाहाबाद में चीता पकड़ना

राजकुमार सलीम चीते को घुटनों के बल बैठ के उठा रहे हैं। चीते की आंखों पर पट्टी बंधी हुई है। राजकुमार व दो अन्य सहायकों द्वारा

चित्र संख्या – 7

उसका सिर तथा पैर पकड़ कर पिंजरे में ले जाया जा रहा है। सलीम के पीछे उसका एक सेवक कपड़े से हवा कर के मक्खियां उड़ा रहा है। संपूर्ण घटना एक तैयार किए गये बाड़े में हो रही है जिसके बाहर कुछ आदमी पिंजरा और बैलगाड़ी लिए खड़े है जिस पर चीते को ले जाया जाएगा। चित्र में दायीं ओर एक बड़े पेड के पीछे से कुछ सैनिक खड़े हो कर देख रहे हैं। क्षितिज में इलाहाबाद शहर दिखाया गया है।

सम्राट जहांगीर द्वारा बाघ का शिकार

चित्र संख्या – 8

सम्राट जहांगीर एक नवयुवक के साथ हाथी पर सवार है। एक बाघ ने उसी हाथी के पैर पर आक्रमण कर दिया। यह देख सम्राट ने भी बड़े से भाले से उस पर वार किया तथा साथ ही पीछे घोड़े पर सवार राजकुमार 'परविज़' भी बंदूक से उस पर निषाना साधे है। यह एक पहाड़ी परिदृश्य है जिसमें छोटी–छोटी पहाड़ी और पेड़ बने हुए हैं।

राजकुमार एवं साथियों द्वारा शिकार

चित्र संख्या – 9

राजकुमार और उनका एक साथी घुड़सवार होकर नीलगाय, हिरण व लोमड़ी के समूह को पकड़ रहे हैं। राजकुमार ने अपनी तलवार से एक नीलगाय को गिरा दिया है तथा उनका साथी धनुष व तीर से लोमड़ी पर निशाना साध रहा है। ज़मीन पर खड़े अन्य साथी शिकारी कुत्तों को हिरन पकड़ने के लिए उकसा रहे हैं। मनुष्य व पशु सभी को तीव्र गति में भागते दिखाया है। अग्रभूमि में एक बाज़पालक घोड़े से उतर कर अपने बाज़ को उसके शिकार से अलग कर रहा है। चित्र के चारों ओर नीले रंग का हांशिया बना है जिसकी किनारी सोने के रंग की है तथा उसे फूल–पत्तियों से सजाया गया है।

संदर्भ ग्रंथ

- सोम प्रकाष वर्मा, '' फ्लोरा एंड़ फोना इन मुगल आर्टस् '', मार्ग प्रकाशक, 1999
- Catalogue by Toby Falk & Simon Digby, Colnaghi, "Painting from Mughal India" London

कमल सिंह
रिसर्च स्कॉलर
लोक प्रशासन विभाग
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

जयपुर शहरी क्षेत्र में विद्युत वितरण व्यवस्था

ऊर्जा आर्थिक विकास और जीवन स्तर बेहतर बनाने के लिए एक आवश्यक साधन है। समाज में ऊर्जा की बढ़ती हुई जरुरतों को उचित लागत पर पूरा करने के लिए विद्युत ऊर्जा सबसे अच्छे विकल्प के रूप में आया है। वर्तमान औद्योगिकरण एवं वैश्वीकरण के दौर में बिजली किसी भी देश के विकास के लिए महत्वपूर्ण आवश्यकता बन गई है।

किसी भी देश के बहुमुखी विकास के लिए सभी ग्रामीण एवं नगरीय क्षेत्रों में इसकी अति आवश्यकता है इसमें कोई अतिश्योक्ति नहीं है। विद्युत हमारी एक समय पर एक आवश्यकता को नहीं अपितु एक समय में अनेक आवश्यकताओं की पूर्ति करती है। आज के दौर में विद्युत की आवश्यकता, मानव शरीर में विटामिन की आवश्यकता के समान है जिसके अभाव में कोई भी कार्य सुचारु रूप से सम्पन्न नहीं किया जा सकता है।

विद्युत पर हमारी बढती निर्भरता से सिद्ध होता है कि कोई भी कार्य इसके बिना सम्भव नहीं है। शहरी एवं ग्रामीण नागरिक विद्युत अभाव में अपना जीवन यापन खुशहाली से नहीं कर पायेंगे क्योंकि इस पर सभी वर्गों एवं क्षेत्र के लोगों की निर्भरता बढती जा रही है उदाहरणार्थ के तोर पर हम देख सकते हैं कि ग्रामीण क्षेत्र में विद्युत से चलने वाले पानी के पम्प सैट, धान की कटाई मशीन, अनाज पिसाई की मशीन, गुड़ एवं शक्कर बनाने के कारखाने, आरा मशीन एवं फर्नीचर उद्योग आदि विद्युत के बिना चलना सम्भव नहीं है।

उसी प्रकार शहरी क्षेत्रों में कम्प्यूटर, एयर कन्डीशनर, कूलर, टी.वी., रेडियों तथा वर्तमान औद्योगिकीरण के कारण नयी तकनीक का विकास हो सका। विद्युत राज्य सूचनी का विषय है इस कारण वर्तमान परिप्रेक्ष्य में विभिन्न राज्यों में आध ाारभूत ढांचे के विकास पर नवीन पूंजी निवेश आकर्षित हो रहा है और इसमें विद्युत क्षेत्र का विकास महत्वपूर्ण माना जाता है।

कोई भी निवेशक किसी राज्य में पूंजी निवेश करना चाहता है तो विद्युत की उपलब्धता के आधार पर ही अपनी पूंजी को लगाने का जोखिम उठायेगा। राजस्थान जो कि पिछडा और ग्रामीण प्रधानता वाला राज्य है राजस्थान में रा. जस्थान विद्युत मण्डल जो पूरे राज्य में विद्युत उत्पादन, प्रसारण एवं वितरण का कार्य करता था का निजीकरण करके उसके कार्य को निम्नांकित पांच कम्पनियों को सौंप दिया है:–

1. राजस्थान राज्य विद्युत उत्पादन निगम लि.
2. राजस्थान राज्य विद्युत प्रसारण निगम लि.
3. जयपुर विद्युत वितरण निगम लि.
4. अजमेर विद्युत वितरण निगम लि.
5. जोधपुर विद्युत वितरण निगम लि.

राजस्थान में विद्युत की उपलब्धता और उसके उत्पादन की अपार सम्भावनाएँ हैं जिनका अभी तक पूर्ण विदोहन नहीं हो पाया है इसका कारण राजस्थान सरकार ने आठवीं पंचवर्षीय योजना से लेकर ग्यारहवीं पंचवर्षीय योजना तक सबसे अधि ाक पैसा ऊर्जा पर ही खर्च किया है।

जयपुर विद्युत वितरण निगम लि. का आज एक अलग अस्तित्व है जिसका विस्तार राज्य के बारह जिलो में हैं। केन्द्र सरकार द्वारा विद्युत नियामक आयोग अधिनियम 1998 बनाया गया। इस एक्ट के अन्तर्गत राजस्थान में राजस्थान विद्युत नियामक आयोग का गठन 2 जनवरी, 2000 को किया गया। यह आयोग विद्युत उत्पादन, प्रसारण तथा वितरण कम्पनियों को लाईसेंस जारी करने तथा विद्युत की दरें निश्चित करने का कार्य करता है।

राजस्थान सरकार ने राजस्थान विद्युत क्षेत्र सुधार अधिनियम 1999 पारित किया, जो 1 जून 2000 से लागू किया गया। इस अधिनियम के तहत राज्य सरकार द्वारा 19 जुलाई, 2000 को अधिसूचना द्वारा Rajasthan Power Sector Reforms Transfer Scheme, 2000 जारी कर राजस्थान राज्य विद्युत मण्डल का विभाजन कर दिया गया और उसका कार्य उपर्युक्त लिखित कम्पनियों में विभाजित कर दिया। जिस कारण विद्युत उत्पादन में वृद्धि हुई है जिससे अब राजस्थान का विद्युत आपूर्ति के लिए दूसरे राज्यों पर पहले की अपेक्षा कम निर्भर रहना पडता है।

राजस्थान राज्य सरकार द्वारा बनाये गये विधेयक से राजस्थान राज्य विद्युत मण्डल के दायित्वों का उत्पादन, प्रसारण व वितरण हेतु स्थापित की गई पृथक कम्पनियों में विभाजित किया गया है। उत्पादन प्रसारण व वितरण के पृथक् किए

जाने पर इन इकाईयों के कार्य का तर्कसंगत मूल्यांकन सम्भव हो पाया है। विभिन्न स्तर पर होने वाली ऊर्जा की तकनीकी व गैर तकनीकी क्षति का मूल्यांकन एवं उपचार सम्भव हो सका है।

जनसंख्या विस्फोट एवं नगरीकरण के कारण जयपुर शहर में विद्युत व्यवस्था एउक विकराज समस्या बन गई है जिसका अध्ययन हम दैनिक समाचार पत्र, पत्रिकाओं के माध्यम से चिरपरिचित अन्दाज से कर सकते हैं। प्रस्तुत शोध के अध्ययन में जयपुर शहरी क्षेत्र में विद्युत वितरण व्यवस्था : एक प्रशासनिक एवं का. र्मिक अध्ययन के वर्तमान सन्दर्भ में राजस्थान विद्युत मण्डल के विघटन (निजीकरण) के कारण, जयपुर विद्युत वितरण निगम लि. की कार्य प्रणाली, वित्तीय व्यवस्थापन, कार्मिक प्रशासन, विद्युत वितरण कम्पनी एवं सरकार के मध्य सम्बन्ध, लोकमत, विद्युत वितरण से सम्बन्धित समस्याऐं एवं उपाय और अंत में शोध अध्ययन का निष्कर्ष एवं परिणाम आदि विषयों पर विस्तृत शोध कार्य की उपयोगिता को साबित किया गया है।

शोध साहित्य की समीक्षा

विषय को सीमित करने के लिए बल्कि शोध सम्बन्धी विचारों को स्पष्ट, विस्तृत व सम्पन्न बनाने के लिए अनुसंधानकर्ता को उस विषय में हुये पूर्ववर्ती अध्ययनों एवं उपलब्ध साहित्यों के बारे में जानना आवश्यकता है। इससे अनुसंधानकर्ता को अपना दृष्टिकोण स्पष्ट करने में मदद मिलती है। संकलित किये जाने वाले तथ्यों से तुलना करने और उनका सम्बन्ध स्पष्ट करने में मदद मिलती है। अनुसंधानकर्ता द्वारा मार्ग में आने वाली बाधाओं एवं कठिनाइयों का आभास भी हो जाता है। यह शोधकर्ता को भटकने के स्थिति से बचाता है। जैसे किः

सुनीज शर्तकुमार काले ने अपने किताब ने पाउर स्टेरिंग : द पोलिटिक्स ऑफ युटिलटी प्राइवेटाइजेशन इन इण्डिया (2007) में बिजली विभाग के सामाजिक दायित्वों को बताया है तथा आज के उदारीकरण युग में किसानों के बिजली सब्सिडी से लाभ और औद्योगिक घरानों के उपयोगी पूर्व सहायता कर बिजली संगठनों को मजबूत करते हुए सभी को बिजली की उपलब्धता की बात समझाई है।

अमित सिंह ने अपने किताब में एडमिनिस्ट्रेटिव रिफार्म : टुवर्ड संसटेनबल प्रेक्टिस (2005) पुस्तक में तीन अलग–अलग क्षेत्रों ऊर्जा, पर्यावरण शासन और सेवा वितरण प्रणाली सार्वजनिक एवं निजी भागेदारी की समाज में भूमिका निर्वहन करने के बात कही है तथा ग्रामीण स्तरों में तीन क्षेत्रों के विकास की प्रसंगिकता को बताया है।

वर्ल्ड बैंक वर्किंग पेपर रेगुलेटरी बाई कान्ट्रेक्ट : ए न्यू वे टू प्राइवेट इलेक्ट्रिकसिटी डिस्ट्रीब्यूशन (2003) के लेख में बिजली के निजीकरण निवेशकों के ऊपर नियामक प्रणाली की प्रासंगिकता को समझाया है तथा बिजली नियामाकों आयोग के कार्यपूर्ण व्यवहार में पूर्ण स्वतंत्रता देते हुए उन्हें ईमानदारी से लागू करने की बात कही है।

M.K. गिरडहरण के किताब में इलेट्रिक सिस्टम डिजाइन (2006) के लेख में आधुनिक दुनिया में लोगों के बिजली निर्भरता पर प्रकाश डाला है तथा इसे आदेश शक्ति का स्त्रोत बताया है तथा इसकी आपूर्ति का विकास को अपनाते हुए बिजली आपूर्ति का विकास क्षैतिक स्तर में करने की बात कही है।

यू.एस.एडीएटर के लेख इण्डिया एनर्जी, लाज एवं रेगुलेशन के लेख में भारत की ऊर्जा नीति का विस्तार पूर्वक उल्लेख किया गया है एवं कानून एवं विनियमन का भी इस लेख में उल्लेख है तथा प्रत्येक वर्ष में विद्युत आपूर्ति के सुधारात्मक कार्यों को बताते हुये उसकी आज की प्रासंगिकता को बताया है।

अंजली गर्ग ने अपनी किताब रेगुलेटरी इन प्रेक्टिस : इम्पैक्ट ऑफ टैरिफ आर्डस आन द इण्डियन इलेट्रिसिटी (2004) में उभरते हुए भारत में बिजली के स्वतंत्र विनियमन की क्षमता का आंकलन किया गया है तथा उसके अधिकारों को समाज के लिए किस प्रकार से लाभप्रद है उसके बारे में इस पुस्तक में सविस्तार उल्लेख है तथा इस संगठन में आज की प्रासंगिकतता के अनुसार सुधारात्मक प्रयास करने के उपायों को भी उल्लेख किया है।

ए.ए. सल्लाम एवं ओम.पी.मलिक ने अपने जनर्ल–इलेक्ट्रिक डिस्ट्रीब्यूटर सिस्टम के जर्नल 68 के आई.ई.ई. प्रेस सीरिज ऑन पॉवर इंजिनियरिंग में बिजली वितरण प्रणाली के लिए एक व्यापक उपचार प्रदान करता है।

इस पुस्तक की सबसे उत्कृष्ट सुविधा इसकी सामग्री के व्यावहारिक और अकादमिक व्याख्या का एक संयोजन है एवं पुस्तक में सघन वितरण के पारंपरिक और वर्तमान विषयों का एक संग्रह है।

टोम.ए.शोर्ट ने अपनी किताब इलैक्ट्रिक पॉवर डिस्ट्रीब्यूटर इक्यूपमेंट एवं सिस्टम 2005 में विद्युत वितरण और गुणवत्त कुंजी, विद्युत उपयोगिताओं और उद्योग का चुनौतियों का सामना करना पडेगा।

पैरी ऑडिनेट की किताब इलेक्ट्रिक इण्डिया इन : प्रोवाइडिंग पावर फोर मिलियन्स 2002 में भारतीय बिजली, जो अभी भी कई संघीय राज्यों के बिजली बोर्ड द्वारा मुख्य रूप से प्रदान की जाती है, की गुणवत्ता तेजी से बिगडी है और

गंभीरता से देश के आर्थिक विकास में भारत अब एक अरब से अधिक नागरिकों से बिजली के लिए बढती मांग को पूरा करने की जरूरत है इस प्रकाशन के इतिहास और विश्लेषण 1990 के दशक के बाद से भारत के उदारीकरण की ओर प्रगति और कैसे विशाल भारतीय विद्युत क्षेत्र का सामना करना पडना, आज चुनौतियों पर काबू पाने के लिए रचनात्मक सलाह प्रदान करता है।

राजस्थान के विद्युत वितरण निगमों का प्रगति प्रतिवेदन 2010–2011 जिसमें विद्युत व्यवस्था, योजनावार पूंजीगत व्यय एवं विद्युत विक्रय एवं राजस्व प्राप्ति का विवरण प्रस्तुत किया गया है तथा त्वरित ऊर्जा विकास एवं सुधार कार्य का भी उल्लेख किया गया है। मीटर प्रणाली में परिवर्तन एवं विद्युत सम्बन्धी समस्याओं का निराकरण करने का सविस्तार वर्णन किया गया है।

जयपुर विद्युत वितरण निगम लि. सम्बन्धित विषय पर प्रबन्धित साहित्य उपलब्धता अति सीमित है विषय क्षेत्र से सम्बन्धित ज्ञान व्यवस्थित रूप से नहीं मिलता। सूचना प्राप्ति का साधन इन्टरनेट, जयपुर विद्युत वितरण अधिनियम, पत्र पत्रिकाओं में प्रकाशित लेख, उपयोगी सिद्ध हुए हैं। कुछ लेखकों की पुस्तकों ने भी विषय से सम्बन्धित में पाठयों को सम्मलित किया है जो विषय का ज्ञान कराने में अति महत्वपूर्ण सिद्ध हुए है। वर्तमान शोध से सम्बन्धित पूर्व में कुछ कम शोध हुये है तथा साहित्य भी उपलब्ध नहीं है। विशिष्ट रूप से कोई पुस्तक जयपुर शहरी क्षेत्र में विद्युत वितरण व्यवस्था पर उपलब्ध नहीं है।

निष्कर्ष

राजस्थान पिछड़ा और गरीब राज्य है। जहाँ पर अशिक्षा, गरीबी, बेरोजगारी, भुखमरी, अकाल जैसी समस्याएं हर साल इसको और अधिक पिछडेपन की ओर धकेल रही है। राजस्थान में उपर्युक्त समस्याओं के समाधान हेतु यहां के आध ाारभूत ढांचे में आमूल–चूल परिवर्तन अवश्यम्भावी हो गये हैं। संचार, यातायात, पानी–बिजली आदि क्षेत्रों में सुधार की आवश्यकता पर राजस्थान सरकार ने कार्य योजनाओं और पंचवर्षीय योजनाओं में राजस्व का बड़ा हिस्सा लगाया है। जनता को अधिक सस्ती दर पर बिजली उपलब्ध करवाने के लिए विद्युत मण्डल भारी हानि में अपना कार्य संचालन कर रहा है। विद्युत के उत्पादन, वितरण को गुणवत्ता के साथ ग्रामीण कृषि क्षेत्रों एवं औद्योगिक क्षेत्रों में पहुंचाने में अधिकांश राजस्व का हिस्सा पूर्ण हो जाता है। वर्तमान में औद्योगिकरण और वैश्वीकरण के कारण इस क्षेत्र को विद्युत की ओर भी अधिक आवश्यकता है तथा हरित क्रांति जनसंख्या दबाव के कारण ग्रामीण क्षेत्रों में भी विद्युत अत्यधिक खपत हो रही है।

वर्तमान अध्ययन के अन्तर्गत जयपुर शहरी क्षेत्र में विद्युत वितरण व्यवस्था की पूर्ववर्ती व्यवस्था के साथ वर्तमान में नवीन घटित कम्पनियों का इस क्षेत्र में किस प्रकार योगदान रहेगा तथा वो राजस्थान जैसे अत्यधिक बीमारु राज्य को समृद्ध राज्यों की श्रेणी में किस प्रकार लाने का प्रयास करेगी तथा इसका संगठन एवं कार्मिक वर्ग किस प्रकार अपने क्षेत्रों में कार्यकुशलता के साथ कार्य सम्पन्न कर इसको प्रगति की राह में आने बढ़ायेंगे!

संदर्भ ग्रन्थ

1. सिंह, अमिता (2005), एडमिनिस्ट्रेटिव रिफार्म : टुवर्ड संसनेबल प्रेक्टिससेज
2. काले, सुनील शर्तकुमार (2007), पाउर स्टेरिंग : द पॉलटिक्स वह युटिलटी प्राइवेटाइजेशन इन इण्डिया, प्राक्यूशट
3. गिरड़हरण, एम.के. (2006), इलेक्ट्रिक सिस्टम डिजाइन, इन्टरनेशनल प्राइवेट लिमिटेड
4. गर्ग अंजली (2004), रेगुलेटरी इन प्रेक्टिस : इम्पैक्ट ऑफ टैरिम्आर्डस, टेरी प्रेस
5. ऑर्डीनेट, पेरी (2009), इलेक्ट्रिक इन इण्डिया : प्रोवाईडिंग पावर फॉर द मिलियन्स, इन्टरनेशनल एनर्जी एजेन्सी
6. सल्लाम, ए.ए.(2011), इलेक्ट्रिक डिस्ट्रीब्यूशन सिस्टम, जॉन पिले
7. सिंह, डॉ. भरत (2010), भूमण्डलीकरण एवं भारतीय अर्थव्यवस्था
8. वाटरस, एम (2010), भूमण्डलीकरण, द्वितीय संस्करण जयपुर, रावत पब्लिकेशन
9. बत्तरा, जी.एस. (2005), उदारीकरण, भूमण्डलीकरण एवं अन्तर्राष्ट्रीय बिजनेस, डीप एवं डीप पब्लिकेशन
10. टी.टी. राम मोहन (2005), भारत में निजीकरण बदलती हुई आर्थिक रूढिवाद, लन्दन टेलर एवं फ्रांसेंस ग्रुप
11. राव, प्रो. सदाशिव, श्रीधरन, वी.एन. (2010), ई–गवर्नेंस इन इण्डिया दिल्ली, पी.एच.आई. लर्निंग प्राईवेट लिमिटेड
12. मिश्रा, तुषार कान्त, डॉ. अग्रवाल एस.पी. (2011), इथिक्स इन गवर्नेंस, के.के. पब्लिकेशन
13. रेमण्ड, डब्लू काउक्स (2009), इथिक्स एण्ड इण्टीग्रटी इन पब्लिक एडमिनिस्ट्रेशन, कासेप्ट एण्ड केश एम.ई.शार्प
14. मोथेरिल, राघवल बिजू (2007), गुड गवर्नेंस एण्ड एडमिनिस्ट्रेशन प्रेक्टिस, मित्तल पब्लिकेशन
15. सिन्हा, आर.पी. (2006), ई गवर्नेंस इन इण्डिया इनवेटिड एण्ड इस्सु कॉनसेप्ट एण्ड पब्लिकेशन
16. यू.एन.वर्ल्ड पब्लिक सैक्टर रिपोर्ट (2001), ग्लोब्लाईजेशन एवं स्टेट न्यू योर्क
17. भट्टाचार्य, मोहित (2008), पब्लिक एडमिनिस्ट्रेशन टुडे एण्ड टुमारो दिल्ली, जवाहर पब्लिकेशन
18. विद्युत अधिनियम, 2003
19. ऊर्जा संरक्षण अधिनियम, 2001

20. राष्ट्रीय प्रशुल्क नीति, 2006

21. एकीकृत ऊर्जा नीति रिपोर्ट (योजना आयोग), 2006

22. राजस्थान विद्युत क्षेत्र सुधार अधिनियम, 1999

23. राजस्थान विद्युत नियामक आयोग, 2000

24. Tariff for supply of Electricity, 1985
25. Indian Electricity (Supply) Act, 1985
26. R.S.E.B. Delegation of Powers to the Officers of the Board.
27. Employees classification control and appeal regulations, 1962 and conduct regulations, 1976
28. Officers Service Recruitment, Promotion and Seniority Regulations, 1974
29. Ministerial Staff Regtualtions, 1962
30. Traiff for supply of Electricity as in 2002
31. Implementation Plan 2000
32. Administration Report of the R.S.E.B.
33. Vidyut Sandesh, A House Journal of R.S.E.B.
34. Annual Finaicial Statement, Budget Estimate 2010-2011 Rajasthan Rajya Vidyut Utpadan Nigam Ltd.
35. Annual Financial Statement, Budget Estimate 2011-2012 Rajasthan Rajya Vidyut Prasaran Nigam Ltd.

डॉ. मन्जू (चौधरी)
सीनियर रिसर्च फेलो
राजनीति विज्ञान विभाग
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

नेपाल में लोकतंत्र एवं मानवाधिकार

विश्व में प्राचीनकाल से ही किसी न किसी रूप में मानवाधिकार की अवधारण ाा ने अपना स्थान बना लिया था। प्राचीन यूनान में अरस्तू के न्याय का सिद्धान्त सामने आया। प्राचीन भारत में महाभारत के शांतिपूर्व में राजा के आचरण के बारे में कहा गया है। कौटिल्य के अर्थशास्त्र में प्रजा के कल्याण में राजा का कल्याण बताया गया है। सम्राट अशोक ने कलिंग अभिलेख में प्रजा को सन्तान की तरह माना और अधिकारियों को जनता पर अत्याचार न करने का निर्देश दिया है।

मानवाधिकारों के सम्बन्ध में भारतीय परम्परा को देखें तो स्पष्ट होता है कि पुरातनकाल में हमारे यहाँ मानवाधिकारों के संरक्षण एवं संवर्धन के लिए सभी प्रकार की आवश्यक व्यवस्थाएँ की गई हैं वसुधैवकुटुम्बकम का सार्वभौमिक सिद्ध ान्त हमारी संस्कृति का मूल रहा है, जिसमें न केवल देश, बल्कि सम्पूर्ण विश्व के सभी प्राणियों को एक ही परिवार का सदस्य माना गया है।

ऐतिहासिक रूप से मानवाधिकारों के लिए संघर्ष का प्रमाण 15 जून, 1215 की उस घटना में मिलता है, जब ब्रिटेन के सीमेड नामक स्थान पर तत्कालीन सम्राट जॉन को उसके सामंतों के द्वारा मानवाधिकार को मान्यता देने वाले घोषण ाा–पत्र पर हस्ताक्षर करने के लिए विवश किया गया। इतिहास में इसे 'मैग्नाकार्टा' के नाम से जाना जाता है। मैग्नाकार्टा के द्वारा जो अधिकार सामंतों को प्राप्त हुए कालान्तर में जनसाधारण का हस्तान्तरित हो गये। इसी प्रकार वर्ष 1689 में एक अधिकार–पत्र पर ब्रिटेन के सम्राट के हस्ताक्षर करवाने में ब्रिटेन की संसद सफल हुई, जो बाद में मील का पत्थर सिद्ध हुई। वर्ष 1976 में अमेरिका क्रांति के बाद स्वाधीनता की घोषणा की गई, जिसमें कहा गया कि 'सभी मनुष्य जन्म से समान हैं, फ्रांस में 1789 में हुई क्रांति जिसमें स्वतंत्रता, समानता एवं भाईचारे के नारे दिये गये। क्रांति के बाद फ्रांस की राष्ट्रीय सभा के लिए संविधान में मानवाधिक. ारों की घोषणा को शामिल करके नागरिकों के कुछ मौलिक अधिकारों को संवैध ाानिक रूप से मान्यता देने की प्रथा शुरू की। वर्ष 1791 में अमरीका के संविधान

के प्रथम दस संशोधन के द्वारा नागरिकों के मूलभूत अधिकारों को संविधान का अंग बनाया गया। यह संविधान संशोधन सामूहिक रूप से अधिकार–पत्र कहलाए। इसका प्रभाव विश्व के अन्य देशों के संविधानों पर भी पड़ा आरलैण्ड का संविधान 1921 जापान का संविधान 1977, भारत का संविधान 1950, फ्रांस का संविधान 1958 एवं चीन का संविधान 1982 नेपाल के संविधान 1948 में मौलिक अधिकारों को स्वीकार किया गया है।

मानवाधिकार का अर्थ

मानवाधिकार ऐसे अधिकार हैं, जो प्रत्येक व्यक्ति को मानव प्राणी होने के नाते प्राप्त होते हैं, भले ही उसकी राष्ट्रीयता, लिंग, वर्ग, जाति व्यवस्था और सामाजिक आर्थिक स्थिति कुछ भी हो। मानवाधिकार संरक्षण अधिनियम, 1993 की धारा 2(घ) में मानवाधिकार की परिभाषा दी गई है। इसके अनुसार मानवाधिकार से तात्पर्य व्यक्ति के जीवन, स्वतंत्रता, समानता एवं गरिमा से सम्बन्धित उन अधिकारों से है, जो संविधान के द्वारा प्रत्याभूत हैं अथवा अन्तर्राष्ट्रीय करारों में सम्मिलित हैं और भारत में न्यायालयों के द्वारा प्रवर्तनीय है।

नेपान में मौलिक अधिकार

नेपाल पर भी अन्य देशों के संविधान के मौलिकाधिकारों की अवधारणा का प्रभाव पड़ा है। इसके कारण 1948 की संविधान व्यवस्था में मौलिकाधिकारों को अपनाया गया। 1948 के पश्चात् 1951 की अन्तरिम सरकार, 1959 के संसदीय संविधान, 1962 के पंचायत संविधान में भी मौलिक अधिकारों की अवधारणा को अपनाया गया है। जिसका विवरण निम्नलिखित है–

1. 1948 के संविधान में मौलिक अधिकार

इस संविधान के द्वारा नेपाली नागरिकों के लिए मौलिक अधिकारों की निम्नलिखित व्यवस्था की गई है–

- ☛ विचार अभिव्यक्ति, भाषण तथा प्रेस की स्वतंत्रता
- ☛ एकत्र होने तथा बातचीत की स्वतंत्रता
- ☛ धार्मिक स्वतंत्रता (पूजा करने की स्वतंत्रता)
- ☛ सार्वभौमिक आधार पर निःशुल्क प्राइमरी शिक्षा की व्यवस्था
- ☛ कानून की दृष्टि से समानता
- ☛ सस्ता एवं त्वरित न्याय
- ☛ सार्वभौमिक वयस्क मताधिकार

- ☛ व्यक्ति की सम्पत्ति का अधिकार।

उपर्युक्त सभी मौलिक अधिकारों को शामिल किया गया है। इसके अतिरिक्त मूलकर्त्तव्यों का भी उल्लेख संविधान में किया गया है। जैसे–

- ☛ सार्वजनिक कल्याण को प्रोत्साहन
- ☛ सार्वजनिक कोष में योगदान
- ☛ शारीरिक एवं बौद्धिक श्रम करने के लिए तैयार हरने तथा श्री 5 महाराजाधिराज तथा 9वीं 5 महाराज के प्रति उच्च श्रद्धा, भक्ति रखने के साथ–साथ राज्य तथा राज्य व संविधान के प्रति विश्वास रखना शामिल किया गया है।

2. 1951 की अन्तरिक सरकार में मौलिक अधिकार

1951 की अन्तरिम सरकार में मौलिक अधिकारों की व्यवस्था की गई है। इस संविधान की धारा 16 के द्वारा नागरिकों को सभी मौलिक अधिकार तथा स्वतंत्रता देने का आश्वासन दिया गया था। उनमें उल्लेख था कि 'राज्य के सार्वजनिक हित एवं शक्ति कायम रखने तथा राज्य की सुरक्षा के लिए आवश्यक शर्त के रूप में नागरिकों को निम्नलिखत अधिकार प्राप्त होंगे'–

- ☛ वाक् एवं प्रकाशन की स्वतंत्रता
- ☛ शान्तिपूर्ण एवं बिना हथियार लिये सम्मेलन सभा करना।
- ☛ संस्था या संघ बनाने की स्वतंत्रता
- ☛ नेपाल राज्य के भीतर बिना रोक टोक विचरण करना
- ☛ नेपाल राज्य भर में जिस किसी भाग में निवास करना एवं धन सम्पत्ति अर्जित करना।
- ☛ सम्पत्ति अर्जन, उपभोग एवं क्रय–विक्रय करना
- ☛ किसी पेशा, रोजगार उद्योग या व्यापार करना

इसके अतिरिक्त संविधान की धारा 17 में व्यक्तिगत गौरव तथा सम्मान को पुनर्स्थापित करने हेतु निम्न उपबन्ध रखे गये हैं–

(क) राज्य के द्वारा किसी भी व्यक्ति को उस समय में प्रचलित किसी कानून के विरुद्ध कुछ काम करने के अतिरिक्त और किसी अपराधी को दोषी नहीं माना जावेगा तथा कानून में निश्चित दण्ड से अधिक दण्ड नहीं दिया जावेगा।

(ख) किसी व्यक्ति पर एक ही अपराध के लिए एक बारे से अधिक मुकदमा नहीं

चलाया जावेगा।

(ग) किसी अपराधी को अपने विरुद्ध गवाह होने के लिए बाध्य नहीं किया जाएगा।

साथ ही यह भी कहा गया है कि सार्वजनिक हित के लिए अथवा शांति कायम करने के लिए या राज्य में सुरक्षा के लिए सरकार के द्वारा बनाये गये कानून अथवा नियम से स्थापित की गई। रीति के विपरीत किसी व्यक्ति की जान या व्यक्तिगत स्वतंत्रता नहीं छिन्नी जावेगी।

3. नेपाल के संसदीय संविधान में मौलिक अधिकार (1959)

यह संविधान 1948 तथा 1951 की तुलना में एक लम्बा संविधान था इस संविधान में मौलिक अधिकारों की लम्बी सूची थी–

- ☛ भाषा एवं अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता
- ☛ बिना अनुमति लिये एकत्रित होने की स्वतंत्रता
- ☛ राज्य में भ्रमण करने की स्वतंत्रता
- ☛ निवास की स्वतंत्रता
- ☛ सम्पत्ति अर्जन तथा किसी व्यवसाय के चुनने की स्वतंत्रता आदि का संविधान में उल्लेख किया गया था।

नागरिकों के कुल अधिकारों की रक्षा के लिए उसको संवैधानिक उपचारों का अधिकार प्रदान किया गया था। इसके लिए बन्दी प्रत्यक्षीकरण, परमादेश, प्रतिषेध, अधिकार पृच्छा तथा उत्प्रेषण जैसे आदेश जारी कर सकने की व्यवस्था की। संविधान की इस व्यवस्था से नागरिकों को दिये गये मौलिक अधिकारों को सुरक्षित बनाया गया था लेकिन इस संविधान में व्यवस्थापिका को बिना उचित कारण बतलायें हुए। स्वतंत्रताओं को सीमित करने का अधिकार दिया गया था, जिससे इन अधिकारों का कोई मतलब नहीं रह गया था।

4. 1962 का पंचायती संविधान में मौलिक अधिकार

1962 के संविधान के द्वारा नागरिकों को अनेक मौलिक अधिकार प्रदान किये गये। इन अधिकारों में समानता, स्वतंत्रता, देश निकाला के विरुद्ध शोषण के विरुद्ध, धर्म संबंधी, सम्पत्ति तथा संवैधानिक उपचारों के अधिकार शामिल थे, परन्तु संविधान के द्वारा सार्वजनिक हित के लिए न मौलिक अधिकारों के प्रयोग पर प्रतिबन्ध लगाने की भी व्यवस्था थी (धारा–17)।[3]

धारा 9 में नागरिकों के द्वारा नेपाल की सार्वभौमिकता को रजा में विहित कर

दिया गया। संविधान की धारा 20 की उपधारा (2) के अनुसार 'नेपाल की सार्वभौ. मिकता श्री 5 में निहित रही है और कार्यकारिणी, व्यवस्थापिका तथा न्यायपालिका सम्बन्धी सभी अधिकार उनसे निस्सृत होते हैं।'

5. 2008 के लोकतांत्रिक संविधान में मौलिक अधिकार

नेपाल में 2008 से लोकतंत्र की स्थापना की गई जिसमें पहली बार लोकतांत्रिक मूल्यों को अपनाया गया। जिसमें समानता, स्वतंत्रता, शिक्षा, पोषण, संवैधानिक उपचारों के अधिकारों को अपनाया गया है। नेपाली वयस्क नागरिकों को मताधि ाकार प्रदान किया गया। साथ ही उन्हें अपने प्रतिनिधियों के माध्यम से सरकार पर नियंत्रण का अधिकार प्रदान किया गया।

माओवाद से चुनौनियाँ

नेपाल में माओवाद की समस्या केवल राजनैतिक ही नहीं है, बल्कि सामाजिक भी है जिसके आधार पर अनेक घटनाओं को अन्जाम देते हैं। माओवादियों को द्वारा मानवाधिकारों का हनन् किया जाता है। 2005 में माओवादियों के द्वारा सत्ता को पलट कर सभा पर अपना अधिकार कर लिया। जिसके चलते उन्होंने मानवाधिकारों का दमन किया। माओवादियों के द्वारा आतंकवादी गतिविधियों को अन्जाम दिया जाता है। माओवादी विद्रोहियों से निपटने के लिए 26 नवम्बर, 2001 को नेपाल के प्रधानमंत्री शेर बहादुर देउबा के मंत्रिमण्डल की सिफारिश की घोषणा कर ली। 1990 में जबदस्त जन आन्दोलन के द्वारा लोकतंत्र की बहाली के बाद जनता को भी नागरिक अधिकार हासिक हुए थे, वे एक झटके में समाप्त कर दिये गये।

''शोषण ने सींची है विद्रोह की जड़े'' के आधार माओवादी कहने वाली वाम. पंथी गुट की ओर से जन आन्दोलन के रूप में हिंसक शुरू होने की खबरे प्रचार माध्यमों के जरिए लोगों में आई थी तो किसी को सहज रूप से भरोसा ही नहीं हुआ था। 1996 में इस हिंसक संघर्ष के शुरूआती दौर में नेपाल का आम आदमी इन माओवादियों से आतंकित था और उनसे निजात पाना चाहता था।[7]

नेपाल में मानवाधिकारों को सरकार व माओवादियों के द्वारा चुनौतियाँ मिल रही है। माओवादियों के द्वारा अनेक घटनाओं को अन्जाम दिया है जिसके कारण अनेक आतंकवादी घटनाएँ घटित हो रही है। नेपाल के संविधानों पर अन्य देशों के शासनों या संविधानों का प्रभाव पड़ा है। संयुक्त राष्ट्र संघ के द्वारा मानवाधि ाकारों को लागू किया गया तथा सदस्यों देशों ने मानवाधिकारों की रक्षा के सिद्ध ान्त को अपनाया गया। विश्व के अन्य देशों जैसे फ्रांस, अमेरिका, भारत व ब्रिटेन के स्वतंत्रता संग्राम का नेपाली संविधान पर प्रभाव पड़ा है। माओवादियों के द्व

ारा समय–समय पर मानवाधिकारों को चुनौती दी जाती है। 2008 के चुनावों में नेपाल में माओवादी पार्टी को सरकार बनाने का मौका मिला। लेकिन राजनीतिक अस्थिरता के कारण 2008–2009 में दो प्रधानमंत्री (प्रचण्ड व माधव कुमार) निर्वाचित किया गया है।

संदर्भ ग्रन्थ

1. सतीश कुमार, द राणा पालिटी इन नेपाल, नई दिल्ली, 1967
2. सक्सेना, बी.पी. (सम्पादक), हिस्टारिकल रिकॉर्ड्स रिलेटिंग टू कुमायूँ, इलाहाबाद, 1956
3. सेन, जहार, इण्डो–नेपाल ट्रेड इन द नाइनटींथ सेन्चुरी, कलकत्ता, 1977
4. शाह, रिशीकेश, माडर्न नेपाल, ए पोलिटिकल हिस्ट्री, 1969–1955, 2 वाल्यूम्य, नई दिल्ली, 1998
5. शाण्डिल्य, चरण, तिब्बत ऑन मार्च, गायिाबाद, 1998
6. स्टीलर, लुडविग एफ, 1. द राइज ऑफ द हाउस ऑफ गोरखा, काठमोडौ, 1975, 2. सा. इलेन्ट क्राई, काठमांडौं, 1976
7. टकर, फ्रान्सिस, गोरखा, द स्टोरी ऑफ द गुरखाज ऑफ नेपाल, लन्दन, 1957
8. थार्नटन, एडवर्ड, द हिस्ट्री ऑफ ब्रिटिश इम्पायर इन इण्डिया, लन्दन, 1957
9. थार्नटन, एडवर्ड, द हिस्ट्री ऑफ ब्रिटिश इम्पायर इन इण्डिया, लन्दन, 1943
10. विल्सन, एच.एच., ए ग्लासरी ऑफ रेवेन्यू एण्ड जुडिशियल टर्म्स, रीप्रिन्ट, नई दिल्ली, 1978
11. राइट, डेनियल, हिस्ट्री ऑफ नेपाल, कैम्ब्रिज लन्दन, 1877
12. फड़िया बी.एल., 'अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्ध', साहित्य भवन प्रकाशन, आगरा 2004, पृ. 341
13. घई, यू.आर., ''अन्तर्राष्ट्रीय राजनीति (सिद्धान्त और व्यवहार), प्रकाशन दिल्ली, 2003, पृ. 366
14. प्रतियोगिता दर्पण, 'अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्ध विशेषांक', 2010
15. प्रतियोगिता दर्पण, 'अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्ध विशेषांक, नई दिल्ली, 2003

डॉ. अमित वर्मा
विभागाध्यक्ष, चित्रकला विभाग,
स्टेनी मेमोरियल पी.जी.कॉलेज,
जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

राजस्थान के ऐतिहासिक स्मारक ''हर्षत माता मंदिर'' एवं ''चाँद बावड़ी'' का कलात्मक अध्ययन

राजस्थान में धार्मिक संस्थान तथा पूजा स्थलों के रूप में मंदिरों का इतिहास अत्यन्त प्राचीन है। एक ढांचे के रूप में जिसमें कोई देवता प्रतिष्ठित अथवा कोई अन्य पूज्य वस्तु स्थापित हो, जिसमें प्रदक्षिणा, सेवा भक्ति तथा पूजा स्थान हो। राजस्थान के विभिन्न भागों में मंदिरों ने अपनी एक विविध विकास यात्रा तय की है। यह सब स्थानीय आवश्यकताओं, आस्था तथा विषय विशेष के अनुसार हुआ है। निश्चय ही इसमें विचार विनिमय तथा पारस्परिक विचारों के आदान–प्रदान का काफी योगदान रहा।[1]

