

ATISHAY KALIT

Peer Reviewed and Referred International Bilingual Research Journal of
Humanities, Social Science & Fine-Arts

LOTUS (July-December) Vol. 12, Pt. B, Sr. No. 22, Year 2025

ISSN 2277-419X
RNI-RAJBIL01578/2011-TC

Chief Editor :

Dr. Rita Pratap (M.A. Ph.D.)

Co-Editors :

Dr. Shashi Goel (M.A., Ph.D., Postdoc.), Dr. S.D. Mishra (M.A., Ph.D., Postdoc.)

Mailing Address :

Dr. Rita Pratap

ATISHAY KALIT

C-24, Hari Marg, Malviya Nagar, Jaipur-302017

Mobile : 9314631852

INDIA

Editor Writes

October, 2025

Dear Friends,

‘**A Very Happy & Prosperous Diwali 2025**’, I am glad to inform you that with great zeal Atishay Kalit is on its way to publish its **12 Volume LOTUS (July-December)** issue 2025.

As usual our journal is Peer Reviewed Referred International Bilingual Research Journal of Humanities, Social Science and Fine Arts and is continuously in line since 2012.

It has been our earnest effort to give an equal platform to all Academicians and Scholars—thereby following Peer Review and Plagiarism check before its publication.

We have our Journal website: <https://www.atishaykalit.in> where updated information like submission guidelines and preview publications are loaded.

For the forthcoming issue **ROSE (January to June, 2026)** articles will be invited by March 2026 only.

Suggestions are also welcome by out readers.

With best wishes.

—**Dr. Rita Pratap**
(Editor)
Atishay Kalit

Contents

<i>Editor Writes</i>	<i>Dr. Rita Pratap</i>	2
1. National Integration and Cultural Development	Dr. Sarat Sarma Kongbrailatpam Vidyarani	5
2. From Pulp to Precision: The Journey of Kashmiri Papier-Mâché Art	Rashi Agrawal Megha Attray Purohit	9
3. “Walls that Speak: The Aravani Project’s Role in Empowering Trans Women and LGBTQIA+ community”	Akshita Ahlawat Dr. Karuna	19
4. To Mitigate Uncertainties: Post Pandemic Studies on the Socio-Economic Challenges of Street Vendors in Imphal, Manipur	Ningombam Chachaoba	28
5. The Transformative Power of Traditional Indian Gameplay in Shaping Society and Culture through the Lens of Miniature Paintings	Shruti Jain Dr. Giriraj Sharma Dr. Ujjvala M. Tiwari	35
6. Critical Thinking and Cultural Values in Gopi Diaries	Heera Lal Chopra	46
7. Fish and Flesh: The Idea of Hunger in Select Poems of Jayanta Mahapatra	Dr. Dipankar Mallick	54
8. Beyond Ornament: Udaipur’s Miniature Artists and The Pulse of the Present	Kavita Singh Dr. Ujjvala M. Tiwari	60
9. पंचायती राज-ग्रामीण सशक्तीकरण का एक सशक्त माध्यम	डॉ. सत्येन्द्र कान्त मौर्य	70
10. कालिदास साहित्य में वर्णित नारी प्रसाधन	डॉ. योगेश्वरी फिरोजिया	74
11. हिन्दी काव्य में वर्णित प्रकृति-चित्रण एवं पर्यावरणीय चेतना	डॉ. निधि शर्मा डॉ. मनीष शर्मा	80
12. परंपरा से समकालीनता तक : टेपेस्ट्री और जुली कागती की कलात्मक दृष्टि	एकता शर्मा डॉ. उज्जवला एम. तिवाड़ी	87
13. भारत भवन : आदिवासी कला का संरक्षक और संवाहक	डॉ. रमेश चन्द मीणा	93
14. भक्ति और सौंदर्य का संगम : बनी-ठनी की अमर छवि	डॉ. ज्योति पाठक	102
15. अजमेर जिले के तीर्थ स्थल : एक सर्वेक्षण	डॉ. राजेन्द्र गांधी	105
16. जनजातीय तुम्बा शिल्प एवं जीविकोपार्जन	डॉ. शिव कुमार सिंघल	110
17. हल्बा जनजाति का एक अध्ययन (छत्तीसगढ़ के संदर्भ में)	सुरेश कुमार	115

National Integration and Cultural Development

Dr. Sarat Sarma

Associate Professor & HOD, Department of Philosophy, Dhanamanjuri University, Imphal, Manipur

Kongbrailatpam Vidyarani

Assistant Professor & HOD, Department of Philosophy, Waikhom Mani Girls' College, Thoubal Okram, Manipur

Abstract

In a diversified country like India, where people of different religions, languages, castes, and cultures live side by side, national integration is essential to harmony, stability, and advancement. It describes the growth of a shared identity among residents that cuts beyond national, cultural, and ethnic divides and promotes a sense of unity. Because it fosters tolerance, respect for one another, and an appreciation of diversity, cultural development is equally important in this process. The idea of “unity in diversity” is upheld and harmony is fostered through cultural development, which includes shared traditions, holidays, literature, art, and education. But issues like regionalism, casteism, communalism, and political exploitation still pose a danger to unity. Value-based education, inclusive policy, intercultural communication, and equitable development are crucial for overcoming these challenges. Therefore, national integration and cultural development are interdependent processes that preserve a nation’s rich cultural heritage while advancing democratic ideals, peace, solidarity, and sustainable development.

Keywords: Cultural Development, National Integration, Unity in Diversity, Social Harmony, Education, Democracy, Pluralism, Heritage, and National Identity.

Introduction

Despite its age, India is a young country with a vast array of castes, creeds, languages, religions, and customs. People from various communities have resided here for many ages. Our society has been multiracial, multireligious, and multilingual since the dawn of time. Numerous racial and cultural groups have met here. India is actually a world unto itself. She has also been praised for being a beautiful example of “unity in diversities.” “India’s profound underlying core unity is undeniable far deeper than that produced either by geographical isolation or by political suzerainty,” claims Vincent Smith. The many differences in race, colour, language, attire, customs, and sect are transcended by that unity. Unfortunately, as soon as we gained freedom, the nation’s unity was broken. There was a horrific bloodbath that the world had never seen before. Even today, communal

riots are still taking place in different parts of the country. Our cohesion and unity are seriously threatened by the evil forces of communalism. In certain regions of the nation, the polarising factors are also very powerful.

What we hear from Kashmir and North-East are not the stories of the beauty of Indian diversities. The state of lawlessness which prevails in these regions with all kinds of terrible violences is not expected in this great land of Buddha, Mahavira, and Gandhi who preached the high ideal of non-violence, love, compassion, tolerance, sacrifice, etc. If men's minds are still influenced by regionalism and communal consciousness, the country will never be powerful. There cannot be an India if we decide to go in for innumerable independent states in this already partitioned sub-continent. That is why we must dream of an India where people of different regions think themselves as their own brothers and sisters so as not to make India a family that is separated by caste, language, religion, group, etc.

The big barrier between the rich and poor, the haves and the have-nots is another important element which threatens the very backbone of our national integration. It is regrettable that we have yet to successfully create an egalitarian society more than 60 years after gaining our independence. There remains a significant disparity between the rich and the poor. The billionaires who live in lavish homes with a large number of staff and all the conveniences of a modern, wealthy lifestyle and the impoverished man who is constantly taken advantage of and refused access to are extremely different from one another. How can we think of national integration out of these differences? If, at all, we want to achieve the goal of national integration, then this gap is to be bridged. The evil of untouchability is another significant factor that jeopardises our unity. Some parts of the country still engage in this atrocity in spite of our best efforts to eradicate it. Corruption and other social evils also play a role in the country's breakdown, either directly or indirectly. These days, corruption has become so entrenched in our societal structure that no one is sure how to eradicate it. Countless people in our country are corrupt. These are only a few of the significant obstacles we must overcome in order to fulfil the objective of national unity and demonstrate to the rest of the world that we still have "Unity in diversities."

The goal of national integration can be achieved by strengthening the bond of unity and understanding among the varied sections of the people. It is contingent upon the gradual diminishment and eventual elimination of our existing distinctions. The fight for national unity will be fought in men's hearts and thoughts. The love of the nation has to grow silently in the minds and hearts of our people. For this we must transform our evil nature. We are to extend our minds and enlarge our hearts.

Human being is a complex whole. He may be the ideal fusion of substance, intellect, and spirit. His physical entity does not exhaust his totality. He has got a rational dimension. Above all, he is also a moral and spiritual being. Perhaps the latter is more important than the others. The finer things in life are the higher ones. We have immense possibilities hidden within us. In addition to our cerebral and physical potential, we also possess a third, deeper, and more nuanced category of possibilities. It constitutes the divine possibilities in man centred in his infinite and immortal dimension, with its own unique and enormous energy resources. This finds expressions in the taming and creative uses of the other energy resources, so that he does not use his strong body or trained

mind or powerful will, to exploit others or to harm others, but to love and serve them to achieve life fulfilment. The last attainment is the highest growth of man.

When man grows spiritually he becomes capable to express himself in love and compassion. And when there is love and compassion there will be unity and understanding. And when there is unity and understanding we shall be able to achieve the goal of national integration. Therefore, what is important for us is to have the highest growth of man.

Here comes the importance of cultural Development. The term 'Culture' in its wider sense covers almost all the aspects of human life. There are two significant facets of culture: material and non-material.

The material aspect of culture is related with our material needs; where the non- material aspect is related with our spiritual needs. It is because of our spiritual needs that we write poetry and other forms of literature, compose song, plays on musical instruments, organise religious associations for holding discussions on spiritual matters, organise art exhibitions and indulges in various other such activities. Through these cultural endeavours, we might uncover our own spiritual potential. Once this energy is discovered and unfolded we shall be different from what we are now. We shall attain the highest growth.

As a result, our culture must be valued for the sake of national unity. We need to try to understand and appreciate the beauty of different cultures. These should be taught in our academic institutions. In fact, our education system must be reconstructed to emphasize the composite nature of our culture. For the progress of our culture, we should also build cultural organisations. They will help us to cultivate refines tastes and manners. Furthermore, they will teach a sense of values and raise awareness of the higher purposes of human existence in the minds of the members. These associations will also facilitate exchange of ideas and feelings among the members of our society. In actuality, they serve as hubs for social interaction between people of all racial, religious, and class backgrounds. They help individuals to establish cordial and intimate relations with one another. They fortify the nation's unity and solidarity by cultivating goodwill and amity among its members. Therefore, cultural associations are useful instruments for promoting social cohesiveness. Actually, by exposing us to new ideas and principles, they help us stay current.

This will bring us closer to each other. As a result, cultural growth is crucial to our quest for national integration.

References

1. Spear, Percival, editor. The Oxford History of India. Oxford University Press, 1958.
2. Sharma, R. K. National Integration and Cultural Development. Sage Publications, 2015.
3. Verma, Anil. "National Integration." Indian Journal of Social Sciences, vol. 14, no. 2, 2016.
4. Kumar, S. "National Integration." Perspectives on Indian Society, edited by Meera Singh, Oxford University Press, 2018,
5. Chakraborty, R. N. National Integration in Historical Perspective: A Cultural Regeneration in Eastern India. Mittal Publications, 1990.