राजस्थान के इसी क्रम में 'आभानेरी' जयपुर–आगरा रेल मार्ग पर बांदीकुई जंक्शन से उत्तर पूर्व में 7 किलोमीटर तथा सड़क मार्ग से जयपुर–आगरा रोड़ पर जयपुर से करीब 90 किलोमीटर की दूरी पर स्थित है। ढूंढाड़ अंचल के प्राचीन कला केन्द्रों में इसका एक विशिष्ट स्थान है। यह परवर्ती गुप्त कला अथवा प्रारम्भिक मध्यकाल के दो कलात्मक और दुर्लभ ऐतिहासिक स्मारकों ''हर्षत माता मंदिर'' एवं ''चाँद बावड़ी'' के कारण प्रसिद्ध है। दो विशाल अंलकृत जगतियों और एक अलंकृत मंच पर अवस्थित, कभी भव्य रहे मंदिर के अब खण्डहर ही बचे है। यह मंदिर सान्धार तथा गूढ़ मण्डप युक्त था व उसका तल विन्यास एक खड़ी रेखा को काटती हुई दो आड़ी रेखाओं (+) के समान था। मंदिर की तक्षण कला में ऊँचे दर्जे की कटाव–तराश और नफासत है। उसकी मूर्तिकला में एक राजसी व आमोद–प्रमोद प्रिय सायासता है। इसकी जगती एवं मंच पर प्रदर्शित रथिकाएँ उल्लेखनीय है।[2]

Harshat Mata Temple

साहित्यिक और अभिलेखीय साक्ष्यों में इसके विषय में कोई विस्तृत एवं प्रमाणिक जानकारी नहीं मिलती किन्तु जनश्रुति के अनुसार प्राचीन काल में इसे अभय

नगरी कहकर संबोधित किया जाता था तथा इसका संबंध किन्हीं राजा 'भोज' से बताया जाता है। एक अन्य मान्यता के अनुसार आभ. ानेरी निकुम्भ चौहानों की राजस्थान थी, बाद में उन्होंने अलवर की स्थापना की। स्थानीय निवासियों के अनुसार यहाँ के प्रसिद्ध राजा 'चंद' ने इसे बनाया था। इसका नाम आभ. ानेरी क्यों पड़ा, इस संबंध में यह संभावना है कि यहाँ के प्रसिद्ध हर्षत माता मंदिर की आराध्य देवी प्रसन्न मुद्रा में प्रदर्शित की गई है जिसकी आभा से सुवासित यह प्रदेश ''आभानगरी'' कहलाया। कालान्तर में इसका 'आभानेरी' नाम लोकप्रिय हुआ।[3]

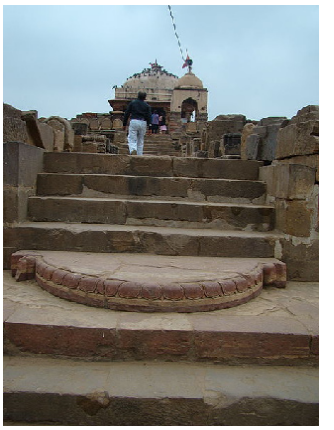
आभानेरी में हर्षत माता का मंदिर तथा उसके सामने स्थित भव्य बावड़ी दर्शकों का मन मोह लेती है तथा काफी बड़े क्षेत्र में फैले प्रस्तर खण्ड नयी–नयी जिज्ञासाएं जगाते है। प्रचलित है कि मुगल सम्राट औरंगजेब की सेना ने एक बार यहाँ से गुजरते हुए यहाँ की तमाम मूर्तियों को खण्डित कर दिया था। यही कारण है कि चाहे जिस मूर्ति को उठाकर देखें वह नाक, कान, गले, हाथ, पांव एवं मुँह पर कहीं न कहीं खण्डित हुई मिलती है।

आभानेरी का हर्षत माता का मंदिर आठवीं शताब्दी की प्रतिहार कला का अनुपम उदाहरण है। वर्तमान में यह मंदिर प्राचीन मंदिर के अवशेषों से ही पुनर्निर्मित है। यहाँ की प्रतिहार कला में गुप्तकालीन शिल्प एवं मूर्ति शैली की प्रमाणिकता का समूचा जीवन्त सौष्ठव आज भी विद्यमान है। गर्भगृह के बाह्य जंघा पर जो शिल्प उकेरा गया है उससे पता चलता है कि यह मंदिर वैष्णव सम्प्रदाय का रहा है। यहाँ विष्ण ु और बलराम के हाथों में दगा, चक्र, हल व मूसल दिये गये है जबकि नीचे के हाथ कटे हुए हैं। मस्त गजों का चित्रण मिलता है वह कलाकारों के कौशल तथा सौन्दर्यबोध का परिचायक है। मंदिर में विष्णु का बलराम का मूर्ति चित्रण प्रमुखता पा सका है तो योगनारायण सूर्य, गणेश, कुबेर तथा गज लक्ष्मी के मूर्ति शिल्प भी हजारों स्थानों पर उपलब्ध है। नरेश, गणेश, महिषमर्दिनी, पैरों में घुंघरू बांधते व माथे पर टीकी लगाते श्रृंगार, दुर्गा तथा रावण को कैलाश पर्वत उठाते हुए भी

दिखलाया गया है।[4]

असूर का मानव रूप में अंकन हर्षत माता मंदिर से प्राप्त होता है, वर्तमान में यह मूर्ति आमेर संग्रहालय, जयपुर में सुरक्षित है। यहाँ देवी चार भुजाओं से युक्त दक्षिण हस्त में त्रिशूल द्वारा महिष पर आक्रमण करती हुई एवं वामहस्त में अद्ध ं निष्कान्त असूर को मरोड़ती हुई अंकित की गई है, देवी के मुख पर शान्ति एवं सहज मुस्कान है एवं आभूषण का शिरोभूषा पर गुप्तकाल का प्रभाव दर्शित है।

खजुराहों की शैलीगत चित्रकला को भी यहाँ बहुतायत से उभारा गया है। नायिकाओं के श्रृंगार चित्र, हाथों में फूल थामे, कमर को लोच देकर नीचे की ओर बल खाती युवतियाँ एवं मूर्ति शिल्पों में नायिकाओं के पृष्ठ भाग उभारकर हाथों में नृत्य की मुद्रा में उठाना यहाँ के शिल्प की विशिष्टता है। अनेक चित्रों में नायिकाऐं, नायकों को युद्ध में जाने का आह्वान करती दिखाई गई है। नारी युग्म, दम्पत्ति, आमोद–प्रमोद, केलि–क्रीड़ायें तथा आसव पान करते नर–नारियों के बहुआयामी शिल्प कला सौष्ठव का चरम है। यहाँ का एक अर्द्धनारीश्वर चित्र जयपुर संग्रहालय में आज भी सुरक्षित है। मंदिर एक खास ऊँचाई पर स्थापित है जो कुछ दूर से ही दिखाई देता है। मुख्य हरिमंदिर में प्रवेश के बाद ऊपर की ओर देखा जाए तो दांतों तले अंगुली दबानी पड़ जाती है। भाव सौन्दर्य को खूबसूरती से उन शिल्पों में रूपायित किया गया है, वह देखते ही बनता है।



मंदिर में खड़गधारी अनुचर तथा विलासवृत्ति के अनेकानेक सुंदर चित्रण उपलब्ध है। यहाँ के एक स्थान पर ब्रह्मा, शिव एवं विष्णु को एक साथ भी चित्रित किया गया है। एक अन्य स्थ. ान में भगवान शिव विष्ण

J के ऊपरी हाथों में शैव आयुध तथा नीचे वाले हाथों में वैष्णव आयुध सौंपकर अनूठे शिल्प की रचना की गई है। शिल्प ग्रंथों में जिस 'मार्तण्ड भेरव' शिल्प का उल्लेख मिलता है, आभानेरी में यह बहुलता से उकेरा गया है।

आभानेरी का दूसरा प्रसिद्ध ऐतिहासिक स्मारक 'चाँद–बावड़ी' स्थापत्य कला का उत्कृष्ट उदाहरण है। मुख्य मंदिर के सामने स्थित इस बावड़ी की सीढ़ियों को इस तरह से निर्मित किया गया है कि उन्हें गिना नहीं जा सकता। ऊपर से देखा जाये तो बावड़ी का जल टिमटिमाता–सा दिखाई देता है। यद्यपि अनेक बार बावड़ी सूखी भी रही है, लेकिन वर्षा से जल भर जाता है।

इस बावड़ी का प्रवेशद्वार उत्तरमुखी है। इसकी तीन दिशाओं में सोपान माला तथा चौथी दिशा में दो छोटे–छोटे आयतन है। जिसमें महिषमर्दिनी एवं गणेश प्रतिमाएँ है। सामने की ओर सुंदर झरौखे से युक्त बरामदे व कक्ष बने हुए हैं। बावड़ी के अहाते में हनुमान, दुर्गा, सिंह, शावक इत्यादि प्रतिमाएँ कलात्मकता की दृष्टि से उत्कृष्ट है। आभानेरी से प्राप्त कुछ भव्य एवं सजीव प्रतिमाएँ पुरातत्व विभाग आम्बेर संग्रहालय में प्रदर्शित है। पूरी बावड़ी के चारों ओर लाल पत्थर की ऊँची–ऊँची किले की तरह की दीवारें है तथा चारों कोनों पर बुर्जे बनाकर बावड़ी को सुरक्षित किया गया है। बुर्जों के अन्दर, बाहर, बारूद सामग्री फैंकने की भी व्यवस्था की गई है। प्राचीन कला परम्परा के समृद्ध इसकी दीवारों पर बाहर की ओर मूर्तियाँ उकेरी गई है। इन सजीव मूर्तियों का कला वैभव देखते ही बनता

है। हजारों सालों बाद भी इसकी भंगिमाएं अपनी मौलिक पहचान से मानव मन को मोह लेती हैं।

चैत्र मास में यहाँ आस–पास के लोगों का मेला भरता है। मेले में पशुधन के अलावा रोजमर्रा के जीवन की वस्तुओं की खरीद–फरोख्त की जाती है। यह पुरातात्वि स्थल आज एक पर्यटन स्थल के रूप में विकसित हो गया है।

संदर्भ ग्रन्थ

1. के.आर. श्रीनिवासन : दक्षिण भारत के मंदिर, नेशनल बुक ट्रस्ट, इंडिया, नई दिल्ली, 1972, पृष्ठ संख्या 1
2. डॉ. जयसिंह नीरज एवं डॉ. भगवती लाल शर्मा : राजस्थान की सांस्कृतिक परम्परा, रा. जस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर, 2007, पृष्ठ संख्या 54
3. डॉ. रीता प्रताप : भारतीय चित्रकला एवं मूर्तिकला का इतिहास, हिन्दी ग्रंथ अकादमी, जयपुर पृष्ठ संख्या 553
4. पूरन सरमा : आभानेरी का अनूठा शिल्प, सूजस सांस्कृतिकी, सूचना एवं जनसम्पर्क निदेशालय, 1995, पृष्ठ संख्या 160

डॉ. रेणू शर्मा
विभागाध्यक्ष, ललित कला विभाग
जय नारायण व्यास विश्वविद्यालय,
जोधपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

कालिदास की दृष्टि में नारी सौन्दर्य का महत्व

किसी भी देश की संस्कृति का परिचायक उस देश का साहित्य होता है। उसमें भी स्त्रीत्व का संस्कृत वाङ्मय तो सर्वोपरि है। साहित्यों में स्त्री साहित्य का अपना ही मानदण्ड होता है, जिसके द्वारा हम न केवल उस देश की सांस्कृतिक विरासत से परिचित होते हैं बल्कि उस देश एवं काल के मौजूदा सामाजिक, राजनीतिक, बौद्धिक एवं दार्शनिक आयामों एवं स्थितियों का भान होता है। स्त्री साहित्य व संस्कृत वाङ्मय समाज का दर्पण कहा जाता है।

प्राचीन समय से स्त्री के लिए उनके सौन्दर्य वर्णन को अक्ष मानकर कई साहित्यों की रचना की गई है, जिसमें कालिदास ने रचित मेघदूत इसमें अपना अलग ही स्थान रखता है। संस्कृत वाङ्मय स्त्री चरित्र, साधना, सौन्दर्यापसना व रस निष्पिति को परिपूर्ण ढंग से प्रदर्शित करते हैं। चूँकि साहित्य का सम्बन्ध मानव की सुखीमन उन भावनाओं से होता है जो हृदय से सम्बद्ध होती है। किसी भी भाव की चरम गहराई का स्पर्श ही तो इस निष्पति का प्रमाण होता है और इसकी निष्पति कालिदास रचित ग्रन्थ मेघदूतम् में पूर्ण रूप से की गई है।

संस्कृत साहित्यों व वाङ्मय में न केवल भारतीय समाज की नारी के सौन्दर्य, आचार–विचार का परिचायक व उन्नति व अवनति का इतिहास है अपितु वह सुधा समुद्र है जहाँ प्रतीक साहित्य प्रेमी अपनी रूचि अनुकूल स्त्री सोन्दर्य से सशक्तिकरण के रस से आप्लावित है व आनन्दाभूति प्राप्त करता है।

मेघदूत की कथा वस्तु से सन्दर्भ से स्त्री की सौन्दर्य व्याख्या उत्तरमेघ में ही मिलती है। कालिदास स्त्री व्याख्या करने वाले साहित्यकारों में एक अपवाद है। उन्होंने मेघदूत के द्वितीय भाग उत्तम मेघ में स्त्री सौन्दर्य के सशक्तिकरण के लिए कई विभिन्न उपमाएं दी हैं। यक्ष राजकुमार कुबेर की राजधानी अलका नगरी में रहने वाली स्त्रियों को तथा उनकी कान्ति की विद्युत से समानता की है तथा यह भी कहा है कि स्त्रियाँ संगीत के लिए मृदंग बजाए गए, मणि तरित फर्शी वाले,

गगन चुम्बी शिखरों वाले भवन बिजली धारण करने वाले इन्द्रधनुष से युक्त, मधुर व गम्भीर गर्जन वाले, अपने अन्दर जल धारण करने वाले और उच्चे गुणों के कारण ही बराबरी करने में समर्थ है।[1] यथा–

विद्युतत्वन्तं ललितवनिताः सेन्द्रचापं सचित्राः ।
संगीताय प्रहतमुरजाः स्निग्धगम्भीर घोषम् ।।
अन्तस्तोयं मणिमय भुवस्तुंगमभ्रलिहाग्राः ।
प्रासादास्त्वां तुलयितुमलं यत्र तैस्तेर्विशेषैः ।।

स्त्री सौन्दर्य का प्रमुख उपकरण मुख की लाली भी होती है उसे आज पाउडर कहा जाता है जो कि प्रत्येक स्त्री समय–समय पर उसका उपयोग करती है। जिसे कालिदास ने 'लोधप्रसवरजसा' कहा है। लोध पुष्प भी घूलि से मुख पर लगाने का पाउडर बनाया जाता है या जिसे प्राचीन माल में स्त्रियों के सौन्दर्यकरण को सशक्त करने का प्रमुख उपकरण बताया है।[2] यथा–

हस्ते लीला कमलमलके बालकतुन्दानुविल्दं
नीता लोध प्रसवरजसा पाण्डुतामानने श्रीः।।

स्त्री को सौन्दर्य पुरूष को रिझाने के हेतु भी प्रयुक्त होता है। अतः उपरोक्त पद्य में साहित्यकार ने 'लीलाकमलम्' शब्द का प्रयोग किया है। प्राचीन स्त्री साहित्यों में जैसे कालिदास रचित कुमारसंभव[3] व रघुवंश[4] में भी इसका उल्लेख किया है। इस शब्द का अर्थ यह है कि जब स्त्री अपने सौन्दर्य का प्रदर्शन कर किसी पुरूष को आकर्षित करने में सफल हो जाती थी तो कमल का पुष्प हाथ में लेकर उस पुरूष को क्रीड़ा के लिए हाँ कहती थी।

स्त्री सौन्दर्य को प्रदर्शित करने में एक महत्त्वपूर्ण गुण है वह है उस स्त्री की लजता, उसी लज्जा को साहित्यकार ने सौन्दर्य का मुख्य अस्त्र बनाकर प्रस्तुत किया है जो अविश्वसनीय व अद्‌भुत है।

तीवी बन्धोच्छवठित शिथिलं यत्र विमबाधराणां।
क्षौमं रागादभिभृतकरेष्वाक्षिपतसु प्रियेषु।
अर्चिस्तुंगानभिमुखमपि प्राप्य रत्नप्रदीपान्।
ह्नीभूढानां भवति विफलप्रेरणा चूर्ण मुष्टिः।।[5]

लज्जा को सौन्दर्यकरण का मुख्य अस्त्र सिद्ध करने के लिए यहाँ साहित्यकार ने यह कहा है कि चंचल हाथों वाले प्रेमियों द्वारा अधोवस्त्र गांठ के खुल जाने से ढीले हुए रेशमी वस्त्र को राग के कारण हटा देने पर लज्जा से हक्की–बक्की हुयी, बिम्बफल के समान ओठों वाली स्त्रियों को चूर्ण की मुट्ठी किरणों से उन्नत रत्न रूपी दीपकों के सामने पहुँचकर भी निष्फल फैली हुई हो जाती है।

'तीवी बन्धोच्छवसित शिथिलम्' अधोवस्त्र की गांठ के खुल जाने के कारण वह ढीला हो गया है। यहाँ स्त्री को लड़ना उसके सौन्दर्य को द्विगुणित कर रही है और वही लाडला रूपी सौन्दर्य उसके सशक्तिकरण का अन्तनिर्हित हेतु है। नीति अधोवस्त्र को भी कहते हैं तथा नीती यहाँ शाब्दिक अर्थ या प्रयोगात्मक अर्थ स्त्रियों के नीचे के वस्त्र की गांठ से ही है।

इसी रिचा (पद्य) में 'बिम्बाधराणां' शब्द को भी प्रयोग में लाया गया है। इस शब्द के सहयोग से पद्य में साहित्यकार ने लज्जा रूपी सौन्दर्य का जो चित्रण किया है, वह अद्वितीय है। बिम्बफल में समान (लाल) ओष्ठ वाली स्त्री को बिम्बधरा कहते हैं या प्रियतम् के बार–बार चुम्बन करने से अथवा दतक्षत करने के कारण बिम्बफल के समान जिनके लाल ओठ है, वे बिम्बाधरा कहलाती है, विफल प्रेरण ाा– निष्फल वेग वाली अभिप्राय यह है कि जब रति क्रीड़ा के लिए प्रियतम अपनी प्रेमिकाओं के वस्त्र उतारते हैं तो वे प्रेमिकाएं उनके सामने नग्नावस्था में लज्जा के मारे शर्म से गढ़ जाती है, अतः वे मणियों से प्रज्जवलित दीपक को बुझाने का प्रयास करती है और उनके ऊपर मुट्ठी भरकर चूर्ण फेंकती हैं किन्तु वे दीपक नहीं बुझते क्योंकि वे तेल के दीपक नहीं है वे तो मणिमय दीपक है, इस कारण उनका प्रयास निष्फल रहता है। वे मुग्धा भोली–भाली नायिकाएं हैं, जो प्रियतम् के सहवास से लजाती है।

स्त्री के सौन्दर्य का चित्रण उसके काम से पीड़ित होना भी है। कामुकता का सीधा सम्बन्ध स्त्री के रज से है, अतः कामिनियाँ अपने प्रियतमों के पास अभिसार के लिए शीघ्रतापूर्वक जाती हैं।

नैशो मार्ग सवितुरूदये सूच्यते कामिनीनाम्।।[6]

तरूणी और सुन्दर स्त्री को ही कामिनी कहते हैं, परन्तु 'कामिनीनाम्' शब्द का अतिशय काम स्त्री पीड़ित स्त्री ग्राह्य से है, क्योंकि कहा गया है– 'मामश्चाष्टगुणः स्मृतः' स्त्रियों का कामवेग पुरूषों की अपेक्षा आठ गुणा होता है। यह बात कालिदास द्वारा अपने विशुद्ध मूल ग्रन्थों शताब्दि पूर्व प्रस्तावित है परन्तु आज इसे रिसर्च द्वारा उद्धृत किया गया है। अभिसारिका दो प्रकार की होती है परन्तु अपने पास प्रियतम को बुलाने वाली अभिसारिका को ही यहाँ सशक्त सौन्दर्य के अनुकरण के लिए प्रस्तावित किया जा सकता है।

संस्कृत काव्यों में तनुता को भी स्त्री का सौन्दर्य माना गया है। स्त्री यदि कोमलांगी, कृशांगी हो तो भी अपने सौन्दर्यकरण से पुरूष में आकर्षण का केन्द्र होती है। इसी प्रकार यदि नारी 'श्यामा' है अर्थात् अप्रसूता है तो भी उसका आभ.

ाामण्डल उत्तम होगा तथा वह भी आकर्षण का मुख्य केन्द्र होगी। यदि किसी स्त्री की निम्न नाभि हो तो कामसूत्र व कालिदास के अनुसार गहरी नाभि वाली स्त्री में कामवासना का आधिक्य होता है तथा पतले शरीर वाली, नवयौवन वाली, नुकीले दांतों वाली, पके हुए बिम्बफल के समान नीचे के ओठ वाली, पतली कमर वाली, डरी हुई हिरणी के समान चितवन वाली, नितम्बों के भार के कारण मंद गति वाली, अपने स्तनों के कारण झुकी हुई, गहरी नाभि वाली, युवतियों के विषय में ब्रह्मा की मानों सर्वप्रथम रचना हो, ऐसी स्त्री का सौन्दर्य ही उसके जीवन में सगमितकरण का परिचायक है।[7]

तन्ती श्याम शिखरिदशना पकवबिम्बाधरौष्ठी
मध्ये क्षामा चकितहरिणी प्रेक्षणा निम्ननाभिः।।
श्रोणी भारादल सगमना स्तीकनम्रा स्तनाम्यां
या पत्र स्याधुतिविषये सृष्टिराघेव धातुः।।

साहित्यकार ने अन्त में 'सव्यापाराम्' शब्द का उपयोग किया है अर्थात् 'काम में लगी हुई'। ऐसी स्त्री जो कि विरह काम से पीड़ित है तथा दिन का समय तो कार्य इत्यादि करने में निकाल देती है परन्तु रात में विनोद रहित एकेली दुःखी होकर आशंकित होती है। यह उपरोक्त तथ्य यदि किसी पुरूष द्वारा विचारे या देखे जाते हैं तो वह स्त्री के सौन्दर्य पान में विसमित बुद्धिपूर्वक आकर भोगातुर हो जाता है। यहाँ यह स्पष्ट किया जा सकता है कि वियोगिनियों को यदि प्रियतम का सन्देश प्राप्त हो जाये या प्रियतम वियोगिनियों का दुःख सुनकर स्वयं पहुँच जाये तो स्त्री को अत्यन्त सुख प्राप्त होता है तथा वह प्रियतम को पाकर अपनी काम पीड़ा को शान्त करती है तो उसके सौन्दर्य के कारण घटित घटना ही कही जायेगी। अतः यह सौन्दर्य सशक्तिकरण का ही उदाहरण है। यथा–

सव्यापामहति न तथा पीडियोद्विप्रयोगः
शंके रात्रौ गुरुतरशुभ निर्विनोदां सघीं ते।।[8]

संदर्भ

1. मेघदूत/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 1/निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई
2. मेघदूत/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 2/निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई
3. कुमारसंभव/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 2/ निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई
4. रघुवंश/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 2/ निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई
5. मेघदूत/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 7/निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई
6. मेघदूत/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 11/निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई
7. मेघदूत/कालिदास विरचित/उत्तरमेघ/श्लोक सं. 22/निर्णय सागर प्रेस/मुम्बई

डॉ. कुसुम बिन्डवार
निर्देशक
शास. ल. कला संस्थान
जबलपुर (म. प्र.)

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

बुन्देलखण्ड की लोक चित्र परम्परा

लोक परम्पराऐं भारतीय इतिहास को विकासशील संदर्भ में प्रस्तुत करने वाली रही हैं । लोक संस्कृति हमारे जातीय जीवन की समग्रता को पहचानने मे एक नयी द्रष्टि देती है । इन्हीं लोक संस्कृति व परम्पराओं में '' बुन्देलखण्ड '' का एक अलग महत्व है ।

सम्राट भरत के नाम से जिस भू–भाग को भारत वर्ष की संज्ञा प्राप्त हुई है, उसमें प्राचीनतम काल से विविध धर्मों और संस्कतियों के लोग समय–समय पर निरंतर आते जाते रहते हैं । इस कारण ही भारत वर्ष विभिन्न संस्कतियों का देश है । इस देश की संस्कृति '' एकता में अनेकता और अनेकता में एकता '' वाली है । संस्कृति को परिभाषित करते हुऐ सुविख्यात विद्वान डॉ. वासुदेव शरण अग्रवाल ने लिखा था ''संस्कृति मनुष्य के भूत, वर्तमान और भावी जीवन का सर्वांगपूर्ण प्रकार है । हमारे जीवन का ढंग हमारी संस्कृति है । संस्कृति हवा में नहीं रहती, उसका मूर्तिमान रूप होता है । जीवन के नाना–विध रूपों का समुदाय ही संस्कृति है ''

इस प्रकार यदि हम गहराई से देखें तो संस्कृति का विस्तार बहुत व्यापक है, जिसमें जीवन के आदर्श, मूल्य, विश्वास, रीति–रिवाज, आचरण, संस्कार आदि अनेक लोकत्व समाये रहते हैं । इस कारण संस्कृति का एक रूप लोक संस्कृति होता है और लोक संस्कृति ऊपरी दिखाऊ तथा बनावटी नहीं होती, बल्कि वह तो मानव हृदय से प्रस्फुटित होने वाली वह शक्ति है जो पारम्परिक मेल को जीवन का ठोस आधार बनाती है । लोक संस्कृति अपने अपने अंचल की अलग–अलग होती है । भारत वर्ष का एक अंचल '' बुन्देलखण्ड '' है, जिसको लोक कवि ने

इत यमुना उत नर्मदा, इत चम्बल उत टौंस ।
छत्रसाल सौ ललन की, रही ना काहू हौंस ।। ''[1]

कह कर यमुना, नर्मदा, चम्बल और टौंस नदियों के बीच सीमाबद्ध किया था । इस सीमाबद्ध भू–भाग का इतिहास बहुत ही गौरवमय रहा है ।

समस्त कलाओं में चित्रकला को श्रेष्ठ माना गया है । बुन्देलखण्ड के आंच. लिक लोकरूपों में विभिन्न तरह के मांगलिक चौक, दीवारों पर बनी कलाकृतियॉ, त्यौहारों पर लिखे जाने वाले चित्र तथा बर्तनों पर बने आकर्षक चित्र आदि हैं । बुन्देलखण्ड की अधिकांश कलाकृतियॉ स्त्रियों के हाथ से ही अंकित की जाती है । चौक तो उनके जीवन का एक अंग बन गये है । यहॉ की कुछेक कलाकृतियॉ सजीव दृष्टिगोचर होती हैं, जैसे – श्रषि पंचमी पर पान के पत्तों पर बने श्रषि, वैवाहिक अवसरों पर बनाये जाने वाले बहूरंगी चौक आदि ।

कुछ विद्वानों जैसे – पं. हरिशंकर मिश्र शास्त्री, पं. कृष्ण प्रसाद अग्निहोत्री, पं. महेश चौबे, पं. गोविन्द शास्त्री के अनुसार – चौक, चतुर, मंगल एवं कलियुग में सतयुग लाने के लिये बनाये जाते हैं उन घरों में ''मंगल'' निवास करता है ।

'' मंगल भवन अमंगल हारी '' [2] ये मनुष्य को धर्म, अर्थ, काम तथा मोक्ष प्रदान करने वाले होते हैं ।

यमुना, नर्मदा, चम्बल, टौंस और फिर नगरों को लेकर भी सीमा निर्धारण लोक कवियों द्वारा किया गया था । उदाहरण के तौर पर – '' भैंस बंधी ओरछा, पड.ा हुसंगाबाद । लगबईया मेलो सागरे, चापिया रेवा पार ।। '' [3] अर्थात बुन्देलखण्ड, ओरछा, दतिया, झांसी, ग्वालियर, गुना, शिवपुरी, बांदा, ललितपुर, बीना, खुरई, विदिशा (भेलसा), टीकमगढ., छतरपुर, सीहोर, पन्ना, खजुराहो, सागर, दमोह, होशंगावाद, आंतरी, नरसिंहपुर, चित्रकूट, जबलपुर तक विस्तारित था । राजनैतिक माहौल में गुप्त संकेतों द्वारा कविता से एक दूसरे को आगाह और सूचना दी जाती थी साथ ही बुन्देलखण्ड की सीमा को पुख्ता भी किया गया था । झॉसी की रानी के समय भेजा गया कूट संदेश '' झॉसी गरे की फॉसी, दतिया गरे कौ हार । ललितपुर ना छोडि.यो जब नौ मिलै उधार ।। ''[4]

बुन्देलखण्ड का अधिकांश हिस्सा नर्मदा घाटी में विस्तारित है । बुन्देलखण्ड प्रागैतिहासिक शैल चित्रों और पुरा जीवाष्मों को अपने हृदय में समेटे है । आर्यों के प्रवेश के बावजूद भी यहॉ की वन्य जातियॉ व लोकपरम्परायें लम्बे समय तक अप्रभावित रहीं ।

'' वन्य जातियों के लोक सांस्कृतिक नृत्य, वाघ दृष्य कलाओं ने अपनी अक्षुण नता बनाये रखी । बुन्देली सस्कृति का प्रतीक है – कजरियॉ, सॉझी, सुआटा, नौरता, दिवारी, फाग, मामुलियों में ही बुन्देली संस्कृती की पहचान केन्द्रित है । '' [5]

कला, लोक कला, लोक संस्कृति एक नदी की धारायें हैं । जैसे – नई नदी प्रांतों, राज्यों, गॉव, शहरों, पहाडों को पार करती हैं इसी तरह बुन्देलखण्डी लोक

कला उत्तर प्रदेश के दक्षिणी भागों, राजस्थान के उत्तर पूर्व में भी एक जैसी फैली(पसरी) मिलती है । समय–समय पर इस भू–भाग के नाम भी बदलते रहे किन्तु, महाराजा छत्रसाल के मरणोपरांत इसे अलग राज्य का दर्जा नहीं मिल पाया । इस क्षेत्र की अपनी अलग लोक संस्कृति है, जिसके विषय में सुप्रसिद्ध पत्रकार स्व. जगदीश प्रसाद चतुर्बेदी ने लिखा था – '' बुन्देलखण्ड ने साहित्यिक और कलात्मक प्रवित्तियों की परम्परा निरंतर कायम रखी है चाहे देवगढ का मन्दिर हो अथवा खजुराहो की नगरी हो या ओरछा राजधानी हो या और पडोसी दतिया, हमें भारतीय स्थापत्य और शिल्प के ऊंचे से ऊंचे प्रतिमान यहॉ मिलते है । ये सारे उदाहरण हमें बताते हैं कि यहॉ पर ऐसे लोग रहते हैं जो शस्त्र और शास्त्र दोनों में समान गति रखते हैं, और जो कोमलता व वीरता एक साथ बरतना जानते हैं । उन्हें वीरता और शालीनता, कला और साहित्य, इतिहास और संस्कृति सभी से अनुराग है, श्रृद्धा – सम्मान है । बुन्देलखण्ड का यह सौभाग्य है कि उसकी भूमि से नर्मदा और सोनभद्र जैसी विशाल नदियों का उद्‌गम हुआ है और यमुना उसकी उत्तरी सीमा को अपनी अन्य सहायक नदियों – चम्बल, सिन्ध, पहुज और क्वांरी को सिंकचत करती है । इस वैविध्य ने उस संस्कृति को जन्म दिया है जिसमें बुन्देलखण्ड नें भारत की विशाल संस्कृति का श्रेष्ठतम भाग आत्मसात करते हुए अपनी ओर से कुछ बृद्धि कर ही उसे देश के लिये ही प्रस्तुत किया है। '' [6]

डॉ. नर्मदा प्रसाद गुप्त के अनुसार– ''बुन्देलीलोक संस्कृति बहुत प्राचीन है। उसमें वन्य, अनार्य,आर्य आदि सभी के मूल्यो का समन्व्य हुआ है। विशेष्ता यही है कि उन सब को आत्मसात कर बुन्देली संस्कृति में एक प्रणली बनाली है। भारी प्रभाव को बचाते हुये उसने नये मूल्यो की स्थापना की है, जैसे– पुराने भौजी–देवर के संबंधो को नया मान दण्ड़ देने वाले हरदोल को लोक देवता के रूप में प्रतिष्ठित करना। इससे सिद्व होता है। कि बुन्देली लोक संस्कृति निरन्तर गति शिल रही है। बुन्दली भाषा लोक सहित्य, लोक संगीत, लोक नृत्य, लोक कलायें ओर लोक धर्म सभी समृद्वि ओर सामर्थ से परीपूर्ण रहे है '' [7]

बुन्देलखण्ड की मातृभाषा बुन्देली है जैसे– '' चार कोस पे पानी बदले, आठ कोस पे बानीकी लोकोक्ति के अनुसार विभिन्न रूपो में इस क्षेत्र के सुदूर वर्ती अंचलों में आज भी बोली जाती है। बुन्देल राजाओं के राज्य काल में बुन्देली को राज्य भाषा का दर्जा भी प्राप्त था। किन्तु आज वह मात्र एक बोली के रूप में जानी जाती है। .जबकि बुन्देली सी मिठास ओर रसिकता अन्य भाषाओं में नहीं मिलती । सम्पादक आचर्य स्व. पंडित बनारसीदास चतुर्वेदी ने 11अक्टूबर 1940 के ''मधुकर'' पाक्षिक के संपादकीय में लिखा था–'' हमरा दृढ विश्वास है कि बुन्देल खण्डी बृज

भाषा के समान मधुर है, यद्यपि स्व. मुंशि अजमेरी तथा कबिवर स्व. मैथिली शरण गुप्त ने तो उसे बृज भाषा से भी अधिक कोमल ओर मधुर मानते है। '' [8] बुन्देली भाषा की मधुरता के बारे में सहित्य कार स्व. हरि मोहन लाल श्रीवास्तव को मत भी अवलोकनीय है–'' बृज भाषा की मधुरता पर संसार रीझा हुआ, परंतु पश्चिमी हिन्दी की लाड़ली बेटी बुन्देली अपनी बहन बृज भाषा से कहीं– कहीं बाजी मार ले जाती है । ''[9] इसी कथन सहमत होते हुये ही बाद में स्व. बनारसी दास चतुर्वेदी तथा स्व. श्री कृष्णानन्द गुप्त ने एक बार यहा तक कह दिया था कि 'बृज भाषा तो बुन्देली का पानी तक भर सकती है ' ।

बुन्देली लोक सस्कृति के निर्माण में बुन्देली लोक मूल्यो में वीरत्व और स्वा. भिमान आध्यात्म (धर्म) में आस्था, मान्वीयता, नारी त्याग, बलिदान, ममता, सतीत्व आदि समायोजित रहते है। लोक–मूल्यो के बाद लोक–संस्कृति में लोक–आचरण का भी बड़ा महत्व है। लोक–आचरण के संबंध में स्व. गणेशीलाल बुधोलिया ने लिखा था –'' लोक आचरण की कई विधाऐं है, उसके कई अंग है। लोक–जीवन का आचर्य विचार, संस्कार, खान–पान, रहन सहन, लोक विश्वास, लोकोक्तियां, कहावते, वस्त्राभरण, लोक देवता, मनोतियॉ, जंत्र मंत्र, टोने–टोतके, मनोरंजन के साधन, खेलकूद (धरेलु ओर मैदानी) लोक गीत, लोक कथाऐ, लोक त्यौहार, लोक उत्सव, गांव के पनघट और मरघट, व्याह बराते, चौपाल ओर अथाईयां, भूतप्रेत, चुडैल, खेत–खलियान, ताल–तलैया, पशु ओर पक्षी, लोकार्थ शास्त्र, लोक–संगीत, लोक–वाद्य, आतिथ्य सत्कार ओर शिष्टाचार आदि ना जाने कतने अंग है.....। ''[10] यह सब बुन्देली लोक संस्कृति को खुब उजागर करते और उसे व्यापक रूप देने में समर्थ थे।

लोक कलाओं के असली कोश गांवों में है, गांव वाले गायन, वादन, नर्तक , आलेखन आदि में भेद नही करते । उदहारण के लिये – क्वांर माह के शुक्लपक्ष के प्रारम्भ से नवरात्रि में क्वारी लडकीयां जब नौरता खेलती है तब वे चाहे चित्रांकन करे, चाहे मूर्ति बनाये, चाहे नृत्य करें सभी कियाओं में लोक गीत का गायन चलता रहता है। अर्थात् सभी कलायें और सहित्य उनके नौरता को पूर्णताः देते है। हर छोटे बडे लोकोत्सब से एक लोक कथा जुडी होती हैअर्थात् लोक चित्रकला(चतेउर) लोक मूर्तिकला (गढवो) लोक संगीत गावें लोक नृत्य कला नचवो आदि से एक काज वृत–त्यौहार संस्कार आदि से यह सिद्व होता है कि लोक कलायें ओर लोक सहित्य एक दूसरे के पूरक है।

मध्यप्रदेश के मध्य में स्थित बुन्देलखण्ड में राष्ट्रीय पर्वों रक्षाबंधन, दशहरा, दीपावली, होली, रामनवमीं , श्रीकृष्ण जन्माष्टमीं, स्वतंत्रता दिवस, गणतंत्र दिवस

आदि की भॉति ही जवारे, चैतीपूने, गणगौर पूजन, आसमाई, सिथौरा, अखती(अक्षय तृतीय) ,वरा बरागत, अषाढी देवी देवता, कुरधुसी पूने , हरी ज्योति पर्व, श्रवण तीज, श्रवण शुक्ल नवमी, मामूलियां, कजली, अथवा भुजरीयां, हर छठसंतान साते , नौरता ओर झिझियां, महालक्ष्मी, इच्छा नवमी, टेशुपर्व, करवा चौथ, हरतालिका, देवठान, गणेश चौथ,ऋषि पंचमीं, मोर छठ, अंतंत चोदस, सरद पूर्णीमा, मकर संक. ाति के पावन पर्व बडें ही अनोखी अपूर्व छठा के साथ हर्ष उल्लास पूर्वमनाया जाते है। यहि लोक पर्व बुन्देली लोक संस्कृति को चार चांद लगाते है। जिनकी विस्तृत चर्चा कर पाना सभंव नही है।

'' दतिया'' जनपद बुन्देलखण्ड का एक अंग होने पर भी अपनी कुछ निजी विशेषताऐ रखता है, उन विशेषताओं में एक है इसकी अपनी निजी लोक चित्रशैली । यह चित्र शैली यद्यपी मात्र दतिया की ही आविष्कार नही है , तथापी उसके विकास मे इसका अपना योगदान इस लोक चित्र शैली के दो स्वरूप है :–

(1) पारम्परिक चित्रशैली– इस शैली के चित्र बनाने में विभिन्न अवसरो पर विभिन्न प्रकार के रंगो के माध्यमो, फलको, उपकरणो का प्रयोग किया जाता है। चित्र भी प्राचीन परम्परा और कुल की रिती रिवाज के ही अनुसार बनाये जाते है। यह चित्रशैली पूर्णतया धार्मिक मान्यताओं पर आधारित है ये किसी पर्व, तिथि, त्यौहार या व्रत के उपलक्ष्य में बनाये जाते है। इस शैली के चित्र परम्परागत होते है अर्थात् महिलाऐं अपने मायके या सासरे की कुलरीति के अनुसार ही चित्रांकन करती है। इस लोक चित्रशैली के कुछ प्रतीक पूर्व निर्धारित है तथा बिना किसी परिवर्तन के ज्यो के त्यो बनाये जाते है। ऐसे प्रतीक सांतियां, सादा चोक, बेलइसा चोक, लटकन सांतिया, देवी देवता या मनुष्य की एक निश्चित रेखाकृति जो पूर्णतः कोणात्मक या ज्यामितिक रहती है। ये चित्र प्रायः रेखिक होते है। अर्थात् यदि इनमें रंगभरा भी जाता है तो भी प्रधानता केवल रेखाओं की ही रहती है।

(2) पारम्परिक सौन्दर्य परकः– लोक चित्र शैली का व्यवसायिकस्वरूप मुख्यतः– 1. कुम्हार, 2. बुलकियों 3. कमनीगरों आदि जातीयों के द्वारा विकसित हुआ है।

दतिया के वे कुम्हार जो चाक के द्वारा मिट्टी के वर्तन बनाते है– बरदिया या वर्दिया कुम्हार कहलाते है। ये अपनी दूसरी जाति के कुम्हार सोनगरो की भांति गधे नहीं रखते है। इनकी स्त्रियां मिट्टी के बर्तनों (डहार, मटका–मटकियां,गागर, घैलियॉ परक्षा, चपियां, घैला,नाद,और नदौला इत्यादि) को पकाने से पहले उन पर नाना प्रकार का चित्रांकन करती है। यही चित्रांकन कपड़े की बाती को मिटटीके लाल या काले रंग में भिगों कर किया जाता है। अलाव या अबा मे पकाये जाने

के बाद ये रंग अमिट हो जाते है।

बर्दिया कुम्हारो का यह चित्रांकन रूद परम्परागत तथा सीमित होता है। इस चित्रांकन का मूल अभिप्राय बतापाना कठिन है। क्योकि जिन आकृतियों को ये लोग चित्रित करतें है वें मात्र सजावट का साधन ही प्रतीत होती है। ये आकृतियॉ 1. तीन चाप, 2. एक दूसरे को कटाते हुए अर्धचाप, 3. मुचकुन्द के पुष्प की आकृति, 4. मोर या किसी चिडिया की आकृति, 5. वाकडी या व्रक रेखा इत्यादि।

'' वीरत्व और त्याग को बुन्देलखण्ड में लोक–मूल्यो की तरह स्वीकृत किया गया है। इन मूल्यो से मडिंत व्यक्तित्वो को देवत्व की श्रेणी में भी समाहित कर लिया गया। हरदौल व आल्हा–ऊदल के चरित्रों का विकास इन्ही लोक मूल्यो पर आधारित रहा लोक देवताओं के रूप में लक्ष्मी, मनिया देव , हरदौल आदि का ऐतहासिक और दार्शनिकविवेचन। '' [11]

चित्रकला के लोकरूप बुन्देलखण्ड में मुख्यतः गोदना, ग्यारस, लिखना, मिट्टी के घडो पर आलेखन, संझा, चौक और विवाह के अवसर पर बनाये जाने वाले खम्भो में प्रयुक्त चित्रकर्म है।

बुन्देलखण्ड़ में चित्रों को लिखना या चितेवरी कहते है चित्रकला के लिये घर की दिवारो का आद्यार भित्ति के रूप में लिया जाता है। तुलसी के घरूआ (गमले) पर भी चित्रकारी होती है । दरवाजो के दोनो ओर की दीवार पर चित्र लिखने की परम्परा है। घर के अंदर भी दीवारों पर चित्रकारी होती है। कार्तिक शुक्ल एकादशी को दरवाजो एवं आंगन के फर्श पर भी चित्रकारी की जाती है। मंदिरो तथा देवालयों में भी चित्रकला को प्राश्रय मिला। गोदना भी चित्रकला के ही नमूने है। व्यवसायी चित्रकार इस क्षेत्र में मोर्चा के नाम से जाने जाते है।

गांवो में स्त्रियां चित्रकला में दक्ष होती है। मध्यकालीन भक्ति आंदोलन से बुन्देलखण्ड़ के भावना जगत में स्पर्श किया अतः चित्रकला में भी कृष्ण लीलाऐं सुरक्षित है। गोदना में कृष्ण का मुकुट और मुरली प्रतीक रूप से लिये गये है।

(1) मंगल चौक :– बिना चौक पूरे कोई भी पूजा,व्रत,त्यौहार नही होता । प्रत्येक चौक अपनी–अपनी क्षेत्रीयता के अनुरूप नये –नये आकार एवं आकृतियों में धरती पर फैलता है। गाय के गोबर के साथ उसकी अटूट मैत्री है। गेहुं, ज्वार का आटा उसके चौमुखी रूप में होता है। जब आटे में रंगो का भी मिश्रण हो जाता है। तो यह और भी सुंदर दिखाई देता है। चौक की सहजता ही उसके सौन्दर्य को उभारती है। लोक कला के घर में चौक का निवास है।

चौक में आटे के साथ कई ग्रामीण रंग जैसे– हल्दी, रोरी, गेंवरी, पेवडी,

गोबर, माहुर, चंदन, चावल आदि का उपयोग किया जाता है। चौक आटे के साथ ग्रामीण रंगो को आमंत्रित कर बुलाता । ग्रामीण स्त्रियां इन्ही सहजता से मिलने वाली वस्तुओं का रंग बनाकर उपयोग करती है। चौक के लिये ब्रश, कलम, कि आवश्यकता नही होती है। वह तो हाथ की चुटकियों के साथ अठखेलीयां करता हुआ स्वत्रंत होकर पूजा स्थल पर ठुमकता है। उसके चारो ओर अगरबत्तियों का नीला लहराता हुआ सुगंधित धुआं उसकी मनोहरता की बधाई देता है। ओर पूजन की समग्र सामग्री भी दुहाई देती है। दीपक की लो नृत्य करता हुई सभी को आकर्षित करती है।

प्रत्येक चौक में त्योहार, वृतो को फूलो की तरह रंग– विरंगे फूलो से धिरा चौक मंगल कलश के बीच में मुस्कुरता है, उसे दीपक की सुनहरी ज्योति नमस्कार करती है। चौक देवताओं के लिये आसन है – उनका सत्कार आहवान है। जबभी धरती गाय के गोबर से लीपी जाती है, वह पवित्र हो आकाश को निहारने लगती है। तब आटे की किरनीली रेखाऐं उसे गुदगुदाने लगती है।

चौक नही तो पूजा नही सुहाती है। तिज त्योहारो कि पूजा चाक के बिना सूनी अधुरी र्निजीव सी जान पड़ती है। चौक की दुनीया इनी– गिनी नही वह तो अनगिनत अनन्त रूपी है। किसी के भी हाथो से वह सहज रूप ये उतर आती है। चौक की सहजता ही उसके सौंदर्य को उभारती है। साधारण आटे कि चुटकी चौक का रंगीन आटे से भर कर अति सुन्दर मनोहारी रंग लेती है और कलात्मक दृष्टि से चौक को उभार देती है। चौक में रंगो के भराव चौक के सुन्दर विभिन्न प्रकार के मुखड़ो को प्रकाशित करते है, जो पूजन स्थल को श्रद्धा भाव से देदिप्यमान कर देते है।

चौक कि महिमा अपरम्पार है। वेद पुराण कथायें उसी के सामने खुलती है। धार्मिक लोक परम्पराऐं उसी के चारो ओर बैठी हुई सी लगती है। सचमुच चौक कला की नगरी का एक सदस्य है।

(2) चावलचौकः–पण्डित जन व्रत–पूजन, विवाह–शादियों में चावलों को कई रंगों में रंगकर उनकी ढेरियां लगा उन्हें जमीन पर फैलाते हुए कलात्मक चौक का रूप देकर सुंदर आकर्षक चावल चौक बनाते भी देखे जाते है। लगता है यह रंगीन चावल चौक की कला कर्मकांडी पंडितो–व्राहम्णों के पिछोरा (कपडा) में बंध ाी है। अभी तक यह पारखी गांठ किसी कलाकार ने नही खोली है, जो जन साध ाारण दृष्टि में खुलकर उजागर होना चहिए।

(3) सुर्रेतीः– रांगोली ओर चौक से सुरेती भिन्न प्रकार की एक रेखांकन छवि है। जिसमें बिंदुओ, कट्टस ओर धन चिन्हों की सही गणना होती है। इन

बिन्दुओं, क्रास, धन चिन्होके कम या अधिक हो जाने या अधिक दूर या पास हो जाने से सुर्रेती सही नही बनेगी और वह बेहुदा आड़ि–तिरछी हो जायेगी। सुर्रेती प्रायः सोची समझी ओर बुजुर्गो से सीखी जाती है।

''सुर्रेती से स्पष्ठ जाहिर होता है कि छवि सूरत को उभारना । इन स्वरूपो में विशेषताः गणेश, लक्ष्मी, दुर्गा, शालिग्राम, आदि देवी–देवता ही होते है। बुन्देलखण्ड़ में सुरेती पूजन स्थल की दिवारों पर ही खीची जाती है, जो हल्दी, रोरी, पीरोठा, पेवड़ी, सेन्दूर, चावाल के आटे के घोल और माहुर में से किसी एक रंग को चुनकर बनाई जाती है। उसमें तनिक भी अन्य रंगो का भराव नही होता है।'' [12]

बुन्देलखण्ड की नारियां अपने पावन व्रतो– त्योहारों पर अपने अपने ढंग की विभिन्न प्रकार की शैलियों से सुरेतियां खीचती है। कुछ सुरेतियां शुभ मंगल चिन्हों को उभारती है। तथा वे गोल चौमुखी चकाकार भी होती है। बुन्देलखण्ड मे सरेती की यह मनाहारी कलाकृतियॉ धीरे–धीरे लुप्त होती जा रही है। बुजुर्ग्रो, ग्रामीण स्त्रियों को कुरेदान पर ही वे अच्छी तरह से जानी समझी जा सकती है ।

(4) भाई–दौजः–होलिका दहन के बाद चैत बदि द्वितीयी और दीपावली के बाद कार्तीक बदि द्वितीयी को भैइया दौज कहते है। यह पर्व बहने अपने भाई की दिर्घायु के लिये करती है। इसमें बहिने गोबर से आंगन लीपकर आटे का चौक पूरती है। फिर गोबर से सात पुतरियां (सात बहने), पुतला(उनका भाई) बीच में माता (कोई शंकर पार्वती, गणेश) ग्वालिने, चाकिया, चुल्हा, कढाई,सांप, बिच्छु, कुण्ड, भैस, पड़ा,भैस की चरसे (खाना–खानेवाला), दिये, उनके ढक्कन, पहाड़, कुल्हारी, दरवाजा आदि बनाते है। कही–कही पर गोबर का केवल एक गोला बनाते है, उस पर गोल सिर बनाते है फिर हाथ पैर जोड़ एवं धड़। इसी दोज के सामने पूजन के समय हल्दी और लाल रंग से जोड़ा चौक बनाया जाता हैं। दोज माता के दोनो ओर गोबर के ही दो–दो दिये ढक्कन वाले बनाते है। दीवारी पर हल्दी अथवा गेरू से होरी की दूज पर गुलाल से एक या दो पुतरियां भाई–भावज के प्रतीक स्वरूप लिखी जाती हैं । कहीं–कहीं ये पुतरियॉ चावल के आटे के घोल से बडे ही कलात्मक ढंग से लिखी जाती है। घर के प्रवेश द्वार के दोनो ओर गोबर की बेदी पर चारो तरफ चार पुतरियों ओर बीच में एक पुतरियॉ बिठाते है। लीपने के बाद जो खराब गोबर निकलता है उससे चुगलखोर की प्रतीमा बनाते है।

उपरोक्त सब कुछ भाई दूज के दिन बनाया जाता है। इसकी पूजा मध्यान से पहले करते है तथा यह पूजा भाई नही देखता है। इस दिन बहने रूई नही तोडती एवं कंधी नही करती है। पुतरा–पुतरीयां की पूजा करने के बाद एक भाई के पीछे एक कही–कही दो, पोनी हो, तीन या पांच जगह से रंग लेते है फिर

बांये हाथ में पकड कर उसी हाथ की कलाई को भी दोनो रंगो की रेखाओं से घेर लेते है। पोनी लिये–लिये कथा सुनाते है फिर उसे दौज माता पर चढा दिया जाता है। जहां दीवार पर पुतरियां बनाई जाती है वहा पोंनी को गुड़ एवं सिक्के से पुतरियों के माथे पर चिपका देते है। गोबर के सब दियों में कच्चा दूध और पूड़ी मीड़ कर भरते हैं । बचा हुआ दूध सब बहने पीती है कोई – कोई दूध की जगह पानीपीती है और आपस में एक दूसरे से तीन या पांच बार पूछती हैं– कि '' का पियत हो– भइया–भतीजे कि अलाय–बलाय । ''[13]

इसके बाद मूसल या मथानी को दूध व पानी से स्नान कराके पूजन करती है। सभी बहनो से बारी–बारी से उसे दो तीन बार लांघती हैफिर जिन दियो में रख कर पोनी रंगते है उसे पलट कर चुगलखोर की आंखों में और उसके दांतो के प्रतीक स्वरूप 32 कंकर उसके मूंह में रखकर दिये में राई, नमक, भट कटईया के कांटे,लाल मिर्ची, बाल आदि रख कर दूसरे दिये में ढक देते है ओर इसे ही भाई भावज की अलाय–बलाय, नजर–गूजर का प्रतीक मानकर मूसल से कूटती जाती है और कहती जाती है – ''का कूटत हो– ऐरी बैरी के दांत कूटत है।

जो कोई हमारे भाई भावज को देख के जरे–बारे उसका मूह मूसल से तोडे–फोडे ।।

राई, नून, चना को चून– कोई मेरे भैया भतीजे को देखकर जरे ओकी ऑख फूटे, ।

और जो कोई देख के जुडाये वो दूध मलीदा खाये ।। ''[14]

इसके बाद बहिने भाइयों को आमंत्रित करती हैं और टीका लगाती हैं नारियल रूमाल देती हैं, भाई बहन केपैर छूकर शगुन देता है।

होली की दूज को बहन भाई के घर टीका लगाने जाती है, और दीपावली की दूज को भाई बहन के घर जाकर टीका लगवाता है। क्योंकि यम–द्वितीया की कथानुसार यमराज अपनी बहन यमुना के घर गये थे।

(5) नवरात्रि :– हमारे यहॉ वर्ष में दो बार नवरात्रि होती है, एक अश्विन (क्वॉर) मास की शुक्ल पदी से नवमी तक और दूसरी चैत मास की पदी से नवमीं तक । क्वांर की नवरात्रि को शारदीय नवरात्र एवं चैत्र की नवरात्र को वासंतीय नवरात्र कहते है। वासंतीय नवरात्र की नवमी को रामनवमी भी कहते हैं क्योंकि इस दिन भगवान श्री रामचन्द्र जी का जन्म भी हुआ था। यह एक राष्ट्रीय के रूप में मनाया जाता है। यह हमारी संस्कृति और विस्मृत आदर्शों का परिचायक है। नवरात्र प्रारम्भ होते ही देवी के मन्दिरों एवं अधिकांश घरों में देवी की स्थापना

के साथ–साथ पलाश के पत्तों से बने दोने मे अथवा मिट्टी के सकोरों/घड़ों में नौ स्थानों पर जौ के दाने बोये जाते हैं जिन्हें जबारे कहते हैं। यहॉ इस पर्व का सर्वाधिक प्रचलन है एवं इस पावन पर्व पर नौ दिनों तक माता की भक्तें गायीं जाती हैं।

''चली आवै मरारा चाल, मैया हाथ लिये लाल ध्वजा ।

कहॉ लगाऊँ मैया बेला चमेली, कहॉ लगाऊँ अनार ।।''

हाथ लिये लाल ध्वजा..... [15]

(6) राखी :– यह त्यौहार श्रावण मास की पूर्णिमा को मनाया जाता है। यह भाई–बहन का पवित्र त्यौहार है, इस दिन बहनें अपने भाई की कलाई पर राखी स्वरूप '' रक्षा सूत्र '' बॉधती हैं और भाई बहन की रक्षा का संकल्प करता है। इस दिन कई घरों में बाहरी दरवाजे के दोनो ओर दीवार पर दोनो ओर श्रवण कुमार का पुतला बनाया जाता है। इसकी पूजा करने के बाद घर में भाईयों को राखी बॉधी जाती है। इस दिन बहनों के द्वारा राखी बॉधने तक व्रत किया जाता है।

कथा :–(1) – एक समय देवताओं और दैत्यों में बारह वर्षों तक युद्ध होता रहा। देवताओं की पराजय सामने देख इन्द्र की पत्नि इन्द्राणी ने इन्द्र के दाहिनम हाथ पर रक्षा–सूत्र बॉधा था, अतः रक्षा बन्धन से सुरक्षित हो इन्द्र ने जब चढाई की तो दैत्यों को वे काल के समान दिखाई पड़े और दैत्य भयभीत होकर भागे उस दिन भी श्रावण की पूर्णिमा थी। तभी से बहिन के द्वारा भाई के हाथ पर रक्षा–सूत्र बॉधने का प्रचलन हुआ।

(2) – कुछ लोगों की मान्यता है कि एक बार अर्जुन और कृष्ण में युद्ध हुआ जिसमें कृष्ण की अंगुली कट गयी तब द्रौपदी ने अपना चीर फाड़कर कृष्ण की अंगुली में बॉधा था, उस दिन भी श्रावण की पूर्णिमा थी। उस चीर का कर्ज कृष्ण ने द्रौपदी चीर हरण के समय उसकी लाज रखकर उतारा। तभी से रक्षा बन्धन का त्यौहार मनाया जाने लगा ।

(7) कजरी नवमी (भुजरियॉ) :– श्रावण शुक्ल की नवमी के दिन आटे का बड़ा सा चौक पूरकर सात एवं नौ दौनो में जौ के दाने बोते हैं और वहीं दीवार पर भगवती की प्रतिमा स्वरूप एक आकृति लिखी जाती है, कहीं–कहीं दो आकृतियॉ भी लिखते हैं। उसी के पास मढ़ी, लड़का समेत एक पालना, नेवला, सॉप, एक स्त्री आदि की आकृति हल्दी, गोबर, नीली स्याही आदि से लिखी जाती है। इसी चित्रकारी को नमै कहते हैं। इसकी पूजा के बाद कथा कहते हैं। पूजन के समय स्त्रियॉ कहतीं हैं –

'' नौमी माई नौ बिड़ई खाओगी, नौ बासी नौ ताती और नौ के बूरा खाओगी।''[16]

सात दिन तक लगातार संध्या को इनको धूप–दीप दिखाते हैं। पूजन के बाद दोनों को ऐसी जगह रखते हैं जहॉ उन्हें हवा और प्रकाश ना लगे। इन्हें रोज पानी से सीचते हैं। जिससे कजरी का रंग पीला हो। उसके रंग के आधार पर शगुन, अपशगुन माना जाता है । पुत्रवती स्त्री ही यह व्रत रखती है। रक्षा बन्धन के दूसरे दिन शाम को झूला में दोनों को झुलाते हैं फिर नदी या तालाब ले जाकर उनको खोंटते (नाखून से) हैं। फिर छोटे–बड़े सभी से इसका आदान–प्रदान करते है। यह प्रेम और भाई चारे का त्यौहार है।

कथा (1) – किसी स्त्री के कोई संतान नहीं थी अतः उसने एक नेवले के बच्चे को पाला । कुछ समय बाद उस स्त्री के गर्भ से पुत्र का जन्म हुआ । स्त्री नेवले को अपने पुत्र का बड़ा भाई मानती थी। एक दिन वह पानी लेने गई और नेवले से पालने मे पड़े बालक की रक्षा करने को कहगई । कहीं से एक सर्प पालने के पास आया तो नेवले ने उसके टुकड़े कर डाले। जब पानी लेकर मॉ आयी और नेवले के मुंह में रक्त देखा तो उसने समझा मेरे लड़के को नेवले ने मार दिया है अतः उसने पानी से भरा घड़ा नेवले के ऊपर पटक दिया और नेवला वहीं मर गया। अंदर जाकर जब सर्प को मरा देखा तो उसे बहुत दुःख हुआ और उसने उस दिन कुछ खाया–पिया नहीं। इस तरह उसका नवमीं का व्रत भी हो गया। तदुपरान्त दूसरी स्त्रियों ने कहा कि तुम्हारे साथ जो कुछ घटित हुआ उसकी दीवार पर लिखकर पूजा करो और हम सब भी नेवले की पूजा करेंगे। इससे तुम्हारा प्रायश्चित भी हो जायेगा।

(2) – एक फूहड़ स्त्री ने कजरी नौमी के दिन अपने पति से झूठ कह दिया कि उसका व्रत है। पति बाहर जाने का बहाना कर वहीं अंधेरे में छुप गया । उसकी पत्नि उठकर गन्ना चूसने लगी, हलवा–पूड़ी भी खायी और खिचड़ी में घी डालकर वह भी खायी और फिर चित्र का पूजन करने बैठी। नवमी माई से बोली –'' नौमी माई बिड़ई खायेंगी । तब उसका पति बोला –हुॅ । उसने सभी स्त्रियों को बताया कि मेरी नमै तो बोलती हैं। इतने में उसका पति आया । उसने पति से पूछा – आज जल्दी आ गये। तब पति बोला– रास्ते में सॉप मिल गया था इसलिये बापस आ गया। पत्नि ने पूछा – सॉप कितना बड़ा था, कैसे चल रहा था। पति ने कहा – जितना बड़ा गन्ना होता है उतना लम्बा था, जैसे खिचड़ी में घी चलता है, वैसे वह चलता था और अपनी पत्नि को पीटने लगा। पड़ौस की स्त्रियों ने हल्ला सुनकर पूछा– क्या हुआ, तब वह बोली कजरी नौमी की पूजा

हुई और क्या हुआ ।'' [17]

(8) हरछठ (हलषष्ठि) :– भाद्र कृष्ण पक्ष की षष्ठी को यह व्रत रखा जाता है। इस दिन श्रीकृष्ण के भाई ने दो कुत्तों को बन्द करके मूसल से खूब मारा । दोनो कुत्ते आपस में मिले और अपना–अपना हाल सुनाया। दोनो के मरने के बाद उन्होंने एक ही परिवार में देवरानी–जेठानी के यहॉ जन्म लिया । जेठानी का लड़का हरछठ के दिन मर गया । जेठानी के कई लड़के हुए लेकिन हरछठ को मर जाते । ''तब उन्हीं कुत्तों ने सपने में कहा कि तुम विधिवत् हरछठ का व्रत रखो, मूसल की पूजा करो, हल का जुता नहीं खाना और जब तेरी पूजा के समय तारागण छिटकेंगे तभी मैं तेरे यहॉ रहूँगा । तब जेठानी ने वैसा ही किया। इसी से उसका लड़का जीवित रहा। ''[18] इस पूजन के बाद पूजन सामग्री का विसर्जन नदी में बहते पानी में करना चाहिये, यह पूजा पण्डित ही करवाते हैं ।

(9) संतान सप्तमी :– भादों मास के शुक्ल पक्ष की सप्तमी को यह व्रत किया जाता है । इस व्रत को स्त्रियॉ अपने पुत्र के लिये करतीं हैं। इसमे सोने–चॉदी का विशेष चूड़ा पूजने का विशेष महत्व है जो सवा तौले का बनाया जाता है, जो सादा एवं एक ओर से खुला रहता है। इसके मुंह पर सात लकीरें खिंची रहतीं हैं। जिनकी सार्मथ्य नहीं होती वो कच्चा सूत बथवा दूर्वा से बने डोरे मे सात गठानें लगाकर रख लेतीं हैं। चूड़ा में हर साल सवाई के हिसाब से चॉदी मिलवाते जाते हैं और यदि नहीं मिलवा पाते तो गाय या भैंस के कच्चे दूध से पुराने चूड़ा को ध ोकर पूजा कर लेते हैं।

संतान सप्तमीं की पूजा मध्यान्ह के समय होती है। पान के पत्ते पर सफेद चन्दन से शंकर–पार्वती और उनकी संतान गणेश को बनाते हैं। एक ही पटे पर शंकर–पार्वती और चूड़ा रख देते हैं। पान के पत्ते के स्थान पर केले के पत्ते पर भी शिव–पार्वती बनाये जा सकते हैं, एवं काली मिट्टी के शंकर–पार्वती बनाकर भी पूजा करते हैं।

आटा, गुड़ और घी मिलाकर सात, चौदह अथवा इक्कीस मीठे पुये बनाये जाते हैं। इसका प्रसाद व्रती या उसका पुत्र ही ग्रहण करते हैं। पूजन के बाद यह चूड़ा पण्डित या पुत्र ही चूड़े का मुंह खोलकर दाहिने हाथ में चूड़ियों के पीछे पहनाया जाता है। कुछ लोग स्वयं ही पहन लेते हैं।

कथा :–'' एक रानी और एक ब्राह्मणी दोनो प्रिय सखी थीं। एक बार सरयु नदी पर स्त्रियों को पूजन करते देख उन दोनो ने भी व्रत का संकल्प लिया और शिव के नाम का डोरा बॉधा। घर आकर दोनों भूल गयीं और दोनों निःसंतान

मर गयीं। अगले जन्म में रानी बंदरिया और ब्राह्मणी मुर्गी बनी। ब्राह्मणी सप्तमी व्रत का स्मरण करती इससे उसके ढेर सारे बच्चे हुए। पुनः जन्म लेने पर बांदरी राजघराने की रानी हुई और मुर्गी ब्राह्मणी । रानी और ब्राह्मणी फिर सखी हुईं। रानी की कोई संतान नहीं हुई, एक पुत्र गूँगा–लंगड़ा हुआ वह भी मर गया । परन्तु ब्राह्मणी के आठ स्वस्थ्य पुत्र उत्पन्न हुए। ईर्ष्यावस रानी ने ब्राह्मणी के पुत्रों को मरवाने की हरसम्भव कोशिश की, पर व्रत के प्रभाव से उनको कुछ नहीं हुआ। अंत में रानी ने ब्राह्मणी से बच्चों की रक्षा का कारण पूछा– तब ब्राह्मणी ने संतान सप्तमी का व्रत याद दिलाया, जो संकल्प दोनों ने साथ लिया था। रानी ने भी व्रत किया और पुत्रों–पौत्रों का सुख पाया।'' [19]

(9) करवाचौथ :– कार्तिक मास में कृष्ण पक्ष की चतुर्थी को करवाचौथ का व्रत किया जाता है। यह व्रत स्त्रियॉ अपने सुहाग के लिये करतीं हैं। प्रातः काल स्नान कर आंगन में आटम का चौक पूरकर उसपर पटा रखतीं है। पटम पर गेरू अथवा पीले चन्दन से चन्दा, सूरज, चौथ माता, चौक और सांतिया बनाकर सूर्य को अर्घ देतीं है। फिर वही पटा उठाकर पूजा स्थान में लम जाते हैं वहीं भी आटे का चौक पूरकर पटा रख दिया जाता है, पटे के चारों कोनों के नीचे जमीन पर भी चार चौक पर तॉबा, पीतल और मिट्टी का कलश रखकर उसमें पानी और सरवाई की दो–दो सींकें डाल दीं जाती हैं। पहलम सोने की सींकें डाली जाती थीं। बीच में एक टौंटी वली मिट्टी का करवा अरीपन से अलंकृत रखते हैं। कुछ घरों में दीवार पर अरीपन या सैम की पत्ती के रंग से गौरी–शंकर बनाकर पूजा जाता है। पत्ती के रंग से बने चित्र में गौरी–शंकर के साथ सात भाई और उनकी बहन की आकृति भी बनाई जाती है।

कथा :–''अर्जुन के नीलगिरी चले जाने पर कृष्ण ने द्रौपदी को अनेक विघ्नों की शान्ति के लिये यह व्रत बताया था। द्रौपदी ने इस व्रत को किया जिससे कौरवों की पराजय हुई और पाण्डवों की विजय। अतः सौभाग्य और धन–धान्य की वृद्धि हेतु स्त्रियों को यह व्रत जरूर करना चाहिये । '' [20]

(10) विवाह :– विवाह के समय होने वाले रीति–रिवाज थोड़े बहुत भिन्न होते हुए भी काफी कुछ समानता लिये हुये हैं। जैसे – मण्डप के दिन लकड़ी के रंग–बिरंगे आकर्षक खम्बे से लेकर पूजा स्थान तक घी, रूई और गेरू की तीन लाईनें खींचते हैं, फिर पूजा स्थान की दीवार पर ''मोरया'' बनाते हैं। इन्हें कुल देवता माना जाता है दुल्हा–दुल्हन इसकी पूजा करते हैं। कहीं–कहीं इसकी पुजा पहले घर के बुजुर्ग और बाद में दुल्हा–दुल्हन करते हैं। मण्डप के दिन जब '

मेहर ' भरा जाता है तब घर के दरवाजे के दोनो ओर एक 'मेरैया' लिखी जाती है। इन पर दुल्हन दोनो हाथों से और दुल्हा एक हाथ से हल्दी लगाता है। जब नया जोड़ा पहली बार घर आता है तो द्वार पूजने की प्रथा हर जगह होती है। कहीं–कहीं पर दरवाजे के दोनों ओर गेरू से 'मोरते' बनाते हैं तो कहीं 'स्याऊमाता' तो कहीं–कहीं दुल्हा–दुल्हन । कहीं–कहीं हल्दी और तेल के हाथ लगवाकर दुल्हन से इसकी पूजा करवाते हैं, इसे ननदें या बुआ लिखतीं है। कहीं–कहीं पूजा घर में 'गेरू' या 'छई' से एक आकृति लिखते हैं। उसके बीच में गोबर का एक सिक्का चिपका देते हैं दुल्हा–दुल्हन इसको पूजते हैं और एक साथ तेल की धार चंआते हैं यह देखने के लिये कि कितना वंश फैलेगा।

कहीं–कहीं पूजा स्थान की दीवार पर 'विवाह माता' लिखी जाती हैं। यह वर–वधू दोनों के यहॉ बनाई जाती हैं जिसे दुल्हा–दुल्हन पूजते हैं। दरवाजे के दोनो ओर शगुन लिखते हैं, यह केवल लड़के के यहॉ लिखते हैं। नया जोड़ा गृहप्रवेश से पहले इसे पूजते हैं। द्वार पूजा से यह अनुमान लगाया जाता है कि बहु कहना मानेगी अथवा नहीं। यदी दुल्हन पूजा का नेग मॉगती है तो सास को नेग देना पड़ता है।

खम्बे के पास अथवा पूजा स्थान पर मिट्टी का एक छोटा सा घर 'माई कोठी' बनाते हैं। इसमे अन्नपूर्णा देवी का बास माना जाता है। विवाह के पश्चात दुल्हा–दुल्हन सर्वप्रथम इसकी पूजा करते हैं। कहीं–कहीं बांस की किमचियों की चटाई या पंखा बनाकर पूजा घर में दरवाजे के दोनो ओर टांगते हैं जिसे घर के बड़े–बुजुर्ग पूजते है।

लड़की की शादी में रंगी हुई दौरिया (चुलिया, टिपारा) में रखने के लिये सुन्दर कलात्मक ढंग से बरी, पापड़, बिजौरे आदि बनाते हैं। माठे, मिठली, खाजा, मरोरा मे सुन्दर कारीगरी और रंग किया जाता है। पापड़ में समधी–समधन सम्बन्धी मजाक के चित्र बनते हैं। बेसन अथवा मैदा की दो आकृति समधी–समधन बनाकर दौरिया में रखते हैं। बारात के स्वागत हेतु कलश और आरती की थाली मैदा, बेसन, चावल, दाल आदि से बड़ी ही सुन्दर सजाते हैं। चढ़ाव के समय पण्डित चौक पूरते हैं। यह चौक लड़के वालों के यहॉ से आई सामग्री के सामान सेपूरा जाता है। जैसे– गुलाल, मेहंदी, आटा, बेसन, चावल, हल्दी, रोरी इत्यादि। विवाह के पहले दिन से आखिरी दिन तक बन्ना–बन्नी गाई जाती है–

'' बैठे–बैठे कौशल्या की गोद, रामचन्द्र दूल्हा बने ।

सीष बन्ना कें शेहरा सोहे, लड़ियों पे नाच रहा मोर ।। रामचन्द्र दूल्हा बने.

..''[21]

विवाह के एक दिन पूर्व दुल्हन के हाथ–पैरों मेंतरह–तरह की सुन्दर अलंकरण ाों की अत्यंत आकर्षक मेहंदी लगाई जाती है। विवाह के दिन वर पक्ष के यहॉ बाहरी द्वार पर विभिन्न रंगों से तरह–तरह की चित्रकारी की जाती है। घर–आंगन को पीली मिट्टी, गेरू व छुई से बेल–बूटों द्वारा सजाया जाता है।

(11) शिशु जन्म :– शिशु जन्म के बाद छठी, चौक अथवा दस्टोन किया जाता है। इसमें प्रसूता के मायके से बधाव आता है। इस अवसर पर ननद के सांतियों का विशेष महत्व रहता है। जब बधाव आता है तब ननद द्वार की दोनो दीवारों पर गेरू, हल्दी अथवा गोबर से लिखतीं हैं। पूजा स्थान की दीवार पर गेरू अथवा हल्दी से ' पांच सांतिये ' और ' छठी माता ' बनाते हैं। इनकी पूजा प्रसूता तेल, गुड़, हल्दी, ईंगुर से करती है और यही हल्दी, तेल के हाथे लगाती है। प्रसूता के आंचल में 'पांच–सात सांतिये' हल्दी से बनाते हैं। कहते हैं कि इसकी पूजा से यह शुभ दिन पुनःआयेगा। प्रथम पुत्र जन्म के बारह दिन पर बरही मनाते हैं। इस दिन प्रसूता की ननद द्वार के दोनो ओर गोबर से 'नौरते' बनाती हैं जिसे चने की दाल, जौ और धान से अलंकृत किया जाता है। ननद भाभी से नौरते लिखने का नेग लेती है।

अधिकांश घरों में प्रसूता के बैठने का और चरूआ पूजने का चौक सूखे आटे से तीन उंगलियों से बनाया जाता है । जैसा कि मोराई छठ में बनाते हैं। यदि शिशु जन्म के समय उसे मूल लगे हों तो जितने दिन के मूल होते हैं उतने ही ठौंटी वाला करवा पूजते हैं, उसमें सात कुंओं का पानी, सात तरह का अनाज, सात पेड़ों की पत्ती रखते हैं तब पण्डित मूल उतारता है। कहीं–कहीं सत्ताईस टौंटी का करवा पूजने की प्रथा है । पौर के नीचे चौक पूरकर प्रसूता और शिशु दोनो को बैठाकर पूजा होती है।

नवजात शिशु के जन्म के बाद हर नेग–दस्तूर के समय 'सात–पांच सोहर' गाने का प्रचलन है –

'' राम लिए अवतार राजा दशरथ

सुरहन गईया गोबर मंगाए, ढ़िंग घर अंगना लिपाए । राजा दशरथ.....

चौसर चौक पुराए, राजा दशरथ ..... ''[22]

विभिन्न त्यौहारों एवं शुभ अवसरों पर बच्चों के खेलने के लिए मिट्टी, लकड़ी के रंग–बिरंगे खेल–खिलौने बनते हैं जिसमें पशु–पक्षियों के मूर्त रूप बनाये जाते हैं।ये खिलौने इतने आकर्षक होते हैं कि बच्चों के साथ –साथ बड़ों का भी मन

मोह लेते हैं। जिससे इन्हें घर सजाने के उपयोग में भी ले लिया जाता है।

संदर्भ ग्रन्थ

01 डॉ. नर्मदा प्रसाद गुप्त, चौमासा अंक 48 (ब्रज और बुन्देलखण्ड की लोकगाथाऐं) प्र. सं. 27, सत्र – 1998–99

02 गुप्तेश्वर द्वार का गुप्त, चौमासा अंक 49 (बुन्देली बारहमाषी) प्र. सं. 91, सत्र – 1999

03 डॉ. नर्मदा प्रसाद गुप्त, चौमासा अंक 52 (बुन्देलखण्ड की कलाओं में रामकथा) प्र. सं. 65, सत्र –2000

04 डॉ. ओमप्रकाश चौबे, डॉ. सुषमा शुक्ल, चौमासा अंक 49 (झगड़े की फाग) प्र. सं. 107, सत्र – 1999

05 गुप्तेश्वर द्वार का गुप्त, चौमासा अंक 36 (बुन्देली संस्कृति का प्रतीक मामुलिया) प्र. सं. 117,118, सत्र – 1994–95

06 डॉ. रामस्वरूपढेंगुला, चौमासा अंक 41 (दतिया की लोकचित्र शैली) प्र. सं. 95, 96 सत्र – 1972–73

07 गुप्तेश्वर द्वार का गुप्त, चौमासा अंक 49 (बुन्देली बारहमाषी) प्र. सं. 91,92, सत्र – 1999

08 डॉ. नर्मदा प्रसाद गुप्त, चौमासा अंक 48 (ब्रज और बुन्देलखण्ड की लोकगाथाऐं) प्र. सं. 27, सत्र – 1998–99

09 महेश कुमार मिश्र, चौमासा अंक 9 (आकार और रंग) प्र. सं. 57 सन – 1985

10 महेश कुमार मिश्र, चौमासा अंक 9 (आकार और रंग) प्र. सं. 58 सन – 1985

डा0 पूनम तिवारी
पोस्ट डाक्ट्रेट, जनरल फैलो
लोक प्रशासन विभाग,
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

आधारभूत क्षेत्र में लोक एवं निजी सहभागिता : सड़क निर्माण एवं विकास क्षेत्र

भारत में सड़क क्षेत्र मुख्य रूप से जन उपयोग का प्रमुख साधन रहा है तथा सड़क क्षेत्र सरकार की तरफ से उपेक्षा का शिकार रहा है तथा सड़को के क्षेत्र में कोई योजना अथवा सड़क कार्य निर्धारित नहीं किया गय है तथा जो भी सड़क के क्षेत्र में योजनाएं बनायी गयी उनकी प्राथमिकताएं मुख्यतः ग्रामीण क्षेत्र रहे या मुख्य राजमार्ग रहे परन्तु सड़क क्षेत्र को आर्थिक विकास के मुख्य आधार के रूप में नहीं समझा गया तथा यह माना जाता रहा कि जनता को जहां जरूरत होगी वहां वह सड़क परिवहन की जरूरते पूरी कर लेगी। इससे सड़क क्षेत्र विकास का आधारनहीं बन पा रहा है तथा अब जहां इस ओर प्रयत्न किये जा रहे हैं वहां पर भूमि की दरे रातों–रात आसमान छूने लग गयी हैं जैसे कि रिंग रोड़ परियोजना अथवा नवीन औद्योगिक एवं आवासीय परियोजनाओं का निर्माण इसी प्रकार से कृषि क्षेत्र के लिए विभिन्न प्रकार की योजनाओं का निर्माण और अब ये स्पष्ट हो चुका है कि सड़क के क्षेत्र में जहां–जहां इस क्षेत्र को विकसित किया गया वहां–वहां न केवल जमीनों की कीमते बढ़ गयी बल्कि उस क्षेत्र में बहुत तेजी से विकास हुआ। चाहे वो ग्रामीण क्षेत्र हो चाहे शहरी क्षेत्र हो भारत के उदाहरण से यह स्पष्ट हो चुका है कि जहां–जहां सड़क का क्षेत्र विकसित हुआ उन क्षेत्रों में हालात तेजी से बदल गये हैं तथा विकास को गति मिली हैं परन्तु जिन क्षेत्रों में राजमार्ग विकसित किये जा रहे हैं वहां भूमि संबंधी विवाद भी उत्पन्न हो रहे हैं जिनसे कि सड़क विकास के समक्ष समस्याएं भी उत्पन्न हो रही हैं। सड़क विकास तीव्र गति से नहीं हो पा रहा है।

इसी के साथ–साथ भारत में सड़क निर्माण में अनेक निर्माण संबंधी समस्याएं है सड़क निर्माण में सशक्त कम्पनियों की कमी है तथा उनके पास नवीन तकनीकी की मशीनरी भी नहीं हैं जिससे सड़क निर्माण धीमी गति से हो रहा है। सड़क निर्माण में इस कारण से गुणवत्ता भी नजर नहीं आती है और भ्रष्टाचार भी बहुत ज्यादा है। इसके अतिरिक्त सड़क निर्माण के क्षेत्र में निवेश बहुत कम है इसलिए

भी भारत में सड़क निर्माण का क्षेत्र धीमी गति से चल पा रहा है। इसी तरीके से राज्य सरकारे भी सड़क निर्माण में अधिक रूचि नहीं लेती क्योंकि सड़क निर्माण से राज्य सरकारों को आय प्रत्यक्ष रूप से नहीं हैं। इसलिए राज्य स्तर की सड़कों की हालत भी चिन्ताजनक है केन्द्र सरकार द्वारा संचालित राष्ट्रीय राजमार्ग की भी स्थिति अच्छी नहीं है तथा राष्ट्रीय राजमार्गो पर भी वित्तीय कमी से जूझ रहे हैं तथा उनमें भी नवीन तकनीकी का अभाव है।

भारत में सड़क निर्माण व विकास की स्थिति किसी भी स्तर पर सन्तोषजनक नहीं है तथा सभी सड़क निर्माण अधिकांशतः स्तरहीन और तकनीकी कमियों से भरा पड़ा है क्योंकि सरकार द्वारा वित्तीय प्रबन्ध भी सही रूप में नहीं है तथा जो राजमार्गो से जो टोल–टैक्स से जो आय हो रही है वो भी सही तरीके से पुनः निवेश नहीं की जा रही है। जिसके परिणाम स्वरूप राष्ट्रीय राजमार्ग भी सही प्रकार से संचालित नहीं हो पा रहे हैं। राष्ट्रीय राजमार्ग भी अव्यवस्थाओं के शिकार देखे जा सकते हैं जैसे कि दिल्ली कलकत्ता राष्ट्रीय राजमार्ग इसी प्रकार से राष्ट्रीय राजमार्ग के क्षेत्रों में प्रबन्धकीय अव्यवस्था भी देखने पर नजर आती हैं। राष्ट्रीय राजमार्ग प्राधिकरण बना हुआ है वह भी पूर्णतया निजी क्षेत्र में प्रयत्नों पर निर्भर करता है तथा उसकी स्वयं की कोई प्रबन्धकीय व्यवस्था नहीं हैं तथा नौकरशाही ढांचे पर चल रहा है जिसके कारण राष्ट्रीय राजमार्ग नौकरशाही व्यवस्था से ग्र. सित है। राष्ट्रीय राजमार्ग के क्षेत्र में निवेश हेतु वित्तीय निगम बना हुआ है वह भी अपर्याप्त है।

राजस्थान में सड़क निर्माण की स्थिति भी सन्तोषप्रद नहीं है। राज्य सड़क मार्ग भी अपर्याप्त है तथा उनकी स्थिति धन अभाव के कारण अत्यन्त शोचनीय हैं विशेष रूप से ऐसे राज्य सड़क जो कि दूसरे राज्यों से जोडते हैं वे अत्यन्त घटिया स्थिति में है उदाहरण के तौर पर भरतपुर मथुरा मार्ग, बहरोड़ भिवानी मार्ग इत्यादि राज्य सड़क मार्गो में निजी क्षेत्र की भागीदारी नगण्य है तथा राज्य सरकार धन अभाव के कारण सड़क निर्माण में पैसा कम व्यय करती हैं जो धन व्यय होता है वह केवल रख–रखाव, टूट–फूट सुधार तक ही सीमित है। राजस्थान में सरकार ने सड़क निर्माण एवं विकास के लिए अलग से निगम बनाया है जिससे कि राज्य मार्गो का विकास किया जा सकें। परन्तु इस निगम के बावजूद भी सड़कों के हालात सुधरे हुए नजर नहीं आते तथा सड़क मार्ग सन्तोषजनक स्थिति में नहीं हैं। राजस्थान देश का सबसे बड़ा राज्य है तथा इसके अड़ोस–पड़ोस में लगभग दस राज्यों की सीमाएं मिलती हैं और पश्चिम में अन्तर्राष्ट्रीय सीमा पाकिस्तान से मिलती हैं ऐसी स्थिति में राज्य सरकार के पास संसाधनों की अत्यन्त कमी है तथा