6. Rao, V. Srinivasa, editor. Tribal Integration in India: Northeast and Beyond. Rawat Publications, 2012
7. Srivastava, Sanjay. Constructing Post-Colonial India: National Character and the Doon School. Routledge, 1998.
8. Snaitang, O. L. Christianity and National Integration in Northeast India: Its Role among Tribes and Communities for Contributing towards Cultural, Educational, Humanitarian and Peace Initiatives. ISPCK, 2018.
9. Ashraf, Ali. Ethnic Identity and National Integration. Concept Publishing, 1984.
10. Khilnani, Sunil. The Idea of India. Farrar, Straus and Giroux, 1999.
11. Taleyarkhan, Homi J. H. From Warfare to Welfare: The Ideal of National Integration. Bharatiya Vidya Bhavan, 1971



From Pulp to Precision: The Journey of Kashmiri Papier-Mâché Art

Rashi Agrawal

Department of Visual Art, Banasthali Vidyapith, Rajasthan-304022

Megha Attray Purohit

Department of Visual Art, Banasthali Vidyapith, Rajasthan-304022

Abstract

Paper is a versatile, sensitive, and sophisticated material that can be used in many different ways. It can be shaped into objects that are completely different from its original form and has a wide range of applications. An ordinary sheet of paper can be transformed into something incredible through the art of papier-mâché, which is believed to have originated in China as early as 200 BC, where early forms of paper were already being made. The paper explores the history and evolution of Kashmiri papier-mâché, an intricate form of craftsmanship that reflects the region's rich cultural legacy. This technique originated in China and was later influenced by Persian artisans who brought it to India in the fourteenth century. The study highlights the meticulous processes involved in creating papier-mâché artifacts, particularly Sakhtsazi (the forming of molds) and Naqqashi (painting), both of which require a high level of skill and precision. These items not only showcase Kashmir's artistic heritage but also serve decorative and utilitarian purposes. Additionally, the paper examines the impact of European trade in the 19th century, which popularized Kashmiri papier-mâché beyond its borders and elevated it to a valued art form. Ultimately, the study emphasizes the significance of papier-mâché in preserving Kashmir's cultural identity while also incorporating modern artistic expressions.

Keywords: Paper, Papier Mâché, Kashmir, Sakhtsazi, Naqqashi

Introduction

With the evolution of human culture and civilisation, various means of communication have also developed, enabling the expression of emotions and the preservation of information. Among several types of soft and hard materials used for creating written documents, paper proved to be the most suitable and appropriate for printing, writing, and packaging. The word "paper" has its origins in the Latin name for the reedy plant, "*Papyrus*," and the French word "Papier." Paper of various types and kinds was used all around the world.

Paper has become an indispensable part of human life and culture, playing a significant role in our daily lives. We use paper in some form in our everyday lives from books to newspapers to cash. It is a versatile, sensitive and sophisticated material that can be used in many ways. It can be used to write or mould into something entirely new. An ordinary sheet of paper can be transformed into something incredible through the art of papier mache, a cost-effective eco-friendly art form, believed to have originated in China as early as 200 BC, where early forms of paper were already made. They made helmets out of papier mache and hardened them with multiple coats of lacquer. There are surviving examples from the Han Dynasty (BC 202–AD 220). The Han Dynasty is widely recognized as the first to utilize papier-mâché around 200 AD, shortly after the introduction of paper-making techniques. It is theorized that the process of developing paper contributed to the discovery of papier-mâché. This innovative material was employed to create a variety of objects, including ceremonial masks, snuff boxes, mirror cases, and even helmets designed for warriors.

The vibrant legacy of intricate papier mâché art, characterized by its exquisite designs and rich colours, alongside the breathtaking landscapes of lush valleys and towering mountains, deeply inspires the current generation of craftsmen in Jammu and Kashmir. Papier-mâché is a unique art form that highlights the perfect combination of traditional craftsmanship and fine art. It originated in the Kashmir Valley, India, where this technique is known as *Kar-e-Kalamdani*. This name is derived from “*kalamdan*,” which refers to the pen cases (Figure 1) that were the first items created using this craft. This intricate craft has developed over centuries, embracing a variety of influences and techniques, resulting in a multi-layered and culturally rich heritage.



Figure 1: Papier Mache Pen Box made in the 19th Century

In 19th century India, the Kashmir Valley attracted considerable attention from European visitors, especially traders from France. These merchants were drawn to the exquisite quality of Kashmiri shawls and began using papier-mâché boxes to package these textiles. The boxes, known for their intricate designs and vibrant colours, became objects of aesthetic admiration in their own right. The functional role of these decorative boxes surpassed mere packaging; they emerged as independent art pieces, desired for their craftsmanship and visual appeal. This dynamic led to their sale in French markets, thereby elevating the status of papier-mâché and facilitating its introduction to Western consumers. Consequently, this trade not only popularized the art form but also fostered a greater appreciation for the cultural legacy of Kashmir, as it was disseminated under its French

designation, papier-mâché, consequently bridging the artistic traditions of both regions. To make a Papier-mâché product, first used paper is soaked in water till it disintegrates,” says Abdul Hamid Shah, a Papier-mâché artisan associated with the trade from last 25 years. It’s then pounded, mixed with an adhesive solution, shaped over moulds, and allowed to dry and set before being printed and varnished (Nabi 2019). Papier mache is an eco-friendly material that serves as a sustainable art form. It is easy to use and allows for efficient self-expression. This art is practiced differently across various states in India. While it is most popular in Kashmir, the techniques and styles can vary significantly from one region to another.

Origin and Development

Papier-mache originated in China and then spread to Japan and Persia, where it was used for festivals and mask-making. It eventually became popular worldwide. Large imports of papier-mâché items from Asia flooded European marketplaces. As a result, France began producing its own goods, followed by England in the 1670s. Although there was periodic interest in papier-mâché until the late 1700s and early 1800s, it became widely utilized during that time. In the 14th century, a Persian mystic named Mir Syed Ali Hamdani introduced papier mache to India. He brought expert craftsmen and artisans from Persia who were touring the Kashmir region. As a result, a unique form of papier mache developed as the Persian technique blended with related Central Asian art styles. Over time, Kashmiri artists added their own decorative touches, making their work stand out on a global scale.

The craft, known by the French term papier-mâché (literally paper pulp), is locally known as Kar-e-Kalamdani, pen case work, after its traditional Iranian name. Papier-mâché was practiced as a form of decoration executed on the wooden panels of walls and wooden furniture and was eventually adapted to paper moulds as well. Trays, small boxes and book covers were made for royal patrons and members of their courts. The two major processes involved in the craft are sakhsazi (mould making) and naqqashi (painting). The naqqash renders the surface in intricate floral patterns or highly stylized scenes of hunts and battles. In the case of floral motifs, the painting may be executed entirely in gold or silver. The local term for gold or silver work is *son tehreer*. The motifs are derived from the profusion of local flora; some of the frequently used images are the *bumtchuthposh* (apple blossoms), *dainposh* (pomegranate), *kongposh* (saffron flowers) and *yambarzal* (narcissus). (Ranjan & Ranjan 2005) The art, originally known in Kashmir as Kar-e-kalamdan, was dedicated to the exquisite decoration of cases designed to hold pens and various small personal items. Additionally, it was referred to as Kar-i-munaqqash, highlighting its application in ornamenting smooth surfaces made from paper pulp and layers of polished paper.

The Mughal period witnessed a significant expansion in the use of art across various items, including palanquins, ceilings, bedsteads, doors, and windows. During this time, many beautifully crafted and painted palanquins were produced in Kashmir under Mughal patronage. Remarkable examples of exquisite papier-mâché art can be found in museums throughout Europe and America. Historically, this technique was skillfully applied to woodwork, including windows, wall panels, ceilings, and furniture. According to Saraf (1987), A great variety of richly painted products like flower vases, wall plaques, bowls, trays, boxes of various shapes and sizes, bangles, mirror holders and frames, caskets, lamp vases, screens and items of furniture are made and liked for their functional appeal and decorative charm. There is much more scope for pleasing functional items, such as bedstead legs, candle stands, trinket boxes and fine packaging for expensive items.

King Zain ul Abideen (1420-1470) was a pioneer in the use of papier-mâché for decorative items in the early 15th century, showcasing a remarkable blend of artistry and elegance. This innovative technique set a standard for beauty, inspiring royal households to incorporate exquisite papier-mâché pieces into their décor. Papier-mâché has been used for architectural purposes, notably in the ceilings of the *Shah Hamdan Mosque* (Figure 2) and the *Madin Sahib Mosque* in Fatehkadal, as well as in the *Mughal gardens* at Shalimar in Srinagar. During the Mughal era in Kashmir, traditional papier-mâché art was combined with newly discovered techniques and methods. This art form was applied to various surfaces, including woodwork, and remnants of this craftsmanship can still be seen in some areas of Kashmir. The Madin Sahib Mosque, constructed in 1444 in Srinagar, is an example where papier-mâché was artfully applied to woodwork. Over time, Kashmiri artisans added their unique touch to this art, infusing the rich culture of Kashmir into the techniques brought from Central Asia.

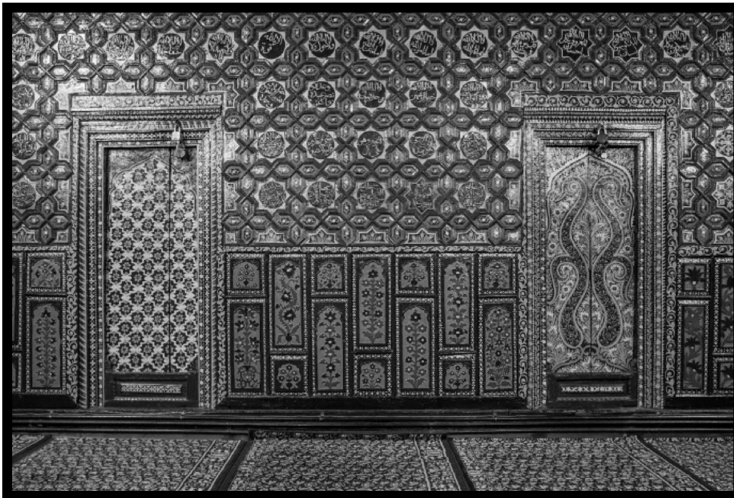


Figure 2: Papier-mache Art inside the Mosque

Process

Numerous handicrafts that are a major source of income for regional craftspeople may be found in Kashmir. Among the many crafts that are practiced in the area are silverware, phulkari, and crewel embroidery. These handicrafts have their roots in the 14th-century introduction of Islam to Kashmir. Sayed Ali Hamadani was accompanied by Sadat (prophetic descendants) from Iran, Iraq, Kabul, and other places. They brought a group of craftsmen and artists with them, who gave Kashmir's fading art a new lease on life. Paper mâché is one such craft that has been handed down through the generations by talented craftspeople. Any exquisite paper mache product must first go through two easy steps: Sakhtsazi and Naqqashi. In Sakhtsazi, the base product is fashioned from paper pulp into the required shape, whereas in Naqqashi, it is painted.

Sakhtsazi

After soaking paper in water for few days, the paper pulp is pounded with a wooden pestle known as Muhul in a stone mortar called Kanz to achieve a consistent consistency (Figure 3) . Atij

(rice mixture) is then combined with the pulp after paper pulp is left to sundry. While the pulp is still a little moist, the artist moulds it (Figure 4). After a while, the paper pulp is cut down the middle to remove it from the mold, still slightly damp. The resultant object is called kalib.



Figure 3: Artisan Pounding raw paper after being soaked



Figure 4: Applying the mashed paper on the mould

Pishlawun

To smooth things out, the Kalib is subsequently given to the family's female members. Applying a thin layer of Saresh (lacquer) to an object is known as *pishlawun*. After that, a second layer is applied using a mixture of Saresh, water, and chalk powder known as Gutchi. After then, the Kalib is allowed to dry. After the surface has been smoothed, the item is rubbed with "Kirkut," which can be either pumice stone (sangh-i-paaya) or a tiny piece of overburned brick (Figure 5). The object's surface is lightly scraped with the kirkut. The fourth coat consists of rubbing the object with hand.

The artisan, the Naqqash, is now given the smoothed kalib.



Figure 5: Giving shape to the moulded mashed paper with Kirkut

Naqqashi

The final stage, *Naqqashi*, involves a great deal of layering and detailing. Applying a foundation coat of paint to the papier mache objects is the first stage. Then, considering the intricate detail of

the intended patterns, the artist meticulously crafts designs with his hands (Figure 6). Traditionally, the designers have used vegetable-based dyes and hues derived from organic minerals. It should be noted that additional necessary procedures are used, which makes the complete papier mache production process a drawn-out and time-consuming process.

The art form known as Naqqashi is what turns waste paper into the beauty that Paper Mache items are known for. The majority of the artwork was painted by hand, and the paint may have a metallic sheen that enhances the feeling of illumination. Additionally, shading is used to make the patterns appear more natural. Gold is mostly utilized to draw attention to specific designs that are applied with pointed brushes and then rubbed with a stone known as a “egged stone” to give them a high sheen. To give the item its distinctive sheen, a layer or layers of varnish are applied when the pattern is finished.