सड़क के लिए जो पैसा पट्रोल–डीजल की कीमतों के मार्फत लिया जाता है वह इतने बड़े राज्य में अपर्याप्त है। इस क्षेत्र में निजी क्षेत्र की भागीदारी नहीं होने के कारण राज्य सरकार वित्तीय संकट का सामना कर रही हैं परन्तु यह बात भी सत्य है कि राज्य सरकार निजी क्षेत्र की भागीदारी का उपयोग राजनीतिक रास्ते से करना चाहती हैं जबकि निजी क्षेत्र व्यापारिक रास्ते से करना चाहता है इसलिए दोनों के मध्य सामंजस्य नहीं बैठता। इससे सड़क मार्ग की स्थिति बिगड़ी हुई हैं। राज्य में न केवल निजी क्षेत्र भी सड़क विकास में ज्यादा रूचि नहीं रखता है क्योंकि कोई बड़ी इकाई स्थापित नहीं हैं। इसलिए भी निजी क्षेत्र की सहभागिता नहीं के बराबर है। राज्य औद्योगिक दृष्टि से पिछड़ा होने के कारण केन्द्र सरकार भी कोई विशेष धन उपलब्ध नहीं करवाती है। राज्य सरकार को केन्द्र सरकार भी कोई धन उपलब्ध नहीं करवाती हैं। केन्द्र सरकार भी राज्यों को सड़क निर्माण के लिए दिये जाने वाले आर्थिक सहायता हेतु मानदण्ड़ बनाये गये। जिसमें राज्य की स्थिति मजबूत नहीं हैं। इसलिए केन्द्र से सहायता प्राप्त करने में पिछड़ जाता है। इसी तरीके से राजस्थान में राज्य सरकार अन्य संस्थाओं से भी सड़क निर्माण के क्षेत्र सहायता प्राप्त नहीं कर पा रहे हैं जैसे कि केन्द्रीय स्तर पर सड़क निर्माण के लिए विभिन्न संस्थाएं बनी हुई है। इन संस्थाओं से भी धन प्राप्त करने में राज्य सरकार सफल नहीं हो पाती हैं जैसे कि (Public Private Partnership Appraisal Committee, National Highways Development Projects Corforation) से भी विभिन्न प्रकार की सहायताएं उपलब्ध करवायी जाती हैं उनको भी प्राप्त करने में राज्य सरकारे असफल रहती हैं अथवा इनके द्वारा स्वीकृत परियोजनाओं को लागू करवाने में भी सफल नहीं हो पाती तथा इन केन्द्र सरकार की संस्थाओं को राज्य स्तर पर प्रोजेक्ट बनवाने में भी राज्य सरकारे पिछड़ जाती हैं और तो और राज्य सरकार के सड़को से संबंधित प्रोजेक्ट भी लागू नहीं हो पाते हैं और जो लागू होते है उनको क्रियान्वित नहीं करवा पाती।

इसके अतिरिक्त सड़क निर्माण के क्षेत्र में राजनीतिक प्रभाव भी महत्वपूर्ण रहता है। इसके कारण भी योजनाएं पिछड़ती हैं क्योंकि मंत्री तथा केन्द्रीय सचिवालय के सचिव की व्यक्तिगत इच्छाएं भी महत्वपूर्ण होती हैं। इसके अतिरिक्त नौकरशाही के केन्द्र व राज्य स्तर के आपसी संबंध भी महत्वपूर्ण होते हैं इसके आधार पर भी योजनाएं संचालित की जाती हैं। इसलिए यह इतना सरल नहीं हैं कि सड़कों का निर्माण सरलता से किया जा सके। इसलिए राज्यों में सड़क की स्थिति अत्यन्त दयनीय है। केन्द्र और राज्यों के मध्य सड़क निर्माण के क्षेत्र में केन्द्र राज्यों के मध्य सामंजस्य नहीं होने के कारण सड़क निर्माण का क्षेत्र पिछड़ा हुआ

रहा। इसमें मुख्य रूप से राजनीतिक दृष्टिकोण में विरोधाभास सड़क निर्माण के क्षेत्र को गति नहीं दे पाया। जिसके परिणामस्वरूप यह क्षेत्र न तो केन्द्र व राज्यों के मध्य न ही विदेशी संस्थागत निवेशकों को आकृषित कर पाया है। इसलिए इस क्षेत्र में विदेशी भागीदारी कम रही हैं। इसी के साथ–साथ भारत में सड़को की स्थिति प्रत्यक्ष निवेश भी नहीं होने के कारण भी सड़कों की स्थिति ठीक नहीं रही। चूँकि केन्द्र राज्य सरकारों में सामंजस्य नहीं है जिसके कारण विदेशी व निजी क्षेत्र इस क्षेत्र में भागीदारी करने से बचता है क्योंकि दोनों सरकारें सड़कों के क्षेत्र में राजनीति करती हैं और इसलिए निजी क्षेत्र इस क्षेत्र में निवेश करने से ड़रता है क्योंकि कई योजनाएं राजनीतिक आधार पर बनायी जाती हैं और लागू नहीं की जाती हैं इसलिए इस क्षेत्र में राजनीति की जगह विकास के दृष्टिकोण की आवश्यकता है।

सड़क निर्माण आधारभूत क्षेत्र से संबंध रखता है और इस पर केन्द्र राज्य सरकारों द्वारा राजनीति नहीं करनी चाहिए क्योंकि इस पर आर्थिक विकास निर्भर करता है तथा राज्यों की केन्द्र पर निर्भरता को कम कर सकता है यह क्षेत्र रा. `जगार बढ़ा सकता है तथा इस क्षेत्र में नयी तकनीकी की अपार संभावनाएं व्यक्त करता है तथा सामाजिक संबंधों में बदलाव ला सकता है। इसलिए इस क्षेत्र में अपार संभावनाएं है। विदेशी निवेश की संभावनाओं के लिए यह सबसे उत्तम क्षेत्र है तथा निजी क्षेत्र को भी लाभकारी है। इस क्षेत्र में केन्द्र व राज्य सरकारें यदि सहयोग करें तो इस क्षेत्र को तेजी से विकसित किया जा सकता है। भारत में राज्य सरकारें इस क्षेत्र की संभावना को कम आंक कर चल रही हैं। इस क्षेत्र में जमीनों की राजनीति अधिक हो रही हैं और निर्माण धीमी गति से हो रहे हैं। इस क्षेत्र को सर्वोच्च प्राथमिकता के आधार पर सरकार को लेना चाहिए जैसे कि चीन में सड़क निर्माण का क्षेत्र विकसित हुआ है भारत में राजमार्ग प्रतिदिन 20 किलोमीटर नहीं बनते हैं जबकि चीन में ये प्रतिदिन 100 किलोमीटर से ज्यादा बनते हैं और उनकी गुणवत्ता भी भारत की तुलना में काफी अच्छी होती हैं। उसी प्रकार से चीन में सड़क निर्माण में श्रम शक्ति भी भारत की तुलना में काफी कम है क्योंकि तकनीकी का प्रयोग अधिक होता है। भारत में श्रम शक्ति का प्रयोग भी ज्यादा है जिससे सड़क निर्माण की लागत बढ़ती है और कार्य भी धीमी गति से होता है। इसके अतिरिक्त सड़क निर्माण में गुणवत्ता भी अत्यन्त विचारणीय है। कुल मिलाकर स्थिति ऐसी है कि भारत में सड़क निर्माण धीमी गति से हो रहा है जिसके कारण आर्थिक विकास की गति धीमी हैं।

भारत में राज्यवार स्थिति देखी जाये तो ज्ञात होगा कि सड़क निर्माण की

स्थिति उत्तर भारत की तुलना में दक्षिण भारत की स्थिति सड़कों की अच्छी है और भारत के पश्चिम में गुजरात व महाराष्ट्र जैसे राज्यों में सड़कों की स्थिति अच्छी है परन्तु उत्तर भारत में स्थिति विकटतम है। विशेषकर पश्चिम उत्तर प्रदेश, उत्तराखण्ड़, हिमाचल प्रदेश और जम्मू–कश्मीर में स्थिति बेहद खराब है। यदि हम उत्तर पूर्वी राज्यों विशेषकर मिजोरम, नागालैण्ड, असम में स्थिति बेहद खराब है। यदि पूरे देश की स्थिति समझी जाये तो स्थिति अत्यन्त विकट है।

भारत में सड़क परिवहन के लिए कोई जन सहयोग या निजी क्षेत्र सहयोग नहीं दिखाता है क्योंकि भारत में सड़क उपयोग का पैसा देने की जनता में आदत नहीं हैं। सड़क के क्षेत्र में निजी क्षेत्र की भागीदारी बहुत कम है क्योंकि भारत में सामाजिक आर्थिक परिस्थितियां ऐसी है जिसमें निजी क्षेत्र भागीदारी लेना चाहे तो भी मुश्किल होगा क्योंकि समाजवादी अर्थव्यवस्था के कारण निजी क्षेत्र विश्वास हासिल नहीं कर सका है न जनता से न सरकार से। इसी के साथ–साथ जनता में निजी क्षेत्र को सेवा शुल्क भी देने की न तो आदत है न ही परिस्थितियां। इसके अतिरिक्त निजी क्षेत्र को प्रबन्धकीय व्यवस्था भारतीय स्थितियों के अनुसार नहीं अपना पायी है तथा प्रबन्धकीय कुशलता में भी कमजोर साबित हुआ है तथा निजी क्षेत्र में सेवा की जगह लूट की पद्धतियां ज्यादा विकसित हुई है क्योंकि निजी क्षेत्र की कार्मिक व्यवस्था में उचित प्रबन्धन नहीं हैं। इसलिए निजी क्षेत्र ने जहां–जहां भागीदारी की है वहां–वहां अनेक शिकायते व भ्रष्टाचार देखा जा सकता है। भारत में सरकार भी निजी क्षेत्र के साथ ज्यादा जुड़ना नहीं चाहती हैं क्योंकि निजी व सरकारी क्षेत्र में सहयोग पर अनेक ऐसे विवाद है जो निजी क्षेत्र की आधारभूत क्षेत्रों में सहभागिता को प्रभावित करते हैं चाहे वे सड़क क्षेत्र हो या दूरसंचार क्षेत्र, सभी क्षेत्रों में निजी क्षेत्र की सहभागिता आलोचना का विषय बनी हुई हैं। निजी क्षेत्र के साथ–साथ यह भी माना जाता है कि भारत की परिस्थितियां ऐसी नहीं हैं कि निजी क्षेत्र को खुली छूट दी जाये। क्योंकि जहां–जहां खुली छूट दी गई वहां निजी क्षेत्र बेइमानी और भ्रष्टाचार में डूबा हुआ पाया गया। जैसेकि दूरसंचार, वित्तीय सेवाएं, शेयर बाजार, बीमा क्षेत्र इन सभी क्षेत्रों में निजी क्षेत्र अपनी उपयोगिता साबित नहीं कर पाया। इसी तरीके से सरकार भी निजी क्षेत्र को विभिन्न कारणों से सही प्रकार से नियंत्रित नहीं कर सकी। जिन–जिन क्षेत्रों में नियामक संस्थाएं बनी हुई है वे असफल सिद्ध हुई है तथा उन्ही क्षेत्रों में भारी घोटाले देखे जा सकते हैं। सड़क के क्षेत्र में भी जो प्राधिकरण संस्थाएं बनी है वे भी कोई विशेष सफलता हासिल नहीं कर सकी हैं। सड़क क्षेत्र में जो प्राधिकरण बनाये गये वे भी राष्ट्रीय स्तर पर निजी क्षेत्र को आकर्षित नहीं कर सके तो राज्य स्तर पर निजी क्षेत्र की सहभागिता बड़ी मुश्किल नजर आती हैं। क्योंकि राज्य स्तर

पर राज्य सरकारें राज्य की सड़कों पर टोल–टैक्स नहीं लेती हैं। इसलिए राज्य स्तर पर टोल–टैक्स के आधार पर निजी क्षेत्र की सहभागिता बहुत कठिन काम है। भारत में लोक कल्याणकारी राज्य की अवधारणा ने निजी क्षेत्र की सहभागिता को आवश्यकता से अधिक प्रभावित किया है। परिणामतः निजी क्षेत्र को जनता स्वीकार करने को तैयार नहीं हैं तथा उसका भारी विरोध करती हैं। इसलिए कुल मिलाकर स्थिति सड़क निर्माण के क्षेत्र में निजी क्षेत्र की भागीदारी कम ही नजर आती हैं क्योंकि सामाजिक और आर्थिक स्थितियों के संरचनाओं में परिवर्तन न होने से निजी क्षेत्र की भागीदारी सुनिश्चित नहीं की जा सकती हैं।

सड़क निर्माण के क्षेत्र में विदेशी निवेश भी अपेक्षित स्तर तक नजर नहीं आता है क्योंकि विदेशी निवेशकों के साथ वहीं स्थितियां विद्यमान है जो कि भ. ारतीय निवेशकों के साथ है। भारत में विदेशी निवेशक न केवल संशय की स्थिति में रहते हैं बल्कि सरकार की नीतियों के कारण भी निवेश से हिचकते हैं। विदेशी निवेशकों को न केवल भारत की राजनीतिक परिस्थितियां रोकती है बल्कि भ. ारत में नौकरशाही भी विदेशी निवेशकों के लिए रोड़ा साबित होती है। इसी के साथ–साथ सड़क निर्माण के क्षेत्र में विदेशी निवेशकों को प्रत्यक्ष निवेश से ड़र लगता है तथा वे अप्रत्यक्ष निवेश मशीनरी तकनीक और निर्माण तकनीक में करना चाहते हैं परन्तु सीधे निर्माण से बचना चाहते है। विदेशी निवेशकों का प्रत्यक्ष निवेश के क्षेत्र में निवेश काफी कम है जबकि अप्रत्यक्ष निवेश के क्षेत्र में भी विदेशी निवेशकों को संशय बना रहता है क्योंकि अप्रत्यक्ष निवेश में भी जोखिम ज्यादा है। लागत भी ज्यादा है और लाभ कम है। विदेशी निवेशक उसी स्थिति में निवेश करना चाहते हैं जब कि निवेशकों को पूरा लाभ मिले। परन्तु भारत में इस क्षेत्र में ऐसी स्थिति नहीं है इसलिए देखने में यह आता है कि यह क्षेत्र निवेशकों के लिए आकर्षित नहीं हैं। इसके अतिरिक्त सरकार की नीतियां भी इतनी आकर्षक नहीं है कि विदेशी निवेशक इस क्षेत्र में निवेश कर सकें। ऐसे अनेके उदाहरण मौजूद है जबकि विदेशी निवेशक बीच में काम छोड़कर चले गये। क्योंकि सरकार अपनी नीतियों में कायम नहीं रह सकी। इसी तरीके से सड़क निर्माण के क्षेत्र में विदेशी निवेशकों को लाभ भी नहीं हुआ जैसाकि वे सोच कर आये थे। कारण चाहे जो रहे हो परन्तु सड़क निर्माण का क्षेत्र विदेशियों के लिए आकर्षण का क्षेत्र नहीं रहा। इसी कारण सड़क निर्माण के क्षेत्र में बहुत धीमी गति से प्रगति हो रही हैं। सड़क निर्माण मूलतः एक ऐसा क्षेत्र है जिसमें लाभ बहुत लम्बे समय में प्राप्त होता है। दूसरे ये क्षेत्र विवादों का क्षेत्र भी है क्योंकि इस क्षेत्र में बहुत अधिक भूमि अधि ाग्रहण संबंधी विवाद रहते हैं और इस क्षेत्र में झगडे भी बहुत होते है। इस कारण

इस क्षेत्र को विदेशी निवेशक निवेश की दृष्टि से उपयुक्त नही मानते।

निष्कर्ष – आधारभूत क्षेत्र का विकास भारत की आर्थिक व्यवस्था में बहुत बड़ी चुनौती है विशेषकर सड़क का क्षेत्र इन चुनौतियों से ग्रसित है। सरकार ने क्षमताओं की कमी होने के कारण यह क्षेत्र विभिन्न समस्याओं से ग्रसित है जैसे कि निवेश, तकनीकी की कमी साधनों की कमी इत्यादि। इसी के साथ–साथ यह क्षेत्र निवेश के लिए आकषर्ण का क्षेत्र नहीं है। भारत में प्रमुख समस्या सड़कों में निवेश की है। निजी क्षेत्र की भागीदारी भी इस समस्या का हल नहीं निकाल सकी हैं क्योंकि यह क्षेत्र निवेश की दृष्टि से जोखिम भरा है। इन सबके अतिरिक्त इस क्षेत्र में राजनीति भी एक बड़ी समस्या बन जाती हैं। भारत में जनता का सहयोग भी इस क्षेत्र में नहीं मिल पाता है। इसलिए सड़कों के विकास में कठिनाइयां आती है। कुल मिलाकर यह क्षेत्र परेशानियों से भरा है और इस क्षेत्र में सरकार को आमूलचूल परिवर्तन करने चाहिए तथा इस बात की ओर ध्यान देना चाहिए कि इस क्षेत्र को विकास का आधार बनाया जाये राजनीति का नहीं।

सन्दर्भ सूची

1. India Today. 14 January 2013
2. Madancha Chakrabarty "Public Private Partnership in Roads in India"(2010)
3. Journal of Indian Road Congress 2011-12
4. Road Development Plan Vision 2021, Govt. of India 2012
5. Public Private Partnership in India : Jain Bool Depo (Delhi) 2012
6. घोष, आशा (2005): ''पब्लिक–प्राईवेट और ए प्राईवेट पब्लिक'' इकोनोमिक एण्ड़ पोलिटिकल वीक्ली, नवम्बर, 19–25 पी.पी. 4914–922.
7. बालाकृष्णन, के. (2003): ''ब्रेकफेस्ट एट इनफोसिस'', डिसीन हील्ड़, जुलाई, 31.
8. ग्लोबल कॉर्पोरेट सिटीजनशिप इनीशियेटिव (जी.सी.सी.आई.)(2005): ''पार्टनरिंग फॉर सक्सेसः बिजनेस पर्सपेक्टिव्ज ऑन मल्टीस्टेकहोल्ड़र पार्टनरशिप, वर्ल्ड़ इक्नोमिक फोरम इन कॉओपरेशन विध इन्टरनेशनल बिजनेस लीडर्स फोरम एण्ड़ हॉरवर्ड़ यूनिवर्सिटी जोन एफ. केनेड़ी स्कूल ऑफ गवर्नमेन्ट फोर्थ एनुअल रिपोर्ट
9. कुमार, मनोज (2004): ''सेकण्ड़–जनरेशन अरबन रिफॉर्म इन दा ऑफिग ट्रिब्यून, जुलाई 5.
10. मुखर्जी, आलोक (2005): ''मेगा अरबन रिन्यूअल प्लान इन दा ऑफिंग–सेन्टर टू पिच इन विथ रू. 50,000 क्रोरओवर फाईव ईयर्स, दा हिन्दू बिजनेस लाईन फेब्रुअरी 7 ऑनलाईन एड़िशन.

डॉ. किरन सरना, ऐसोसिएट प्रोफेसर
कु. दीप्ति जैन, शोध–छात्रा
विजुअल आर्ट विभाग
वनस्थली विद्यापीठ, राजस्थान

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

डॉ. चित्रलेखा सिंह – एक समकालीन भारतीय महिला चित्रकार

समकालीन भारत की अग्रणी महिला चित्रकारों में एक प्रतिष्ठित नाम है डॉ. चित्रलेखा सिंह। समकालीन भारतीय कला संसार में डॉ. चित्रलेखा सिंह की एक अलग एवं विशिष्ट पहचान है। वह समग्रकलाकार है– पेटिंग, मूर्तिशिल्प, लेखिका आहद सभी विधाओं में उन्होंने महत्वपूर्ण कार्य किया है। समकालीन कला परिदृश्य से वाकिफ कोई भी दर्शक उनके कार्य को प्रदर्शनी में दूर से ही पहचान लेता है। उनके रंग–रूपाकार अत्यधिक परिष्त तो लगते है साथ ही इन रूपाकारों और रंगों का एक सीधा और अप्रत्यक्ष सम्बन्ध समाज से भी जुड़ा हुआ है।

भारत की कलाधारा को नवीन आयाम प्रदान करने वाली इस कला साधक का जन्म एक कलाप्रिय परिवार में 20 जून 1945 में कैम्बलपुर(अब पाकिस्तान) में हुआ था। 1947 में भारत के स्वतंत्र होने के कारण भारत और पाकिस्तान के विभाजन होने के कारण इनका पूरा परिवार पाकिस्तान को छोड़कर भारत आ गये। इनके पिता श्री प्रेमनाथ गुप्ता मिलिट्री में डब्लू. एच. ओ. (World Health Organization) में भारत के सचिव के पद पर थे। इनकी माता छायारानी गुप्ता एक कुशल चित्रकार थी जिसका प्रभाव डॉ. चित्रलेखा सिंह पर भी पड़ा इन्हें बचपन से ही चित्र बनाने का बहुत शौक था। इनकी माता इनके बनाए चित्रों को बहुत सहेज कर रखती थी। इनके बनाये गये चित्रों को फ्रेम करके सजा कर रखता थी। इसीलिए आज डॉ. चित्रलेखा सिंह का मानना है कि ''किसी भी कलाकार को बचपन से ही प्रोत. साहन देना बहुत आवश्यक होता है।''

चित्रों में इन्हें वॉश तथा तैलीय चित्रण प्रिय है लेकिन जल रंग में कार्य करना भी इनको अच्छा लगता है। इन्हें किसी भी एक शैली या माध्यम में बंध कर कार्य करना अच्छा नहीं लगता इसलिए इन्होंने विभिन्न माध्यमों व शैली में अंकन किया है तथा चित्रों को शृंखलाबद्ध बनाना पसन्द करती हैं। उनके विशेष शृंखला चित्र शिव, बुद्ध, विश्व शान्ति, दिव्य ज्ञान, एन ओवर व्यू, भारतीय नारी विशेष हैं। डॉ. चित्रलेखा सिंह जी को पीला रंग अति पसन्द है इसकी जानकारी हमें इनके चित्रों

को देख कर लग जाता है। क्योंकि इनके चित्रों में पीले रंग की प्रधानता है।

डॉ. चित्रलेखा सिंह के कलात्मक संसार में विषयों के चयन की एक वृहदतम् परम्परा के दर्शन होते है डॉ. चित्रलेखा सिंह के सम्पूर्ण चित्रों में विभिन्न विषय को लेकर कार्य किया है। वह विषय चाहे धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक व सामाजिक क्यों न हो लेकिन उनके द्वारा बनाये सम्पूर्ण चित्रों में जनता के लिए कोई न कोई संदेश अवश्यक होता है। डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्रों का आधार सत्यम्, शिवम्, सुन्दरम् है। इनका मानना है कि कलाकार को अपने चित्रों के द्वारा समाज को हितकारी एवं कल्याणकारी संदेश देना चाहिए क्योंकि कलाकार का यह दायित्व बनता है कि वह अपने चित्रों के माध्यम से समाज का विकास तथा नई दिशा प्रदान करें। इस कथन को डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्रों में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है।(चित्र सं.–1)

डॉ. चित्रलेखा सिंह स्वयं एक नारी है अतः उनके चित्रों में हमें नारी का महत्वपूर्ण स्थान दिखाई देता है। डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्रों में नारी आ.ति को उन्होंने अजन्ता की तरह तथ्यात्मक बनाने का प्रयास किया है। जिस प्रकार अजन्ता के चित्रों में नारी को बहुत ऊँचा स्थान दिया गया है उसी प्रकार के चित्रों को हम डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्रों में देख सकते है।(चित्र सं.–2) इस चित्र में नारी के हाथों को अत्यन्त कोमलता तथा कुछ पतला बनाया गया है हाथ फूल की भॉति हलके व नाजुक बनाये गये है जो हमें अजन्ता की याद करते है। एक और अन्य चित्र में नारी(रानी लक्ष्मीबाई) को वीरता से अंग्रेजों के साथ लड़ते हुए दिखाया गया है। डॉ. चित्रलेखा सिंह ने अपनी कला.तियों में नारी के विभिन्न स्वरूपों का अंकन किया है।

डॉ. चित्रलेखा सिंह के द्वारा चित्रित राम–सीता (चित्र सं.–3) नामक चित्र वाश पद्धति में चित्रित किया गया है। इस चित्र के मध्य में राम व सीता को दर्शाया गया है तथा इन दोनों के चारों ओर प्र.ति को चित्रित किया गया है। इस चित्र में हमें नन्दलाल बोस के प्रभाव की झलक देखने को मिलती है।

डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्रों में गति को भी बहुत सुन्दर रूप से प्रकट किया गया है। उनकी बनाई गई 'स्काई श्रृंखला' में बदलों के विभिन्न स्वरूप तथा गति को बहुत कशुलता के साथ दर्शाया गया है।

डॉ. चित्रलेखा सिंह की कला मानवीय वातावरण को उस लोक से जोड़ती है जहाँ पहुँचने के लिए हर कलाकार प्रयासरत है। जहाँ आकारों में सरलता है, घुमडते हुए रंग है। इन कला.तियों में संवेदना स्वयं अपनी मर्जी से पुष्ट होता

है। भौतिक जगत की चकाचौंध से दूर शान्त, पवित्र आत्म की अनन्त गहराई की अनुभूति जैसी भावनाओं का यह मेल, सतह की मूल से जोड़ता है। यह डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्र हैं जो सीधे कला के मूल उद्‌गम बिन्दु से निकले है और इनमें उसी का अनहद नाद गूँजता है। यह एक जीवन्त सार्वभौमिक कला के भौतिक प्रतिरूप है।

उनके चित्रों को देखकर डॉ. भीमराव अम्बेदकर विश्व विद्यालय, आगरा के कुलपति डॉ. जी. सी. सक्सेना ने कहा है कि '' डॉ. चित्रलेखा सिंह भारत की चित्र कला विषय में प्रथम महिला डी. लिट् ही नहीं, अनेकों पुस्तकों की लेखिका, कुशल शोध निर्देशिका के साथ–साथ एक कुशल चित्रकार भी हैं। प्रस्तुत चित्र प्रदर्शिनी 'दिव्य ज्ञान'(चित्र सं.–4) में उनके द्वारा प्रदर्शित चित्रों में आध्यात्म दर्शन और कला का अटूट संगम दृष्टव्य है। जो उनके शोधपरक सौन्दर्यानुभूति को दर्शाता है निश्चय ही कला जगत में उनकी ये .तियां मील का पत्थर सिद्ध होंगी और सुध ाजनों को बहुत कुछ सोचने और अन्वेशण की दिशा प्रदान करेगी। ''

डॉ. चित्रलेखा सिंह की 1976 में पहली एकल प्रदर्शनी हुई। जाहिर है कि वो थोड़ी सी नर्वस थीं पर धीरे–धीरे उन्हें अपना एक रास्ता भी नजर आने लगा। उन्होंने कला जगत को देखा और सीखा। पर अब उन्हें अपनी रचनात्मकता पर अधिक भरोसा होने लगा। अपनी मेहनत तथा लगन से उन्होंने देश व विदेश में कई एकल व सामूहिक प्रदर्शनी का आयोजन किया जहाँ पर इनके चित्रों को बहुत अधिक सराहा गया डॉ. चित्रलेखा सिंह समय–समय पर विभिन्न कला मेला, आर्ट वर्कशॉप में भी भाग लेती रहती हैं।

डॉ. चित्रलेखा सिंह उत्तर प्रदेश की जानी मानी कलाकार हैं। इनके चित्रों का प्रदर्शन राष्ट्रीय तथा अन्तर्राष्ट्रीय कला प्रदर्शनियों में ही चुके है जिससे इन्हें बहुत सम्मान प्राप्त हुआ, कला की दृष्टि से डॉ. चित्रलेखा सिंह के चित्र बहुत ही उच्च कोटि के हैं। जो अपना एक अलग ही स्थान रखते हैं। डॉ. चित्रलेखा सिंह इसी परिदृश्य की नायाब मोती हैं। जिनकी सफलता के पीछे खासतौर पर उनके माता–पिता और पति 'कैप्टन प्रताप सिंह' का विशेष योगदान है। उनका कला के प्रति बुनियादी चिन्तन आज भी उसी तपिश के साथ बरकार है जैसा कि उनकी युवाअवस्था के दिनों में रहा है। इसलिए उनके पास कहीं ठहराव नहीं है और न ही कोई जल्दबाजी। बल्कि अभी भी वे ऊर्जावान हैं, अधिक सक्रिय हैं। देश एवं अर्न्तदेशीय कला क्षेत्र में कार्यरत है।

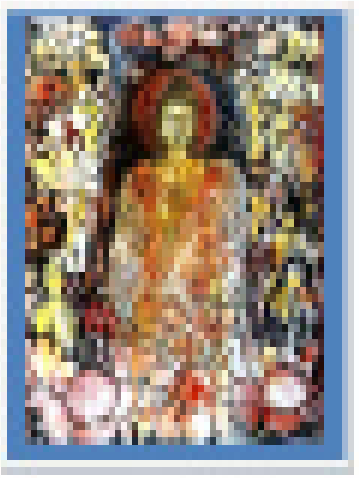
डॉ. चित्रलेखा सिंह एक कुशल चित्रकार ही नहीं आपितु एक कुशल कला शिक्षिक भी है। ये अपने शिष्यों में कला की सही समझ एवं अपनी मिट्टी से जुड़कर

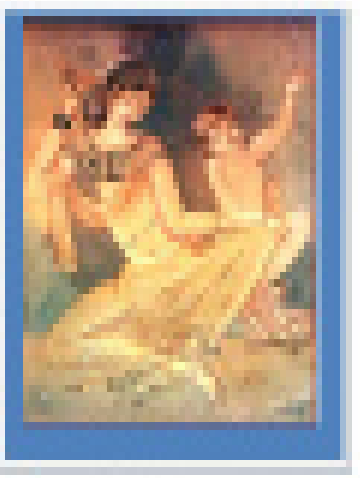
कलात्मक निखार लाने की योग्यता का विकास करती हैं। पद का मोह त्याग कर अपने कर्म व कर्त्तव्य को ही अपना ईश्वर मानती हैं। चित्र के एक–एक दृश्यों को उदाहरण देकर अपने शिष्यों को समझाता हैं तथा जहाँ तक हो सके चित्रों के गूढ़ बातों की तरफ अपने छात्रों की ध्यान आकर्शित करती हैं। वह छात्रों के विकास में पूर्ण सहयोग प्रदान करती हैं। डॉ. चित्रलेखा सिंह अपने छात्रों को कभी अपने से अलग नहीं समझती उन्हें एक गुरू के साथ–साथ एक माँ जैसा स्नेह और प्यार देती हैं, इन्होंने अपनी शिक्षक की नौकरी को कभी नौकरी नहीं माना जिसका कार्य सिर्फ कक्षा तक ही सीमित रहता है। डॉ. चित्रलेखा सिंह अपने छात्रों को अपने परिवार का ही एक सदस्या के रूप में मानती हैं तथा उनका दर्द वह स्वयं का दर्द मानती हैं। उनके एक भूतपूर्व छात्रा व श्री टीकाराम कन्या महाविद्यालय, अलीगढ़ की प्रवक्ता डॉ. रेखा शर्मा के अनुसार '' डॉ. चित्रलेखा सिंह एक महान कलाकार तथा उच्च कोटि की कला शिक्षिका हैं वह बहुत अनुशासन प्रिय हैं तथा जब कभी मुझे कोई भी परेशानी अपने चित्र को लेकर आई तो डॉ. चित्रलेखा सिंह ने उसे बहुत ही सरलता से हल किया है तथा उनमें काम के प्रति बहुत ही गहरी निष्ठा है जो वह हम लोगों में पैदा करती हैं।

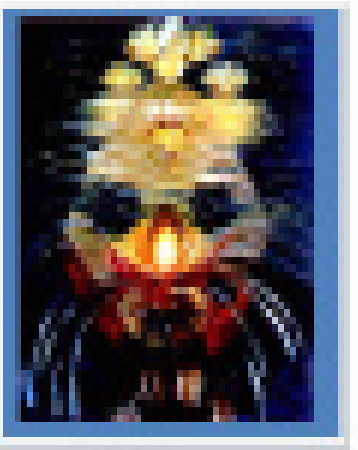
डॉ. चित्रलेखा सिंह की सफलता का एक और राज उनका अपने काम के लिए सन्यासिनी बनना, अपनी मेहनता, लगन और आत्मविश्वास के साथ अपने जीवन के लक्ष्य तक पहुँचना है। इसके अतिरिक्त अमेरिका के 'हू इज हू' नामक ग्रन्थ में विश्व की 400 उद्यमी महिलाओं में इनका नाम आ चुका है। अमेरिकन बायोग्राफिकल सोसायटी की एडवाइज़री बोर्ड की सदस्या हैं। डॉ. चित्रलेखा सिंह को सन् 1984 में आगरा विश्वविद्यलय से चित्रकला में डी. लिट्. की उपाधि प्राप्त करने वाली विश्व की प्रथम महिला होने का गौरव प्राप्त करने के पश्चात् भी वे एक विनम्र व मेहनती कलाकार हैं। डॉ. चित्रलेखा सिंह पांच वर्षों के लिए (30 जून 1979 से 30 जून 1984) यू. जी. सी. की प्रथम रिसर्च ऐसोसिएट बनी और साथ ही प्रथम भारतीय कलाकार जिसे चित्रकला के क्षेत्र में फैलोशिप प्राप्त हुई। डॉ. चित्रलेखा सिंह अपनी चित्रकला के प्रचार–प्रसार हेतु कई बार विदेश यात्राएँ कर चुकी है। चित्र निर्माण के साथ–साथ उन्होंने अनेक कला पुस्तकों का भी लेखन कार्य किया है यथा सर्व प्रथम उन्होंने 1979 में 'चीनी चित्रकला' पर लेखन कार्य किया तथा इसके बाद इन्होंने अंग्रजी में विभिन्न किताबों की रचना की यथा 'शिव इन इण्डियन आर्ट', 'आर्ट ऑफ राजस्थान', 'आर्ट ऑफ जापान', 'गणेश', 'सरस्वती', 'लक्ष्मी', 'दुर्गा', 'शिव द ग्रेटेस्ट गॉड', 'वन थाऊसेन्ड एण्ड एट नेम्स ऑफ शिव', 'हिन्दू कास्ट, कस्टम एण्ड सेरीमनी', 'हिन्दू फेयर एण्ड फेस्टीवल', 'हिन्दूज्म द

ग्रेट रिलिजन्स ऑफ द वर्ल्ड', 'हिन्दूज्म', 'हिन्दू गॉड' आदि। श्री माननीय मुलायम सिंह यादव ने एक बार इनसे कहा कि आप केवल अंग्रजी में ही क्यों लिखता है हिन्दी में भी लिखा करें।

इसके बाद डॉ. चित्रलेखा सिंह ने हिन्दी में भी विभिन्न पुस्तकों पर लेखन कार्य किया यथा 'कला' 'कला शिक्षण', 'कला शिक्षण, शिक्षक, शिक्षक एवं शिक्षार्थी', चित्रकला आदि उनकी कुछ हिन्दी में प्रकाशित पुस्तकें हैं। इस समय अन्य कार्यें के अतिरिक्त उन्होंने आगरा में 'चित्रलेखा द विलेज़ ऑफ आर्ट' की स्थापना की है जिसके द्वारा लोक कलाओं तथा प्रतिष्ठित चित्रकारों को सम्पूर्ण सुविधाओं के साथ कार्य करने की व्यवस्था की गई है।







डॉ. शकुन्तला महावर
व्याख्याता, चित्रकला
वैदिक बालिका पी.जी.कॉलेज
मानसरोवर, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

भारतीय ललित कलाओं में सृजनात्मक नारी रूप विन्यास

नारी को संसार का बहुमूल्य रत्न कहा गया है और कला को ब्रहमानन्द सदोहर की उपमा दी गयी है। जब कला और नारी का परस्पर मिलन हो तो मणि–कांचन संयोग ही कहा जा सकता है। भारतीय संस्कृति के संचरण में नारी का योगदान प्रागैतिहासिक काल से ही रहा है। नारी के इस योगदान से उसकी स्थिति व स्वरूप में अनेक उत्थान व पतन आये। भारतीय संस्कृति के आलोक में नारी के रूपों का उल्लेख कवियों व कलाकारों ने विविध रूपों में किया। एक ओर मनु ने ''यत्र नार्यस्तु पूजन्ते रमन्ते तत्र देवता'' अर्थात जहां नारी का सम्मान होता है। नारी को पूजा जाता है वहां सदैव देवता निवास करते है। कलाकार ने नारी को सर्वप्रथम कदाचित मां के रूप में पहचाना था। आदिकालीन शिल्प में उपलब्ध नारी रूप प्रायः मातृदेवी के ही है। ये आदिम मातृदेवियां चाहे किसी भी सभ्यता से सम्बन्धित रही हो, अधिकतर नग्न रूप में अंकित हुई है। सम्भवतः इस अनावृत्ति का उद्देश्य नारी की प्रजनन शक्ति को गौरवान्वित करना था। सिन्धु सभ्यता से प्राप्त एक मुद्रा पर शीर्षासन करती हुई एक नारी की योनि से निकलता पौधा नारी में निहित, उसी उत्पादकता एवं समृद्धि के भाव को प्रतिकांकित करता है।[1]

यद्यपि उसका ''माता'' रूप सदैव पूजित रहा है। तथापि उसका प्रेयसी रूप किसी भी एक भाव पर आश्रित नही है। यह रूप सदैव आकर्षण का केन्द्र रहा। भारतीय ललित कलाओ मे तो अधिकांश नारी रूप उसके 'प्रेयसी' रूप को ही सजीव करते है।

भारतीय कलाकार ने अपने सृजन से नारी के विविध रूपों को संजोकर उसे सौंदर्य की एक मात्र अधिष्ठात्री देवी बना दिया है। नारी के हर रूप को चित्रित करके भी वह उसे कही भी असुन्दर नही बनाया है।

भारतीय विचारधारा के अनुसार कलाकार भी अपनी कलासृष्टि का ''प्रजापति'' होता है। वह अपनी इच्छा व रूचि के अनुसार ही इसकी रचना करता है।[2] यद्यपि

कला सृजन कलाकार की प्रतिभा एवं कल्पना का प्रतिफल है तथापि उसकी कला एवं कल्पना का मूलभूत आधार भौतिक जगत ही होता है, प्रत्येक युग का कलाकर अपने युग बोध एवं परिवेश के साथ–साथ सांस्कृतिक चेतना से भी प्रभावित हुए बिना नही रहता भारतीय कलाकार भी इसका अपवाद नहीं।[3] स्त्री को माता, प्रेमिका और पत्नी के रूप में वर्णित–चित्रित करने के एक सुदीर्घ परम्परा रही है भक्त के लिये तो वह मां ही है पर वह एक कवि नारी के श्रृंगारपूर्ण वर्णन को भी अपनी भक्ति का माध्यम बना लेता है क्योंकि काम भाव को लेकर कोई अपराध–बोध उसके मन में नही है।[4]

प्रारम्भ से नारी तो उसके साथ थी ही, बल्कि नारी केवल उसके साथ ही नही उसके सभी कार्यो में प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष दोनो ही रूपों में सहयोगी भी थी। नारी को आध्यात्मिक साथी के रूप में न केवल मान्यता दी गई वरन् पूजनीय भी माना। अतः उसने नारी चित्र व मूर्ति की रचना कर उसकी पूजा आरम्भ कर दी। अपने आकर्षण का मुख्य केन्द्र नारी को पाकर तथा उसमे जननी का रूप देखकर वह नारी को ईश्वर की शक्ति मानकर पूजने लगा।

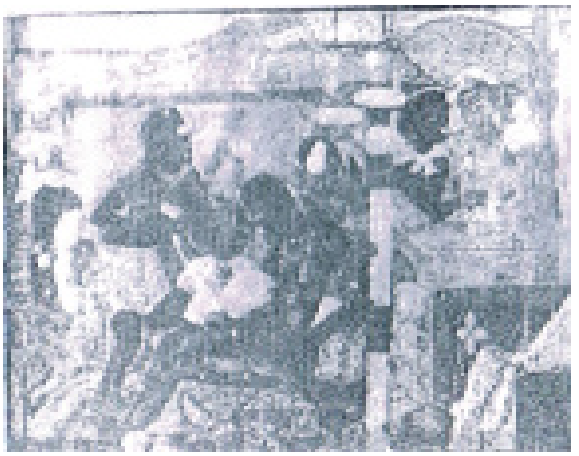
कवि व चित्रकार का प्रेमी हृदय ही है, जो अपने मन में बसी छवि को प्राकृतिक सौंदर्य से तुलना करने की प्रेरणा देता है। यदि कवि के हृदय में प्रेम न हो तो वह अपनी प्रेमिका के सौंदर्य को देखते हुए भी देख नही पायेगा। कलाकार की अनुपम सौंदर्य चेतना नारी को अनेकानेक रूपो में अभिव्यक्त करने के प्रति अत्यंत जागरूक रही है। कलाकार की कल्पना में उपस्थित नारी रूप रचना की छवि व स्मृति में रही नारी रूप में कुछ भिन्नता इसलिए पायी जाती हैं क्योंकि वह चित्र बाद में बनता है। उसकी स्मृति में कल्पनाएं पहले सक्रिय हो चुकी होती है। यही कारण है कि अलग–अलग कलाकारों के द्वारा बनायी गयी नारी आकृति चित्र में अलग–अलग सौंदर्य निधि के समान दिखाई पड़ती है। नारी के सारल्य, करूण, उदारता, त्यागशीलता, विनय, विकलता, शांति, उल्लास, सौहार्द्र और आत्म समर्पण जैसी सरस तथा उदात्त भावनाओं को कलापूर्ण व्यंजना एवं अभिव्यक्ति में कलाकार ने अद्‌भुत प्रतिभा का परिचय दिया। कलाकारों ने नारी का चित्रण मानवीय रूप में न करके सैद्वान्तिक रूप में किया है। भारतीय कलाकार की यह सामान्य धारण ा थी कि मात्र हाडमांस की देह रचना की पूर्णता दिखाने से आत्मा के प्रति वह उदासीन रहा।