Figure 6: Naqqash giving details to the Papier Mache Objects

Naqqashi Colours

Mineral, organic, or vegetable-based pigments make up the majority of the colours used in Paper Mache Naqqashi. Traditionally, the body white was derived from a local stone known as

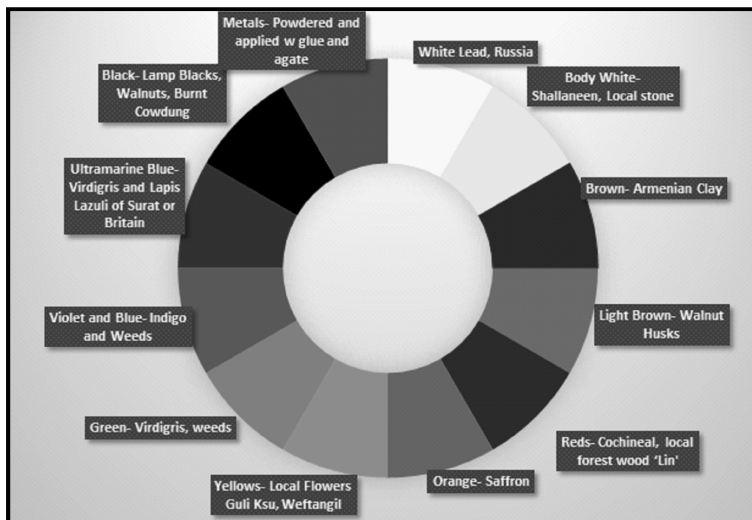


Figure 7: Chart showing pigment source for Papier Mache Naqqashi

Shallaneen, while the white lead was imported from Russia. The verdigris (green) was taken from a mineral that originated from Surat, Gujarat; the red was from Cochineal, or the Kermis bug; and the ultra-marine was from Yarkand as shown in Figure 7. The clay was sourced from the area around Manasbal Lake in Srinagar. Local food, such as pomegranates, walnut shells, saffron, and turmeric, contributed the yellow, brown, and orange hues. These days, contemporary poster colours and paints have taken the place of these historic hues.

Several repetitive themes and patterns are skillfully portrayed in these pieces. They include intricate calligraphic motifs as well as designs inspired by flowers and the natural world. A list of some common motifs and designs in the craft is provided below:

- **Gul-andar-Gul (Flower within flower):** It is a different version of a pattern that displays flowers in bunches, with the flowers arranged one behind the other.
- **Hazaara (Thousand flowers):** A commonly found traditional pattern is the hazaara (thousand flowers) pattern. This design aims to represent every conceivable flower from the local environment.
- **Gul-e-Wilayat (Foreign flower):** Gul-i-Wilayat is similar to hazaara, but it also includes foliage and stems. Sometimes, Gul-i-Wilayat features birds, especially bulbul and kingfisher.
- **Irani Gulab:** The floral motif used in Naqqashi features a dense rose flower in full bloom, accompanied by numerous florets.
- **Bagal Daar:** This design is commonly used by many artists and features a boxed pattern of flowers. Rendered in various shades and styles, it is often found on decorative boxes.
- **Mughal Arts:** Drawing inspiration from the grandeur of the Mughal Era, this design vividly captures the essence of the king's court, his magnificent Darbaar.
- **Jungle Tarah (Design):** This design beautifully captures the essence of a jungle and its vibrant wildlife through an abstract representation that sparks imagination and wonder.
- **Chinar:** Chinar, the five-pointed leaf from the majestic tree of Kashmir, is a common motif found in most contemporary Kashmiri ornamentation.
- **Badam Tarah (Almond):** The mango-shaped badam (almond) motif is a central design element in Kashmir crafts, showcasing its significance as a key representative of the renowned Kani shawl industry and the intricate Sozni craft. Emphasizing this motif can further elevate the appreciation of these traditional art forms.

Conclusion

The rich cultural past of Kashmir is expressed through papier-mâché art, which combines traditional methods with local customs to produce a distinctive aesthetic. It began in China and became a characteristic of Kashmiri artistry after being honed by Persian influence. Sakhtsazi (mould-making) and Naqqashi (intricate painting) are highly skilled crafts that capture the region's complex aesthetics, which are frequently influenced by the surrounding flora and fauna. Kashmiri papier-mâché is known across the world for its exquisite designs, which exhibit both technical mastery and cultural pride. Historically, throughout the Mughal era, this craft flourished under royal patronage

and became an important component of royal décor. Later, in the 19th century, it became well-known throughout the world thanks to European trade. In addition to making Kashmiri papier-mâché more widely known, the trade promoted intercultural communication that enhanced both Eastern and Western artistic traditions. The art's standing as a priceless artistic legacy was strengthened by its acceptance in the international market, which increased its cultural significance. Furthermore, Papier-mâché's sustainability as an environmentally friendly material is consistent with modern environmental consciousness standards. This art form is still essential to sustaining Kashmir's cultural identity in the face of contemporary difficulties, as craftspeople continue to innovate while upholding ancient methods. In Conclusion, Kashmiri papier-mâché is a dynamic manifestation of cultural resilience that connects the past and present, and it is more than just a craft. It guarantees that this age-old art form will flourish in the modern world by encouraging future generations to interact with their creative history, demonstrating the harmony between tradition and innovation.

Figures for Visual Reference



Papier-Mache box with Jungle tarah motif



Papier-Mache box with Badam tarah motif



Gul-e-wilayat design for Papier-Mache box



Papier-Mache bowl with Hazara motif



Papier-Mache box with Chinar leaves motif

References

- Able Arts Learn for Life. (n.d.). What is paper mâché? A deeper dive than your typical DIY balloon piñata. Available at: <https://www.ableartslearnforlife.org/post/what-is-paper-m%C3%A2ch%C3%A9-a-deeper-dive-than-your-typical-diy-balloon-pi%C3%B1ata>
- Artiday Projects. (n.d.). Creative roots of India. Available at: <https://artidayprojects.co.uk/creative-roots-of-india>
- Arts of India. (n.d.). Papier mâché. Available at: <https://www.artsofindia.in/arts-of-india-blog/post/indian-arts-and-crafts/papier-mache.html>
- Barnett, L. D. (1916). *The arts and crafts of India and Ceylon*. London: T.N. Foulis.
- Carruthers, J. (1889). Papier Mache. *The Decorator and Furnisher*, Vol 15, No.1, pp. 10–10. <https://doi.org/10.2307/25585910>
- eCraftIndia. (2022). *How papier-mâché has made its way through history*. eCraftIndia. <https://www.ecraftindia.com/blogs/articles/how-papier-mache-has-made-its-way-through-the-history>
- Hall, J. (2002). *History of papier mâché*. Papier Mâché. Available at: <http://www.papiermache.co.uk/articles/history-of-papier-mache/>
- Jaitly, J. (n.d.). *The style and sophistication of papier-mâché*. Google Arts & Culture. Photography by S. Merchant, featuring artisans F. Jan & N. A. Mir, with contributions by C. Verma & R. Verma. Available at: <https://artsandculture.google.com/story/the-style-and-sophistication-of-papier-m%C3%A2ch%C3%A9-dastkari-haat-samiti/ywUhrpCzm4WtLw?hl=en>
- Jaya He GVK New Museum Store. (2019). *Kashmiri papier mâché: A heritage craft*. Jaya He GVK new Museum Store. Available at: <https://jayahegvknewmuseumstore.wordpress.com/2019/12/03/676/>
- Kashmir Box. (2019). *Paper mâché – An incredible art*. Kashmir Box. Available at: <https://www.kashmirbox.com/blogs/craft/paper-mache-an-incredible-art>
- Khan, A. (2021). *Papier-mâché – The story behind the amazing art*. Gyawun. Available at: <https://www.gyawun.com/papier-mache-the-story-behind-the-amazing-art/>

- Maliyar, B. A. (2021). A history of papier mâché craft in Kashmir. *International Journal of Advanced Multidisciplinary Scientific Research*, Vol. 4, No. 6, pp. 35. <https://doi.org/10.31426/ijamsr.2021.4.6.4414>
- MAP Academy. (2022). *Kari Kalamdani*. MAP Academy. Available at: <https://mapacademy.io/article/kari-kalamdani/>
- Nabi, W. (2019). *In photos: Papier-mâché — The labyrinth of a dying art*. Free Press Kashmir. Available at: <https://freepresskashmir.news/2019/02/06/in-photos-papier-mache-the-labyrinth-of-a-dying-art/>
- Ranjan, A., & Ranjan, M. P. (2005). *Handmade in India*. Ahmedabad: National Institute of Design (NID); New Delhi: Council of Handicraft Development Corporations (COHANDS); Development Commissioner (Handicrafts), in association with Mapin Publishing Pvt. Ltd.
- Sahu, S. (2024). *The motifs of Kashmiri papier-mâché*. MeMeraki. Available at: <https://www.memeraki.com/blogs/posts/the-motifs-of-kashmiri-papier-mache>
- Saraf, D. N. (1987). *Arts and crafts, Jammu and Kashmir: Land, people, culture* (Design consultant: Olish Dutta Gupta, Published by Shakti Malik). Abhinav Publications. ISBN 81-7017-204-7.
- Wikipedia contributors. (n.d.). *Kashmir papier-mâché*. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Kashmir_papier-m%C3%A2ch%C3%A9
- Yousuf, A. (2021). *Kashmiri papier-mâché: Its story, how it's crafted and more*. Daily Sabah. Available at: <https://www.dailysabah.com/arts/kashmiri-papier-mache-its-story-how-its-crafted-and-more/news>.



Walls that Speak: The Aravani Project's Role in Empowering Trans Women and LGBTQIA+ community

Akshita Ahlawat

Ph.D. Research Scholar, Department of Visual Art, Banasthali Vidyapith, Banasthali

Dr. Karuna

Assistant Professor, Department of Visual Art, Banasthali Vidyapith, Banasthali

Abstract

The Aravani Art Project is a symbol of hope and transformation that empowers India's transgender individuals through art in the public realm. Poornima Sukumar and a team of visionary artists founded this initiative. The project aims to challenge societal prejudices and encourage acceptance and recognition for marginalized identities. India has an ironic cultural heritage and a longstanding history of gender fluidity, and transgender people continue to face significant discrimination; in this context, this initiative provides a definitive platform for representation. This research emphasizes the effectiveness of creative methods in advancing urban equity as well as fostering empathy in regard to the urban environment. The transformative role of art as a healing tool and as a form of resistance. The case study of the Aravani Art Project, which utilizes street art to foster the visibility and acceptance of India's transgender community, illustrates how the public realm can be transformed to foster awareness, dialogue, and empowerment. The initiative challenges societal norms and fosters a feeling of belonging by integrating artistic expression with community engagement. The initiative's conception, its influence on public attitudes, and the challenges it faces are equally important. This initiative serves as a potent case of art-led social change with ramifications far beyond India.

Keywords: Street art, Transgender, Aravani Art, Equality, Community, Social Change.

Introduction

Art is a powerful instrument of storytelling, resistance, and change, especially for the oppressed and marginalized groups for whom art represents visibility and social justice. Public art is a recent creation that aims to challenge the existing framework by reclaiming and including urban spaces, as well as integrating social inclusivity. The Aravani art project, an Indian collaboration of Trans and cis women, is a powerful example of this. It creates street art to showcase the perspectives and experiences of the LGBTQIA+ and transgender communities.

It has developed into a platform for the transgender community to express themselves, take back spaces, and fight for acceptance in a society that frequently makes them invisible. However, nothing is known regarding the representation of LGBTQIA+ individuals in Indian street art. Studies on transgender identity in India indicate that a continuous balancing effort between tradition and modernity shapes trans lives (Nanda, 1990; Reddy, 2005). The Aravani Art Project fills this gap by merging visual expression with social inclusion, positioning trans women not as subjects of art but as co-creators of cultural narratives collective promotes awareness, emotional well-being, and active social engagement through public art. Their mission is to create safe and expressive spaces where transgender individuals, along with LGBTQIA+ members and cisgender allies, can collaborate on meaningful artistic initiatives. The project works closely with transgender artists who receive training in mural-making and are involved in the creation and execution of commissioned artworks. In India, a notable aspect of public art involves urban beautification, specifically self-expression by local cultural groups and art collectives. This analysis focuses on the Aravani Art Project, which employs street art to amplify the voices of the transgender community, addressing their marginalization across various cities, towns, and villages in India. Established in 2016 by muralist and community artist Poornima Sukumar, the collective redefines the perception of public spaces for urban residents. Recognizing that transgender individuals often face violence, harassment, discrimination, and social stigma as societal “outsiders” (Sen, J. 2018), their art interventions create safe environments for self-expression, reflecting their identities within a challenging cultural landscape. As highlighted by Jessica N. Pabón in her study of street art and women’s communities, members of the Aravani Art Project draw strength from embracing their ethnic and gender differences, challenging the stereotypes and expectations that typically marginalize them. Consequently, their art serves a political purpose: by conveying powerful visual messages, they foster resistance and have the potential to positively influence local public perceptions.