भारतीय कलाकार अपने नारी रूप में ''लोकोत्तर सौंदर्य'' की प्रतिष्ठा करना चाहते थे। इसीलिए अजन्ता, ऐलोरा, शूल्यकालीन व अन्य शैलियों के कलाकारों ने नारी देह रचना का सूक्ष्म अध्ययन ही नही किया था, बल्कि नारी मन के भीतर झाँक

कर उसकी पीड़ा को भी मार्मिक रूप में रूपायित करने का प्रयास भी किया।

(चित्र संख्या 1 मरणासन राजकुमारी) गुफा संख्या 16 अजन्ता में ''मरणासन राजकुमारी'' का चित्र अपनी भाव प्रवणता तथा गहन मृत्युबोध के लिये दृष्टव्य है।

कलाकार ने आत्मा के आंतरिक चैतन्य भावों की अभिव्यक्ति के साथ लाक्षणि ाक तथ्वों के सान्निध्य में श्रृंगारिक उपादनों के किंचित अवलम्बन से नारी रूप भेद सफल एवं सूक्ष्म रूप से अभिव्यंजित हो सका है–



चित्र संख्या 1

वेशभूषा, आभूषण, वैविध्य, पुष्पालंकरण केश विन्यास, मुख रचना एवं प्रसाध ानों के प्रभाव से कला सम्बन्धी भाव चेतना निस्लीम रूप से अभिव्यक्त हुई है।[5]

भारतीय कलाओं में नारी की चतुर्विधाओं का अपूर्व समागम है और इन विद्याओं में लाक्षणिक रूप, तात्विक गुणों के आधार पर ही नारी के अनेक रूपो की कल्पना साकार हुई है। मां व अबला, राजमहिर्षी, राजकन्या, अप्सरा, अनुवा. र्तिका परिचारिका, तरूवर, देवी, विरांगना, श्रृंगारिक, नायिका आदि। सौंदर्य की अभिव्यक्ति नारी के माध्यम से की गई है। सौंदर्य दर्शन ही कला का उद्देश्य है। काव्य के रचियताओं ने नारी के विविध रूपों, अवस्थाओं, मनोदशाओं तथा स्वभावों का बड़ा सहज वर्णन प्रस्तुत किया है। नारी के इसी अध्ययन को ''नायिका भेद'' कहा जाता है। श्रृंगार की शास्त्रीय परम्परा में नायिकाओं के अंग–प्रत्यंगों के आध ाार पर चार भेद किये है। पदमिनी चित्रण शंखणी, हस्थिनी[6] काम–सूत्र में वैवाहिक कन्या, पारिवारिक तथा वैशिक प्रकरणो में नायिका का सविस्तार वर्णन किया है। अवस्था के अनुसार नायिकाओं के आठ प्रकार बताये गये है–[7]

(1) प्रेसितपतिका–जिसका प्रेमी व्यापार या कार्य के लिए विदेश गये है। नायिका उसका इंतजार करती है।

(2) कलहन्तरिता– जिसने क्रोध में अपने पति को नकार दिया। बाद मे पश्चाताप कर रही है।

(3) खण्डिता– जिसका पति रात दूसरी स्त्री के पास बिताकर सुबह वापिस आया है।

(4) विप्रलब्धा– मिलने के स्थान पर प्रेमी के न मिलने पर नाराज होकर अपने आभूषण उतारकर फेंक देती है।

(5) उत्का या उत्कष्ठिता–जो अपने प्रियतम के प्रेम पर विश्वास नही करती और उसकी अनुपस्थिति में दुःखी होती है।

(6) वासक सज्जा–अपने प्रेमी के आगमन से पूर्व स्वागत की सभी तैयारी के साथ श्रृंगार किये बैठी नायिका।

(7) स्वाधीन पतिका– जो अपने पति को वश में किये है।

(8) अभिसारिका– मिलन स्थल की ओर जाती हुई नायिका अपने प्रेमी से।

भारतीय कला में सदैव नारी को सौंदर्य सिद्वान्त के अनुसार ही चित्रित किया गया है। उसे शालभंजिका व मिथुन रूप में खूब उकेरा है।[8]

एक और कलाकार ने स्वर्गीय आकृतियों का समूचा संसार अंकित किया है तो वही दूसरी ओर इन्हे वास्तविक जगत से भी जोड़ा है कही मां बनकर तो कही विमाता, कही खंभे की ओट में, कही प्रतीक्षा करती है तो कहीं अपने प्रेमी के साथ तल्लीन ऐसा प्रतीत होता है कि कलाकार ने नारी अंकन के साथ ही चित्र की पूर्णता को स्वीकार किया है।

प्रागैतिहासिक काल से आधुनिक काल तक सभी कलाओं में प्रत्येक कलाकार ने अपने सभी माध्यमों में नारी आकृति अवश्य अंकित की है। ऐसा प्रतीत होता है कि कलाकार ने नारी अंकन के साथ ही कृति की पूर्णता को स्वीकारा है। इनकी नारी न केवल नारी है वह सौंदर्य का अवतार बनकर आयी है। यही कारण है कि कला में यह कृतियां कही भी वासनामय दृष्टि से नही देखी गई। नारी का अंकन नग्न अर्द्धनग्न या वस्त्रों से आवृत्त जहां भी जैसा भी किया गया है अश्लीलता या विलासित नही आने पायी है।

पुरूष जिस प्रकार नारी से आकर्षित नजर आता है उसी प्रकार वह कला से भी जुड़ा नजर आता है। नारी को दिया गया पहला सम्मान भी उसने अपनी कला

को माध्यम बना कर दिया। चित्रों में नारी रूप साधारण क्रम चक्र में बनाते–बनाते मुख्य रूप से बनने लगा। देखते ही देखते नारी का सम्पूर्ण अस्तित्व उसकी कला में झलकने लगा।

स्वतंत्रता पूर्व की सभी कला शैलियों (चित्र संख्या–2) कलाकारों द्वारा अंकित नारी रूप यथार्थ परक अति सुन्दर तो कहीं अधिक लयात्मक, काव्यात्मक तो कही पर आध्यात्मिक व अलौकिक आत्मा को छूने वाली स्पाकृतियो के समान चित्रित हुई है जिसकी आभा मानव मन में समा जाती है। यह एक ऐसा दौर रहा जिसमे नारी रूप को सौंदर्य से पूरिपूर्ण व आत्मा विभोर करने वाला में ही अंकित किया जाता था। परन्तु धीरे– धीरे समय के साथ आधुनिक युग में रूपाकृतियों में कुछ बदलाव आने लगे सृजनात्मक यथार्थवादी नारी रूपों को सरलीकृत कर अंकित कर किया जाने लगा। नारी रूपों को घनवादी सौंदर्य की ओर अग्रसर कर साधारणीकरण का प्रयोग किया जाने लगा। आकृतियो में ठोसपन तो आ गया परन्तु वर्णनात्मकता नहीं दिखाई गई। इनमें आवश्यकतानुसार घन खण्डों का प्रयोग कम या अधिक कर रंगों की तान व टेक्श्चर द्वारा ज्यामितीय प्रभाव दिखाया गया। नारी आकृतियों का ना केवल लोक कला शैली में अंकित किया बल्कि इसके साथ साथ अन्य शैलियों में भी रूपायित किया गया।

चित्र संख्या–2

चित्र संख्या–3

सृजनात्मक नारी रूप आकृति में लयात्मक वर्णात्मक कलात्मक आदि तत्वों को एक साथ सृजनात्मक पहलू के साथ सामने लाया गया हैं अभी तक जो नारी रूप चित्रित किये ज रहे थे वह यथार्थपरक, सरलीकृत, लयात्मक, अलौकिक रहे

परन्तु अब नारी रूप काल्पनिक जगत से बाहर की वस्तु तथा व्यापार जगत की वस्तु मात्र रह गये, जिसके साथ ठोस वस्तु की तरह प्रयोग किये जाने लगे।

आधुनिक युग में कलाकार द्वारा बनाई गई नारी आकृति आकाश में उड़ती, वातावरण में सिमटती, फ्रेम से बाहर निकलती नजर आती है। वर्तमान में अब ''स्त्री'' दायरो में जकड़ी असाध्य, पीड़ित अधिक नजर आती है।

भारतीय कलाकार की अधिकांश कृतियो में चाहे मूर्तिकला हो, संगीत स्थ. ापत्य, चित्रकला, काव्य कला सभी कला श्रृंखलाओं में स्त्री एक ''नायिका'' के रूप में केन्द्र में रही है। नारी आकृति के बिना अधिकतर कलाकारों ने अपनी कृति को अधूरी ही माना।

अतः अन्त में कहा जा सकता है कि कलाकार नारी सौंदर्य को कहीं कल्पलता के रूप में तो कही सुकुमार कलिका के रूप में देखता है तो कलाकार की दृष्टि उसके स्थूल शारीरिक सौंदर्य को बेधती हुई सूक्ष्म मानसिक सौंदर्य में उलझती है और फिर कलाकार की रचना इसी रूप में मुखरित हो उठती है।

कलाकार ने नारी चित्रण धार्मिक, साहित्यिक दृष्टिकोण के साथ ही सौंदर्य की दृष्टि से भी किया है।

नारी अभिव्यक्ति का मूल उद्‌देश्य यही रहा है इसी कारण यह चरम सौंदर्य परम आनन्द कला में एक तान हो गये है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

(1) डॉ.के.डी.पाण्डे, भारतीय चित्रकला में नारी रूप विन्यास पृ. ग्टप्प्
(2) आनन्दवर्धन ध्वन्यालोक, कारिका, व्याख्या 43 पृ. सं. 312
(3) डॉ. कमलेश दत्त पांडे : भारतीय चित्रकला में नारी रूप विन्यास पृ. ग्टप्प्
(4) मधु जैन कला सम्पदा एवं वैचारिकी, मार्च–अप्रैल 2004 पृ.सं. 20
(5) एस एन दास गुप्ताः फंडामेन्टलस ऑफ इण्डियन आर्ट पृ. 24

डॉ. चन्द्रशेखर कच्छावा
वरिष्ठ व्याख्याता (इतिहास)
राजकीय महाविद्यालय,
नोखा (बीकानेर)

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

बीकानेर राज्य में शक्तियों का विकेन्द्रीकरण (1887 ई. से 1947 ई.)

बीकानेर राज्य ने, रेतीले भू–भाग की प्राकृतिक प्रतिकूल परिस्थितियों के उपरान्त भी राजस्थान के इतिहास में विकास के पथ पर अग्रसर होकर समकालीन राजपूताना रियासतों में एक विशिष्ट एवं पृथक स्थान बनाया है। 1887 ई. से 1947 ई. की अवधि में न केवल भारत बल्कि सम्पूर्ण विश्व की राजनीति में तीव्र परिवर्तन हुए। प्रथम एवं द्वितीय विश्वयुद्ध इसी कालखण्ड की घटनाएं हैं। भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस की स्थापना (1885 ई.) के साथ भारत में आजादी की मांग जोर पकड़ने लगी। बीकानेर राज्य भी इस परिवर्तन से अछूता नहीं रहा। 1909 का मार्ले–मिण्टो सुधार, 1919 का मोन्टेग्यू–चेम्सफोर्ड प्रतिवेदन, गवर्नमेन्ट इण्डिया एक्ट 1935, क्रिप्स मिशन 1942 इत्यादि सभी अधिनियमों को आत्मसात् करते हुए बीकानेर के शासकों ने अपने संवैधानिक ढांचे में समयानुकूल एवं व्यावहारिक परिवर्तन किए। सन् 1818 ई. में ब्रिटिश ईस्ट इण्डिया कम्पनी से की गई संधियों के परिणामस्वरूप राज्य में केन्द्रीय, स्थानीय, वित्तीय, भू–राजस्व एवं न्यायिक क्षेत्र में ब्रिटिश प्रभाव परिलक्षित होने लगा। 1887 ई. से 1947 ई. की अवधि में जब महाराजा गंगासिंह (1887–1943 ई.) व महाराजा शार्दूलसिंह (1943–1947 ई.) का शासन रहा, उस समय उक्त प्रभाव स्पष्ट देखने को मिलते हैं।

सन् 1887 ई. में महाराजा गंगासिंह के अवयस्कता में राज्यारोहण एवं सन् 1889 ई. में पूर्ण राजत्व प्राप्ति के बाद, बीकानेर राज्य की व्यवस्थापिका में क्रां. तिकारी परिवर्तन आये। बीकानेर राज्य में इसी काल में नवीन शासन प्रणाली की अनवरत यात्रा प्रारम्भ हुई। लेजिस्टलेटिव असेम्बली व अन्य चुनी हुई संस्थाओं के माध्यम से समृद्ध जीवन के लिये नियम बनाना प्रमुख सिद्धांत थे। महाराजा गंगा. सिंह ने प्रशासन में सुधार की एक लम्बी एवं वैज्ञानिक पद्धति का अनुसरण करते हुए पूर्व एवं पश्चिम की श्रेष्ठ शासन पद्धतियों को अंगीकार किया। उन्होंने दोनों शासन प्रणालियों का सम्मिश्रण करते हुए अपने राजघराने की श्रेष्ठ परम्परा को भी स्थिर रखा। प्रशासनिक परिवर्तन के पूर्व महाराजा गंगासिंह ने ब्रिटिश भारत

एवं इंग्लैण्ड की प्रशासनिक व्यवस्थाओं का अध्ययन कर स्थानीय परिस्थितियों एवं आवश्यकताओं का पूर्णतः ध्यान रखा।

महाराजा गंगासिंह का पूर्ण राजत्व प्राप्ति का समय मध्ययुगीन व नवीन शासन प्रणालियों के बीच का संक्रांतिकाल है। इस काल में शासक प्रजातांत्रिक संस्थाओं का निर्माण तो करना चाहते थे, किन्तु राजतंत्र के सिद्धांतों व शासन में सर्वोच्चता को भी नहीं छोड़ना चाहते थे। 1909 ई. में मोर्ले मिण्टो सुधार के बाद तो उन्हें यह स्पष्ट हो गया कि, देशी राज्यों में भी कालान्तर में प्रजातंत्रीय ढंग के उत्तरदायित्वपूर्ण शासन की मांग की जाएगी। अंग्रेजों की ओर से दबाव न होते हुए भी अपनी प्रजा को संतुष्ट करने तथा भारतीय विचारशील राजनीतिज्ञों की सहानुभूति प्राप्त करने के लिये उन्हें नए पथ पर अग्रसर होना पड़ेगा। अतः सन् 1913 ई. में लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना से शक्तियों का विकेन्द्रीकरण कर जनता की इच्छाओं को तुष्ट करने का प्रयास किया गया। इसका प्रमुख उद्देश्य शासक व शासित दोनों को राज्य के विकास में भागीदार बनाना था।

लेजिस्लेटिव असेम्बली

बीकानेर के महाराजा गंगासिंह बहुत दूरदर्शी शासक थे। सन् 1898 में पूर्ण राजस्व प्राप्ति के साथ ही उन्होंने तत्कालीन समय की गति को पहचान लिया था। उन्हें मार्ले मिण्टो सुधार अधिनियम 1909 के बाद स्पष्ट रूपेण दृष्टिगत होने लगा कि देशी राज्यों में भी प्रजातंत्रीय ढंग के उत्तरदायित्वपूर्ण शासन की स्थापना के लिए आगे पीछे मांग की जाएगी, और तब अंग्रेजों की ओर से कोई दखल न होते हुए भी अपनी प्रजा को संतुष्ट रखने तथा भारतीय विचारशील राजनीतिज्ञों की सहानुभूति प्राप्त करने के लिए उसे इस नए पथ पर अग्रसर होना पड़ेगा। अतएव सन् 1912 ई. के अपने शासनकाल की रजत जयन्ती उत्सव के समय महाराजा ने बीकानेर में जुबली दरबार के अवसर पर राज्य में प्रतिनिधि–सभा (रिप्रेजेंटेटिव असेम्बली) की स्थापना की घोषणा की। अपनी इच्छा घोषित करते हुए महाराजा ने कहा कि उनका यह दृढ मत है कि राज्य की भलाई में शासक और शाषित दोनों का समान हित है।

उपर्युक्त मान्यताओं का प्रतिनिधित्व करने के कारण महाराजा गंगासिंह ने प्रशासन को अधिक कारगर बनाने के लिए अनेक प्रशासनिक सुधार किए। 1905 में प्रशासनिक सम्मेलन प्रारंभ किए गए। इन सम्मेलनों में प्रारंभ में नाजिम व सभी विभागों के अध्यक्षों को आमंत्रित किया गया था। सम्मेलनों का क्षेत्राधिकार बढाते हुए 1908 ई. से गैर सरकारी सदस्यों को भी आमंत्रित किया जाने लगा। यहीं से बीकानेर राज्य में प्रतिनिधित्व सरकार का बीजारोपण हुआ। गैर सरकारी सदस्यों

को प्रशासनिक सम्मेलनों में आमंत्रित करने का यही उद्देश्य था कि कार्यों का विस्तार हो तथा प्रशासनिक सम्मेलन वास्तविक प्रतिनिधित्व निकाय की तरह कार्य करे। रजत जयंती समारोह में महाराजा ने जनता को कुछ रियायतें दी और अपने उद्‌बोधन में कहा कि "इस समय सबसे महत्त्वपूर्ण घोषणा जो जनता से संबंधित है उसमें प्रतिनिधित्व सभा सबसे महत्त्वपूर्ण है।" इस घोषणा के पीछे महाराजा का उद्देश्य था कि शासक और शासित दोनों समान रूप से राज्य के विकास में भागीदारी निभाएं।

10 नवम्बर 1913 को लेजिस्लेटिव असेम्बली का उद्‌घाटन महाराजा गंगासिंह द्वारा जार्ज पंचम् हॉल में किया गया। लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना की सर्वत्र प्रशंसा की गई थी। राजस्थान में अन्य किसी शासक ने इसका विचार तक नहीं किया था, तब महाराजा गंगासिंह ने बीकानेर में प्रतिनिधि सभा की स्थापना की। राजस्थान में ही नहीं अपितु सारे उत्तरी भारत के राज्यों में तब अपने ढंग की यह एकमात्र संस्था थी।

लेजिस्लेटिव असेम्बली का संगठनात्मक स्वरूप

लेजिस्लेटिव असेम्बली की घोषणा के पूर्व ही उसके संगठनात्मक ढांचे को व्यवस्थित रूप से खड़ा करने के प्रयास किए गए थे। महाराजा गंगासिंह ने वायसराय को पत्र लिखकर बीकानेर में लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना की इच्छा रखते हुए किसी योग्य अधिकारी की सेवाएं बीकानेर को देने का आग्रह किया था। महाराजा गंगासिंह ने भी 1917 में असेम्बली का नाम रिप्रेजेन्टेटिव असेम्बली के स्थान पर लेजिस्लेटिव असेम्बली रखा जो इसकी प्रकृति से ज्यादा इस के कार्यों पर प्रकाश डालता है। सन् 1937 में महाराजा गंगासिंह के शासन काल के 50 वर्ष पूर्ण हो गए थे। राज्य में गोल्डन जुबली समारोह का आयोजन किया गया। इस अवसर पर लेजिस्लेटिव असेम्बली में नये घोषित किए बोर्ड नीचे मुताबिक थे और मजबूत

u~1913 Bz			u~1937 Bz		
1- egkjkt k dh dk;Zdkfjh ifj"kn ds lnL;		6	1- egkjkt k dh dk;Zdkfjh ifj"kn ds lnL;		6
2- fuEufyf[kr lnL;		10	2- fuEufyf[kr lnL;		10
Yal;jkt lkgc jkt;h	3		Yal;jkt lkgc jkt;	3	
Yfl[k;sclhdkuj uxjikfydk	2		Yfl[k;sclhdkuj uxjikfydk	2	
Yaly;spw uxjikfydk	1		Yaly;spw uxjikfydk	1	
Yaly jkt;'kgj uxjikfydk	1		Yaly jkt;'kgj uxjikfydk	1	
YAlkjrux< uxjikfydk	1		YAlkjrux< uxjikfydk	1	
Ypy;s tqkux< uxjikfydk	1		Ypy;s tqkux< uxjikfydk	1	
YAly;jkt x< o ukgj uxj ikfydk lcfj&cfjhl s	1		YAly;jkt x< uxjikfydk	1	
	10				

3- euksuhr lnL; 19
(i) ¼d½ jkT; oh 2
¼[k½ rk ksh 3
¼x½ ftyk lehfr;ksa ls 2
¼?k½ ftyk lehfr cht+kuj 1

¼³½ ftyk lehfr jhtuh 1
¼p½ ftyk lehfr lqtkux<+ 1
¼N½ uxjikfydk chdkusj 1
11
(ii) vU; 8

;ksx 1$2$3 35

¼t½ uxj uxjikfydk 1
¼>½ jrux<+ uxjikfydk 1
¼´½ HkknjkuxjikfydK 1
¼V½ Mwaxj x<+ uxjikfydk 1
¼B½ lwjrx<+ guqekux<+
uxjikfydk lfefr
¼M½ tehankj cksMZ&
(i) lnj fMohtu 1
(ii) lwjrx<+ ftyk 1
¼<½ xaxkuxj fMLVªDV cksMZ 3
20
3- euksuhr lnL; 19
(i) ¼d½ jkT; oh 2
¼[k½ rk ksh lnj 3
¼x½ uxjikfydk chdkusj 1
¼?k½ d"kd oxZ 2
(ii) vU; fo'ks"k fo"k;Kksa dks fy, 11
;ksx 1$2$3 45

उपर्युक्त तालिका के अध्ययन से ज्ञात होता है कि लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना के बाद निर्वाचित सदस्यों की संख्या में निरन्तर वृद्धि दिखाई देती है। निर्वाचित सदस्यों की संख्या 10 से 20 हुई है, किन्तु मनोनीत सदस्यों की संख्या में कोई परिवर्तन नहीं किया गया। अर्थात् बीकानेर के तत्कालीन महाराजा गंगासिंह समय के साथ चलते हुए प्रजातंत्र को महत्त्व दे रहे थे। मनोनीत वर्ग में भी किसी वर्ग विशेष को महत्त्व न देकर नगरपालिका क्षेत्र एवं कृषक वर्ग में से सदस्यों को मनोनीत किया जाता था।

बीकानेर एवं गुजरात के बड़ौदा राज्य की लेजिस्लेटिव असेम्बली के तुलनात्मक अध्ययन से ज्ञात होता है कि तत्कालीन समय में बीकानेर राज्य आय एवं जनसंख्या

	cM+kSnk yst+h LysfVo dkSafly	chdkusj yst+h LysfVo vlsEcyh
1-	jkT; dh tula[;k 23 yk[k	jkT; dh tula[;k 7 yk[k
2-	jkT; dh dqy vk; 2½ djksM+ :	jkT; dh dqy vk; 1 djksM+ :
3-	dkSafly esa lnL; la[;k 25 Fkh	vlsEcyh dh lnL; la[;k 45 Fkh
4-	d"kd oxZ ls ,d Hkh lnL; ugha Fkk	d"kd oxZ ls 3 lnL; j[ks x, Fks
5-	,d lnL; ljnkj oxZ esa ls j[kk x;k Fkk	jkT; ds ljnkjksa ds 3 lnL; jgrs Fks

6-	ft;k cksMZ o uxjikfydk ds vf/kdkj ij ,d Hkh lnL; ugha Fkk	jkT; dh 12 uxjikfydkvksa esa ls ikWp ls ,d lnL; FkkA vFkkZr~ 12 lnL; uxjikfydk{ks= ds Fks
7-	jkt ifjokj dk ,d lnL; dkSafly esa jgrk Fkk	jkt ohifjokj ds nks lnL; eukuhr fd, tkrs Fks
8-	dkSafly esa ikWp ls lnL; dks rFkk izeq ikVhZ ds nks lnL; fd rus Hkh izeq ikVhZ dk lnL Fkk	,d lnL; fd rus Hkh izeq ikVhZ dk lnL ldrk Fkk
9-	ikWp ls ,DV vkSj lkr ls ,DV dks izeq djus dh Lokra=rk ugha Fkh	ikWp ls ,DV dks izeq djus dh Lokra=rk Fkh
10-	egkjkt k dkSafly dh cSBdksa esa dHkh&dHkh gh vkrs Fks	egkjkt k: fp ds lkFk ikWp ls cSBd esa fu;fer:i ls jgrs Fks
11-	dkSafly dh cSBdksa yxkrkj ugha gksrh Fkh	vlSacyh dh cSBdksa fuf'pr le; kUrjky yxkrkj gksrh Fkh
12-	dkbZ izsl ikWyh tSlk dkWaxzsl esa Fkk	dkbZ izsl ikWyh ukWu vkWfQf'k;y gksrk Fkk
13-	cMkSnk dkSafly ds l = esa fu;fer gksus ij ukWu vkWfQf'k;y lnL; 600@& :i;s ikWp ls l = ij yxrs Fks	cMkSnk uxj ;fn Lo;a'kklu ds lnL; bl dk;Zdkjh laLFkk ds fuEufyf[kr dk;ZdrkZ gksrs Fks vr%mudk dksbZ ;ksxnku fo'ks"k ugha Fkk

कृषक वर्ग, जिला बोर्ड एवं नगरपालिका क्षेत्र से बड़ौदा कौंसिल में कोई सदस्य नहीं था जबकि बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली में महाराजा गंगासिह ने इन वर्गों को पूर्ण प्रतिनिधित्व दिया था। बड़ौदा कौंसिल में सदस्य को दस प्रश्न पूछने की सीमा निश्चित थी जबकि बीकानेर असेम्बली में सदस्यों के प्रश्न पूछने की कोई सीमा नहीं थी। महाराजा स्वयं लेजिस्लेटिव के कार्यों में रूचि लेते थे। अतः सत्ता के विकेन्द्रीकरण की दृष्टि से बीकानेर राज्य देश के अन्य राज्यों में अग्रणी था।

सन् 1944 के अप्रैल माह में महाराजा शार्दूलसिंह ने कार्यकारी परिषद् की बैठक आयोजित की। बैठक का उद्देश्य लेजिस्लेटिव असेम्बली में और अधिक सुध ाार करना था। परिषद् की बैठक के निर्णयानुसार जनवरी 1945 ई. को एक अधि ासूचना जारी की गई। यह अधिसूचना सन् 1913 की असेम्बली के स्थान पर जारी की गई थी। नई अधिसूचना में निर्वाचित सदस्यों की संख्या 29 तथा मनोनीत

सदस्यों की संख्या 22 रखी गई थी। कुल 51 सदस्यों के अतिरिक्त महाराजा के द्वारा दो अतिरिक्त सदस्य, जो कानून के ज्ञाता होते थे, नामजद किए जाते थे। अतः अब लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थिति निम्न प्रकार थी।

मनोनीत सदस्य

1.	कार्यकारी परिषद् के सदस्य	—	8
2.	राजवी सरदार	—	2
3.	अन्य अधिकारी एवं गैर अधिकारी सदस्य	—	14
			24

निर्वाचित सदस्य

1.	ताजीमी सरदारों द्वारा निर्वाचित	—	3
2.	नगरपालिकाओं द्वारा निर्वाचित	—	16
3.	जिला बोर्डों द्वारा निर्वाचित	—	10
			29

नई अधिसूचना के पूर्व बीकानेर में लेजिस्लेचर (व्यवस्थापिका) का स्वरूप, जो मोंटेग्यू चेम्सफोर्ड सुधार से पहले का था, एक प्रकार से व्यवस्था संबंधी कार्यों के लिए कार्यकारी परिषद् का ही विस्तार था। जिसमें कार्यकारी परिषद् के सदस्य असेम्बली के एक्स ऑफीसियो सदस्य होते थे। अब एक्स ऑफीसियो व मनोनीत सदस्यों के बीच भिन्नता को समाप्त कर दिया गया। पुराने असेम्बली शासन के अनुसार सरकार के सदस्य असेम्बली के एक्स ऑफीसियों सदस्य होते थे। नई अधिसूचना में 51 सदस्यों में 29 निर्वाचित व 22 मनोनीत सदस्य रखे गए थे।

बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली के सदस्यों की असेम्बली के सत्रों में उपस्थिति के संदर्भ में एक विशेष तथ्य उद्घाटित होता है कि इसमें सदस्यों की उपस्थिति अनिवार्य थी। यदि कोई सदस्य बिना किसी उचित कारण के लगातार तीन सत्रों में अनुपस्थित रहता था तो उसका पद रिक्त घोषित कर दिया जाता था। लगातार तीन सत्रों में अनुपस्थित रहने वाले सदस्य से इस्तीफे के लिए नोटिस दिया जाता था। सदस्यों के अनुपस्थिति के कारणों से महाराजा संतुष्ट होने चाहिए थे, अन्यथा सदस्यता समाप्त कर दी जाती थी। अतः सदस्यों की सत्रों में उपस्थिति अनिवार्य थी। इस नियम को सख्ती से लागू किया गया था।

ताजीमी सरदारों, नगरपालिकाओं एवं जिला बोर्डों की ओर से आने वाले सदस्यों की चुनाव प्रक्रिया लगभग समान थी। रिटर्निंग अधिकारी जो महाराजा द्व ारा नियुक्त किया जाता था, संपूर्ण चुनावी प्रक्रिया को सम्पन्न कर परिणामों की घोषणा करता था।

असेम्बली के प्रत्येक सदस्य को प्रथम सत्र में महाराजा के प्रति अपनी वफादारी की शपथ लेनी होती थी। यदि कोई अधिकारी अस्थायी तौर पर असेम्बली का सदस्य मनोनीत किया जाता, जो केन्द्रीय सरकार की सेवा में हो तो उसे शहनशाह हिन्द व बीकानेर महाराजा दोनों के प्रति वफादारी की शपथ लेनी होती थी। इससे स्पष्ट है कि सदस्य शासक की कृपा तक ही सदस्य बने रह सकते थे। यहां राजतंत्र का प्रभाव स्पष्ट झलकता है। वर्तमान समय के अनुसार राज्य का कोई संविधान नहीं था, शासक ही सर्वेसर्वा था। असेम्बली में महिलाओं को किसी प्रकार का प्रतिनिधित्व नहीं देकर तत्कालीन बीकानेर के शासकों ने पुरूष प्रधानता की मानसिकता को प्रकट किया है। इसके अतिरिक्त महाराजा को किसी भी व्यक्ति की सदस्य बनने की अयोग्यता को समाप्त करने का अधिकार था। इससे स्पष्ट होता है कि शासक ही सर्वाधिक शक्तिशाली था तथा राजतंत्र प्रभावशाली।

लेजिस्लेटिव असेम्बली की कार्यपद्धति

बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली का मुख्य कार्य व्यवस्था संबंधी कार्यों को लगातार बनाए रखना था। असेम्बली की स्थापना से लेकर सन् 1945 तक उसकी कार्यपद्धति में अनेक बार परिवर्तन किए गए। व्यवस्था संबंधी कार्य के साथ ही असेम्बली के तीन प्रमुख कार्य रखे गए। प्रथम वैधानिक कानून बनाने का कार्य, दूसरा विचारात्मक अर्थात् किसी विषय पर विचार–विमर्श कर निष्कर्ष तक पहुंचना, तीसरा व अन्तिम प्रश्नात्मक यानि प्रश्न–उत्तर के द्वारा चर्चा करते हुए व्यवस्था संबंधी कार्य को पूर्ण करना। इन कार्यों को ध्यान में रखते हुए ही बीकानेर ले. जिस्लेटिव असेम्बली की कार्यपद्धति निर्धारित की गई थी।

सन् 1927 में महाराजा गंगासिंह ने प्रशासन में एक महत्त्वपूर्ण परिवर्तन करते हुए प्रधानमंत्री की नियुक्ति की तथा प्रधानमंत्री को लेजिस्लेटिव असेम्बली का सभापति और चांसलर नियुक्त किया। अब लेजिस्लेटिव असेम्बली की कार्यपद्धति में प्रधानमंत्री की भूमिका महत्त्वपूर्ण हो गई थी।

लेजिस्लेटिव असेम्बली की परिसीमाएँ

लेजिस्लेटिव असेम्बली को राज्य एवं सर्वसाधारण के हित में किसी भी प्रकार का कानून बनाने का अधिकार था, किन्तु अन्तिम निर्णय की शक्ति महाराजा के

पास थी। तत्कालीन समय में अन्य देशों के विधानों का भी अध्ययन करें तो हम पाते हैं कि वीटो की शक्ति राज्याध्यक्ष के पास ही होती थी। अतः बीकानेर राज्य के संबंध में भी यही सोच रही कि सम्प्रभु (शासक) के पास लेजिस्लेटिव असेम्बली के निर्णयों को अन्तिम स्वीकृति के लिए भेजा जाए। इस आधार पर लेजिस्लेटिव असेम्बली की कुछ वैधानिक सीमाएँ निर्धारित की गई थी। हालांकि लेजिस्लेटिव असेम्बली की गरिमा को बढाने के लिए यह भी तय किय गया था कि असेम्बली महाराजा की सरकार के किसी भी कानून में संशोधन अपनी सीमाओं को ध्यान में रखते हुए कर सकती थी।

असेम्बली को ऐसे कोई भी कानून बनाने का अधिकार नहीं था जो कि मह. ाराजा व उसके उत्तराधिकारियों के सिद्धांत व शक्तियों से संबंधित हो। साथ ही राजपरिवार के अधिकारों से संबंधित कानून बनाने का भी अधिकार नहीं था।

साथ ही बजट पर केवल बहस करने की व्यवस्था थी। उसे पास करने का अधिकार लेजिस्लेटिव असेम्बली के पास नहीं था। इसके अतिरिक्त महाराजा की लिखित स्वीकृति के बिना उसे लोक राजस्व, धर्म और धार्मिक संस्कार या संविध ाान संशोधन से संबंधित प्रस्ताव पर विचार करने का अधिकार नहीं था।

बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना से लेकर उसकी पूर्णता तक के अध्ययन से उसके विरूद्ध विभिन्न समालोचनात्मक बिन्दु उठाए जा सकते हैं। इसमें अधिकारियों का बहुमत था, यह राज्य की वास्तविक प्रतिनिधि संस्था नहीं थी। असेम्बली का कार्यकारी एवं कोष पर कोई नियंत्रण नहीं था। राज्य के नीति–निध ार्ारण, सैन्य तथा ब्रिटिश सरकार व अन्य राज्यों के साथ संबंधों के मामले ले. जिस्लेटिव असेम्बली के कार्यक्षेत्र से बाहर रखे गए थे। शासक के पास सर्वाधिकार (वीटो) था। असेम्बली के सदस्य पूर्णतः राजा की इच्छा पर कार्य करते थे और अपनी ईमानदारी राजा के प्रति दर्शाने में लगे रहते थे। वर्ष में दो या तीन बार दो या तीन दिन की अवधि में वर्ष भर के कार्य निपटा दिए जाते थे। साथ ही विभिन्न कानून व प्रस्ताव के साथ बजट एवं प्रश्नों और पूरक प्रश्नों पर भी चर्चा कर उन्हें पारित कर लिए जाते थे। सामान्यतः असेम्बली की अवधि प्रत्येक वर्ष में 2 या 3 दिनों से अधिक नहीं होती थी। इस प्रकार की स्थिति में असेम्बली में जनसाधारण एक्ट का संशोधन बिना चर्चा के पारित कर दिया गया, आयकर बिल भी बिना किसी विरोध के पारित कर दिया गया, अथक प्रयासों के बाद भी असेम्बली ग्रामीण शिक्षा के क्षेत्र में सुधार में असफल रही। ध्यानपूर्वक किया गया विश्लेषण यह दर्शाता है कि कोई प्रगति नहीं हुई थी। वस्तुतः सदस्यों के पास,

संवैधानिक, विचारात्मक अर्थात विचार–विमर्श एवं प्रश्नात्मक अर्थात् प्रश्नोत्तर के माध्यम से चर्चा की कोई शक्तियां नहीं थी। कानून अत्यन्त ही सीमित थे। आज के संदर्भ में लेजिस्लेटिव असेम्बली का कोई अर्थ नहीं था। राजा अपने पूर्वजों के समान रियासत की एकमात्र न्यायिक व संवैधानिक शक्तियों को समाहित किए हुए था। विभिन्न विभागों के अध्यक्षों के पास सिर्फ उसी प्रकार की शक्तियाँ थी जैसी उन्हें राजा द्वारा प्रदान की गई थी। जिसमें राजा अपने राज्य को निष्कंटक रूप से चला सके।

लेजिस्लेटिव असेम्बली के मूल स्वरूप के अध्ययन के बाद ध्यान में आता है कि केन्द्र में भी इम्पीरियल लेजिस्लेटिव असेम्बली संगठन व शक्ति दोनों में एक कमजोर संस्था थी। अतः तत्कालीन परिस्थितियों में यह आशा नहीं करनी चाहिए कि बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली इससे भी आगे बढ़कर कार्य करें। फिर बीकानेर के महाराजा ने यह घोषणा की थी कि उनका उद्देश्य जनता में शक्तियों का स्थानान्तरण करना नहीं है बल्कि नई पद्धति में केवल प्रशिक्षित करना है। बीकानेर में लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना तक भारत के कई राज्यों ने तो इस की प्रकार की लेजिस्लेटिव संस्थाओं की स्थापना भी नहीं की थी।

इन तथ्यों से यह इंगित होता है कि बीकानेर के महाराजा, समय के साथ प्रगत थे। महाराजा गंगासिंह यद्यपि जनहितकारी शासक थे, लेकिन शनैः शनैः स्वेच्छाचारी बनते गए। गंगासिंह की राजमर्मज्ञता व स्वेच्छाचारिता के कारण उन्हा. ने जनता को सरकार के कार्यों के साथ अनेक सीमाओं के साथ सम्बद्ध किया। उन्होंने बहुत पहले ही अपने शासन में यह अनुभव कर लिया था कि बदले हुए विचारों के साथ राज्य की दशाओं का आकलन किया जाए। इसी कारण वे अपने विचारों को राज्य के कार्यों के साथ शनैःशनैः समायोजित करते गए। अतः राज्य को हितकारी निरंकुशता व प्रजातंत्र दोनों का लाभ मिला। इस पद्धति ने जनता को मनोवैज्ञानिक संतुष्टि प्रदान की कि उनकी एक अपनी व्यवस्थापिका है जिसके माध्यम से वे अपने विचार स्वतंत्रता पूर्वक प्रकट कर सकते हैं। इन सभी बिन्दुओं के आधार पर यह कहा जा सकता है कि लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना राज्य के प्रशासन का एक महत्त्वपूर्ण कदम था। इसके माध्यम से राजपूत राजनीतिक संगठन को आधुनिक प्रशासनिक व्यवस्था के द्वारा बदला गया। राज्य सेना, पुलिस बल, समान न्यायिक व्यवस्था के प्रभाव व अन्य इसी प्रकार के बिन्दुओं के संदर्भ में शासक अपने अभिजात्य वर्ग के समर्थन से बिल्कुल मुक्त हो गया। इन प्रगतिशील बिन्दुओं ने राजशाही के प्रभाव के साथ अब तक एक छोटे दरबार की भूमिका अदा

कर रहे जागीरदारों की जमीनों के अधिकार समाप्त कर दिए।

इस प्रकार लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना, उसमें किसी प्रकार मतदान की व्यवस्था, चुने हुए सदस्यों में अंतर्निहित शक्तियाँ एक प्रकार का प्रभावी कदम था विशेषतः तब जबकि हम राजपूताना राज्यों के कठोर व दृढ़ परम्परावाद को नजर में रखें। प्रशासन के इस महान कदम ने आगे चलकर लोकप्रिय सरकार की स्थापना की। समय के साथ–साथ इसका संविधान अधिक से अधिक उदार होता गया जिसके परिणामस्वरूप राज्य में एक उत्तरदायी सरकार की स्थापना हुई।

बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली द्वारा राज्य में सामाजिक एवं अन्य सुधारों के लिए अनेक महत्त्वपूर्ण कानून बनाए गए जैसे अल्पव्यस्कों में धूम्रपान को रोकना, नगरपालिकाओं व सहकारी संस्थाएँ, सूदखोरी को रोकना, वकील धर्म की स्वतंत्रता, सिंचाई और जल निकास, ग्राम पंचायत, मिलावट को रोकना, कोर्ट ऑफ वार्डस्, प्राथमिक शिक्षा की अनिवार्यता, चेरिटेबल व धार्मिक संस्थाएँ, साहुकार, राहत, बचत बैंक, शिशु सुरक्षा, जिला बोर्ड आदि अनेक क्षेत्रों में उल्लेखनीय कार्य किया गया। इन सब व्यवस्थाओं के बावजूद संपूर्ण भारत में चलने वाले स्वतंत्रता आन्दोलन का प्रभाव बीकानेर में दिखाई देता है। बीकानेर की जनता तत्कालीन व्यवस्था से संतुष्ट नहीं थी। बीकानेर के लोगों ने अब यह माना कि धार्मिक आधार पर किसी एक व्यक्ति को शासन की बागडोर देना वर्तमान से सामंजस्य नहीं रखता है। इस प्रकार महाराजा गंगासिंह ने इस बात को स्वीकार करके नई परिस्थितियों के साथ तालमेल रखते हुए शासक का एक नया रूप जनता के सामने रखा। देवी के नाम पर चलने वाले शासक को राज्य का प्रमुख बना दिया साथ ही लोगों का संरक्षक भी शासक बन गया। उसने अपनी शासन प्रणाली को पश्चिमी मॉडल पर आधारित किया। इस बदलाव के कारण सरकार सशक्त व अधिक प्रभावी हो सकी। महाराजा ने सरकार को अधिक उत्तरदायित्व पूर्ण बनाने का प्रयास भी किया।

राज्य में उत्तरदायी सरकार की स्थापना के प्रयास

अब बीकानेर में राजनीतिक जाग्रति आ गई थी। समय–समय पर जनता के द्वारा संवैधानिक परिवर्तनों की माँग की जाने लगी। राज्य में बढ़ते हुए असंतोष को ध्यान में रखते हुए राजनीतिक अधिकारों से युक्त, एक नवीन संविधान की 31 अगस्त 1946 को महाराजा शार्दूल सिंह द्वारा घोषणा की गई।

नई घोषणा के अंतर्गत लेजिस्लेटिव असेम्बली को एक व्यापक और अधिक लोकप्रिय आधार दिया गया। साथ ही एक नए संविधान का लक्ष्य रखा गया जिससे उत्तरदायी सरकार का निर्माण किया जा सके। महाराजा की घोषणा को मूर्तरूप

देने के लिए दो समितियों का गठन किया गया।

(1) संवैधानिक समिति

(2) मताधिकार समिति

निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि स्थापना के समय से लेकर राज्य के भ. ारतीय संघ में विलीनीकरण तक बीकानेर के केन्द्रीय प्रशासन में अनेकशः परिवर्तन दिखाई देते हैं। स्थापना के समय जहाँ राज्य एक कमजोर कुलीय व्यवस्था पर टिका था, मुगल व अंग्रेजी संरक्षण पाकर सुदृढ़ हुआ। अंग्रेजों के संपर्क एवं उनके द्वारा समय–समय पर राज्य के प्रशासन में किए जाने वाले हस्तक्षेप से लोगों के मन में भ्रान्त धारणाएं घर कर गई थी कि वास्तविक शासक अंग्रेज हैं। लोगों के इस मिथ को महाराजा गंगासिंह ने लेजिस्लेटिव असेम्बली की स्थापना कर तोड़ा। केन्द्रीय प्रशासन अब राजतंत्रीय एवं प्रजातंत्रीय व्यवस्थाओं का मिश्रित स्वरूप दिखाई देने लगा। रीजेन्सी कौंसिल के शासन के दौरान ही प्रशासनिक क्षेत्र में एक पद्ध ति का विकास हो गया था। महाराजा गंगासिंह ने अपने प्रशासनिक संगठन के सिद्धांतों के अनुरूप कार्य करते हुए केन्द्रीय शासन को सुदृढ़ता प्रदान की। संपूर्ण विश्व में तत्कालीन समय में युद्ध का वातावरण था। सभी देश एवं छोटे–छोटे राज्य किसी न किसी बात से युद्ध से जुड़े हुए थे। इस प्रकार के वैश्विक वातावरण में भी बीकानेर के शासकों ने समयानुसार व्यावहारिक परिवर्तन किए। कार्यकारी परिषद् की स्थापना, मंत्रियों व सचिवों के अधिकारों में वृद्धि, लेजिस्लेटिव असेम्. बली की स्थापना तथा प्रधानमंत्री की नियुक्ति के बाद भी महाराजा ने अपनी शक्तियों व परमाधिकार में किसी प्रकार की कमी नहीं होने दी। सैन्य एवं विदेश विभाग के साथ सभी विभागों के महत्त्वपूर्ण निर्णय पर अन्तिम स्वीकृति महाराजा स्वयं ही देते थे। 1902 में जब महाराजा ने दीवान का पद समाप्त कर दिया तो निश्चित रूप से महाराजा को एक योग्य सहायक की कमी का अनुभव हुआ और 1927 में पुनः प्रधानमंत्री की नियुक्ति करनी पड़ी। राज्य में आयोजित किए जाने वाले प्रशासनिक सम्मेलनों का एक अभिनव प्रयोग, जनता की समस्याओं से सीधे संपर्क के लिए था जो बहुत सफल सिद्ध हुआ और यहीं से राज्य में लेजिस्लेटिव असेम्बली की नींव पड़ी।

देश में होने वाले परिवर्तनों का प्रभाव भी बीकानेर के केन्द्रीय प्रशासन पर दिखाई देता है। 1909 ई. में मार्ले मिण्टो सुधार के बाद राज्य में आगे पीछे उठने वाली प्रजातंत्र की माँग को शान्त करने के लिए लेजिस्लेटिव असेम्बली जैसी संस्थाओं का निर्माण किया गया। बीकानेर के शासक अपने इस उद्देश्य में बहुत

कुछ सीमा तक सफल भी हुए। तत्कालीन केन्द्रीय प्रशासन मंत्री एवं अधिकारी पदों पर स्थानीय योग्य व्यक्तियों की अपेक्षा बाहरी लोगों को महत्त्व दिया गया। इससे यहाँ के लोग योग्य एवं कुशल होने के बाद भी नई प्रशासनिक व्यवस्था में प्रशिक्षित नहीं हो सके। लेकिन फिर भी लेजिस्लेटिव असेम्बली ने बीकानेर राज्य की जनता को संवैधानिक प्रक्रियाओं का प्रशिक्षण प्रदान किया। इसी अनुभव के कारण जब 1945 के बाद राज्य में उत्तरदायी सरकार के लिए लोगों से सुझाव माँगे तो उन्होंने अनेक उपयोगी एवं हितकारी सुझाव दिए तथा अन्तिम निर्णय द्वि सदनीय व्यवस्था के पक्ष में हुआ।

लेजिस्लेटिव असेम्बली में प्रधानमंत्री व अन्य मंत्रियों द्वारा अपने–अपने दायित्वों को ठीक प्रकार से निभाने के कारण केन्द्रीय प्रशासन सरलता से चलता रहा तथा महाराजा को राज्य की अन्य विकास की योजनाओं के लिए पर्याप्त समय मिलने लगा। महाराजा अब अन्य कार्यों की ओर प्रवृत्त हुए तथा गंगनहर जैसी विशाल योजना को मूर्त रूप देने में सफलता प्राप्त की। इसके अतिरिक्त राज्य के स्थानीय, न्यायिक, वित्तीय एवं राजस्व प्रशासन को स्थिरता एवं नवीन वैज्ञानिक प्रयोगों द्व ारा व्यावहारिकता प्रदान की। केन्द्रीय प्रशासन की सुदृढ़ता के कारण ही राज्य की वित्तीय स्थिति में व्यापक सुधार आया।

कार्यकारी परिषद्, लेजिस्लेटिव असेम्बली, द्विसदनीय व्यवस्था के प्रस्ताव के बाद भी बीकानेर के शासकों ने अपने अधिकारों में किसी भी प्रकार का हस्तक्षेप स्वीकार नहीं किया। लेजिस्लेटिव असेम्बली को भी अनेक परिसीमाओं में बां ध दिया गया। बजट जैसे महत्त्वपूर्ण विषय पर भी वहां मतदान की व्यवस्था नहीं थी। जागीरी क्षेत्र, राज्य के विदेशी राज्यों से संबंध, कार्मिक विषय, रीति–रिवाज आदि विषयों पर असेम्बली असहाय दिखाई देती थी। न्यायिक क्षेत्र में भी महाराजा ही सर्वेसर्वा थे। सभी प्रकार के नीतिगत निर्णय महाराजा की स्वीकृति के बाद ही लागू किए जा सकते थे। एक प्रमुख बात जो हमें बीकानेर के केन्द्रीय प्रशासन में दिखाई देती है वह व्यवस्थापिका को न्यायपालिका से पृथक्क रखना है। लेजिस्ले. टिव असेम्बली में कभी भी न्यायाधीशों को मनोनीत नहीं किया गया।

इस प्रकार हमारे अध्ययन काल में बीकानेर राज्य के केन्द्रीय प्रशासन को राजतंत्रीय एवं प्रजातंत्रीय व्यवस्था का मिश्रित स्वरूप कह सकते हैं जिसमें राजतंत्र अधिक मजबूत था।

संदर्भ :

1. यूचर पोजीशन ऑफ इण्डियन स्टेट्स, फा.नं. 5, पैड नं. 195, 1922–24, शार्दूल संग्रहालय, लालगढ पैलेस, बीकानेर

2. महाराजा बीकानेर के निजी सचिव के कार्यालय की फा.सं.2278/36, भाग 1–ए, महाराजा

गंगासिंह का भाषण दिनांक 24.9.1912, उद्घाटन के समय असेम्बली का नाम रिप्रेजेंटेटिव असेम्बली रखा था। 1917 ई. में रिप्रेजेंटेटिव असेम्बली के स्थान पर लेजिस्लेटिव असेम्बली कर दिया गया था। शोध ग्रंथ में सर्वत्र लेजिस्लेटिव असेम्बली ही लिखा गया है। असेम्बली की मूल फाइलों में भी यही नाम लोकप्रिय है।

3. रिगार्डिंग ड्राट एडमिनिस्ट्रेशन रिपोर्ट फार द ईयर 1905–06 कवरिंग द एक्टीविटीज फॉर 18 मंथस्, फा.नं.187, ब.नं.40, महकमा खास, रा.रा.अ.बी.

4. एड.रिपोर्ट, बीकानेर, 1910–11, फा.नं.1560, ब.नं.63, महकमा खास, प्रिंटिंग एट टाइम प्रेस, बम्बई, रा.रा.अ.बी.

5. कार्यवाही राजसभा, दिनांक 10 नवंबर 1913 ई., पृ.1–3, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, नं.453, रा.रा.अ.बी.; कार्यवाही राजसभा, दिनांक 4 नवंबर, 1922, पृ.4, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, रजिस्टर नं.561, रा.रा.अ.बी.

6. एडिक्ट रूल्स एण्ड रेग्यूलेशन बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली, फा.नं.39, ब.नं.5, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, रा.रा.अ.बी.; राजपत्र बीकानेर, सोमवार, तारीख 10 नवंबर, 1913, पृ.1, रा.रा.अ. बी.

7. बाम्बे क्रोनिकल, दिनांक 7.11.1913,रा.रा.अ.बी.

   दी ट्रिब्यून, दिनांक 14.11.1913, रा.रा.अ.बी.

   टाइम्स ऑफ सीलो, कोलम्बो, दिनांक 12.11.1913, कटिंग दी न्यूज पेपर्स, फा.नं. बी 123, ब.नं. 4, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, 1914 ई., रा.रा.अ.बी.; न्यूज पेपर कटिंग रिलेटिंग टू लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, फा.नं. ए 74–83, ब.नं. 24, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, 1924, रा.रा. अ.बी.

8. विल्मेन विन्सेन्ट का महाराजा बीकानेर को लिखा पत्र क्र.547, दिनांक 7 जुलाई, 1913, फा.नं.ए–46–82, ब.नं.3, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, 1914, दी बीकानेर रिप्रेजेंटेटिव असेम्बली रूल्स एण्ड रेग्यूलेशन दी फोरमेशन ऑफ ड्राट बाई सर विल्मेन विन्सेन्ट, पृ.1–2, रा.रा. अ.बी.

9. नोट्स ऑन द एडमिनिस्ट्रेशन रिलेटिंग टू लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट बीकानेर अप टू डेट, फा.नं.ए–1, ब.नं.9, पृ.1, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, 1917; एड.रिपोर्ट, बीकानेर, 1916–17, पृ.40; कार्यवाही राजसभा, 22 अक्टूबर 1917, सोमवार, लेजिस्लेटिव रजिस्टर क्रमांक 558, पृ.5; कार्यवाही राजसभा, 28 अक्टूबर 1919, शनिवार, लेजिस्लेटिव रजिस्टर क्रमांक 559, पृ.46, रा.रा.अ.बी.

10. गोल्डन जुबिली फाईल, फा.नं. 9020, पैड नं. 96, 1937–38 ई., शार्दूल संग्रहालय, लालगढ पैलेस, बीकानेर

11. दी बीकानेर राजपत्र, एक्स्ट्राओर्डिनरी, 1936–37, फा.नं.ए–291–317, ब.नं.29, पी.एम.डिपार्ट. मेंट ए प्रोसीडिंग, रा.रा.अ.बी.; दी बीकानेर राजपत्र, ओर्डिनरी, 1936–37, फा.नं.318–319, ब.नं.29, पी.एम.डिपार्टमेंट, ए प्रोसीडिंग, रा.रा.अ.बी.

12. न्यू गुजरात, दिनांक 5.12.1927, बीकानेर न्यूज पेपर कटिंग, 79 से 90, पैड नं.33, 89/1927, बीकानेर न्यूज, रा.रा.अ.बी.

13. न्यू गुजरात, दिनांक 5.12.1927, पूर्व, बीकानेर न्यूज पेपर कटिंग, रा.रा.अ.बी.

14. महाराजा गंगासिंह का लेजिस्लेटिव असेम्बली के उद्घाटन पर दिया भाषण, कार्यवाही

राजसभा, 10 नवंबर 1913, जार्ज पंचम् हॉल, बीकानेर, रा.रा.अ.बी.

15. करणीसिंह : दी रिलेशन्स ऑफ दी हाऊस ऑफ बीकानेर विद् दी सेंट्रल पावर, पृ.279

16. एक्जीक्यूटिव कौंसिल मीटिंग, फा.नं. 1467/122, पैड नं. 127, 1944 ई., शार्दूल संग्रहालय, लालगढ़ पैलेस, बीकानेर; पाइन्ट डिस्कस्ड एण्ड डिसाइडेड एट दी कौंसिल मीटिंग हेल्ड एट लालगढ़ ऑन दी 4 अप्रैल 1944, रिविजन ऑफ दी एडिक्ट ऑफ दी लेजिस्लेटिव असेम्बली, फा.नं.1/3, ब.नं. 1, पार्ट प्प्, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर, रा.रा.अ.बी.

17. बीकानेर राजसभा के मेम्बरों की नामजदगी और चुनाव के नियम, रजिस्टर क्रमांक 212, पृ.11, रा.रा.अ.बी.

18. वही, पृ.84–85

19. नोट रिवीजन ऑफ एडिक्ट लेजिस्लेटिव असेम्बली रूल्स एण्ड रेग्यूलेशन मेड दीयर, पार्ट 4, फा.नं.1/4, ब.नं.1, पृ.128, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर

20. मेम्बरस् ऑफ दी लेजिस्लेटिव असेम्बली हू डिड नोट अटेन्ड दी थ्री कन्सीक्वेन्स सेशन ऑफ दी असेम्बली, फा.नं.ए 120–123, ब.नं.24, पृ.4–9, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, 1924, रा.रा.अ.बी.

21. वही, पृ.4–5

22. रियासत बीकानेर के ताजीमी सरदारों, नगरपालिकाओं, जिला बोर्डों की तरफ से मेम्बरों के चुनाव के नियम, पृ.19, 24, 35; बीकानेर राजसभा सम्बन्धी आज्ञापत्र और नियम, 1945, क्रमांक 212, आज्ञापत्र नियम घोषणाएं, रा.रा.अ.बी.; एडिक्ट, रूल्स एण्ड रेग्यूलेशन बीक. ानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली, फा.नं.39, ब.नं.5, पृ.25, 31,लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर, रा.रा.अ.बी.

23. बीकानेर राजसभा के एडीशनल मेम्बरों की नामजदगी और चुनाव के लिए नियम, फा.नं.39, ब.नं.5, पृ.24–25, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर

24. वही, पृ.24–25

25. रिवीजन ऑफ दी एडिक्ट पेपर्स, पार्ट 3, फा.नं.1/3, ब.नं.1, पृ.17, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर, रा.रा.अ.बी.

26. नोट रिवीजन ऑफ एडिक्ट रिप्रेजेंटेटिव असेम्बली रूल्स एण्ड रेग्यूलेशन मेड देयर, पार्ट प्ट, फा.नं.1/4, ब.नं.1, पृ.127, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट बीकानेर, रा.रा.अ.बी.

27. अपोइन्टमेंट ऑफ प्राइममिनिस्टर एज प्रेसीडेन्ट ऑफ दी बीकानेर लेजिस्लेटिव असेम्बली, फा.नं. ए 23–24, ब.नं.31, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर, 1927; दी टाइम्स ऑफ इण्डिया, 31 जनवरी 1927, पृ.6, बीकानेर न्यूज पेपर कटिंग, पैड नं.33, रा.रा.अ.बी.

28. नोट रिवीजन ऑफ एडिक्ट लेजिस्लेटिव असेम्बली रूल्स एण्ड रेग्यूलेशन मेड देयर, पार्ट प्ट, फा.नं.1/4, ब.नं.1, पृ.133, लेजिस्लेटिव असेम्बली, बीकानेर

29. फा.नं. ए 84–93, वर्ष 1914; फा.नं. ए 98–106, वर्ष 1921, फा.नं. ए 90–128, वर्ष 1929, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट, बीकानेर, रा.रा.अ.बी.

30. स्टेटमेंट ऑफ पावर्स, राज्य शासन संबंधी, 1942, रजिस्टर नं. 135, रा.रा.अ.बी.

31. कार्यवाही राजसभा 28 अक्टूबर 1919, शनिवार, लेजिस्लेटिव डिपार्टमेंट रजिस्टर नं. 559, पृ.47, रा.रा.अ.बी.

डॉ0 प्रभूसिंह
पोस्ट डॉक्टरल फेलो
दक्षिण एशिया विभाग
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

भारत का परमाणु प्रसार

जोधपुर और जैसलमेर के बीच पोखरन क्षेत्र पाकिस्तान की सीमा से लगभग 150 किमी. दूर है। 18 मई, 1974 को भारत ने सफल भूमिगत परमाणु परीक्षण करके शक्ति सम्पन्न राष्ट्रों के एकाधिकार को समाप्त कर दिया तथा परमाणु क्लब का छठा सदस्य बन गया।[1] भारत का यह विस्फोट भारतीय विज्ञान एवं प्रोद्योगिकी के इतिहास में स्वर्ण अक्षरों में अंकित हो गया। इस दिन प्रातः 8:15 बजे पश्चिम भारत में जमीन के अन्दर सौ मीटर के गहराई पर शान्तिपूर्ण कार्यों के लिए पहला परमाणु विस्फोट करके परमाणु ऊर्जा के क्षेत्र में पांच बड़े राष्ट्रों का एकाधिकार समाप्त कर दिया। भारत द्वारा विस्फोट की खबर फैलते ही पूरे राष्ट्र में खुशी की लहर दौड़ गई।[2]

18 मई, 1974 को पोखरन में प्रथम परमाणु परीक्षण (10 किलोटन क्षमता) के 24 वर्ष बाद 11 एवं 13 मई 1998 को पुनः पोखरन में किए गए पांच परमाणु परीक्षणों ने न केवल भारतीय वैज्ञानिकों की मेघा से विश्व को परिचित करवाया बल्कि भारत को विश्व की छठी परमाणु शक्ति के रूप में प्रतिष्ठित भी किया। साथ में एक ही दिन बल्कि कुछ ही सैकेंड के अन्तराल में लगातार तीन विस्फोट भी किए। प्रथम दिन 11 मई, 1998 को किए गए तीन विस्फोटों में से एक 18 मई, 1974 के समान नाभिकीय विखंडन पर आधारित था, दूसरा कम क्षमता का विखण्डन तथा तीसरा ताप नाभिकीय विखंडन पर आधारित था, दूसरा कम क्षमता का विखण्डन तथा तीसरा ताप नाभिकीय युक्ति के रूप में हाइड्रोजन बम का परीक्षण था। वैज्ञानिक आंकलन के अनुसार हाइड्रोजन युक्ति एं 'सुपर बम' का नमूना था जो विखण्डन–संलयन–विखण्डन के संयोजन पर आधारित था और विस्फोट के लिए संलयन ईंधन को केन्द्र में रखा गया था।[3] इन तीनों परीक्षणों की कुछ क्षमता 55 किलोटन टी.एन.टी. के समतुल्य मापी गई थी। भारत ने प्रथम नाभिकीय – संलयन परीक्षण अर्थात् हाइड्रोजन बम का सफल परीक्षण 11 मई, 1998 को पोखरन में किया, प्रथम भूमिगत परीक्षण 18 मई, 1974 को अन्तिम परीक्षण 13 मई, 1998

को किया।[4] भारत ने 1998 की रिपोर्ट के अनुसार कुल मिलाकर 6 परमाणु परीक्षण किए जिसके अन्तर्गत 6 भूमिगत परीक्षण है।[5] भारत ने अपनी नाभिकीय क्षमता की विश्वसनियता को पूर्णता प्राप्त करने के लिए 13 मई, 1998 को सब–किलोटन क्षमता वाले (अर्थात / 1000 किलोग्राम से कम) तथा दो और परीक्षण किए, उनसे उसे संग्राम भूमि में अति सूक्ष्म क्षमता वाले समरतान्त्रिक हथियारों को बनाने की क्षमता प्राप्त हो गई। ये दोनों परीक्षण 'सबक्रिटीकल टेस्ट' के डिजाइन के बेहतर एवं उन्नत कम्प्यूटर सिमुलेशन के लिए किए गए थे। इस टेस्ट को केवल सुपर कम्प्यूटर पर ही किया जा सकता है।[6]

13 मई, 1998 को भारत पांच परीक्षणों की श्रृंखला पूरी कर सका जिसे कूट भाषा में ऑपरेशन शक्ति नाम दिया गया। 18 मई, 1974 एवं 11 मई 1998 को दोनों दिन बुध पूर्णिमा का दिन ही लिया गया था। परमाणु परीक्षण करने से पहले सारी प्रक्रिया गोपनीय रखी गई तथा परीक्षण के लिए 58 इंजीनियर रेजीमेन्ट को चुना गया। भारतीय थल सेना ने जिस युक्ति का इस्तेमाल किया उसमें कूटनाम था। कुछ शब्द भी शमिका थे मसलन हाइड्रोजन बम के परीक्षण में किए गये कूऐं को ताजमहल नाम दिया गया। तीसरे कूऐं को जिसमें एक किलो टन या कम क्षमता वाले बम का निरीक्षण किया गया था 'कुम्भकरण' नाम दिया था दूसरे तीन शाफ्ट को रखने वाले कूओं को नवताल 1, 2, 3 का नाम दिया गया। 11 मई एवं 13 मई को किए गये परीक्षण सफल सिद्ध हुए और स्थल का नाम शक्ति स्थल

ØH a	fcQ/k	ijh{kk fr fFk	y{;	{lerk
1-	fc[k/Mu	11 ebZ 1998	NksVsijekdkqe	15 fdyksVu
2-	rki uHkhHkh; la;qDr fcQ/k	11 ebZ 1998	gkbMªkstu ce ds	45 fdyksVu
3-	vYi Åtk lajpuk t ksM	11 ebZ 1998	lekUrj ijh{kk ds fy,	0-3 fdyksVu
4-	vYi Åtk lajpuk t ksM	13 ebZ 1998	ekè;fedijekdkqe	0-2 fdyksVu
5-	vYi Åtk lajpuk t ksM	13 ebZ 1998	fe'kuhijekdkqe ds fy,	0-5 fdyksVu

इन परमाणु परीक्षणों के बाद भारत विश्व पर स्तर एक सशक्त देश के रूप में उभरा है जो अपनी शर्तों पर विश्व की महान शक्तियों से बराबरी की हैसियत

से बात करता है। यद्यपि अमेरिका आदि राष्ट्रों के आर्थिक प्रतिबन्ध लगाने से भ. ारत को इसकी कीमत भी चुकानी पड़ी, किन्तु अर्थव्यव्सथा को पटरी पर उतरने नहीं दिया गया और हम प्रतिबन्धों को झेल गए। इससे यह सिद्ध हो गया कि भारत अपनी सुरक्षा समस्याओं को तथ्यात्मक रूप से समझता है एवं उसका कदम सूझबूझ भरा, परिपक्व एवं समयानुकूल था।

अन्तर्राष्ट्रीय एवं शस्त्र नियन्त्रण (आई.पी.ए.सी.) 1995 की रिपोर्ट के अनुसार भारत के पास परमाणु शस्त्रों की संख्या अनुमानतः 30 प्लूटोनियम बम है।[9] भारत के पास 1997 की रिपोर्ट के अनुसार परमाणु हथियारों की संख्या 80 से 90 के मध्य बताई गई परन्तु 1998 की इण्डिया टुडे की रिपोर्ट के अनुसार यह संख्या अनुमानतः 65 तक बताई गई है। एशिया में प्रथम स्थान रखने वाली विद्युत भट्टी 'अप्सरा' के नक्शे से लेकर निर्माण तक का सारा कार्य भारतीय वैज्ञानिकों ने किया। अ[illegible] वर्तमान [illegible] वाले बम बनाने की

Øe a	d bo	ce l fi; k	d k Z Z kj Bk
1-	V Bcs	2	19638864
2-	r jkiq	7	1968
3-	j kk kk i r k l kj	40	19698870
4-	d yi Dde	80	19708871

भारत द्वारा विकसित किए गए प्रक्षेपास्त्रों में अग्नि–1, अग्नि–2, पृथ्वी, आकाश, त्रिशूल, नाग प्रमुख है। अग्नि का पहला प्रक्षेपण 20 अप्रेल 1989 को निर्धारित किया गया परन्तु तकनीकी खराबी के कारण यह परीक्षण 22 मई 1989 को चांद. ीपुर उड़ीसा के अन्तरिम परीक्षण केन्द्र से 7 बजकर 17 मिनट पर भारत के मध्यम दूरी के बैलास्टिक मिसाइल अग्नि की पहली परीक्षण उड़ान आयोजित की गई। 10 मिनट के अन्दर प्रक्षेपण स्थल से 1000 किमी. दूर बंगाल की खाड़ी में भारतीय नौ–सेना के एक जहाज पर अपने लक्ष्य के साथ प्राप्त कर लिया।[13] जिसकी मारक क्षमता 1500 से 2500 किमी. तक है तथा 1200 से 2000 किमी. तक परीक्षण किया जा चुका है।[14] अग्नि–2 का सफल परीक्षण 11 अप्रैल 1999 को हुआ तथा इसकी मारक क्षमता 2500 किमी. तक है। यह अग्नि–2 तथा अग्नि–1 मध्यम दूरी की

मिसाइल है।[15] पृथ्वी मिसाइल का प्रथम सफल परीक्षण 25 फरवरी 1988 को दिन में 11 बजकर 23 मिनट पर प्रक्षेपण किया गया। इसकी मारक क्षमता 250 किमी. तक है जो कि 7500 किग्रा. के परमाणु बम को दागने की शक्ति रखती है।[16] इसी प्रकार नाग एवं त्रिशूल मिसाइलों का आविष्कार किया गया। नाग को टेंक भेदी प्रक्षेपास्त्र की संज्ञा दी गई तथा त्रिशूल सतह से हवा में मार करने वाला प्रक्षेपास्त्र है। त्रिशूल का सफल परीक्षण 5 जून 1989 को किया गया। 15 किलोग्राम तक का विस्फोटक भार ले जान सकने वाला प्रक्षेपास्त्र है। इसके संचारक क्षमता 500 मीटर से आठ किलोमीटर तक है तथा नाग की मारक क्षमता 4 किमी. तक निध ार्रित की गई है।[17]

नाग की विशेषता है कि यह सर्वाधिक संवेदनशील है तथा इसका मूल मन्त्र है 'दागो और भूल जाओ' तथा इसे कई बार दागने के बाद नियन्त्रित करने की आवश्यकता नहीं होती। नाग 5 किमी. की दूरी तक अभिक्रियाशील कवच सहित सभी भावी कवचों को ऊपर से भेद डालता है।[18] आकाश का सफल परीक्षण 4 फरवरी 1994 को चांदीपुर से किया गया। इसमें 'राजेन्द्र' नामक 'कला व्यूह राडार' (Phased aero Radar) का प्रयोग किया गया।

संदर्भ :

1. ओमप्रकाश तिवारी, राष्ट्रीय सुरक्षा, ज्ञानदा प्रकाशन (पी.एण्ड.डी.), नई दिल्ली, 1999, पृ. 277
2. राजेन्द्र प्रसाद, पोखरन में भारत द्वारा नाभिकीय परीक्षणों के उपरान्त ग्राह्यताऐं एवं चुनौतियां, 18 मई 1998, राष्ट्रीय सहारा सम्पादकीय, पृ. 1
3. सिपरी ईयर बुक, 1998, ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, लन्दन, पृ. 41
4. सुरेन्द्र कुमार मिश्र, भारतीय परमाणु नीति, निःशस्त्रीकरण एवं अन्तर्राष्ट्रीय सुरक्षा, राधा पब्लिकेशन, नई दिल्ली, 2006, पृ. 21
5. धिरेन्द्र द्विवेदी, संजय कुमार, अनुराग जयसवाल एवं गुलाबचन्द ललित, अन्तर्राष्ट्रीय रा. जनीति, अध्ययन पब्लिशर्स, नई दिल्ली, 2006, पृ. 116
6. अन्तर्राष्ट्रीय एवं शस्त्र नियन्त्रण (आई.पी.ए.सी.) 1995 की रिपोर्ट
7. इण्डिया टुडे, 3 जून 1998, पृ. 9
8. इण्डिया टुडे, 28 अप्रेल 1999, पृ. 34
9. ए.पी.जे. अब्दुल कलाम, अग्नि की उड़ान, प्रभात पब्लिकेशन, नई दिल्ली, 1999, पृ. 177
10. मनमोहन बाला, रक्षा विज्ञान, प्रभाव प्रकाशन, नई दिल्ली, 1999, पृ. 173
11. क्रॉनीकल ईयर बुक, 1999, पृ. 752
12. राष्ट्रीय सहारा समाचार पत्र, 15 मई 1998
13. ए.पी.जे. अब्दुल कलाम, अग्नि की उड़ान, प्रभात पब्लिकेशन, नई दिल्ली, 1999, पृ. 177
14. इण्डिया टुडे, 28 अप्रेल 1999, पृ. 34

डॉ ज्योति शर्मा
व्याख्याता, चित्रकला
श्री सत्य सांई कॉलेज,
जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

पुराणों में गणेश– एक अध्ययन

प्राचीन काल से ही मानव और धर्म का सम्बन्ध नाड़ी और धड़कन के समान रहा है जिस प्रकार नाड़ी से धड़कन को अलग नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार मानव के व्यक्तित्व से धर्म को अलग नहीं किया जा सकता। इतना घनिष्ठ होने के कारण उसकी सृजनात्मक गतिविधियों में धर्म का प्रभाव आना स्वाभाविक ही है क्योंकि आदिम काल से ही जब मनुष्य गुफा एवं जंगलों में निवास करता था तभी से उसकी ईश्वर से प्रति आस्था थी। वह जादू टोनों व शिकार पर जाने से पहले शिकार की आकृति बनाकर ईश्वर से प्रार्थना करता था। भयानक जंगली पशु व प्राकृतिक आपदा के भय से अपने–अपने प्रिय देवता की चित्राकृति बनाकर पूजा करता, जिससे उसके ऊपर आयी विष्टियाँ दूर हो जाएँ। इसी विश्वास के साथ जैसे–जैसे मानव का विकास होता गया उसकी धर्म के प्रति आस्था और अधिक घनिष्ठ होती गई। आगे चलकर उसने मंदिर व पूजागृह में मूर्ति व भित्तियों पर देवताओं की चित्राकृतियों का निर्माण करवाया जो आज हमें मंदिरों, पूजागृहों एवं अन्य धार्मिक स्थलों पर देखने को मिलती है। मानव ने अपने शुभ कार्यों के प्रारम्भ करने के उद्देश्य से देवताओं में सर्वोपरि बुद्धि के देवता भगवान श्री गणेश के विभिन्न रूपों का चित्रांकन करवाया जिनके जन्म के सम्बन्ध में विभिन्न कथाएँ प्रचलित हैं।

श्री गणेश का जन्म एवं विभिन्न अवधारणाएँ

श्री गणेश के प्रकट होने की कथा अलग–अलग पुराणों में विभिन्न प्रकार से दी गई है। इनके प्रकट होने की कथाओं में समानता का अभाव है। इन सभी पुराणों से गणपति के प्रकट होने की कथाओं का सार इस लेख में लिख रही हूँ, ताकि देव भक्त इन्हें पढ़कर ज्ञान प्राप्त कर सकें और अपने उपास्य और प्रथम विघ्नहारी देव की लीलाओं का सही परिचय प्राप्त कर सकें।

ब्रह्माण्ड–पुराणः– में गणेश के एकदन्ती होने का प्रमाण दिया गया है। प्रसिद्ध

कथानक के अनुसार परशुराम क्षत्रियों का संहार करने के उपरान्त शिव जी के दर्शन के लिए कैलाश पर्वत पर पहुँचे। उस समय शिव और पार्वती का वार्तालाप चल रहा था और द्वार पर गणेश जी उन्हें अन्दर जाने से रोका । फलतः परशुराम और गणेश में संघर्ष हो गया । परशुराम ने अपने परशु से प्रहार करके गणेश का एक दांत तोड़ दिया तभी से ये एकदन्ती हो गये ।[1]

वराह पुराण[2] :– में गणेश के जन्म के बारे में कथानक मिलता है । देवगण और ऋषिगण के किसी भी सत् कार्य में समय अनेक विघ्न उत्पन्न हो जाया करते थे। फलतः देवताओं ने महादेव से प्रार्थना की तथा महादेव ने उमा की तरफ देखकर अहसास करते ही परमश्रेष्ठी गुणों से युक्त गणेश का जन्म हुआ। इस बालक को उमा निर्भिमेष चक्षु से देखने लगी जिससे कुपित होकर शिव ने श्राप दिया कि इसका मुख गज का, उदर बड़ा तथा वाहन मूषक हो जाए। ब्रह्मा ने इन्हें सभी विनायकों का अधिपति नियुक्त किया और शिव से उन्हें विघ्न, गजास्थ गणेश, भवपुत्र आदि की संज्ञा प्रदान की । देवताओं में, यज्ञों में तथा अन्य धार्मिक कार्यो में सर्वप्रथम पूजन होने का वरदान दिया। ऐसा न करने पर कार्य मैं विघ्न उत्पन्न होगा। गणेश का जन्म तथा नामरकण चतुर्थी के दिन होने के कारण चतुर्थी व्रत का विधान शुरू हुआ। अतः उसी दिन से उनकी विधिवत् पूजा प्रारम्भ हुई।

शिवपुराण[3] :– में गणेश की सिद्धि और बुद्धि नामक दो पत्नियों का उल्लेख हुआ है। शिवपुराण कथानक के अनुसार स्कन्द और गणेश योग्य हो जाने पर शिव ने उन दोनो से कहा ''जो सबसे पहले पृथ्वी की परिक्रमा कर लेगा उसका विवाह सबसे पहले होगा। स्कन्द अपने वाहन मयूर पर सवार होकर पृथ्वी भ्रमण पर निकल पड़े, किन्तु गणेश अपने वाहन मूषक पर सवार होकर अपने माता–पिता की सात बार प्रदक्षिणा करके तक्र द्वारा प्रमाणित किया कि माता–पिता की सात बार प्रदक्षिणा करने पर परिक्रमा का फल प्राप्त होता है। फलतः शिव और पार्वती ने सिद्धि तथा बुद्धि नाम की सुन्दर कुमारियों से इनका व्याह कर दिया''।

ब्रह्मवैवर्त पुराणः– में गणेश को कृष्ण का अवतार माना गया हैं। इस पुराण के गणपति खंड[4] में श्री गणेश जी के बारे में सिद्ध सदन के स्वरूप का वर्णन किया गया है। श्री गणेश जी के इस मंत्र में 32 अक्षर है। यह सम्पूर्ण कामनाओं का दाता, धर्म, अर्थ, काम एवं मोक्ष का फल देने वाला और सर्वसिद्धिप्रद हैं। ब्रह्मवैवर्त पुराण के अनुसार शिवप्राण वल्लभा पार्वती के मंगलमय अंक में श्री कृष्ण रूपी परमतत्व ही व्यक्त हुआ। यह पाप संतापहारिणी एवं निखिला नन्दवर्द्धनी कथा भगवान ''श्री नारायण'' ने देवर्षि नारद को बतायी। त्रिपुरारि ने श्रेलोम्य सुन्दरी पार्वती से साल भर का व्रत पुष्यक पुत्र रत्न की प्राप्ति के लिए करने को कहा, यह पुत्र श्री गणेश

जी है। ''पुष्यक'' व्रत के महात्य की चर्चा इस पुराण में की गई है। तब ब्रह्म के रूप में गणेश का प्रादुर्भाव हुआ। इनकी आभा तथा सौन्दर्यता का वर्णन गणपति खंड[5] में अध्याय 8 और 9 में आया है। सूर्य पुत्र श्नैश्चर मे अभिशाप से पार्वती नन्दन का छिन्न मस्तक होने श्रीहरि ने गजमुख वाले स्वरूप को प्रदान किया। क्षीराधिशायी लक्ष्मी पति विष्णु शुभ मुहुर्त में देवताओं और मुनियो के साथ भगवान शंकर के पास पहुँचकर श्रेष्ठतम उपहारों से पद्यप्रसन्नयन गजानन की पूजा की और प्रथम पूज्यता[6] होने पर आशीर्वाद दिया। प्रसन्न कमलनयन विष्णु ने षाष्ठशोपचार की सामग्रियां देकर नामकरण किया।

विघ्नेशश्चगणेशश्च हेरम्ष श्च गजाननः

लम्बोदरश्चैकदन्तः शूर्पकर्णो विनायक :।।[7]

गणपति खड़[8] :– में ''श्री विष्णु'' ने गणेश की स्तुति की हैं । विष्णु ने शनैश्चर को गणेश कवच[9] और उसकी महिमा को बताया हैं गजमुख के एकदन्त होने की कथा का भी उल्लेख किया है। परशुराम ने अपने परशु से गजानन का एकदन्त तोड दिया। गणेश का तुलसी को शाप देने का भी उल्लेख किया है । इस पुराण में गणेश ने गुणो का उल्ल्ेख मिलता है।

विष्णुधर्मात्तर पुराण[10] :– में गणपति का वर्णन 71 वें भाग में मिलता है। अपने एक पैर को पाद पीठ पर तथा दूसरे को आसन पर रखे हुए गजमुख तथा चतुर्भुजी गणपति को अपने दाहिने हाथ में त्रिशुल और अक्षमाला तथा बॉये हाथें में परशु और मोदक से भरा पात्र लिए हुए वर्णित हुए हैं । इस पुराण के अनुसार वे लम्बोदर और शूपकर्ण हो तथा सर्प यज्ञोपवितऔर व्याघ्र–चर्म का वस्त्र धारण किये हुए हो, इनके बायीं ओर में दाँत का प्रदर्शन न हो।

मत्स्यपुराण[11] :– गणपति प्रतिमा का उल्लेख विस्तृत रूप में किया गया हैं गणेश के चतुर्भुजी रूप में दायें हाथों में स्वदन्त और कमल तथा बायें हाथों में मोदक और परशु धारण किये है। मुख गजमुख, लम्बोदर, शूर्पकर्ण, विशालतुण्ड, एकदन्ती, सर्प–यज्ञोपवीत धारी तथा त्रिनेत्र का वर्णन गणेश के बारे में किया गया है। इनका मूषक वाहन है तथा सिद्धि तथा सिद्ध नाम की दो सुन्दर पत्नियां है। इनके कन्धे तथा हाथ पुष्ठ एवं बलवान है तथा इनका मुख नीचे की और झुका हुआ है।

अग्निपुराण[12] :– के अनुसार गजमुख, लम्बोदर, शूपकर्ण, चतुर्भुजी गणपति के हाथों में दन्त, परशु, कमल और मोकद विराजमान होना चाहिए।

अपराजित पृष्ठ[13] :– में भी गजमुख, लम्बोदर और चतुर्भुजी गणपति को

अपने दाहिने हाथों में स्वदन्त परशु और बांए हाथों में कमल और मोदक लिए हुए वर्णित किया गया हैं रूपमण्डन[14] में भी उपरोक्त वर्णन मिलता हैं। दक्षिण भारतीय ग्रन्थ ''अंशुमभ्देदाकम् और सुप्रभेदागम्'' में गणपति के उपरोक्त स्वरूप की व्याख्या मिलती है।

पद्यपुराण :– के सृष्टिखंड में वर्णित श्री गणेश प्राकष्य की मधुर मनोहर एवं मंगलमय कथा का संक्षेप में वर्णन नीचे दिया गया है। हिमगिरिनन्दिनी पार्वती का पाणिगृहण करने के बाद भगवान शंकर रमणीय उद्यानों और वनों में विहार करने लगे। एक बार की बात है शंकरेच्छानुवर्तिनी पार्वती ने सुगन्धित तेल और चूर्ण से अपने शरीर में उबटन लगवाया और 3 गिरे हुए मैल से एक पुरूष की आकृति बनाई तत्पशचात इस गजमुख पुरूषाकृति को पुण्य सलिला गंगाजी के जल में प्रवाहित कर दिया। त्रैलोक्तारिणी गंगाजी के त्रैलोक्य सुन्दरी पार्वती को अपनी सहेली मानती थी। आकृति जल में पड़ते ही विशालमय हो गई जिसे शंकरार्ध शरीरिणी माता ने पुत्र कहकर पुकारा। सुरसरि ने भी पुत्र महा/ देवताओं ने इसे गाड्गेय कहकर सम्मानित किया। इस प्रकार गज वदन देवताओं द्वारा पूजित हुए ब्रह्मा जी ने इन्हें गणों का आधिपत्य प्रदान किया।

लिंग पुराण में पूर्वाद्ध में गणेश जी के प्राकष्य की कथा असुरो के कर्मकाण्डों में विध्न उत्पन्न करने के लिए देवताओं द्वारा पार्वती वल्लभ की उपासना किये जाने के उपरान्त परब्रह्मस्वरूप स्कन्दाग्रह का आविर्भाव हुआ जिसका मुख हाथी का था। एक हाथ में त्रिशूल तथा दूसरे में पाश था।

लिंग पुराण[15] :– में 105 वें भाग में शिव ने अपने पुत्र गणेश से दैत्यों के नाश तथा देवता, ब्राह्मणों तथा ब्रह्मावादियों का उपकार करने के लिए कहा है का वर्णन मिलता हैं। भगवान गणपति ने विध्नगणों को प्रभु शिव का आशीर्वाद प्राप्त करके उत्पन्न किया। इसी समय से गणेश की उपासना गणपति के रूप में सर्वप्रथम की जाने लगी। गणेश ने दैत्यों के धर्मकार्यों में विध्न पहुँचाना प्रारम्भ किया। ''समस्त जगत की दैनन्दिनी युग–कल्प आदि गणना से किंवा समष्टि की सृष्टि स्थिति सहांरात्मक जगदृव्यापार को कर्तुम् अकर्तुम या कर्तुम् विध्नों को भी कहीं–कहीं आवश्यकता है। अच्छी भी कोई बात..... चलती रहे या किसी एक विशिष्ट व्यवस्था से चले, किवां रूपान्तर से चले, इसके लिए प्रतिबन्धकों की योजना रहती है।''[16]