Figure 1: “Aravani Art Project Artists”

Origin and Mission

The word “Aravani” comes from the Aravani Festival, which happens every year at the Koothandavar Temple in Tamil Nadu. During the festival, several transgender people participate in

ceremonies symbolizing marriage to the deity Aravan, the patron god of the transgender community. This cultural reference highlights the Aravani Art Project's strong connection to India's transgender history. The project aims to use art to change society's views of the LGBTQIA+ community by encouraging social involvement, awareness, and inclusion. Public walls are turned into vibrant displays of identity, resilience, and solidarity through this initiative, which leverages the accessibility of street art for trans and queer people to share their experiences and challenge traditional institutions.

The Aravani Art Project focuses on reclaiming public spaces—often sites of exclusion or violence—through collaborative, community-driven art projects. By involving both transgender individuals and cisgender women from marginalized communities, especially those in the informal sector, the project emphasizes the importance of intersectionality in its empowerment approach. Through workshops and mural creation, it creates spaces where stories are shared, voices are amplified, and gender inclusivity is actively promoted.

The Aravani Art Project transforms contested urban environments into spaces for representation and dialogue, using art as a tool for education and resistance as well as a medium for expression. It promotes collective reflection on gender, identity, and visibility, and it turns the streets into locations for the acceptance, celebration, and healing of a wide range of identities.

Objectives of the Project

- Empower Trans and Cis Women Artists: By involving them in public mural making and storytelling.
- Reclaim Urban Spaces: Transforming walls into safe and expressive platforms for visibility.
- Educate the Public: Through dialogue, workshops, and public art that challenge stereotypes.
- Foster Community Healing: Art as a therapeutic tool for marginalized communities to process trauma and build solidarity.

The Power of Street Art

The unique ability of art in the public realm is to turn the ordinary walls into a vibrant platform for public conversation. Its accessibility and immediacy allow it to question societal conventions and start conversations about significant topics like identity, equality, and belonging. Street art speaks directly to people in the locations it occupies, making it accessible to all, in contrast to gallery art, which sometimes comes across as elite or elitist. Street art is a daring and inclusive way for underrepresented voices to reclaim space and make their presence known in the social and cultural environment of India, where concerns of gender, caste, and sexuality are intricately intertwined into everyday life. This transforming impact is demonstrated by the Aravani Art Project, which uses public art to showcase the authentic experiences of gay and transgender people. By collaborating with trans and cisgender women to create massive murals, the initiative questions prevailing visual narratives and gives voice to individuals who have historically been marginalized or ignored. In addition to challenging preconceived notions, these murals serve as potent representations of LGBTQIA+ empowerment, healing, and unity. Through the use of positive images

and human narratives, the Aravani Art Project reclaims public space, redefining the urban landscape as a site of inclusion, visibility, and resistance.

The Role of Art in Empowerment and Healing

Art turns into a political and personal act that enables people to recover their visibility, question gender roles, and regain their sense of value. Examples of murals that use vibrant colors and symbolic images to portray themes of change, fluidity, resilience, and identity include those found in places like Bangalore's Cubbon Park Metro, the Chennai street wall cooperation, and international venues like the Venice Biennale. In addition to enhancing public areas, these pieces of art challenge onlookers with messages that require respect and understanding. Additionally, by encouraging solidarity between trans and cis women, the project's participatory character promotes emotional ties, mutual healing, and personal development. Participants who identify as trans frequently see the practice as therapeutic, with each brushstroke serving as a sign of freedom from trauma and marginalization. The concept turns art into a tool for social mobility and cultural inclusion by offering not just emotional expression but also skills, financial freedom, and public recognition. The Aravani Art Project thereby reinterprets public art as a force for empowerment, healing, and visibility—particularly for marginalized populations.

The Journey of Transpersons in Indian Society

- Indian mythology and historical texts reflect a time when transgender individuals were not only visible but also revered. They held esteemed positions in royal courts and spiritual traditions, often regarded as bearers of divine power and insight. These stories remind us that gender diversity once held a place of dignity and significance within the cultural fabric of the subcontinent.
- In stark contrast, transpersons in modern India continue to grapple with systemic marginalisation. Across social, cultural, economic, political, and legal domains, they face persistent exclusion. The denial of basic rights and opportunities forces many into survival economies such as begging and sex work—professions that are heavily stigmatised and offer little in the way of security, recognition, or dignity. Figure 1 shows a portrait at Sonagachi, in Kolkata, the biggest red light district in Asia. The portrait acts as a generic representation of all transgender people and sex workers to put forward a message of empowerment. They have the right to be respected despite their work. We are not what we do but who we are.
- This forced invisibility is compounded by widespread societal apathy. A lack of understanding, fear of the unknown, and entrenched stereotypes have led to the social isolation of Trans individuals. Many are rejected not only by institutions and communities but even by their own families. They become strangers in their own homeland—robbed of identity, respect, and voice.

The Aravani art project has had a notable impact over the last decade, especially in terms of changing society and making it more accessible for the transgender community, primarily in India. Transgender artists in Bangalore express both personal and community identities by creating self-portraits on the city's walls. A notable example is the art project 'Naavu Idhevi' (We Exist), where

five collective members painted a symbolic depiction of a transgender citizen, reminding viewers of their presence in modern society. By gaining visibility similar to political leaders in propaganda posters, transgender individuals engage in collaborative and dialogical art. On the other side, according to Kaster, this strategy is to challenge the existing stereotypes and encourage a deeper knowledge and empathy for the community among the far-reaching public. Transgender artists have travelled around India, completing more than 14 projects in a variety of urban contexts, such as ghettos, slums, and red-light districts, through the initiatives led by Poornima and the Aravani Collective. Artists spend weeks with new participants throughout these creative endeavors to exchange tales, learn about different experiences, and comprehend local cultures and specific challenges. By creating lively portraits that include local symbols and captions either in Hindi or English, transgender individuals effectively interact with the public and showcase their unique identities.

Case Study of Murals Created by Aravani Art Project

The Aravani Art Project has become a potent movement redefining public places through identity and inclusion as a lens. The initiative has produced over 80 murals around India, which stand as live examples of resiliency, pride, and community, from the streets of Bengaluru to the bustling flyovers of Mumbai and the ancient alleyways of Delhi. In addition to beautifying neglected areas, the Aravani Art Project has raised awareness among residents, tourists, and policymakers by turning walls into canvases of gender expression and solidarity. This has turned cities into an outdoor gallery of empathy and inclusivity. This transformation has attracted not only locals but also everyday individuals, foreign tourists, and international dignitaries seeking to explore the dynamic and creative expression of street art.



Figure 2: "Gender Dysphoria" by Aravani Art Project, Venice, Italy 2024

Among the remarkable artworks of the Aravani Art project, Figure 1 stands out prominently as a compelling piece titled "Gender Dysphoria." The artwork "Gender Dysphoria" is a remarkable mural for the Venice Biennale that stands as a compelling case study in how public art can engage with complex questions of identity, transition, and representation. Created by a collective of cisgender and transgender women, the mural integrates depictions of Trans bodies with elements of nature, metaphorically representing the processes of transformation, gender dysphoria, and eventual

acceptance. The artwork subverts binary gender norms by visualizing the feeling of alienation within one's own body while simultaneously celebrating the journey toward self-recognition and empowerment. Through its vibrant palette and symbolic layering, the mural not only reflects the rich visual culture of India—drawing inspiration from the country's colorful textiles, spices, and architectural motifs—but also consciously amplifies the colors of the LGBTQIA+ and trans flags to promote inclusivity and pride. The bright colors are not merely aesthetic but serve as a cultural and political statement, reclaiming visibility and challenging the limited stereotypes that society imposes on trans identities. This mural transforms the space of the Biennale into a site of global dialogue, highlighting how art can serve as both resistance and healing, offering alternative narratives and possibilities for trans lives beyond marginalization.

The artists employ a striking color scheme that also highlights the colors of the LGBTQIA+ and trans flags, drawing influence from India's visual traditions—its textiles, spices, and architecture—making inclusiveness and visibility a key component of the piece. The mural redefines the Biennale space as a platform for global dialogue, demonstrating how public art can act as both resistance and healing. Ultimately, “Gender Dysphoria” stands as a testament to art's power to challenge stereotypes, foster empathy, and encourage a more equitable and accepting society.



Figure 3: “Trans Lives Matter” by Aravani Art Project at Lodhi Colony, Delhi, 2019

The Aravani Art project mural titled “*Trans Lives Matter*” represents a significant milestone as the collective's first public artwork in Delhi, located prominently in front of the N.P. CO-ED Senior Secondary School in Lodhi Colony. This large-scale, vividly colored mural serves as both a visual archive and a celebration of the Trans community, featuring intimate portraits of Trans women with whom the artists have collaborated over time, as well as women who have influenced the project's philosophy. Created with the participation of 15 Trans women and numerous volunteers, the artwork exemplifies the project's core values of inclusion, collaboration, and representation. The composition weaves together individual stories into a unified narrative, transforming a public wall into a collective assertion of identity, dignity, and belonging. By integrating traditional Indian motifs with contemporary visual language and placing trans lives at the center of urban visibility,

the mural challenges societal exclusion. It creates a space for dialogue and recognition. As a living testament to the idea that *art must reflect and serve an inclusive world*, this mural stands not only as a powerful act of expression but as a statement of community, solidarity, and resistance.



Figure: 4 “Lakshmi Mills” by Aravani Art Project at Kannagi Art District, Chennai, 2020

In 2019, the Aravani Art Project transformed a 225-foot-long wall at the historic Lakshmi Mills in Coimbatore into a vibrant mural that celebrates the city’s rich textile legacy. As the mill underwent a metamorphosis into a commercial space, the mural served as both a tribute and a narrative tool, tracing the evolution of textile production—from the cotton fields and handlooms to mechanized mills. By incorporating vivid pastel tones and dynamic imagery, the mural highlighted the integral role of women and workers in preserving Coimbatore’s weaving heritage. This public art initiative not only honored the labor force behind the textile industry but also reclaimed space through the lens of inclusivity, bridging art, industry, and community history.

During the COVID-19 crisis, India’s transgender community—largely employed in the unorganised sector—faced disproportionate hardships due to the absence of welfare safety nets. With no access to steady income or benefits, many transgender individuals, including manual laborers and blue-collar workers, were thrust into economic insecurity, risking their lives to access crowded workspaces. A social media post from a grassroots collective documented their response, highlighting how confusion and uncertainty dominated the daily lives of this marginalized group. Amid these challenges, the collective mobilized efforts to raise funds and offer direct support, urging the public to share, support, and enable the transgender community through solidarity, visibility, and active participation in fundraising initiatives. This digital activism became a vital tool in amplifying transgender voices and needs during a period of national crisis.



Figure 5: Me/We by Aravani Art Project at Dharavi Mumbai in 2020

The “Me/We” mural project, conceptualized by the Aravani Art Project in collaboration with St+art India and the FB AIR program, brought the spirit of kindness, identity, and community solidarity to life through vibrant twin murals in Mahim (E) Art District, Mumbai. Developed over eight days following a two-week-long participatory process involving open workshops with women from Sneha Foundation, students, and Dharavi residents, the murals were rooted in lived experiences and visual observations from the community. These murals portray everyday moments of connection—like friendly smiles, shared conversations, and local street scenes—that reflect the deeply interwoven lives in Dharavi. Celebrating the ethos of the Mahim (E) Art District since 2014, this project not only honors the local people but also fosters belonging and emotional well-being. Through its visual narrative, “Me/We” becomes a testament to kindness and shared humanity in an urban setting.

Conclusion

The Aravani Art Project demonstrates the transformative role of art as a medium for visibility, empowerment, and inclusion of marginalized communities. By actively involving transgender individuals in mural-making, the initiative reclaims public spaces that have historically excluded their voices, turning them into platforms of dialogue, recognition, and acceptance. Beyond symbolic representation, the project has enabled participants to develop artistic skills, build confidence, and strengthen their sense of belonging within society. It also illustrates how urban spaces can be reimagined as inclusive environments where creativity challenges stereotypes and fosters empathy.

The four case studies examined in this research further reinforce these observations. Whether in Delhi, Chennai, Mumbai, or Italy, each mural reflects a shared commitment to co-creation, authentic

representation, and the assertion of dignity through visibility. Together, they reveal how collaborative art practices can generate community pride, reclaim neglected spaces, and spark meaningful public conversations. At the same time, these examples highlight certain limitations: while murals succeed in creating awareness and empowering participants, their long-term impact relies heavily on sustained community engagement, institutional support, and systemic reforms.

In conclusion, the Aravani Art Project stands as a compelling example of art-led activism that bridges the gap between cultural expression and social justice. It underscores the power of creativity to influence public attitudes, challenge structural inequalities, and inspire more inclusive urban futures, offering valuable insights for both cultural practice and policy-making.

References

- Lauricella, V. (2018). *Public Art in Urban India: From the People to the People*. Royal Anthropological Institute, British Museum & SOAS, London.
- Sen, J. (2018). Happy, pretty, streetwise: Between old neighbourhoods and chaotic development projects in Bengaluru. *ART India: The Art News Magazine of India*, Vol XXI, Issue IV, Quarter IV, 2018, p. 47
- Aksoy, A., & Saglamer, G. (2017). *Art districts and urban transformation*.
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press.
- Kapur, G. (2018). *Contemporary Indian artists and cultural activism*.
- Nanda, S. (1990). *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*. Wadsworth.
- Reddy, G. (2005). *With Respect to Sex: Negotiating Hijra Identity in South India*. University of Chicago Press.



To Mitigate Uncertainties: Post Pandemic Studies on the Socio-Economic Challenges of Street Vendors in Imphal, Manipur

Ningombam Chachaoba

Assistant Professor, Waikhom Mani Girls'College, Thoubal Okram

Abstract

Present investigation depicts the prevailing socio-economic challenges faced by street vendors in Imphal, Manipur in the aftermath of COVID-19, pandemic and its impact to this vulnerable group. Based on a mixed-methods approach, a pilot survey of 30 vendors operating near the Ima Market was conducted, the research highlights many areas to cope up the situation faced by a demographic dominated by women with low-income, low-level of education, low level of skill purely dependent on street vending as a primary means of livelihood. The findings of the study further reveal other areas to emphasize such as lack of working capital, workspace harassment, lack of health care facilities, improper sanitation and weather dependencies which are to be looked after. The study reports a severe drop in weekly income for 80% of respondents and a heavy reliance on high-interest loans from private money lenders. Though national policies like the Street Vendors Act, 2014 and the PM SVANidhi scheme exist, a large percentage are not aware it and hence still there is a gap to avail the benefit of the schemes by the vendors. This study concludes that the income of the vendors takes a massive blow during the Covid 19 due to long closure of market and restrictions as well as public's apprehension to go to crowded marketplace. To address the various issues and challenges the welfare schemes are to be made to reach them with transparency. Further government, non-governmental organisations and association of street vendors and other financial institutions should come together and take up stringent action in a holistic manner. to make Manipur an empathetic, sustainable and inclusive state.

Keywords: Street Vendors, Informal Economy, Socio-Economic, COVID-19, Livelihoods.

Introduction

Street vending constitutes a major component of the urban informal economy in India, providing a source of livelihood for millions who are excluded from the formal sector on account of low education and lack of skills (National Policy of Urban Street Vendors, 2004). Accounting for

approximately 14% of non-agricultural urban informal employment, this sector is characterized by low income precarity, insecurity, uncertainty, and lack of social protection. Manipur, a small state in Northeast India, the woes of this vulnerable group in this sector is aggravated by adding other regional challenges such as frequent bandhs (strikes), blockades and conflicts.

The COVID-19 pandemic and the ensuing nationwide lockdown delivered a severe blow to this already fragile sector, pushing vendors to the brink of subsistence. This study aims to provide dynamics of the socio-economic profile and the various challenges faced by street vendors in the post pandemic focussing its impact during aftermath by the street vendors in Imphal, Manipur. It seeks ways and means to bridge the gap between existing policy frameworks and the ground-level realities experienced by these marginalized women of the state.

Literature Review

Academic or scholars who work on street vending highlights several existing themes of vulnerability, policy gaps, and their vital role in society.

A study conducted by Bhowmik (2005) puts street vending as a vital source of employment across Asia, particularly for urban migrants and the poor. The study highlights the universal challenges street vendors face, including a perpetual lack of legal recognition, constant harassment from municipal and local authorities, and eviction drives. (Chen et al., 2003) Bhowmik argues that despite their economic contribution, vendors are rarely integrated into urban planning, rendering them invisible and vulnerable to state-led clearance operations. This literature is supported by the findings of this research, where harassment by law enforcement is prevalent among the street vendors of Imphal.

Expanding on the theme of vulnerability, Saha (2011) delves into the financial exclusion of street vendors in India. In his research, the findings highlight that the absence of access to formal credit is a primary constraint on business growth and stability. Vendors are therefore forced to rely on informal lenders who charge high interest rates, leading them to a debt trap. This creates a precarious financial existence where any shock, such as illness or bad weather conditions, can lead to catastrophic economic consequences. Our findings strongly support this, showing 70% dependence on moneylenders and a complete lack (0%) of access to bank loans.

The COVID-19 pandemic presented an unprecedented shock, and its impact on the informal sector has been a recent focus of research. A study by The World Bank (2020) on South Asia's informal workforce documented widespread job losses, depletion of savings, and increased food insecurity. Similarly, an assessment done by the Institute of Social Studies Trust (2020) on women in the informal economy in India found that female street vendors were among the worst hit, facing a near-total loss of income and increased domestic burdens. This study also contributes to this existing literature by providing empirical evidence through data from Manipur, confirming the severe income decrease (80% earning below ¹ 2000/week during lockdown) and increased debt (80% of respondents) highlighted in these larger reports.

This review establishes that while the macro-level challenges are well-documented, there is a need for localized studies that capture regional nuances, such as the impact of bandhs and blockades in Northeast India, especially in Manipur, and provide detailed ethnographic study to inform effective policy implementation by the law-enforcing agencies.

Review of Policy Framework

The Government of India enacted The Street Vendors (Protection of Livelihood and Regulation of Street Vending) Act in 2014, a landmark legislation aimed at regulating street vending in public areas and protecting vendors' rights to the maximum extent. The salient features of the Act include the promotion of vendors' rehabilitation, access to social security and credit, and the amendment of restrictive municipal and police acts to integrate vendors into urban plans.

In response to the pandemic, the Central government has taken up certain initiatives like **Pradhan Mantri Street Vendors Atmanirbhar Nidhi (PM SVANidhi)** scheme was launched to provide affordable working capital loans, incentivize digital transactions, and help the street vendors resume their livelihoods post-lockdown. Despite these frameworks, their on-the-ground implementation remains a significant challenge, which is very much evident from the findings of our study.

Objectives

This study aims to:

1. Document the demographic and socio-economic profile of street vendors plying in *Khwairamband Keithel*, Imphal.
2. Explore the primary challenges impacting their livelihood and subsistence.
3. Study the post-pandemic impact on the street vendors' economic stability.

Methodology

The study is descriptive in nature and employs a mixed-methods approach of research combining both quantitative as well as qualitative methods, utilizing both primary and secondary data. The primary data was collected from a sample of 30 street vendors on the periphery of *Khwairamband Bazar (Ima Market)* using a semi-structured questionnaire through interviews. A convenience sampling technique was employed. The study is delimited to vendors selling vegetables, fish, garments, and groceries, excluding other categories due to time constraints. Secondary data was also gathered from government policies, reports, and existing literature.

Findings and Discussion

I. Socio-Demographic and Vending Profile

The study highlights a unique characteristic of the *Ima Market* of Manipur is that it is entirely run by women (100%), underscoring their role as main bread earners in many households. A majority (70%) of the respondents lived in their own houses, while 30% lived in rented accommodation, indicating a certain level of residential stability but not economic security in the state. The educational profile highlights significant marginalization that as 43% of the respondents were illiterate and 57% had only primary-level education, which confines them to the informal sector because of their limited skills and low level of education, which further limits their awareness of and access to supportive policies which has been framed to improve their social security net.

Table 1: Socio-Demographic Profile of Respondents

Characteristic	Category	Number	Percentage
Gender	Female	30	100
	Male	0	0%
Residential Status	Own House	21	70%
	Rented House	9	30%
Educational Level	Illiterate	13	43%
	Primary Education	17	57%

Source: Primary Source

Vegetable sellers formed the largest group among the respondents (40%), followed by fish sellers (20%), grocery sellers (20%), and garment sellers (20%). The main drivers for entering street vending were unemployment (46.67%) and poverty (33.33%), with only 20% continuing a family business, highlighting the role of vending as a critical fallback option for the economically vulnerable and a section of society.

Table 2: Vending Profile of Respondents

Category	Number	Percentage
Vegetable Seller	12	40%
Fish Seller	6	20%
Garment Seller	6	20%
Grocery Seller	6	20%

Source: Primary Source

Table 3: Reason for Taking up Street Vending

Main Driven Force	Number	Percentage
Poverty	10	33.33%
Unemployment	14	46.67%
Family Business	6	20%

Source: Primary Source

2. Economic Profile and Impact of COVID-19

The data in Table 4 shows that during Pre-pandemic, 20% of vendors earned below ₹ 2000 per week, with 50% in the ₹ 2000-4000 bracket, while 30% earned above ₹ 4000 per week. During the pandemic, the economy in the state collapsed, with 80% reporting weekly incomes below ₹ 2000. This represents a decline of over 50% for most vendors, pushing them into a vicious cycle of poverty and indicating an extreme level of income shock.

Table 4: Weekly Income Profile

Income Range (₹)	Pre-Pandemic		During Pandemic	
	No.	%	No.	%
Below 2000	6	20%	24	80%
2000 - 4000	15	50%	5	15%
4000 - 6000	6	20%	1	5%
6000 and above	3	10%	0	0%

Source: Primary Source

From table 5, it can be seen that for the source of capital 70% relied on private money lenders who charge an exorbitant rate of interest, 20% on their own savings, and only 10% rely on their friends and relatives to run their business. The complete absence of formal bank loans (0%) in the sample underscores their exclusion from the formal financial institutions. These further highlight financial exclusion and vulnerability from the mainstream. This dependence on informal credit creates a debilitating cycle of debt, as identified by Saha (2011).

Table 5: Source of Capital

Source of Capital	Number	Percentage
Own Saving	6	20%
Money Lenders	21	70%
Friends & Relatives	3	10%
Bank Loan	0	0%

Source: Primary Source

3. Survival During the Lockdown

The pandemic's impact was catastrophic and multifaceted in nature, as shown in Table 6, confirming the trends identified by The World Bank (2020) and ISST (2020).

Table 6: Impact of Lockdown on Livelihoods

Enquiry	Response	Number	Percentage
Business Shut Down	Yes	17	56.67%
	No	13	43.33%
Increase in Debt	Yes	16	80%
	No	4	20%
Management of Business	Self-financing	3	10%
	Bank loan	0	0%
	Private money lenders	21	70%
	Relatives	4	20%
Switched Business	Yes	4	20%
	No	16	80%

Source: Primary Source

- **Business Closure & Debt:** The findings shows that 56.67% of the respondents had to shut down their businesses completely during the lockdown, and an overwhelming 70% reported a significant increase in debt to meet basic subsistence needs during these difficult situations.
- **Coping Mechanisms:** To run their business during the pandemic 70% of the street vendors borrowed from private money lenders at high interest rates, 20% relied on friends and relatives, and only 10% could self-finance their business. The complete lack of access to formal bank loans (0%) during a crisis highlights the lack of awareness among the street vendors about various schemes of the Government.
- **Livelihood Switching:** Only 20% could switch to another business, while 80% had no alternative source of livelihood during the lockdowns and shutdowns, relying heavily on government, NGOs, and local authorities' aid for food rations and other items, which are basic necessities.