'शिव पुराण' :– में श्री गणेश जी की उत्पत्ति की अवधारण पार्वती के मन में गण या सेवक की आवश्यकता को लेकर हुई। एक समय की बात है कि शिव की पत्नी उमा स्नानागार में थी। नन्दी जैसी सहचारियों की उपेक्षा करके भगवान भूतनाथ सीधे स्नानागार में पहुँच गये। प्रभु शिव को सामने देखकर वह

बहुत लज्जित हुई। मेरा भी कोई ऐसा सेवक होना चाहिए परम शुभ हो, कार्य कुशल और मेरी आज्ञा का पालन करने में कभी विचलित न हो। ऐसा सोचकर[17] भुवनेश्वरी उमा ने अपने मंगलमय पावनमत शरीर के मैल से एक चेतन पुरूष का निर्माण किया जो शुभ लक्ष्णों से युक्त था। उसे देवी ने अनेक प्रकार के वस्त्र, नाना प्रकार के आभूषण तथा आशीर्वाद देकर कहा – तुम मेरे पुत्र हो, तुम्हारे सामने मेरा कोई दूसरा नहीं है। परम, सुन्दर, परम बुद्धिमान एवं पराक्रमी पुरूष ने कहा कि आपका प्रत्येक आदेश शिरोधार्य है। आप प्रदान करें। यहॉ आगे चलकर गणेश के नाम से जाना गया। गणेश का शिवगणों से अद्भुत युद्ध हुआ जिसमें शिव गणों की पराजय हुई और अन्त में शिव ने अपने त्रिशुल से सिर काट दिया। समस्त देवताओं ने माता पार्वती की/ ऋषियों की स्तुति से सर्वलोकेश्वरी जननी का हृदय द्रवित हो गया। शिव पुराण[18] के 17 वें खण्ड़ के 42–43 श्लोको में माता पार्वती का कथन लिखा है।

मत्पुत्रो यदि जी वेत तदा संहरणं न हि।

यथा हि भवतां मध्ये पूज्योंडयं च भविष्यति।

सर्वाध्यक्षें भवेदध यूयं कुरूत यद्यदि।

तथा शन्तर्भश्लोक नात्यथा सुखमापस्यथ।।

दण्डपाणि गजमुख हो गये क्योकि गज का सिर जोड़कर जीवित किया गया। सर्वामाङ्गल्यप्रदायनी शिवा के अश्रुतपूर्ण और अभूतपूर्व वीर मातृभक्ति पुत्र के जीवित हो जाने पर वहां अद्भुत आनन्दोत्सव मनाया जाने लगा। समस्त देवताओं ओर गणाध्यक्षों ने गजानन का अभिषेक किया।

गणेश की बाल लीला, वर प्रदान, विवाह स्पर्धा, गुणवक्त परिणय का वर्णन शिव पुराण में किया गया हैं। ये कुशाग्र बृद्धि वाले थे। ये सर्वहितकारी थे। ये मंगलमूर्ति ज्योतिषी बने। इन सबका वर्णन शिव पुराण में विभिन्न स्थलों पर किया गया है।

गणेश पुराण :– के उपासना खण्ड में चतुर्मुख ब्रह्मा के मन सृष्टिकर्तापन में अभिमान उत्पन्न होने पर नाना प्रकार की आपदाओं का सामना करना पडा और अन्त में कर्तव्यविमूढ़ हो जाने पर एक दन्तधारी गणेश की अराधना की, सृष्टि के आदि प्रवर्तक परम तेजस्वी, सिन्दूरारूप गजकर्ण की भक्तपूर्वक स्तुति की। सुराग्रज ने प्रसन्न होकर उन्हें इच्छित वर प्रदान किया। मूषकारों ने ही गणेश के प्रगट से पुनः सृष्टि रचना प्रारम्भ की । विष्णु गृत्समद, त्रिपुर तथा अन्य नाना प्रकार के देवताओं ने भिन्न–भिन्न प्रयोजनों के लिए गणेश के विभिन्न स्वरूपों की उपासना

की है।

गणेश पुराण[19] के प्रथम खण्ड के 40–49 श्लोको में गणेश की अराधना की हैं विष्णु ने गणेश पुराण[20] में गणेश की उपासना की हैं । त्रिपुर ने गणेश पुराण[21] 59 के प्रथम खण्ड में कमल के स्वरूप की उपासना की है। विध्नविनाशक की स्तुति शिव ने भी की है। इसका उल्लेख गणेश पुराण[22] के प्रथम खण्ड में मिलता है। देवाधिदेव महादेव ने वरद विनायक की स्तुति की हैं।[23] गुणाधीश ने महादेव की स्तुति पर प्रसन्न होकर कहा, ''आप मेरे बीजमंत्र (ग) का उच्चारण करके, पुरत्तय पर एक शेर छोड़ेगे तो वह ध्वस्त हो जायेगा। शिव पुराण के रूद्र सं. मु.ख. में यह उल्लेख मिलता है कि त्रिपुर पर (तारकासुर) की लड़ाई के समय देव माता शिवा ने आकाशवाणी सुनी (1)[24] ब्रह्मवैवर्त्त पुराण, श्री कृ0ज0सं0 121, 103–104 में री राधा द्वारा गणेश की उपासना का उल्लेख मिलता है।

सर्व लम्बोदरं स्थलं ज्वलन्त ब्रह्मतेजसा।

जवकयंवहिवर्णमेकन्दन्तम नन्तकम्।।

ब्रह्मवैवर्तपु0, श्री कृ0ज.खं. 121, 70–74

परम्धाम परं ब्रह्मपरेशं परमेश्वर।

विध्नविध्नकरं शान्तं पुष्टं कान्तमनन्तकम्।।

ब्रह्मषैवर्त पु0 श्रीकृ0ज0खं0 121, 103–104

श्री कृष्ण हृदयाधिकारीणी श्री राधा ने गणेश के षोडशासन मंत्र का जप किया हे। अं गं गौ गणपतये विश्नविनाशिनि स्वाहा । – ब्रह्मवैवर्त्त पु.कृ0ज0 खं0 121, 100

ब्रह्मपुराण[25] :– में देवताओं द्वारा गणेश वन्दना का उल्लेख मिलता हैं अभिशप्त चन्द्र की उपासना के पश्चात् सिन्दूरारूप; रक्त माल्याम्बरधर, रक्तचन्दन चर्चित, चर्तुभुज, महाकाम, कोटि सूर्याधिक दीप्तिमान देव गजानन प्रकट होकर दर्शन देने का उल्लेख किया है। गणेश पुराण[26] के प्रथम खण्ड के 61वें भाग के श्लोंको में इसका उल्लेख मिलता है। परम प्रभु गजानन के वर प्रभाव से सुधांशु तेजस्वी, सुन्दर और वन्दनी हो गये। उपरोक्त पुराणों में गणेश के विभिन्न स्वरूपों की उपासना विशद रूप में विभिन्न लोगों द्वारा की गई हे। विध्न नाशक के रूप में उपासना सर्वप्रथम की गई है।

संदर्भ ग्रन्थ

1. ब्रह्माण्ड पु0, अ0 41–33–36

2. वराह पुराण, 23, 38
3. शिव पुराण, रूद्र संहिता– कृमार खंड 33, 1–53
4. "ऊँ श्रीं ही क्लीं गणेशराय ब्रह्मस्वरूपाय चाखे, सर्वसिद्धि प्रदेशाय विघ्नेशाय नमो नमः" ब्रह्म वैवर्तपुराण, गणपति खंड 13–32, 1
5. ब्रह्मवैवर्तपुराण – गणपति खं0 8–5–89 तथा 9, 9–13
6. सर्वाग्रे तव पूजा च मया दन्ता सुरोत्तम।
   सर्वपूज्यश्च योगीन्द्रो भव वत्सेत्युवाच तम्।। ब्रह्मवैवर्त, गणपति खं. 13–2
7. ब्रह्म वैवर्तपु0, गणपति खं– 13–5
8. गणपति खं0 13, 41–50 ईश त्वां स्तोतुमिच्छामि .....ते वेदवादिनः।
9. गणपति खं0 13, 79–96 संसारमोहनस्यास्यकवचस्य .....सिद्धदायकः।
10. विष्णुधर्मोत्तर – 61, 13–16,
11. विनायक प्रवक्ष्यामि गजवक्रं विलोचनं। लम्बोदरं चतुर्वाहु व्याजयज्ञापवीतिनम्।।
    ध्वस्त कर्ण वृंहत्तुण्डमेंक दष्ट्र पृथूरदम्। स्वदन्तं दक्षिणकेर उत्पलं चापरे तथा।।
    मोदकं परश जैव वामतः परिकल्पयेत। वृहत्वाक्षिप्तवदनं पीनस्कंधां घ्रिपाणिकार।
    युक्तं तु ऋृद्धि बुद्धिभ्यामधस्तान्मूषंकान्वितम्।। मत्स्यपु0 260–52–55
12. अग्निुपराण– 50, 23–26
13. अपराजितपृच्छा– 212, 35–37
14. रूपमण्डन, 5, 15
15. तवावतारो दैत्यानां विनाशाय मनात्मज।
    देवानामुपकारार्थ द्विजानां ब्रह्मावादिनाम्।।
    अजं हरिं च मां वापि शक्रमन्यान् सुरानपि।
    विघ्नैर्वाधयसि त्वां चैन्नर्चयन्ति फलार्थिनः।।– लिंग पुराण 105, 15–57
16. गणेश मींमासा, पृष्ठ 21
17. विचार्येति च सा देवी वपुषो मलसम्भवम्।
    पुरूषं निर्ममौ सा तु सर्वलक्षणसमुतम्।।
    सर्वावयवनिर्दोषं सवीवयसुन्दरम्।
    विशालं सर्वशोभाढ़य महाबल पराक्रमम्।।
    वस्त्राणि च तदा तस्मै दत्वा सा विविधानि हि।
    नानालंकरणं चैव ब्रह्मा शिषमनुत्तमाम्।।– शिवपु0 रूद्र सं. कु. खं. 13, 20–23
18. शिवपुराण, रूद्र सं. कु. खं. 17, 42–43
19. नमो नमस्ते परमार्थ रूप नमो नतस्तेघखिलकारणाय।
    नमो नमस्तेघ खिलकारकाय सर्वेन्द्रियाणमधिवा सिवेघपित
    नमो नमस्तेघ खिलकर्मसा क्षिणे नमो नमस्ते गुणनायकाय।। – गणेश पु0, 40–49

20. यद्यते प्रार्थितो विष्णो तत्तत्ते भविता ध्रवंम्।
यशो बलं कीर्ति रविघ्नश्च भविष्यिति।। गणेश पु., 1, 18–19

21. चतुर्भुजं महाकायं नाना भूषा विभूषितम्।
परशुं कमलं मालां मोदकान् विभ्रतं करैः।। गणेश पु. 1, 38, 25–26

22. अन्तर्यस्तर्कितो देवः सोघ्हं विघ्नहरो विभुः।
न यै स्वरूपं जानन्ति देवर्षिचतुराननाः।
न वेदाः सोपनिषदः कुतः षटशास्त्रवेदिनः।
अशेषभुवनस्याहं कत्ता पाताहारकः।। गणेश पुराण, 1, 44, 32–35

23. यदा या में स्मरणं विदध्यास्तदान्तिकं तेघ्हमिया मुमेश।
मन्नामबीजेन निमन्त्रयैकं वाणं तु तेनैव पुरत्र यं तत्।। गणेश पुराण 1, 45, 15–16

24. भो भो न यावन्द्रगवन्नचितोघ्सौ विनायकः।

गिरीश चौरसिया
शोधार्थी – सिंघानिया विश्वविद्यालय,
पचेरी बड़ी, झुन्झुनूं,
राजस्थान

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

राजस्थान में आधुनिक चित्रण के प्रणेता ज्योति स्वरूप

राजस्थान के वरिष्ठ चित्रकार ज्योति स्वरूप निरन्तर संघर्ष, अन्वेषण व सृजन को स्वीकार ने वाले राज्य के समसामयिक कलाकारों में अग्रणी है। श्री ज्योति स्वरूप का जन्म 1937 में जोधपुर के प्रसिद्ध कच्छावा परिवार में हुआ था। इनकी आरम्भिक शिक्षा भी जोधपुर में ही पूर्ण हुई। तत्कालीन जोधपुर का वातावरण कलात्मक रहा और यही पर ए.एच. मूलर जैसे कलाकार कार्यरत थे। इसी वातावरण ने ज्योति स्वरूप को कला के प्रति आकर्षित किया। वे प्रदर्शनियों के लिए प्रकृति चित्रण व व्यक्ति चित्रण आदि भी चित्रित करने लगे, किन्तु थोड़े समय बाद ऐसी रचनाओं से दूर होते गए। कुछ समय बाद में विषय बदल गए तथा यर्थाथवादी चित्रण को बेजान प्रभावहीन मानते हुए नवीन अन्वेषणात्मक आकारों की रचना में कार्यरत रहे। तत्कालीन परम्परावादी और वास्तुवादी कलाकारों ने उनके चित्रों को अस्वीकार कर विरोध प्रकट किया। किन्तु वे बिल्कुल भी उद्वेलित नहीं हुए क्योंकि तब तक वे कला के गूढ़ रहस्य एवम् विश्व कला आन्दोलन के मर्म को समझ चुके थे।

इनके चचेरे भाई जे.जे. स्कूल ऑफ आर्ट मुम्बई में अध्ययनरत् थे। ज्योति स्वरूप ने उनसे कला पर विचार किया और मुम्बई के कलाकारों के बारे में जानक. ारी ली। ज्योति स्वरूप पुस्तकालय में बैठ कर घण्टों अध्ययन किया करते थे। परिणाम स्वरूप वे नीवन प्रयोग व अमूर्त रचना की ओर अग्रसर हए। वे कलाकृति की रचना से पूर्व 'फलक', माध्यम, आकार, सम्पूर्ण प्रभाव में इतने खो जाते थे कि कलाकृति निर्माण से पूर्व घण्टों अर्न्तद्वन्द्व के पश्चात् ही कलाकृति निर्माण की स्थिति में आते थे।

श्री ज्योति स्वरूप के आरम्भिक चित्र यथार्थवादी शैली में सृजित है। किन्तु धीरे– धीरे उनमें मानव वेदना, जकड़न व रहस्यात्मक तत्त्वों व प्रतीकों का वर्चस्व छाने लगा। इन्होंने ''मेडिटेशन'', ''साऊण्ड'' आदि श्रृंखलाओं का सृजन किया जिनमें गहरे रंगों के साथ श्वेत फलक पर स्पष्ट आकारों का निर्माण किया। इनकी सही पहचान ''इनर जंगल'' श्रृंखला से बनी इनके आकारों की असिमितता स्वच्छन्द

संयोजन व विषय वस्तु की स्वतंत्रता प्रमुख है। इन्होंने अपनी कलाकृति को तैल रंग, जल रंग, पेस्टल, पेन्सिल तथा रसायन आदि माध्यमों से सृर्जित किया। यह समय अमूर्त कलाकारों का समय था और इसी समय इनके कार्यों की कलाकारों एवंम् कलासमीक्षकों ने प्रशन्सा की। श्री ज्योति स्वरूप स्वशिक्षित कलाकार ही थे। फिर भी इन्हें 1961 में भारत सरकार की 'सांस्कृतिक छात्रवृत्ति' प्राप्ता होने पर दिल्ली के वरिष्ठ कलाकार कॅवल कृष्ण के सानिध्य में अध्ययन का सुअवसर मिला।

श्री ज्योति स्वरूप के चित्रों में शिवशक्ति भी इनकी महत्त्वपूर्ण चित्र श्रृंखला का चित्र है। जिसमें शिव के प्रचलित प्रतीकों को कलात्मक प्रयोग करके चित्र सृजित किए हैं। इस श्रृंखला को पेन्सिल से चित्रित किया है। श्री ज्योति स्वरूप ने अमूर्त– चित्रांकन श्रेष्ठता से किया है, किन्तु मूर्त आकारों द्वारा वह पैनी गहराई दिखाने में सक्षम रहे हैं। पिछले वर्षों में चित्रित ज्योति स्वरूप की कलाकृतियों मे 'एक–वर्णीय अमूर्त आकारों' का समावेश रहा है। इन्होंने अपनी चित्र श्रृंखलाओं में फलक पर सलवटों से जुड़ते, विलग होते छोटे आकार संजोये है। इन्होंने ये चित्र फलक पर 'स्प्रे' से सृजित किए है।

श्री ज्योति स्वरूप पिछले दशक से चित्रण के स्थान पर 'सिरेमिक म्यूरल' में अधिक प्रयत्नशील रहे। ज्योति स्वरूप 'ग्लेज सिरेमिक्स' पर 'डिजाइन' में पारंगत कलाकार माने जाते है। इन्होंने राजस्थान की प्रसिद्ध ''ब्लू पॉटरी'' की विधि से भी म्यूरल तैयार किए जिसमें रिलीफ का भी प्रभाव है। इन्होंने 1963 की वार्षिक कला प्रदर्शनी हेतु 12श्ग4श की कृति तैयार की उसके लिए वे पुरस्कृत भी हुए किन्तु अकादमी में स्थान का अभाव होने से इस कृति को वार्षिक प्रदर्शनी में प्रदर्शित नहीं किया जा सका वह कृति दिल्ली में है।

श्री ज्योति स्वरूप बहुमुखी प्रतिभाओं से सम्पन्न हैं। प्रकृति को प्रेरणा स्त्रोत मानकर कलाकृतियों में अपने ढंग से रूपान्तरण करना, भाव व आकारों को विरूपित करना उनका आधार है। उन्हाने अपने सृजन में 7ए000 से भी अधिक छोट–बड़े चित्र, रेखांकन तैयार किये है।

श्री ज्योति स्वरूप राष्ट्रीय–पुरस्कार से पुरस्कृत है तथा राज्य अकादमी द्व ारा 7 बार पुरस्कृत हुए, अकादमी के सर्वोच्च पुरस्कार ''कलाविद्'' से सम्मानित ज्योति स्वरूप ने देश–विदेश की कई महत्त्वपूर्ण प्रदर्शनियाँ भी की। देश–विदेश के राजकीय और निजी संग्रहालयों में इनकी कृतियां संग्रहीत है।

कलाविद् चित्रकार श्री ज्योति स्वरूप ने चित्रण की विधिवत् शिक्षा किसी सं. स्था या किसी बड़े आर्ट कॉलेज में नहीं ली, वह स्व–दीक्षित चित्रकार हैं। उन्होंने

अपनी दृष्टि विकसित करने के बाद दिल्ली के विख्यात चित्रकार तथा प्रिन्ट मेंकर कॅवल कृष्ण के पास 1961 से 1963 के मध्य शिक्षा ग्रहण की। कॅवल–कृष्ण स्वयं आधुनिक चित्रकार हैं। परिणामतः ज्योति स्वरूप के चित्रण पर भी उनका यह आध ुनिक प्रभाव गहराई से पड़ा है और ज्योति स्वरूप के चित्रण की एक पहचान अलग से बन गई है।

उनके आरम्भिक चित्रों में आदिवासी प्रतीक चिन्हों की तरह आकारों और चिन्हों को चित्रों में संयोजित किया गया है। इन आकारों तथा चिन्हों का संयोजन इस तरह चित्रित किया है कि वे शिला चित्रों की तरह रहस्यपूर्ण तथा सरल लगते है। इन चित्रों में उन्होंने कुछ धर्म प्रेरित पौराणिक देवताओं के प्रतीक भी संयोजित किये है। उदाहरण के लिए ''शिव शक्ति'' श्रृंखला चित्रों में से एक उल्लेखनीय चित्र है। शिव और शक्ति। यह चित्र ख्होरिजेन्टल, कम्पोज़ीशन है। गहरे रंग की पृष्ठभूमि पर एक मध्यम आकार के तल पर कुछ अपरिचित लिपि जैसे अक्षर संयोजित है और उनके मध्य त्रिशूल की आकृति, कृत्रिम छाया–प्रकाश के साथ अंकित है। जो संभवतः शक्ति को किसी न किसी रूप में रूपायित करता है। श्री ज्योति स्वरूप ने अपने चित्रों में अपरिचित आकारों के साथ उन्हें अलंकृत करने के लिए टैक्चर का ऐसा प्रयोग किया है कि वह उभरा हुआ लगता है। उन्होंने इस तरह के प्रयोग में ''म्यूरल'' भी चित्रित किये है। अजमेर में कचहरी रोड़ पर उन्होंने स्टेशन की ओर मुड़ती सड़क के बायी पत्थरों के विभिन्न आकारों से उसके मध्य में पत्थरों के एक विशाल वर्ग पर रंगीन टाइल्स से एक आधुनिक अलंकारिक रचना भी की है। जो इस पूरी दीवार के साथ एक विशाल कलात्मक म्यूरल के रूप में प्रतिष्ठित है। उनकी शक्ति श्रृंखला का एक और चित्र उल्लेखनीय है।

यह चित्र भी पेन्सिल के भिन्न गहरे हल्के सुरमयी रंगों से सर्जित है। इस चित्र में भी गहरे रंग की पृष्ठभूमि पर जैसे एक कागज का एक बड़ा टुकड़ा चिपका है। जिसके मध्य भाग में कटोरे जैसे पात्र को भी उन्होंने पेन्सिल से छाया प्रकाश के साथ इस तरह अंकित किया है कि वह चित्र तल पर उभरा हुआ प्रतीत होता है। इस चित्र में दाहिनी ओर पूर्वोलिखित चित्र की भांति आदिमानव की कलाकृति की भांति रहस्यात्मक तथा कलात्मक प्रस्तुत किया। कलाविद् चित्रकार श्री ज्योति स्वरूप अपने चित्रों में टैक्सचर के स्पर्शीय कृत्रिम प्रभाव सृजित करने में दक्ष रहे हैं और यह उनके चित्रण की निजी शैली राजस्थान के आधुनिक चित्रण जगत् में एक नई पहचान बनाती है। इसी क्रम में उनका अमूर्त आकारों का एक विख्यात चित्र है। यह चित्र रंग के विभिन्न माध्यमों में सृजित है। ऐसा लगता है कि जैसे किसी टीन के चमकदार टुकड़ों को विभिन्न आकारों में तोड़कर मरोड़कर उस पर

विभिन्न वर्णों की प्रकाशकीय छटा विकीर्ण कर दी है और इन रंगों के छाया के साथ विभिन्न प्रभाव के प्रतिबिम्बित रूप हैं। कलात्मकता के साथ चित्रित उनके इस श्रेणी के चित्रण की एक लम्बी श्रृंखला है। इस चित्रण में उन्हें राजस्थान के आधुनिक कला क्षेत्र में एक पहचान दी है। यह उनका मौलिक आधुनिक चित्रण है। ये अपरिचित आकारों के बोल्ड टैक्चर के प्रभाव में स्पर्शनीय प्रयास उत्पन्न करने में दक्ष है। यह उनके चित्रण की पहचान और आकर्षण है । श्री ज्योति स्वरूप राजस्थान में आधुनिक प्रयोगरूप चित्रण करने के प्रेरणा स्त्रोत हैं।

श्री ज्योति स्वरूप

चित्र–1

चित्र–2

गरिमा व्यास
शोधार्थी – सिंघानिया विश्वविद्यालय,
पचेरी बड़ी, झुन्झुनूं,
राजस्थान

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

''गोडवाड में ' राता महावीर ' के जैन मूर्तिशिल्प''

राता महावीर का भव्य मंन्दिर जैन सम्प्रदाय के रुचि सम्पन्न होने तथा आर्थिक रुप से सम्पन्न होने का प्रतीक है। बाली तालूके के मन्दिरों में सम्भवतः यह मंन्दिर अपनी मूर्तियों को कलातमक्ता के लिए सर्वाधिक कला सम्पन्न मंन्दिर है। इसकी मूर्तियां पहले गवाक्षों में उकेरे गये परम्परागत ज्यामितीय अलंकरण भारतीय मूर्ति शिल्प की प्रतीकात्मक और अलंकारिकता को व्याख्यापित करते है।

धार्मिक दृश्टिकोण से भी यह मन्दिर जैन अनुयायियों के लिए अत्यन्त महत्व का है। यहाँ अनेक जैन आचार्य साधु यथा यशोभद्र अपने 500 शिश्यों के साथ आये थे तथा आचार्य कक्कसूरी मा. ने यहाँ 500 व्यक्तियों को एक साथ जैन दीक्षा दी थी। तथा जैन शासन की विजय पताका लहराई थी। माहावीर मंन्दिर की यह परिधि प्राचीन भारत की 253 वी शताब्दीं की यह प्राचीन हस्ती कुण्डीं नगरी थी। इस्ती कुण्डीं तथा हस्ती कुण्डी यह दो संस्कृत नाम थे जिनका समन्वित प्राकृत शुद्ध हथुण्डी बना। हथुण्डी बीजापुर गाँव से करीब 3 कि.मी दूरी पर अरावली पर्वत श्रृंखला की तलहटी मे बसा है। यह तीर्थ आदीवासी क्षेत्र के पास स्थित है। यह महाप्रतापी राठौड वंशीय राजाओं का शासन था तथा यह राठौडों की वैभवी राजधानी थी।

14 वीं शताब्दी की हथुण्डी की कहावत थी कि आठ कुऐं 'नौ बावडियाँ' 1600 स्त्रियाँ एक साथ पानी भरती थी। वर्तमान में हजारो वर्श पुरानी इस नगरी के भग्नावशेष मात्र शेष रह गये है। जो इसकी प्राचीनता की गौरव गाथा कहते है।

राता महावीर जी का यह विशाल मंन्दिर पारस्परिक तथा वर्तमान धार्मिक आस्था का प्रतीक है। इसकी परिधि के द्वार तथा बाह्य भित्ति संरक्षको ने पुनर्निर्माण करा दिया है अतः वर्तमान में यह मंन्दिर प्राचीन शिल्प तथा प्राचीन परम्परा का निर्वाह करते परिष्कृत वर्तमान शिल्प का समन्वित रुप है। जैंन मन्दिरों में प्रस्तुत धार्मिक कला रुपों की यह विशेषता रही है कि उनमे उत्कीर्ण अलंकारिकता तथा अलंकारिक मूर्तियों की बहुलता रही है। ऐसी की दर्शक यदि दृष्टि डाले तो उसे

अलंकरणों के मध्य देवीय मूर्तियों को देखना कठिन हो जाता है। श्री राता महावीर मंन्दिर के मध्य में महाप्रभावी सर्वोत्कृष श्री मद्यषोभद्र सूरिश्वर जी महाराजा का गुरु मंन्दिर है। इस मंन्दिर का काष्ठ द्वार कलात्मक है किन्तु आधुनिक है। मन्दिर के चारो ओर की चौखट पर दोनों ओर के स्तम्भों में छः गवाक्ष अलंकृत है। नीचे के आधार गवाक्ष में देवीयों की लयात्मक खडी मूर्तियां है। देवियों के दोनों ओर अलंकृत द्वार स्तम्भ तथा द्वार मुकुट है। शेष चार गवाक्ष में किन्ही देवियों की सिंहासन पर आसीन मूर्तियां है तथा इसके दोनों ओर खडी हुई परिचारिकाओं की आकृतियाँ उत्कीर्ण है। द्वार के चारों ओर पत्थर में अलंकारिक बेल उत्कीर्ण है। मध्य भाग में ठीक इसी प्रकार वर्ग में एक देवी स्थापित है तथा उसके दोनों और परिचारिकाएं है। इस चौखट के उपरी भाग में देवी देवताओं की लघु आकार की देवी प्रतिमाओं का एक पूरा पैनल उत्कीर्ण है। यह पैनल देवी देवताओं के निवास का स्वर्गीक आभास देता है। यह समग्र मूर्तियां अलंकरण की दृष्टि से ही उत्कीर्ण है। तथापि यह देवी देवताओं की मूर्तियां भारतीय शिल्प परम्परा कलात्मकता प्रती. कात्मकता और आस्था की परिचायक है। यह समग्र उत्कीर्ण अलंकरण के अतिरिक्त देवत्व सें परिपूर्ण है। इस उत्कीर्ण शिल्प की शैली भारतीय परम्परा अलंकारिक एवं प्रतीक आकारों को ही रुपायीत करती है एंव उसी भारतीय शिल्प परम्परा को अग्रेषित करती है। इसका प्रमाण गर्भ ग्रह की छत पर एक वृत में कमल के आकार को अलंकारिकता के साथ उसकी खिलनें कि प्रकिया में उकेरा गया है। वृत के चारों कोनों में अलंकारिक अलंकरण है जो वृत की परिधि में बांधते है तथा इस वर्ग के दोनों ओर आकाश चारी गंधर्वों की अलंकारिक तथा सरल आकृतियां उकेरी गई है। जो सम्भवतः इस मंन्दिर में स्वर्ग की स्थापना और भव्यता का प्रतीक है।

बाली तालुके में निर्मित मंन्दिरों में यह मंन्दिर तत्कालीन शिल्प भव्यता तथा देवत्व की उपस्थिति के लिए महत्वपूर्ण मंन्दिर है। इस मंन्दिर की चौखट में तथा उसके अतिरिक्त उत्कीर्ण शिल्प में शैलीगत अन्तर है। अपने मूल रुप में निर्मित इस मंन्दिर के शिल्प पर वैष्णव शिल्प का प्रभाव बहुत स्पष्ट है। इस मंन्दिर की चौखट में जो अलंकारिक गवाक्ष उकेरे गये है। उनमें मध्य में दैवी आकृति आसीन है तथा उसके दोनों ओर परिचारिकाएं अथवा नृतकियां उनकी सेवा अथवा मना. रंजन की मुद्रा में लयात्मकता कें साथ उत्कीर्ण हैं। ये शिल्प हाई रीलिफ है जो भारतीय शिल्प परम्परा का निर्वाह करता है। इन देवताओं के गवाक्ष में जों स्तम्भ अथवा मुकुट है वें एक प्रकार सें ज्यामितिक आकार तो है किन्तु उनमें जीवन का प्रतीक लय और अलंकारिकता व्याप्त है। इनमें देवियों की आकृतियाँ खडीं हुई तथा बैठी हुई मुद्राओं में है और इनमे शरीर की बनावट में आर्दश लय निरुपित

है। विशेष रुप से नारी आकृतियो में उन्नत उरोज तथा क्षीण कटी शिल्पित की गई है। आभूषण भी वांछित मात्रा में ही है। अतः वे शारीरिक लय को बाधित नहीं करते भारतीय परम्परागत शरीर सौन्दर्य को प्रस्तुत करते है। किन्तु यह मूर्तियां मन्दिर के स्थापना काल की है जो सम्भवतः आक्रामकों द्वारा भंग भी की गई है। अधिकांश देवी मूर्तियों के चेहरे और वक्ष खण्डित है।

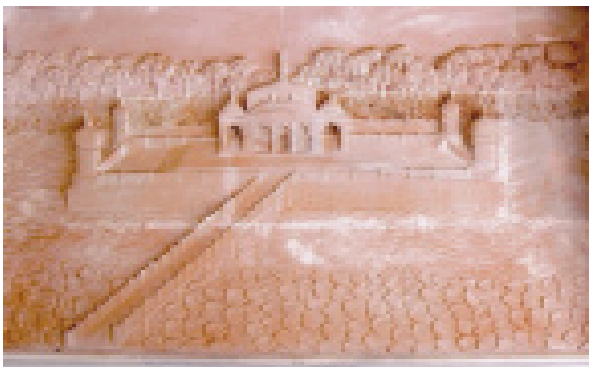
कलांतर में मंन्दिर का जीर्णोद्धार हुआ तथा संरक्षकों द्रस्ट द्वारा मूर्तियों के प्राचीन अवशेष संग्रहित किये गये तथा उन्हे भली प्रकार सजाया और स्थापित किया गया। इसका उदहारण भी पावा पूरी तीर्थ जीव मैत्री धाम है। इस दृश्य में संगमरमर कें वर्गाकार हिस्सो में अवशेष श्रेष्ठ मूर्तियां स्थापित की है तथा उन्ही के साथ कुछ नवनिर्मित मूर्तियों को भी यहां प्रतिष्ठित किया गया है। इन मूर्तियों में समय ओर शैली का अन्तर स्पष्ट दिखाई पडता है। इनमें स्थापित नई मूर्तियां पुरानी मूर्तियों के समान्तर आदर्श तथा शास्त्रोक्त नही लगती। ट्रस्ट ने मन्दिर परिसर में निर्मित बरामदों में भित्तियों पर जैन धार्मिक कथाओं के आधार पर विषय विशेष के शिल्प चित्र उकेरे गये है। ये शैली में अलंकारिक तो है किन्तु इनमें प्राचीन भारतीय अलंकारिकता नहीं है। इनमें प्रस्तुत अलंकारिकता का उद्देश्य जैसे अलंकारिक होना अधिक हो गया है। यथा श्री पावापुरी तीर्थ जल मंन्दिर। इसी शैली में उत्कीर्ण अन्य कथा चित्रण भी है यथा मेरु पार्वती पर जन्म कलपाण ाक उत्सव इस दृश्य में आकाश में गगन चारी देवताओं अप्सराओं को संगीत वाद्य के साथ चित्रित किया गया है। शिल्प चित्र के अग्र भाग में बादलों का अलंकारिक रुप शिल्पित है। मध्य में माता और शिशु का शिल्प चित्रित है। तथा उनकें चारों ओंर राजकुमार और रानियां आदर की मुद्रा में शंखवादन कर रहे है अभिषेक कर रहे है। यह शिल्प अपने विषय को तो रुपायित करता है किन्तु इसमें शिल्पित आकृतियां भारतीय परम्परा का निर्वाह नहीं करती। वे प्रतीक आकृति होते हुए भी अपने आकारों में यर्थातता के निकट है और उनके आकार ''एलोंगेटिक'' है। इसी तरह यह शिल्प चित्र में स्वहस्त केश लुंचन तथा संयम स्वीकार दीक्षा के अनुपात आदर्श को निरुपित किया गया है। इस शिल्प चित्र में भारतीय आदर्श अनुपात परम्परा को स्थापित किया गया है तथा चित्र के बीच में राता महावीर तथा रानी की आकृति अन्य आकृतियों की अपेक्षा विराट है जो उनकी महानता तथा भव्यता का प्रतीक है। इस चित्र में भी आकृतियां तथा अन्य प्रस्तुतियां अलंकारिक तो है किंन्तु वे वैष्णव शिल्प भारतीय परम्परा का निर्वाह नहीं करती।

इस शिल्प के अतिरिक्त एक ओर शिल्प चित्र उल्लेखनीय है। इसके बीच में अल्प शैय्या पर रानी शयनासीन है। सिराने की ओर एक परिचारिका पंखा झल

रही है तथा अन्य तीन परिचारिकाएं संगीत वादन कर रही है। पृष्ठ भूमि में कुछ दिव्य पशु जैसे स्वर्ग से उतर कर प्रवेश ले रहे है।

राता महावीर का यह भव्य मन्दिर अपने प्राचीन तथा वर्तमान शिल्प की भव्य उपस्थिति है तथा भारतीय शिल्प और उसके कौशल को अपने वर्तमान तक रुपायित करता है। राजस्थान के मन्दिर शिल्पों में यह मंन्दिर अपना भौतिक परम्परागत उपस्थिति के लिए उल्लेखनीय है।

बाली का क्षेत्र अपनी सांस्कृतिक और कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए अपना मौलिक स्थान रखता है। इसकी परिधि में हिन्दु धर्म के विभिन्न मतों के अनेक कलात्मक मंन्दिर है। जो तत्कालीन कला और धर्म के पारस्परिक सम्बंध तथा राजा और प्रजा की धार्मिक आस्था के प्रतीक है।



(चित्र–1) श्री पावापुरी तीर्थ (जल मंदिर)

(चित्र–2) स्वहस्त केश लुंचन तथा संयम स्वीकार दीक्षा

रेवन्त राम सांई
शोधार्थी, दर्शनशास्त्र विभाग
राजस्थान विश्वविद्यालय, जयपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

समकालीन युग में सद्‌गुणों का अवमूल्यन : एक समालोचनात्मक विवेचन

वर्तमान युग में सद्‌गुणों व आदर्शों का अवमूल्यन बहुचर्चित विषय बना हुआ है। मानवीय ज्ञान व क्रिया के विभिन्न क्षेत्रों में इस विषय स बन्धी चर्चायें, गोष्ठियाँ, स मेलन आदि आयोजित किये जा रहे हैं। ये चर्चायें, गोष्ठियाँ, स मेलन आदि केवल दार्शनिक व्यक्ति एवं बुद्धिजीवी वर्ग के लिए ही नहीं वरन् सामान्य विचारक एवं जनसाधारण के लिए भी अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इन चर्चादि का क्षेत्र एक समाज, एक संस्कृति, एक राज्य विशेष तक ही सीमित नहीं है वरन् इनका विस्तृत दायरा है, □योंकि विश्व की सभी संस्कृतियों में यह स्थिति दृष्टिगोचर होती है। इस सन्दर्भ में यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि इन चर्चादि का □या अभिप्राय है अथवा □या प्रयोजन है? □या इनका यह अभिप्राय है कि समकालीन युग में सद्‌गुणों व आदर्शों का वास्तविक रूप से अवमूल्यन हो रहा है अथवा □या यह हमारा भ्रम मात्र है?

यदि उक्त प्रश्नों के उ□ार में यह कहा जाये कि समकालीन युग में सद्‌गुणों का वास्तविक रुप में अवमूल्यन हो रहा है, तो सर्वप्रथम हमें यह स्पष्ट करना होगा कि सद्‌गुणों व आदर्शों का □या अर्थ है और किन अर्थों में उनका अवमूल्यन हो रहा है? चूँकि नैतिक मूल्य एवं आदर्श मनुष्य के आचरण के मानक के रूप में स्वीकार किये जा रहे हैं और इन्हीं मानकों के आधार पर मनुष्य के आचरण का मूल्यांकन किया जाता है। अतः मनुष्य इनका पालन करता है, यही कहना पर्याप्त नहीं है वरन् अच्छा मनुष्य बनने के लिए उसे इन मानकों या आदर्शों का पालन करना चाहिए, □योंकि यही उसका नैतिक उ□ारदायित्व है। परन्तु वर्तमान समय में स्थिति इसके विपरीत दृष्टिगोचर होती है अर्थात् मनुष्य नैतिक मानकों के पालन के दायित्व से विमुख होता जा रहा है। यहाँ यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि □या मनुष्य इन आदर्शों के पालन के अपने दायित्व से जानबूझकर विमुख हो रहा है अथवा परिस्थितियाँ उसको ऐसा करने के लिए विवश कर रही है या वह परिस्थितिवश उनका पालन करने में अपने आपको असमर्थ पा रहा है? यह प्रश्न वैचारिक धरातल पर ही हमारे समक्ष नहीं उठता वरन् व्यक्तिगत, सामूहिक

व व्यावहारिक जीवन में भी एक समस्या के रूप में हमें उद्‌द्वेलित करता रहा है। हमारा विचार है कि इस प्रश्न का सामना प्रत्येक व्यक्ति अपने जीवन के किसी न किसी समय, क्षेत्र व परिस्थिति में अवश्य करता है। इसलिए हम समझते हैं कि इस प्रश्न को वर्तमान सन्दर्भ में उठाना अत्यन्त आवश्यक व समीचीन है।

मानव जीवन के प्रत्येक पहलू में इस बात के स्पष्ट प्रमाण मिलते हैं कि वर्तमान परिस्थिति में सनातन सद्‌गुणों व आदर्शों को चाहे सचेतन रूप से या अचेतन रूप से अधिक महत्व नहीं दिया जा रहा है। दूसरे श□दों में, कहे तो मनुष्य सद्‌गुणों व आदर्शों के प्रति विमुख सा दिखाई पड़ रहा है। सद्‌गुणों व आदर्शों से विमुखता के उदाहरण मनुष्य अपने जीवन के हर क्रिया क्षेत्र में दृष्टिगोचर होते हैं। मनुष्य की विमुखता का अनुभव व अवलोकन करने पर हमारे समक्ष यह प्रश्न बार-बार उठता रहा है कि वैचारिक स्तर पर भी और व्यावहारिक जीवन में भी इस समस्या पर विचार करना अत्यन्त आवश्यक है कि आज के युग में जिस प्रकार के तकनीकी, औद्योगिक एवं वैज्ञानिक विकास की बात की जा रही है, □या उस विकास में मानव का सद्‌गुण व आध्यात्मिक विकास शामिल नहीं है? □या मनुष्य को विकास के इन क्षेत्रों में सद्‌गुणों व आदर्शों का ध्यान नहीं रखना चाहिए? □या विकास की पृष्ठभूमि में मनुष्य के सर्वांगीण विकास की बात करना समीचीन नहीं है? यदि हम यह कहें कि मानव विकास में स पूर्ण मनुश्यत्व के विकास की बात करना समीचीन है तब यह बात प्रासंगिक हो जाती है कि मनुष्य के वर्तमान सद्‌गुण एवं आध्यात्मिक आचरण पर भी दृष्टिपात करना होगा।

'सद्‌गुण' मनुष्य की वह श्रेष्ठ स्थायी मनोवृति है जिसका विकास करने के लिए उसे स्वयं निरन्तर प्रयत्न करना पड़ता है और जो सदैव उसके आचरण में अभिव्य□त होती है। 'सद्‌गुण' से प्रेरित कार्य कभी-कभी नही अपितु बार-बार किया जाता है। दूसरे श□दों में 'सद्‌गुण' सतत प्रयास तथा अ यास द्वारा विकसित वह उत्कृष्ट मनोवृत्ति है जो व्या□त के स्वभाव अथवा चरित्र का अभिन्न अंग बन चुकी है और सदैव अपने नैतिक क□ाव्य करने के लिए प्रेरित करती रहती है।

मनुष्य विश्व में भौतिक एवं आत्मिक दोनों उपला□धयों को प्राप्त करना चाहता है, पर व्यावहारिक दृष्टि से यह तभी स भव है, जब मनुष्य अपने जीवन में महर्षि पतञ्जलि के अनुसार सत्य एवं श्रमको अपनाने का प्रयत्न करे। ये दोनों महान् गुण सद्‌गुण से ही प्र ावित होंगे, □योंकि सदाचार के बिना जीवन में वास्तविक सत्य तथा श्रमकी प्रतिष्ठा नहीं हो सकती। मानवशक्ति कर्म, ज्ञान तथा ाक्ति के बिना कोई भी समृद्धि प्राप्त करने में असमर्थ रहेगी। इन तीनों साधनों के सांनिध्य के लिये सद्‌गुण को अपनाना ही होगा।

इसकी परिभाषा में सद् आचार, सद् विचार, सद् व्यवहार, सत्कर्म, सद्वाणी आदि स ी ताि□वक गुणों का समावेश हो जाता है, जो सांसारिक सुखों तथा नैसर्गिक आनन्द के लिए नितान्त आवश्यक है।

आज मनुष्य के भौतिक विकास की बात सर्वत्र की जा रही है और इसी को मानवीय विकास का अन्तिम मानदण्ड माना जा रहा है। लेकिन मानवीय विकास से स बन्धित उक्त मानदण्ड अपूर्ण है। चूँकि मनुष्य विभिन्न क्षमताओं, आकांक्षाओं, इच्छाओं, प्रवृि□ायों का संघात है और समग्र मनुष्यत्व की प्राप्ति के लिए उसका सर्वांगीण विकास आवश्यक है। अत: स पूर्ण मनुष्यत्व की प्राप्ति के लिए मनुष्य की भौतिक प्रगति के साथ-साथ सामाजिक, सांस्कृतिक, बौद्धिक, नैतिक, आध्यात्मिक प्रगति पर भी ध्यान देना होगा, □योंकि भौतिक प्रगति की ओर अग्रसर होना ही मानव जीवन की अन्तिम नियति नहीं है। मनुष्य की स पूर्णता उसके भौतिक, नैतिक एवं आध्यात्मिक विकास में निहित है, इसलिए हमारे विचार से इस बात पर विचार करना आवश्यक है कि वर्तमान में नैतिक एवं आध्यात्मिक मूल्यों व आदर्शों का जो अद्य: पतन हो रहा है, उसके लिए कौन उ□ारदायी है? □या मनुष्य का भौतिक, वैज्ञानिक, तकनीकी विकास इसके लिए उ□ारदायी है? □या मनुष्य की वर्तमान प्रवृि□ायाँ यथा- आधुनिकीकरण, औद्योगिकरण, तकनीकीकरण, शहरीकरण आदि इस स्थिति के लिए जि मेदार हैं? यदि मनुष्य की उक्त प्रवृि□ायाँ इसके लिए जि मेदार है, तो मनुष्य को इस आध्यात्मिक एवं नैतिक अध: पतन से कैसे बचाया जा सकता है? मनुष्य का स पूर्ण विकास कैसे स भव हो सकता है?