The lockdown exposed a complete absence of social security with no assets to mortgage or sell, vendors were entirely dependent on external aid from government and local authorities for survival, highlighting a critical need for formal safety nets designed for the informal workforce, which need to be included by the planners while making policies.

Conclusion and Recommendations

This study confirms that street vendors in Imphal operate under conditions of extreme socio-economic uncertainties, which were critically exposed and worsened by the COVID-19 pandemic. This sector is completely dominated by women, unlike in other parts of the world with a low level of education and less skill. In addition, this vulnerable section faces severe challenges of financial exclusion, harassment by authorities, and policy neglect from the government side. The existing national policies, though well-intentioned, have failed to trickle down effectively to provide tangible support, as evidenced by zero access to formal credit and devastating income loss during such situations.

In the light of uncertainties faced by the street vendors in Imphal, Manipur, the following recommendations are proposed:

1. **Localized Implementation of Laws:** The Street Vendors Act, 2014, must be actively implemented at the municipal level. For this the concerned authorities such as law enforcing agencies, Municipal authorities etc are to be sensitized.
2. **Facilitate Access to Formal Credit:** Mechanisms to link vendors with formal banking institutions and micro-finance options must be strengthened to break their dependence on predatory money lenders. Awareness and facilitation centres for schemes like PM SVANidhi are essential.
3. **Create Participatory Governance:** Establishing town vending committees with fair representation from vendor associations, NGOs, local authorities, and residents' welfare associations to ensure orderly and inclusive management of street vending is highly needed.

4. **Build Resilience for Future Shocks:** To develop a crisis-responsive framework that includes access to emergency funds, insurance products, and social security schemes like pension, health insurance, tailored for informal vendors.
5. **Organize and Empower Vendors:** Promote the formation of street vendor unions, associations, and cooperatives to facilitate collective bargaining, empowerment, and easier access to government schemes.

By integrating street vendors into the formal urban economic framework, policymakers can not only protect a vulnerable population but also harness their significant contribution to local economic growth and development. Lastly, the policies are to be devised in a holistic manner so that Manipur may become a sustainable state. At the end, it is a call for the recognition of street vendors not as encroachers, but as essential players in the socio-economic landscapes of Manipur.

References

- Bhowmik, S. K. (2005). Street Vendors in Asia: A Review. *Economic and Political Weekly*, 40(22/23), 2256-2264.
- Chen, M. A., Vanek, J., & Carr, M. (2004). *Mainstreaming informal employment and gender in poverty reduction: A handbook for policy-makers and other stakeholders* (Working Paper prepared for World Bank, World Development Report 2005). World Bank. <https://documents1.worldbank.org/curated/en/172161468770966778/pdf/313560IN0inves11WDR20050bkgd0paper1.pdf>
- GOI (2004). *National Policy on Urban Street Vendors, 2004*. New Delhi: Ministry of Urban Development and Poverty Alleviation. <https://www.nasvinet.org/upload/National%20Policy%20on%20Urban%20Street%20Vendo>
- GOI (2006). *National policy for urban street vendors*, Ministry of Urban Employment and Poverty Alleviation, Government of India, New Delhi. <http://www.meupa/nic.in>
- Government of India. (2014). *The Street Vendors (Protection of Livelihood and Regulation of Street Vending) Act*. GOI (2014). Ministry of Law and Justice, New Delhi. [https://mohua.gov.in/upload/uploadfiles/files/StreetVendorAct2014_English\(1\).pdf](https://mohua.gov.in/upload/uploadfiles/files/StreetVendorAct2014_English(1).pdf)
- Institute of Social Studies Trust (ISST). (2020). "Impact of COVID-19 on Women in the Informal Economy". New Delhi.
- Ministry of Housing and Urban Affairs. (2020). *PM Street Vendor's AtmaNirbhar Nidhi (PM SVANidhi) Scheme Guidelines*.
- Saha, D. (2011). *Working Life of Street Vendors in Delhi*. The Journal of Social Policy Studies, 9(2), 271-282.
- The World Bank. (2020). *South Asia Economic Focus, Spring 2020: The Cursed Blessing of Public Banks*. Washington, DC: The World Bank.

The Transformative Power of Traditional Indian Gameplay in Shaping Society and Culture through the Lens of Miniature Paintings

Shruti Jain

Research Scholar, School of Fine Arts, IIS (Deemed to be University), Jaipur

Dr. Giriraj Sharma

Associate Professor, School of Fine arts, IIS (Deemed to be) University, Jaipur

Dr. Ujjvala M. Tiwari

Director, School of Fine Arts, IIS (Deemed to be) University, Jaipur

Abstract

The article begins from a common assumption or hypothesis which takes depictions of traditional games referenced in Indian miniature paintings to represent nothing more than courtly pastimes or humorous scenes of decorative leisure. However, through close inspection of *Chaupar/Pachisi Chaturangana* and *MokshaPatam* boards, the study has demonstrated that such representations conveyed multiple socio-political and moral implications. Therefore, decorative representations found in Indian miniature paintings value further investigation because, located in additional realms, they serve as visual representations of strategy, authority, ethical order, and community identity, religious symbolism and were not simple decorative ornaments.

This paper begins from the assumption that the depictions of traditional games in the history of miniature painting represent only recreational activity, or at most an aristocratic pastime. In fact, these representations as mere decorative imagery are accepted so readily, as visual evidence of aristocratic leisure or family amusement, that it seems unworthy of further questioning. However, it is needed to question this assumption further. By working in concert with epic narratives and visual representations of games in miniature paintings, it is observed that games are not at all peripheral; they are aspects in the complex of questions that deal with fate, morality, and politics, Strategy, religion, social bonding, pedagogy, ethics, learning and many more. *Secondary sources* have been used for incorporating epic works, art-historical works and visual sources that share Indian games in the historical, artistic, and social contexts of the time.

Keywords: Traditional Indian Games, Miniature Paintings, Society, Chupar/Pachisi, Chaturangana, MokshaPatam.

Introduction

Traditional Indian games have often been viewed as recreational pastimes — brief entertainment for kings, queens, and courtiers, with little impact on cultural history. It is this assumption that seems to inform a great deal of Indian miniature painting studies. In fact, these scenes of dice games and *Chaupar/ Pachisi* have often been easily dismissed from scholarly interpretation and casual viewing alike, simply as embellishment of a painting; dolling up the private amusements of an elite rather than of historical or social consequence. But even if these representations were not only decorative, we will think intuitively they represent the exquisiteness of elite leisure, indulgence and embellishment, rather than beholding some deeper significance.

To begin with, this paper presumes hypothetically that the representation of games in miniature paintings were just representations of pastimes and leisure activity undertaken by nobility. This paper seeks to challenge that assumption, through detailed analysis. The primary investigation will be whether these images of games are simply representations of cultural leisure or, whether they possess deeper sentiments, such as sustaining political authority, communicating moral education, or maintaining cultural memories. More generally, can the visual culture of games within miniature painting be interpreted as addressing larger concerns regarding power, morality, destiny, religion, and community that shaped the cultures in which they existed? Through secondary data collection that built on epic narratives, art historical readings, and examples of painted pieces, such as the *Chaupar/Pachisi*, *MokshaPatam* and *Chaturangana* boards, the paper illustrated how games were not peripheral pastimes. They were visual metaphors that societies used to negotiate governance, moral order, and cultural cohesion.

Review of Literature on Games, Art and Society

Many Scholarly literature on Indian miniature painting has generally emphasized its visual brilliance, courtly patronage and symbolic richness – showing how miniature paintings served as containers of political authority and cultural memory resource (resources.metmuseum.org). Accordingly, scholarly papers on traditional Indian games generally emphasizes the folk-ness, play-ness, or educational-ness of these games – focus on their symbolic association with a moral world, their presence in epic, or scope within household and domestic ritual (Academy). However, the significant potential of games, such as the dice game in the Mahabharata – which itself amounts to one of the major turning points in political and ethical narrative – has not been reciprocated the extent of similar scrutiny in art-historical analysis. In the context of visual arts scholarship, B.N. Goswamy (Abirpothi, 2023) stands out for advocating for miniature paintings to be interpreted as dense “visual texts” – vehicles encoding cultural and philosophical value not as instruments of aesthetic extravagance. Yet there has not been a thorough examination that brings together the depiction of games across miniature paintings with larger questions of authority, ethics, Morality and community. This study aims to fill a crucial void by demonstrating how, seemingly trivial, the games in the paintings functioned, as visual devices that developed social identity, moral discourse, pedagogy, learnings etc.

The study makes an argument that games like *Chaupar*, *Chatruangana*, *Mokshapatam* etc were not merely a leisure pursuit but they were also learning tools intended to impart patience, ethics, social behaviour, and strategic thinking. What was recognized as games were in fact games

with significant cultural force that formed governance, morality and communities in the early modern historical society of India; and therefore, far from trivial, these games reveal that what masquerades as leisure in miniature paintings carries enduring significance for politics, morality, and community.

Dice Game of Mahabharat, Epic and Miniature Painting

In Indian epic Mahabharata, on the dusty boards of *Chaupar*, the story opens dramatically as Yudhishthira's fatal wager against Duryodhana transforms into a moment that alters the entire epic universe rather than just a game. Kingdoms, honour, relationships, and morality are all on the line, and the dice cup turns into a weapon. Yudhishthira stakes his kingdom, his brothers' freedom, and even his wife Draupadi in this crucial scene. The dice game becomes more than just a game when Draupadi is humiliated; it became a means of spiritual collapse, political manipulation, and narrative crescendo. It impacted as establishing exile, civil war, and cosmic upheaval, it demonstrates how a game can provoke moral dilemmas, divine intervention, and transform society (Ganguli).

This motif also had its continuation in miniature traditions. There was continuous depiction of this epic scene of Dice game of Mahabharata in almost every school of miniature paintings like Rajasthani, Mughal, Pahari (Image1 and Image2). Several illustrated folio manuscripts of the Razmnâma (the Persian translation of the Mahabharata commissioned by Akbar during the 1580s) depict the dice game—represented as a form of *Chaupar*—framing the scene within a Mughal framework for visual storytelling. As Audrey Truschke points out, these translations and paintings recontextualize epic content within formats that suited imperial contexts. Providing an example of how games served not only to entertain, but also to dramatize providence, fate, and political consequence (Truschke, 2016.).



Image 1



Image 2

Image 1: The Disrobing of Draupadi Attributed to Nainsukh Indian ca. 1760–65, Pahari painting

Image 2: The Great Gambling Scene in Mahabharata Albert Hall

Chaupar carried a number of meanings in social life, beyond the Mahabharata, which were encoded into miniature paintings in different ways. In a fitting reference, the *Ain-i-Akbari*, compiled by Abu'l Fazl in the late sixteenth century, mentions *Chaupar* (Pachisi), as one of the preferred amusements at the court, which gave enjoyment, while also requiring skill and strategy to play. Abu'l Fazl has it that Akbar even had a life-sized board of *Chaupar* made in the courtyard of Fatehpur Sikri, with living retainers as pieces, demonstrating how the game could be a spectacle of imperial magnificence alongside its function as a strategy game (H. Blochmann, 1873, p. 304) Thus in the Mughal and Rajput courts, *Chaupar* was subtle tool of both diplomacy and display of acumen, magnificence. *Chaupar* was therefore not just an amusement but could also be considered a nuanced form of diplomacy and display of wit. Miniature paintings from Pahari for example *Image3*, show emperors and nobles engaged around the *Chaupar* board, suggesting the game was linked to exhibitions of wit, negotiating, and courtly court politics. *Image4* shows a zenana image, especially in Rajput and later Mughal ateliers, *Chaupar* had specific gendered aspects. Women were portrayed in intimate circular spaces, *Chaupar* board centrally placed, suggesting that *Chaupar* presented an experience of sociability, entertainment, story-telling and cultural transmission and bonding.