ये प्रश्न मूल्यात्मक इसलिए है कि इन प्रश्नों का उद्देश्य किसी विषयवस्तु का केवल तथ्यात्मक वर्णन करना नहीं है वरन् किसी आदर्श अथवा मानक के दृष्टिकोण से इनका मूल्यांकन करना है।

मनुष्य की नैतिक प्रगति के लिए जहाँ तक व्यापक सद्गुण एवं आदर्शों की स्थापना का प्रश्न है, यूनानी दार्शनिकों से भी बहुत पहले भारतीय मनीषियों ने ऐसे अनेक सद्गुण सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया था जो आज भी कर्तव्य निर्धारण के स बन्ध में मनुष्य का पर्याप्त मार्गदर्शन करने में सक्षम हैं। अहिंसा, सत्य, अस्तेय, अपरिग्रह, ब्रह्मचर्य आदि ऐसे ही मूल नैतिक नियम हैं जो किसी देश-काल विशेष तक सीमित नहीं होकर किसी न किसी रूप में सदैव स ी मनुष्यों पर लागू होते हैं। अति प्राचीनकाल में ही भारतीय दार्शनिकों ने ऐसे महान् नैतिक आदर्शों की स्थापना की थी, जिनके अनुरूप आचरण करके मनुष्य नैतिक प्रगति के पथ पर अग्रसर हो सकता है। भारतीय ग्रंथ जैसे वेद, स्मृतियों के अतिरिक्त भारतीय मनीषियों में जैमिनि, मेधातिथि, बोधायन, याावल□य, मनु, गौतम बुद्ध, महावीर स्वामी, प्रशस्तपाद, रामानुज, वात्स्यायन, पतंजलि, भिष्म, महात्मा गाँधी, विनोबा

भावे आदि के सद्गुण एवं नियमों एवं आदर्शों का प्रतिपादन किया है, जिनका संक्षिप्त उल्लेख अधोलिखित है। भारतीय पर परा में प्रयुक्त धर्म श□द, कर्तव्य, व्यवस्था, सद्गुण, चरित्र की उत्कृष्टता आदि एक ही अवधारणा के विभिन्न पहलू हैं।

विशिष्ट धर्मसूत्र के अनुसार –

आचारः परमो धर्मः सर्वेषामिति निश्चयः।

हीनाचार परीतात्मा प्रेत्य चेह न नश्यति।।

अर्थात् – आचर ही परम धर्म है, धर्म की आधारशिला है

और आचार से हीन व्यक्ति के लिए न केवल

लोक में बल्कि परलोक में भी सुख नहीं है।

छान्दोग्य, वृहदारण्यक, तैतिरीय उपनिषद् एवं प्राचीन धर्मग्रन्थों विशेषतः पुराण आदि में आत्मसंयम के लिए त्याग, तप और इच्छाओं के दमन को आवश्यक माना गया है। आत्मसंयम अथवा इन्द्रिय निग्रह के अतिरिक्त अहिंसा, सत्य, दान, दया, नम्रतादि सद्गुणों को भी मानवीय आचरण की पवित्रता के लिए उपनिषदों एवं प्राचीन धर्मग्रन्थों में विशेष महत्व दिया गया है।

महाभारत में अहिंसा, सत्य, अक्रोध, तपस्या, दान, दम, विशुद्ध–बुद्धि, असूया तथा उ□ाम शील को ब्रह्म द्वारा प्रोक्त सनातन धर्म रूपी मूल्य कहा है।

महाभारत में भीष्म ने अक्रोध, सत्यवचन, धन बांटकर भोगना, क्षमा, अपनी ही पत्नी से संतान उत्पन्न करना, शौच, अद्रोह, आर्जन तथा भ्रत्य–भरण को सनातन धर्म बताते हुए इन्हें सभी वर्णों द्वारा पालन योग्य बताया है।

श्रीमद्भवगत गीता में दैवी स मत के अन्तर्गत तथा महाभारत के शान्तिपर्व में वर्णाश्रम धर्मों तथा सद्गुणों की विस्तृत चर्चा की गयी है। इन सद्गुणों अथवा सदाचार के विपरीत जीवन यापन करने वालों को अधर्मी तथा आसुरीवृ□ा वाला कहकर निन्दा की गयी है।

जैन दार्शनिकों के त्रिरत्नों– स यक् दर्शन, स यक् ज्ञान एवं स यक् चरित्र तथा पाँच महाव्रतों–अहिंसा, सत्य, अस्तेय, अपरिग्रह और ब्रह्मचर्य जैसे नैतिक आदर्शों का प्रतिपादन किया है।

बौद्ध दर्शन में आचरण की शुद्धि तथा दुःख से मुक्ति के लिए गौतम बुद्ध ने मनुष्य को जिस मार्ग का अनुसरण करने की शिक्षा दी है उसे अष्टांग–मार्ग कहा जाता है। इस

अष्टांग मार्ग का वर्णन उन्होंने चार आर्यसत्यों के अन्तर्गत किया है।

वैशेषिक भाष्कार प्रशास्तपाद ने भी चारों वर्णों के लिए सामान्य धर्मों के रूप में श्रद्धा, अहिंसा, भूतहितत्व, सत्य वचन, अस्तेय, ब्रह्मचर्य, अनुपधा, क्रोधवर्जन, अभिषेचन, शुचि-द्रव्यसेवन, देशभक्ति, उपवास तथा अप्रमादि की चर्चा की है।

पांचजल सूत्र में अहिंसा, सत्य, अस्तेय, अपरिग्रह तथा ब्रह्मचर्य जैसे पंचव्रतों 'यम' का उल्लेख है। ये भारतीय जन-जीवन एवं पर परा में सर्वग्राह्य माने गये हैं। इनको श्रवण-पर परा में भी स्वीकार किया गया है।

जैमिनीय मीमांसा में लौकिक और अलौकिक धर्म के रूप में धर्मों का वर्गीकरण मिलता है। लौकिक धर्म स्वयं व्यक्ति के अनुभव पर आधारित एवं व्यक्ति के एक-दूसरे के प्रति कर्तव्य है, जबकि अलौकिक धर्म से तात्पर्य मानवीय अनुभव से परे के कर्तव्य हैं, जो वेद-विहित एवं वेदों द्वारा निर्देशित है।

रामानुज ने धर्म की 'कल्याण जन्य' एवं 'सद्‌गुण आचरण' के रुप में चर्चा की है।

वात्स्यायन ने धर्म को सद्‌गुण के अर्थ में लिया और दो प्रकार की प्रवृ□ा का उल्ले ा किया है-

1. पापात्मक, पापी, अधर्मी, दुष्ट, दुष्चरित्र अधर्म

2. शुभ, धार्मिक, पुण्यात्मा, कल्याण, सौभाग्य, धर्म।

आधुनिक भारतीय चिंतकों में महात्मा गांधी, स्वामी विवेकानन्द, स्वामी दयानन्द सरस्वती, महर्षि अरविन्द, रवीन्द्रनाथ टैगोर, बालगंगाधर तिलक एवं विनोबा भावे ने भी सत्य, ब्रह्मचर्यादि को अपनी आचार संहिता में समुचित स्थान प्रदान किया है।

इस तथ्य को अस्वीकार नहीं किया जा सकता है कि आज शोषण, अन्याय, भ्रष्टाचार, स्वार्थपरायणता, घोर आर्थिक विषमता, भयंकर बर्बरता एवं निर्दयता, बढ़ती अश्लीलता, हिंसा, बलात्कार, अपने कर्तव्य के प्रति उपेक्षा आदि दुर्गुण मानव जीवन के सभी क्षेत्रों में विद्यमान है। यह कहना बहुत कठिन है कि कोई भी व्यक्ति इन सभी बुराईयों से पूर्णतया मुक्त और अप्रभावित है। आज व्यक्ति स्वतंत्रता, समानता, भ्रातृत्व, न्याय, संयम, कर्तव्यनिष्ठा, नि:स्वार्थ सेवा आदि महान् नैतिक आदर्शों तथा सद्‌गुणों का सैद्धान्तिक समर्थन अवश्य करते हैं, किन्तु अपने व्यावहारिक जीवन में इन्हें क्रियान्वित नहीं करते। इस प्रवंचना से आज मनुष्य का जीवन इतना अधि ग्रस्त हो गया है कि वह उससे मुक्त होने के स्थान पर इसे

वांछनीय मानने लगा है। छल, कपट तथा विशुद्ध स्वार्थ पर आधारित वर्तमान अर्न्तराष्ट्रीय राजनीति आधुनिक मनुष्य की इस प्रवंचना का साक्षात एवं ज्वलंत प्रमाण है। तथाकथित स य एवं विकसित राष्ट्रों के नेता विश्व शान्ति, सभी मनुष्यों के भ्रातृत्व, न्याय, स्वतंत्रता, सभी व्यक्तियों के समान मूल अधिकारों या मानवाधिकारों की आवश्यकता आदि नैतिक आदर्शों पर ल बे-चौड़े भाषण देते हुए भी प्रायः इन आदर्शों के विपरीत ही आचरण करते हैं। अपने संकुचित राजनीतिक उद्देश्यों की पूर्ति के लिए वे लाखों निर्दोष मनुष्यों का निर्दयतापूर्वक संहार करने में जरा भी संकोच नहीं करते। विश्व के शक्तिशाली देशों के पारस्परिक वैमनस्य के कारण पिछले वर्षों में लाओस, क बोडिया, वियतनाम, इराक-इरान, ब्रोस्निया-जर्हेगोविना, चैचन्या, अफगानिस्तान, श्रीलंका आदि देशों में क्रूरतापूर्वक नरसंहार हुआ है तथा हो रहा है।

यह सब इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि इन देशों के राजनीतिज्ञों और सैनिक नेताओं के लिए नैतिक आदर्श खोखले एवं निरर्थक नारों के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। इन्हीं बड़े राष्ट्रों की कूटनीति और इनके टकराते स्वार्थों के फलस्वरूप ही पिछले कई वर्षों से अरब राष्ट्रों तथा इजराइल में सतत् संघर्ष चल रहा है, जिसके कारण लाखों मनुष्यों को घोर कष्टों का सामना करना पड़ रहा है। कई अफ्रिकी देशों में केवल रंगभेद के आधार पर काले व्यक्तियों के प्रति ईसाई अनुयायियों द्वारा जो घोर अन्याय ओर अमानवीय अत्याचार किया जा रहा है, इससे प्रमाणित होता है कि ईसाई धर्म में घोषित आदर्श इन व्यक्तियों के लिए नितान्त महत्वहीन एवं निरर्थक है।

आज पड़ौसी राष्ट्रों में पारस्परिक संदेह के कारण भयंकर विनाशकारी शस्त्रास्त्रों के निर्माण के लिए जो अपार धनराशि खर्च हो रही है और जितना अधिक प्रयत्न किया जा रहा है उसकी तुलना में मानव कल्याण के लिए किया गया प्रयास भी लगभग नगण्य ही है। इन सभी तथ्यों को ध्यान में रखते हुए यह कहना कठिन है कि आधुनिक मनुष्य वास्तव में नैतिक दृष्टि से अधिक उन्नत एवं उत्कृष्ट है। वास्तविकता तो यह है कि मनुष्य उ□ारो□ार अपने नैतिक कर्तव्यों, दायित्वों एवं आदर्शों से विमुख होता जा रहा है, जिसके फलस्वरूप मनुष्य के समक्ष भयावह स्थिति उत्पन्न होना एक ग भीर समस्या बन जाती है, जिस पर विचार करना आवश्यक प्रतीत होता है।

यद्यपि समकालीन भारतीय एवं पाश्चात्य दार्शनिकों में स्वामी विवेकानन्द, रविन्द्रनाथ टैगोर, महात्मा गाँधी, डॉ. एस. राधाकृष्णन्, जॉर्ज ग्रसिया, फिलीप गॉस्सेलीन, एलन गेवर्थ, डायना रेफमैन, टैरी होरगन, स्टीफन डी, हडसन आदि ने इस विषय पर विशुद्ध विचार किया है, लेकिन फिर भी मनुष्य की उ□ारो□ार सद्गुण, कर्तव्यों, दायित्वों एवं आदशों

से विमुखता ने इसे विवेचना का विषय बना दिया।

सद्‌गुण का क्षेत्र 'नैतिक विकास' तथा 'मानव चरित्र' में बहुत व्यापक है आचार्य तुलसी ने अपनी प्रवचन डायरी में लिखा है कि ''जीवन में जीतने अन्न, जल, व वस्त्र की आवश्यकता है चारित्रय, सदाचार और सदवृत्तियों की उससे भी अधिक आवश्यकता है।'' सच्चा और वास्तविक जीवन तो इन्हीं से बनता है। एक उच्च नैतिक उन्नति में सद्‌गुणों का विशेष महत्व है। एक आदर्श समाज के लिए समाज में रहने वाले सदस्यों में चरित्र बलवान होना चाहिए। उनमें सद्‌गुणों का भण्डार होना चाहिए। आपसी स बन्धों में एक-दूसरे की भलाई की भावनाएँ होनी चाहिए चाहे वह किसी भी जाति, वर्ण, जाति, वर्ण और देश का हो। जिस समाज के व्या□तयों में संकीर्ण दृष्टिकोण का भाव होता है वहाँ किसी प्रकार की भी उन्नति नहीं हो सकती।

'सद्‌गुण' का अर्थ चरित्र की एक अच्छी आदत के रूप में किया जाना चाहिए, जो क□ाव्य से भिन्न है। क□ाव्य में कार्य का बोध होता है किन्तु सद्‌गुण का स्तर क□ाव्य से ऊँचा है यद्यपि क□ाव्ययु□त चेतना से यु□त होना भी एक प्रकार का सद्‌गुण ही है। फिर भी क□ाव्य में एक प्रकार की बाध्यता है जबकि सद्‌गुण सत् के स्वरूप से जुड़ा है जहां मानव किसी कार्य को जीवन में नीहित सद्‌गुण (स्वभाव) के वशीभूत होकर स पन्न करता है। जितना अधिक इच्छाओं और स्वार्थों पर हम विश्वास प्राप्त करते है उतना ही अधिक सद्‌गुण अर्जित करते है।

सद्‌गुण आत्मा के लिए नैतिक विकास का सूचक है। चरित्र का जितना भी अधिक नैतिक विकास होता है उतना ही अधिक सद्‌गुणों की मात्रा बढ़ती है। इस अर्थ में सद्‌गुण को चरित्र का आभूषण कहा जाता है, जो व्या□त के नैतिक चेतना की उत्कृष्टता का मापदण्ड है।

डा. ईश्वर चन्द्र शर्मा का कहना है कि सद्‌गुणी व्या□त वह है जो सद्‌गुणों को व्यवहार में लाता है। वह नहीं जो केवल पवित्र मंत्रों का उच्चारण करता हो और रीति-रिवाजों को करता हो। □योंकि वह मनुष्य को नैतिक नहीं बना सकती।4 यह विचार का विषय है कि स यक रूप से स पादित आध्यात्मिक साधनाएँ □या व्या□त को नैतिक बनाने में या उसकी चेतना को उत्कृष्ठ बनाने में सहायक नहीं है?

मूल्यविहीन विज्ञान-तकनीक के बढ़ते दौर ने जहां भौतिक रूप से मानव को स पन्न बनाने में सहायता दी वहीं दूसरी और इसी विज्ञान ने मानव के नैतिक जीवन को झकझोर दिया। 'विज्ञान' शरीर को आराम दे सकता है, अधिक खाद्य सामग्री दे सकता है, बीमारियों को रोक सकता है किन्तु हमारे दुश्चरित्र को आध्यात्मिक मानव में नहीं बदल

सकता यह सत्य है कि मानव में सद्गुण और अवगुण दोनों स्थित है। गीता और सां य दर्शन में अवगुण व सद्गुण दोनों की ही अभिव्यि□त की गई है। गीता में सद्गुणों को दैवीय स पत्ति कहा गया है, जिसका अर्जन ही मानव का पुरूषार्थ एवं मानव जीवन की सार्थकता है।

आज के युग में जबकि विश्व एक ऐसे दौर से गुजर रहा है कि मानव का विश्वास मानव से उठ रहा है □योंकि जिधर देखों उधर मानव में सद्गुण के स्थान पर दुर्गुण ही दृष्टिगोचर हो रहे है। हमारा ध्यान सद्गुणों की व्यवहारिकता एवं प्रासंगिकता की और आकर्षित करना है। वेदों - पुराणों को लेकर आज से पूर्व में लिखे गए अनेकों नीतिशास्त्रीय ग्रंन्थों में बतलाये गए सद्गुण अतिमहत्वपूर्ण सिद्व हुए है। इन्हीं सद्गुणों को धारण करके प्राचीन मनुष्य ने अपना तथा स पूर्ण मानव समाज का विकास भी किया तथा निरन्तर अपने अस्तित्व को मजबूत भी किया। आज भी यह सद्गुण मानव को मानव से जोड़ने में सहायक हो सकेंगे। आज का मानव तथा समाज संकीर्ण मानसिकताओं से घिरा हुआ है। जिसके चलते न सिर्फ व्यि□त विशेष का ह्रास हो रहा है वरन् स पूर्ण विश्व एक निर-उद्देश्य प्रक्रिया से गुजरकर विनाश की ओर बढ़ रहा है। अतः मानव तथा उसके अस्तित्व को बचाने के लिए सद्गुणों का पुनर्विचार करना तथा सद्गुणों की वर्तमान समय में भी उपयोगिता बतलाना अति आवश्यक है। आज हमें ''मैं'' की भावना के स्थान पर ''हम'' की भावना को प्रतिष्ठित करना होगा।

उपर्युक्त प्रश्नों पर गहन विचार-विमर्श कर समकालीन युग में मनुष्य को सद्गुणों व आध्यात्मिक अधः पतन की स्थिति से उभारने के लिए उसमें मानवोचित सद्गुण एवं आध्यात्मिक गुणों का पुनर्मूल्यबोध करना होगा एवं प्राचीन धर्मग्रन्थों में बतलाये गये सद्गुणों के माध्यम से वर्तमान परिप्रेक्ष्य में समस्त मानव जाति के लिए इस विषय की उपयोगिता एवं सार्थकता बतलानी होगी।

संदर्भ सूची

1. दिवाकर पाठक, भारतीय नीतिशास्त्र, दिल्ली विश्वविद्यालय द्वारा प्रकाशित।

डॉ0 भारत भूषण,
अध्यक्ष, ललित कला एवं संगीत विभाग,
दीनदयाल उपाध्याय गोरखपुर विश्वविद्यालय
गोरखपुर

ATISHAY KALIT
Vol. 2, Pt. A
Sr. 3, 2013
ISSN : 2277-419X

रवीन्द्र नाथ ठाकुर की नारी आकृतियाँः एक विश्लेषण

अपने काव्य संग्रह 'गीतांजली' पर साहित्य का नोबल पुरस्कार प्राप्त करने वाले रवीन्द्र नाथ ठाकुर की साहित्यिक यात्रा विशेष रूप से कविता के इर्द–गिर्द अधिाक रही है। रचनात्मकता के सन्दर्भ में देखें तो बहुमुखी प्रतिभा के धनी रवीन्द्रनाथ कविता, कहानी, नाटक और चित्रकला आदि कई विधाओं में अपनी प्रतिभा की छाप छोड़ चुके हैं। उनके चित्रों में मानवाकृतियों का अद्‌भुत और विशेष स्थान है तथा उन चित्रो में विशेष बात यह है कि अधिकांश मानवाकृतियों के चेहरे सुकुमार अथवा सुन्दर नहीं हैं बल्कि रवीन्द्र नाथ ने रहस्यमय, खुरदुरे, डरावने, विचित्र, अनाकर्षक और कभी–कभी विभत्स तो कहीं–कहीं सुन्दर और कोमल रूपों का अंकन किया है। नन्दलाल बोस के अनुसार ''रवीन्द्रनाथ ने सारा जीवन बड़ी तन्मयता से (मानव के) स्वभाव का निरीक्षण किया था–हर तरह से, हर रूप और रूपान्तर में रूप की ओट में भाव संचरण एवं चिन्तन आदि को पकड़ पाना भी उनके लिए अत्यन्त सहज हो गया था। जब भी वे चित्र बनाने बैठते, अमूर्त भाव की अनुभूति उनके मन के साथ–साथ जागृत होती और लेखनी के माध्यम से वह कागज के हृदय–स्थल पर सहज ही अंकित हो जाती।''

इनके चित्रों में मानवीय जीवन शक्ति की खोज दिखाई देती है। गम्भीर अन्वेषणात्मक दृष्टि से देखने पर लगता है कि चित्रों में मानवाकृति जीवन के विविध अनुभूतियों के जाल से निकलकर बचने की छटपटाहट में डूबी है। इस प्रकार के रूपांकन में रवीन्द्रनाथ अचेतन मन द्वारा निर्देशित होते लगते हैं। उनके जीवन के प्रथम चरण (बाल्यकाल) ने उनकी मानसिकता और अनुभूति की तीव्रता को बहुत अधिाक प्रभावित किया। उस काल की अनुभूतियों ने रवीन्द्रनाथ को जीवन को पहचानने, अनुभव करने और लोगों की मानसिकता को समझने की एक अलग दृष्टि दिया। रवीन्द्रनाथ को अकेलापन, प्रकृति का रहस्य, लोगों का व्यवहार–ये सभी रहस्यों से भरा लगता रहा। उन्होंने कहा भी है– ''आज जब मैं अपने बचपन के दिनों की ओर देखता हूँ तो मुझे जीवन और जगत् एक रहस्य से भरा हुआ लगता है। मुझे

लगता है कि यह रहस्य हर जगह छिपा बैठा है, और मेरे मन में प्रतिदिन यही प्रश्न सर्वोपरि रहता है कि इसका पार कब मिलेगा?''

रवीन्द्रनाथ की सष्जनात्मक शक्ति अत्यधिक प्रखर थी। सृजनात्मक प्रखरता के मूल में मातृआद्यबिम्ब नामक मनोग्रन्थि की सक्रियता को मनावैज्ञानिक महत्वपूर्ण मानते हैं। न्यूमैन एरिक के अनुसार ''जब यह मातृ बिम्ब अधिक प्रभावी होता है तब सृजनात्मक प्रक्रिया का जन्म होता है।

बाल्यकाल में माँ की अस्वस्थता, बहन सौदामिनी और नौकरों के हाथों लालन–पालन, फिर अपनी भामी से मानसिक अंतरंगता, पत्नी के प्रति अननुराग और संवेदनशील तथा रसिक हृदय होने के कारण कई महिला मित्रों की अन्तरंगता ने उन्हें भावनात्मक स्तर पर कहीं बहुत मजबूत किया तो कहीं नितान्त अकेलापन दिया। ऐसी स्थिति में उनके चित्रों में बनी नारी मानवाकृतियाँ भी विविध मनोभावों से युक्त हैं। रवीन्द्रनाथ के चित्रों में विषय वस्तु की विविधता तो है लेकिन मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अध्ययन करने पर स्पष्ट पता चलता है कि उनका अतीत, उनके जीवन के विविध अनुभव और महिलाओं के प्रति उनका नितान्त व्यक्तिगत दृष्टिकोण अलग–अलग रूपों में उनके चित्रों में प्रस्फुटित हुआ है।

अपनी अस्वस्थ माँ से वात्सल्य रस पाने को आतुर 'नन्हा रोबी' बड़ा होने पर भी रवीन्द्रनाथ के व्यक्तित्व से कभी अलग नहीं हो पाया। मातृ स्नेह का भूखा बच्चा पूरे जीवन स्नेह, दुलार को तलाशता–भटकता रहा। माँ और बच्चे को लेकर बने उनके चित्रों में अधिकांशतः माँ का रूप 'प्रॉमिनेन्ट' (मुख्य) है और बच्चा माँ की गोद या आंचल में सिमटा, छुपा या अस्तित्वहीन होता सा चित्रित हुआ है।

कहीं–कहीं चित्रों में प्रतीकात्मकता अधिक है। जैसे उनके एक चित्र में मात्र एक नारी का अंकन है। उस महिला की आँखों और चेहरे में दृढ़निश्चय का भाव है। इस चित्र को एक साधारण दृढ़निश्चयी नारी का चित्र कहा जा सकता है परन्तु उसके अनावृत वृहद् उरोज उसके मातृत्व को प्रदर्शित करते हैं। यद्यपि इस चित्र को देखते ही सर्वप्रथम नारी के अनावृत स्थूल उरोजों पर दृष्टि जाती है परन्तु उनमें तनिक भी कामोत्तेजना का भाव नहीं है। भाव के सन्दर्भ में उन उरोजों की तुलना सिन्धुघाटी सभ्यता की मातृकाओं या प्राचीन भारतीय मन्दिरों में उत्कीर्ण नायिकाओं/यक्षिणियों के उरोजों से कर सकते हैं जो आकार में स्थूल और पीन होने के बाद भी कामोत्तेजना की जगह पवित्रता से भरे हैं।

फ्रायड के 'स्वप्न का मनोविज्ञान' की दृष्टि से यदि देखा जाये तो यह कहा जा सकता है कि जिन्हें हम जीवन में छुपाना या ढकना चाहते हैं, स्वप्न में वे चीजें अनावृत्त दिखती हैं। इस चित्र में निष्प्रयोजन अनावृत्त स्तन पर फ्रायड के

मनोविज्ञान का यह सिद्धान्त लागू हो सकता है। इस कोटि के विभिन्न चित्रों में रवीन्द्रनाथ के अन्तस में छुपे मातृ स्नेह के लिए प्यासे बच्चे का मनोविज्ञान उभरकर सामने आता है।

मातृ स्नेह के प्यासे रवीन्द्रनाथ को उनकी भाभी ने स्नेह, दुलार, प्यार के साथ–साथ रचनात्मक प्रोत्साहन भी दिया। कादम्बरी देवी स्वयं एक बहुत अच्छी लेखिका–कवयित्री होने के साथ–साथ सुरूचि सम्पन्न महिला थीं। एक जैसी रूचि एवं मानसिकता होने के कारण रवीन्द्रनाथ और कादम्बरी देवी के बीच अत्यधिक घनिष्टता हो गयी थी। कादम्बरी देवी रवीन्द्रनाथ की प्रेरणा स्रोत बन गयीं। दोनों के मध्य पवित्र मधुर सम्बन्ध की अनुभूति ने रवीन्द्रनाथ की रचनाओं में नव प्रेम के अंकुर के समान कोमल भावना भर दिया। इसके अतिरिक्त भी रवीन्द्रनाथ के कई प्रेम सम्बन्ध बहुत अधिक चर्चित रहे हैं। एरिक न्यूमैन के मतानुसार–''शैशवावस्था, बाल्यावस्था और किशोरावस्था की इन (काम सम्बन्धी) प्रवृत्तियों से सम्बद्ध कुण्ठाओं का कलासृजन पर अत्यधिक प्रभाव पड़ता है।'' विवाह के बाद भी विपरीत लिंग के प्रति जो प्रेम कुण्ठित रह जाता है वह सृजनात्मक व्यक्तियों के सृजन में अपना मौलिक स्थान ग्रहण कर लेता है। सम्भवतः यह भी कारण है कि प्रेम के प्रति रव. ीन्द्रनाथ का दृष्टिकोण चाहे जो भी रहा हो लेकिन उनके चित्रों में उद्दाम प्रेम की अभिव्यक्ति हुई है। जैसे एक चित्र में प्रेमी–प्रेमिका (नायक–नायिका) को उद्दाम प्रेम के साथ आलिंगनबद्ध चित्रित किया गया है। एक दूसरे चित्र में नायिका (प्रेमिका) को कामोत्तेजना के वशीभूत और नायक को भी प्रेम में निमग्न होकर प्रेमिका के गले के पास चुम्बन हेतु उद्यत मुद्रा में अंकित किया गया है। चित्र में लाल रंग में अंकित नारी का चेहरा ऊपर की ओर है। उसकी आँखे बन्द तथा ओठ हल्का सा खुला अंकित है। पुरूषाकृति की आँखें नारी के चेहरे पर स्थिर और कामवशीभूत होकर देखती सी अंकित हैं।

इसी प्रकार एक अन्य चित्र में दो चेहरे एक चश्म बने हैं। नारी का चेहरा ऊपर और पुरूष का चेहरा नीचे अंकित है। नारी के स्वयं में सिमटती, स्मितयुक्त नीचे झुके चेहरे और आँखो में नारीसुलभ लज्जाभाव है जबकि पुरूष पर कामजनित गाम्भीर्य है।

इस कोटि के चित्रों में सम्भवतः रवीन्द्रनाथ के भीतर की अदम्य काम भावना की अभिव्यक्ति हुई है। फ्रायड के अनुसार यदि देखा जाये तो 'काम का मनोविज्ञान' यही अर्थ देता है कि अतृप्त काम मानव के भीतर बना रहता है और जब भी उसको अभिव्यक्ति का मौका मिलता है वह किसी न किसी रूप में अभिव्यक्त होने लगता

है। वह अभिव्यक्ति काव्य, संगीत, मूर्ति, चित्र या विकष्त मानसिकतायुक्त आचरण आदि किसी भी रूप में हो सकता है।

काम जीवमात्र की जैविक आवश्यकता है। यह व्यक्ति–व्यक्ति में अलग–अलग रूप और तीव्रता में होता है। कलाकार अपने काम की तीव्रता के कारण ही रचना कर पाता है। मात्र उसका रूप अलग–अलग होता है। सम्भवतः कलाकार रवीन्द्रनाथ अपने काम की पूर्ति अपने स्वप्न में करते रहे हों और वही अचेतन भाव उनके कला रूप में प्रकट होता रहा हो।

रवीन्द्रनाथ की पत्नी नितान्त साधारण रूप–रंग वाली, अत्यन्त संस्कारी निर्धन परिवार की कन्या थीं। रवीन्द्रनाथ के जीवन में उनकी पत्नी का स्थान कभी भी प्रेयसी का नहीं रहा। सामाजिक रूप में वह उनकी पत्नी और उनके बच्चों की माँ अवश्य थीं परन्तु मानसिक एवं भावनात्मक स्तर पर उनके जीवन में उनकी पत्नी की उपस्थिति कहीं भी प्रत्यक्षतः दिखाई नहीं देती, विशेष रूप से उनके काव्य कृतियों में तो बिल्कुल ही नहीं। उनके एक चित्र में उदासीन नीले पृष्ठभूमि में पीले चेहरे को अंकित किया गया है। शून्य में देखती आकृति के स्थिर दृष्टि में गहन चिन्तन, दर्द और एकाकीपन स्पष्ट दिखाई देता है। चित्र को देखने से लगता है जैसे वह आत्मरत या आत्मलीन हो। यह सत्य है कि रवीन्द्रनाथ एक अति संवेदनशील व्यक्ति थे। अतः कहीं न कहीं से उपेक्षित पत्नी का दुःख–दर्द, प्रतीक्षा, करूणा, सूनापन और आत्मघात–ये सभी भावनाएं उनके रचनात्मक ह्रदय को अवश्य ही उद्वेलित करती रही होंगी। उनकी कविताओं में उनकी पत्नी का अस्तित्व यद्यपि अनुपस्थित रहा है तथापि उनकी विभिन्न चित्रकृतियाँ जिसमें संतप्त, निराश, हताश, उपेक्षित नारी का चित्रण हुआ है, उनमें अपरोक्ष रूप से ही सही पत्नी की मनोदशा का प्रभाव माना जा सकता हैं, जिसको उन्होंने एक संवेदनशील कलाकार, एक पति और एक सहृदय मानव होने के कारण चित्र फलक पर स्थान दिया।

मनोवैज्ञानिक स्तर पर विचार करने पर यह सिद्ध होता है कि उनकी पत्नी की पीड़ा ने बार–बार उनके अन्तस को निश्चित रूप से छुआ। कई चित्रों में स्वयं में लीन, संकुचित, कुण्ठित नारी का चित्रण हुआ है। उनको देखने पर स्पष्ट पता चलता है कि उन चित्रों में नारी में अन्तर्मुखी होने की प्रक्रिया जारी है। नारी के अन्तस की वेदना, अनन्त शून्यताबोध, प्रतीक्षा, हताशा, निराशा, व्यग्रता और किंचित असामान्य मनःस्थिति जैसी मनोदशा मुखर रूप में रवीन्द्रनाथ की कृतियों में उभरी हैं। उनके कुछ चित्रों की आँखों में घोर निराशा है, जीवन के प्रति अनिच्छा है तो ऐसे भी चित्र उन्होंने बनाये हैं जिसकी आँखों में विद्रोह का पुट है परन्तु ओठ मूक

है। लगता है जैसे चित्र की नारी बहुत कुछ कहना चाहती है परन्तु सम्भवतः देश, काल, परिस्थितिजन्य निराशा, हताशा और अकेलेपन ने उसे कुछ ऐसे जकड़ लिया है कि वह कुछ भी कह पाने में असमर्थ है। चित्र में उस नारी के आन्तरिक संत्रास की अद्‌भुत अभिव्यक्ति हुई है।

एक अन्य चित्र में उदास, चिन्ता में लीन और व्यग्र नारी को बैठा हुआ चित्रित किया गया है। अण्डाकार मुखाकृति वाले इस चित्र में अस्पष्ट लम्बी भौहें, लम्बी पतली नाक और ओठ बने हैं। हल्के मटमैले पीले, स्लेटी (घूसर) और भूरे रंगों के प्रयोग ने चित्र के सम्प्रेषणीय गुण को बहुत बढ़ा दिया है। नारी की मनोदशा विशेष रूप से आँखों में किंचित विकृत/असामान्य मनोदशा या मनोभावों का प्रत्यक्ष चित्रण हुआ है। इनका रंग संयोजन निराशा से भरा है।

यह आश्चर्य ही है कि अपनी भाभी कादम्बरी देवी के प्रति विशेष मानसिक अनुराग रखने वाले रवीन्द्रनाथ ने अपनी पत्नी/अर्धांगिनी को अपनी कविता का केन्द्र कभी भी कहीं भी, नहीं बनाया। माना जाता है कि कादम्बरी देवी और रवीन्द्रनाथ के मध्य का अनुराग बहुत अधिक था। रवीन्द्र नाथ के विवाह के कुछ दिनों बाद ही कादम्बरी देवी ने आत्महत्या कर लिया था। सामाजिक बन्धन, अपनी सीमा रेखा का बोध और समाज में स्त्रियों की दमित स्थिति एवं अति संवेदनशीलता ने सम्भवतः प्रतिभाशाली कादम्बरी देवी को आत्महत्या जैसा कर्म करने को विवश किया हो। इस घटना ने रवीन्द्रनाथ को मानसिक स्तर पर हिलाकर रख दिया था। उनकी कई चित्रकृतियों में बन्दिनी नारी को अपने परिधि के सामाजिक सीमा से टकराते/हारते चित्रित किया गया है। एक चित्र में एक बन्द दरवाजे को खोलने के लिए पीटते–पीटते थकी नारी का चित्रण है जो हो सकता है कि कादम्बरी देवी की पारिवारिक, सामाजिक और मनोवैज्ञानिक परिस्थिति से प्रेरित होकर बना हो।

रवीन्द्रनाथ ने तमाम ऐसे चित्र भी बनाए जिसमें स्वच्छन्द, खुले विचारों वाली स्त्री का चित्रण हुआ है। इन चित्रित स्त्रियों को आत्मविश्वास से भरा हुआ, समाज से बेपरवाह और साथ–साथ सौम्य भी दर्शाया गया है। सम्भवतः ये स्त्री आकृतियाँ रवीन्द्रनाथ को मानसिक सम्बल देने वाली महिलाओं की प्रतिरूप हों। आत्मविश्वास, चंचल, सौम्य और स्मितयुक्त ऐसी महिलाकृतियाँ किसी भी कलाकार की प्रेरणा स्रोत हो सकती हैं।

कादम्बरी देवी सहित अन्य कई अत्यन्त खुले विचारों वाली युवतियाँ जो रवीन्द. नाथ की प्रेमिका रही हैं, ने उनको भावनात्मक रूप में प्रभावित किया था।

रवीन्द्रनाथ ने ऐसी जिन युवतियों का चित्रण किया है उनमें भारतीय माँ, बहन

या बेटी की झलक नहीं दिखाई देती है। इन चित्रित महिलाओं के सिर पर आंचल भी नहीं है और न ही उनमें भारतीय परम्परागत सहज संकोच या लज्जाभाव है। इस दृष्टि से रवीन्द्रनाथ कला की क्षेत्रीय या राष्ट्रीय सीमा को तोड़ कर स्वच्छन्द रूप में बाहर विचरण करते दिखाई देते हैं। एक चित्र में ऐसी ही एक युवती, चित्र में एक ओर खड़ी है और दूसरी ओर एक अस्पष्ट चेहरे वाली बैठी हुई मानवाकृति बनी है। ऐसा लगता है जैसे मन्दिर में कोई मूर्ति स्थापित हो। इसी प्रकार एक अन्य चित्र में अंधेरी रात में अपने हाथ में मशाल लिए एक युवती अंकित है। उसके बाल छोटे और घुंघराले हैं। लाल कपड़ा पहने युवती पर विदेशी प्रभाव देखा जा सकता है। चित्र की अंधेरी पृष्ठभूमि में दूसरी ओर गम्भीर मुद्रा में एक पुरूषाकृति अंकित है। चित्र को देखते ही यह स्पष्ट हो जाता है कि युवती अपने प्रेमी से मिलने अंधेरी रात में मशाल लेकर निकल पड़ी हो। इस प्रकार के चित्रों पर ध्यान देने पर स्पष्ट हो जाता है कि ऐसे चित्र रवीन्द्रनाथ के अन्तस में बसे उन प्रेमिकाओं की छाया है जिसने रवीन्द्रनाथ को प्रोत्साहित किया और जिसके साहस, सहृदयता, उच्चमेधा शक्ति, सुरूचिसम्पन्नता, तथा कलानुराग को रवीन्द्रनाथ ने हृदय की गहराई से चाहा एवं सम्मान किया।

मनोविज्ञान मानव द्वारा अचेतन/चेतन स्थिति में किये जाने वाले व्यवहार या अभिव्यक्ति का ठोस वैज्ञानिक आधार प्रस्तुत करता है। मनोवैज्ञानिकों का मानना है कि प्रत्येक अभिव्यक्ति के मूल में व्यक्ति का अतीत, उसकी अनुभूति की तीव्रता, उसकी मानसिकता आदि प्रबल रूप में रहता है। व्यक्ति के विकास का प्रत्येक चरण उसके प्रतिक्रिया के स्वरूप में परिवर्तन लाता है। इस दृष्टि से देखने पर स्पष्ट होता है कि तत्कालीन समाज, परिवार और रवीन्द्रनाथ ठाकुर के निजी दृष्टिकोण को उनकी चित्रकृतियाँ बहुत स्पष्ट रूप से अभिव्यक्त करती हैं।

साभार ग्रन्थ सूची

1. नन्दलालबोस–दृष्टि और सृष्टि