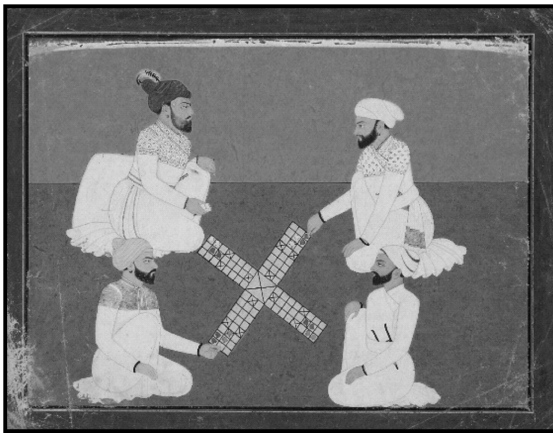


Image 3



Image 4

Image 3: A painting of a raja and his courtiers playing Chaupar india, punjab hills, Guler or Basohli, circa 1720

Image 4: Domestic Zenana scene featuring four aristocratic women playing Chaupar indoors Image: By author

Religious symbolism would also attach to a game similar to *Chaupar*, *Image 5* shows Shiva and Parvati enjoying a game of *Chaupar*, as recounted in the Skanda Purana. In this scripture, Parvati urges Shiva to play with her *Chaupar*; and there is a quarrel at the game because Shiva loses. Their playful game and quarrel turn into an emblematic performance of cosmic forces—the tension of chance and design, fate and human determination. In this way, *Chaupar* represents more than mere amusement; it is a philosophical dialogue inscribed within cultural history. Beyond textual and visual accounts, there are examples of *Chaupar* boards carved into the floor of temples, which were used in rituals and festivities. In these spaces, the sacred and the social converged, turning the recreational game into a nexus of divine play, religious life, and community.



Image5: Shiva and Parvati Playing Chaupar: Folio from a Rasamanjari Series Devidasa of Nurpur ,dated 1694–95

***Chaturanga* - A Game of Strategy and Statecraft**

While many assume *Chaturanga* was only leisure, a closer reading of the texts and visual culture challenges this conclusion. The game, named for the “four divisions of the army,” emerged during the Gupta period as something more than leisure activity. References in Banabhatta’s *Harshacharita* (7th century CE) are already connecting *Chaturanga* with princely households, indicating it existed as some form of elite culture rather than simple play (Bana & Cowell, 1897). The very form of the game (a battlefield with infantry, cavalry, elephants, and chariots) —ignites the goal to be a strategic simulation, and make players mindful of foresight, discipline, and judgment, all key qualities of rulers and administrators (Courier, 2024).

Miniature paintings also dismantle the ‘leisure-only’ hypothesis. Mughal-era text clearly explains rulers and courtiers engaged with ‘play’ while involved with the court and ceremonial political events in the *Diwan-i-Khas* implying some connections between ‘play’, power and governance (Beach, 1987) . Rajput and Pahari miniatures show nobles like *Image 7* and women *Image 6* participating with deliberate focus or with formal grace, indicating an intellectual activity versus merely rec leisure (Archer, 1973).

The game’s very form, as the fourfold army, resonated with Vedic cosmology: the elephants, cavalry, chariots, and infantry represented the forces of maintenance, sustaining [ta (cosmic order), and the formal advancement of pieces represented dharma. This iconic meaning is further accentuated in devotional miniatures depicting Radha and Krishna playing *Chaturanga* Such as *Image 8*. In the images, the game is rendered as *lilâ*, the divine play in which cosmic truths are revealed, with Radha representing bhakti (devotion) and Krishna the ultimate strategist of the cosmos. Scenes like these sacralise the game of *Chaturanga*, transforming it into a figure for divine love and cosmic balance. Collectively, the courtly, cosmological, and devotional framing of *Chaturanga* demonstrates that it was never simply a good time or leisurely activity, but a cultural practice with political significance, religious representation, and theological meaning in early modern India.

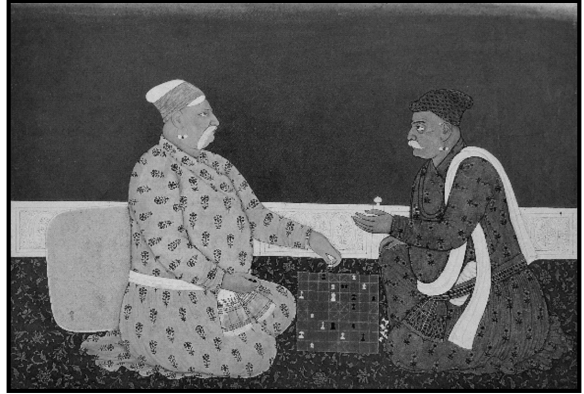
**Image 6****Image 7**

Image 6: Ladies playing Chess, Arki School of Art, attributed to Basant Singh, circa 1930 CE, Bhuri Singh Museum, Chamba, Himachal Pradesh

Image 7: Painting of Mian Gopal Singh of Guler (left) playing chess with Pandit Dinamani Raina (right). Ascribed to Pandit Seu of Guler. Dated ca. 1720–1725. 18cm x 25.8cm. Acc. No. 214

This devotional framing immediately challenges the assumption of *Chaturanga* as “mere leisure.” If the gods are playing games, then play is elevated to the religious realm, carrying multiple layers of religious and symbolic meaning. These representations also supported the notion that games could embody spiritual lessons—strategy as wisdom, Radha’s devotion as bhakti, and Krishna’s mastery as “God” or the complete control of Gods over cosmic order. Consequently, even in miniature paintings, *Chaturanga* operates not only as a courtly or intellectual pursuit but also metaphorically as a theology representing the relationships that exist between the divine and human.

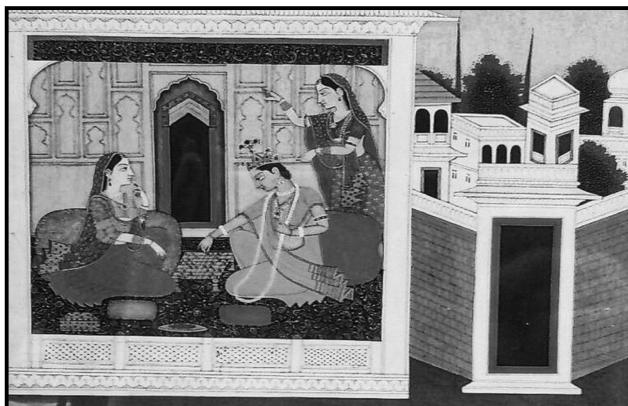


Image 8: Krishna and Radha playing chess, Late 19th century CE, Kangra School of Art, Himachal State Museum, Shimla

Thus, the first assumption that *Chaturanga* is simply a game and a pastime is more misguided than one might think. Its representation in miniature paintings, literary traditions, and religious iconography suggests that the game had multiple meanings—interpreted as a metaphor for warfare, leadership, or ethical restraint. *Chaturanga* was not merely leisure time; it was a way to teach the strategic and moral concerns of the cultures that depicted it.

MokshaPatam: A precursor of Snake and Ladder

Although often appraised to be representative of modern Snakes and Ladders, *MokshaPatam* was not simply a game of chance. The game was conceived of as part of the moral-religious framework of Hindu thought where the board illustrated the spiritual journey of the soul, with each square representing a stage in life. Ladders signified virtues (for example, truthfulness, devotion, or generosity) while snakes were representative of vices (e.g., greed, anger, and lust). The end goal—as in the game—where the players attempted to get to the highest square, was to achieve *moksha* which is liberation from the cycle of rebirth. As Gopalan (1969) and Parlett (Parlett, 1999) argued, the game represented a form of didactic allegory which intended to educate the player about moral conduct and to remind the player of the consequences of their actions.

Miniature paintings and illustrated boards of the late medieval/early modern time period visualize a particular expression of this moral pedagogy. Boards depicting *MokshaPatam* games were retained in temples and monastic libraries in the context of Jain (*Image 9*) and Hindu traditions (*Image 10*), and the game acted as a vehicle for moral instruction.

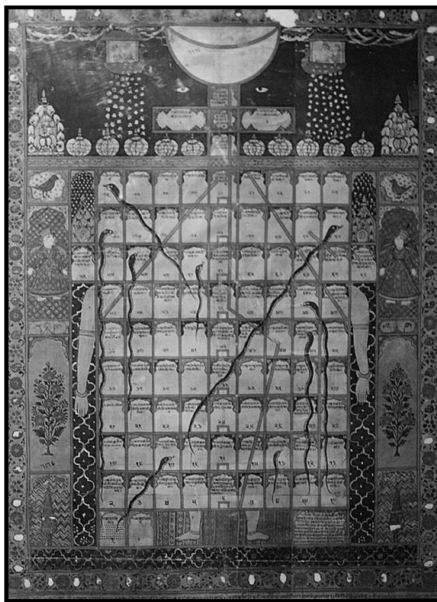


Image 9

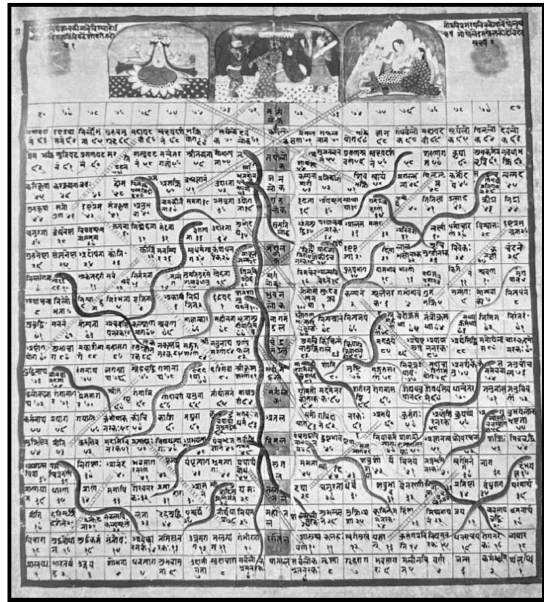


Image 10

Image 9: Gyan Chaupar (Jain version of the game), National Museum, New Delhi

Image 10: Gyan Chaupar (Snakes and ladders) game, c 1850. The 360 Squares make Aware the Players about Results of Various Acts of Sins & Charity, Good Deeds, going to *Heaven* & Vicious condemned to a Cycle of Rebirth. On display at Bhuri Singh Museum, Chamba, India.[1404×1600]

The cosmological symbolism is unambiguous: the board is not merely a playing surface, but a sacred mapping of *samsara*, representing the entanglements of worldly existence and laborious climb uploft towards liberation. Some painted examples that survive include scenes of deities, sages, and celestial beings; like in painting and painting. The board formats become a portable moral / religious pedagogue (Gupta, 2006) . The ancient Indian game *MokshaPatam*, later recognized around the world as Snakes and Ladders, went by many names. In Northern India, it was correlated to *MokshaPatam* or Gyan Chaupar (“game of knowledge”) meanwhile in South India there existed references such as Paramapada Sopana Patam in Tamil and Vaikunthapali in Telugu. In Nepal, Nagapash, as shown in *Image 11* or “entanglement of snakes,” was the game’s name, signaling the hindrances faced along the journey to liberation (Topsfield, 2006). In concept and use, for example, it was stated that within Muslim Sufi manifestations of *MokshaPatam* as shown in *Image 12* the game is an imaginative adaptation of Shatranj al-”urafa, or Qadimah-i ”irfani (“mystical chess”) whereby ladders become virtues on the liberation and the snakes symbolized the sins on that journey, with the ultimate square representing *jannat*, or paradise (Safvi, n.d.) , (Topsfield, 2006). The incredible names indicate the ways this one game was altered for localization, while maintaining its historically purposeful moral and spiritual lessons.



Image 11

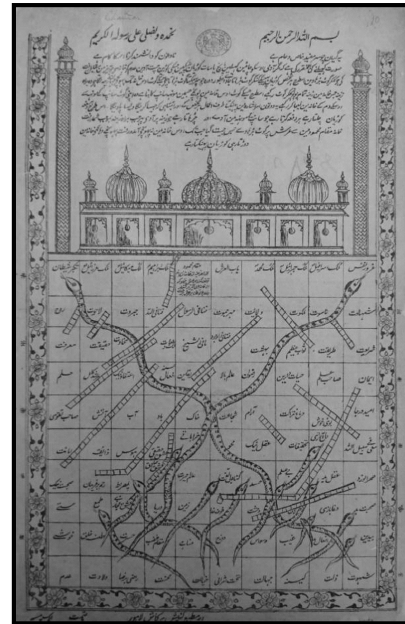


Image 12

Image 11: NAGAPASA (Snake & Ladder Game) Pigments on Cloth ,19th Century ,25 Inch X 24.5 Inch, Nepal, Sold at Christie’s Auction, New York,11 September 2019

Image 12: A Note on Sufi Snakes and Ladders | Journal of the Royal Asiatic Society | Cambridge Core

MokshaPatam was a family and communal game and was played not only in courts but also in cultic spaces, especially during holidays or festivals, which provided access to the moral lessons for both adults and children. Whereas *Chaturanga* provided rulers with a social training regiment through

strategy, *MokshaPatam* educated society on righteousness. The game's democratized religious teaching transmits the values of karma (action) and *dharma* (righteousness) into a playful form. The experience of playing became a microcosm of life's journey, chance through-will (the rolling of the dice) echoes fate (daiva) and the movements represent moral action.

Therefore, the argument that *MokshaPatam* was simply a form of play is implausible. The input provided above suggests the structure, symbolism, and representation of *MokshaPatam* indicated its deeper engagement as a religious and ethical tool. The game encoded cosmology, bolstered moral instruction, interreligious gaming adaptability, and kept the ultimate aim of Hindu, Jain philosophy- *moksha*- at the forefront. In miniature and painted form, *Moksha Patam* synthesized leisure, pedagogy, spirituality- not again demonstrating, how games in premodern India surpassed entertainment and engaged cultural and religious consciousness.

Conclusion

The combined evidence from *Chaupar*, *Chaturanga*, and *Moksha Patam* renders improbable the "leisure-only" hypothesis. Each of the games contained overlapping layers of meanings that extended into the political, the intellectual, the social, and the religious. *Chaupar*, which is celebrated in the Mahabharata, and was played in Mughal courts, was not only a tool of kingship and diplomacy, but also a cosmic allegory of fate that reminded players of the greater connection of human destiny to divine will. *Chaturanga*, which served as the predecessor to chess, trained rulers to think strategically, cultivated intellectual sophistication amongst elites, and had religious meaning when painted as the lîlâ of Radha and Krishna as they represented the cosmic play of order and chaos. *MokshaPatam* articulated the moral and religious philosophy most clearly, turning a simple board game into an adult spiritual pedagogy where the ladders of virtue and the snakes of vice were a dramatic representation of the karmic ascent and fall. Collectively, these games were more than simply entertainment: they were part of a transformative set of practices and endeavoured to shape and transform society by instilling a sense of discipline, strategic thinking, moral responsibility, and spiritual pondering. They mediated power through the courts, transmitted ethical practice through the household, and mobilized cosmological truth through temples and artwork. As it is known from miniature paintings and illustrated boards, existing traditional Indian games functioned as cultural institutions, which cultivated, disciplined, and invigorated the collective experience of their communities by embedding philosophical and social ideals as part of quotidian life.

References

- Abirpothi. (2023). *BN Goswamy: The Art of Seeing Indian Miniature Paintings*. Retrieved from <https://www.abirpothi.com/bn-goswamy-the-art-of-seeing-indian-miniature-paintings/>
- Academy, M. (n.d.). *Major Schools of Indian Miniature Painting*. Retrieved from <http://mapacademy.io/cluster/major-schools-of-indian-miniature-painting/>
- Archer, W. (1973). *Indian Paintings from the Punjab Hills: A Survey and History of Pahari Miniature Painting*. London: Sotheby Parke Bernet.
- Bana, & Cowell, E. B. (1897). *The Harsa-carita of Bana*. London : Royal Asiatic Society. Retrieved July 2025, from <https://archive.org/details/harsacaritaofban00banaiala>

- Beach, M. C. (1987). *Early Mughal Painting*. Harvard University Press.
- Courier, M. (2024, May). *From Chaturangana to Shatranj to Chess*. Retrieved July 2025, from Madras Courier: <https://madrascourier.com/insight/from-chaturanga-to-shatranj-to-chess>
- Ganguli, T. b. (n.d.). *Vyasa. The Mahabharata, Sabha Parva (Book II), Sections 57–75*.
- Gupta, S. (2006). Snakes and Ladders: The Pursuit of Moksha in Indian Board Games. *Marg*, 57(4), 72–83.
- H. Blochmann, T. (1873). *Ain-i-akbari* (Vol. 1). Baptist Mission Press, Kolkata. Retrieved July 2025, from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.32526/page/n5/mode/2up>
- National Museum, N. D. (n.d.). *Sports and Games (A Portfolio of Framable Miniature Painting Prints)*. National Museum, New Delhi. Retrieved July 2025, from <https://www.exoticindiaart.com/book/details/sports-and-games-portfolio-of-framable-miniature-painting-prints-nag868>
- Parlett, D. S. (1999). *The Oxford History of Board Games*. Oxford University Press. Retrieved from https://archive.org/details/oxfordhistoryofb00000parl_h4x4/page/n5/mode/2up
- resources.metmuseum.org. (n.d.). *Divine Pleasures Painting from India's Rajput Courts*. Retrieved from https://resources.metmuseum.org/resources/metpublications/pdf/Divine_Pleasures.pdf
- Safvi, R. (n.d.). *Sufi Snakes and Ladder*. Retrieved from <https://ranasafvi.com/>: <https://ranasafvi.com/sufi-snakes-and-ladders/>
- Topsfield, A. (2006). Snakes and Ladders in India: Some Further Discoveries. *Artibus Asiae Publishers*, 37. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/25261845>
- TOPSFIELD, A. (2022). A Note on Sufi Snakes and Ladders. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 32(4). doi:doi:10.1017/S1356186321000547
- Truschke, A. (2016.). *Culture of Encounters: Sanskrit at the Mughal Court*. Columbia University Press. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.7312/trus17362>

List of Images

- Image1:** The Disrobing Of Draupadi Attributed To Nainsukh Indian Ca. 1760–65, Pahari Painting
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/825669>
- Image2:** The Great Gambling Scene in Mahabharata ALBERT HALL Images BYAUTHOR
- Image3:** A PAINTING OF A RAJA AND HIS COURTIERs PLAYING CHAUPAR INDIA, PUNJAB HILLS, GULER OR BASOHLI, CIRCA 1720-50 https://edurev.in/T/375874/Provincial-Painting-Pahari-School-Of-Painting?utm_source=Chatgpt.Com
- Image4:** Domestic Zenana Scene Featuring Four Aristocratic Women Playing Chaupar Indoors Image: By Author
- Image5:** Shiva And Parvati Playing Chaupar: Folio From A Rasamanjari Series Devidasa Of Nurpur ,Dated 1694–95 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37942>
- Image6:** Ladies Playing Chess, Arki School of Art, Attributed to Basant Singh, Circa 1930 CE, Bhuri Singh Museum, Chamba, Himachal Pradesh <https://in.pinterest.com/pin/219128338110217043/>
- Image7:** Painting of Mian Gopal Singh Of Guler (Left) Playing Chess with Pandit Dinamani Raina (Right). Ascribed to Pandit Seu Of Guler. Dated Ca.1720–1725. 18cm X 25.8cm. Acc. No. 214. Published as No. 92. ACSAA Slide (C) AAAUM/Government Museum and Art Gallery, Chandigarh.

Image8: Krishna And Radha Playing Chess, Late 19th Century CE, Kangra School Of Art, Himachal State Museum, Shimla

Image9: Gyan Chaupar (Jain Version of The Game), National Museum, New Delhi

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gyan_Chaupar.JPG#Mw-Jump-To-License

Image10: Gyan Chaupar (Snakes and Ladders) Game, C 1850. The 360 Squares Make Aware the Players About Results Of Various Acts Of Sins & Charity, Good Deeds, Going To *Heaven* & Vicious Condemned To A Cycle Of Rebirth. On Display at Bhuri Singh Museum, Chamba, India. [1404×1600]

https://www.reddit.com/r/Artefactporn/comments/pul9sg/gyan_chaupar_snakes_and_ladders_game_c_1850_the/

Image11: NAGAPASA (Snake & Ladder Game) Pigments on Cloth ,19th Century ,25 Inch X 24.5 Inch, Nepal, Sold at Christie's Auction, New York,11 September 2019

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2441909976110136&id=1652286008405874&set=A.1652304438404031>

Image12: A Note On Sufi Snakes And Ladders | Journal Of The Royal Asiatic Society | Cambridge Core



Critical Thinking and Cultural Values in Gopi Diaries

Heera Lal Chopra

Research Scholar, English Department, Apex University, Jaipur

Abstract

The Gopi Diaries by Sudha Murthy is a three-part children's book series that explores human life, relationships, and emotions through the eyes of a Labrador dog named Gopi. This series is narrated in the first person from Gopi's perspective, the trilogy—Coming Home, Finding Love, and Growing Up—offers a refreshing and innocent lens on everyday experiences. This paper critically examines the narrative style, thematic depth, and emotional undertones of the series. While this book is primarily written for children, the books engage with universal issues such as love, companionship, aging, and mortality. This trilogy tells about moral value and importance of pet animal. Sudha Murthy's simple yet profound storytelling effectively combines entertainment with moral education. The work highlights the bond between humans and animals, and serves as a subtle commentary on values like empathy, kindness, and emotional intelligence. The trilogy stands as a significant contribution to Indian children's literature, blending warmth, wisdom, and cultural context in a unique and accessible way.

Introduction

The Gopi Diaries is a heartwarming trilogy written by renowned Indian author and philanthropist Sudha Murthy. The series presents a unique perspective as it is narrated from the point of view of a Labrador dog named Gopi. Through his innocent eyes and pure heart, readers—especially children—get a glimpse into the world of humans, relationships, emotions, and values.

The three books in the series—Coming Home, Finding Love, and Growing Up—trace Gopi's life from puppyhood to old age. Each part of the story is filled with moments of joy, love, learning, and loss, making it more than just a pet's story. It becomes a reflection of life itself. Written in simple and affectionate language, The Gopi Diaries carries Sudha Murthy's trademark style—rooted in empathy, moral lessons, and cultural sensitivity. The books are not only entertaining but also serve as gentle moral guides for young readers, teaching values like compassion, respect, family bonding, and care for animals.

Narrative Techniques in The Gopi Diaries

Sudha Murthy uses several distinct and effective narrative techniques in The Gopi Diaries trilogy (Coming Home, Finding Love, and Growing Up), making the series engaging, emotionally resonant, and suitable for young readers. These techniques help convey deeper themes such as love, empathy, and the passage of time through a gentle and relatable voice.

1. First-Person Animal Narration

The entire series is told from the first-person point of view of Gopi, a Labrador dog . This unique perspective creates empathy and allows readers to see human behavior from a non-human, emotionally honest lens . The technique bridges the gap between animals and humans, giving Gopi a voice full of curiosity, loyalty, and innocence.

2. Simplicity and Clarity

Murthy uses clear, simple language suitable for children and early readers. The short sentences and straightforward vocabulary ensure accessibility while still offering emotional depth. This simplicity enhances the storytelling, focusing attention on emotions and life lessons rather than complex plots.

3. Realism with Emotional Depth

The events in Gopi's life are grounded in realistic domestic settings—an urban Indian household, parks, vets, and family routines. Everyday experiences like being adopted, forming bonds, visiting the vet, or dealing with loss are narrated through a dog's perspective, lending emotional warmth and relatability . Murthy masterfully portrays feelings such as joy, confusion, jealousy, and grief in ways children can understand.

4. Chronological Narrative Structure

The trilogy follows Gopi's life in a linear timeline: from being a puppy in Coming Home, a growing companion in Finding Love, to old age in Happy Ending. This progression mirrors human life stages— childhood, youth, aging—and helps young readers understand growth and change over time.

5. Dialogues and Internal Monologue

While animals don't speak in real life, Gopi's inner thoughts and emotions are articulated clearly.

Conversations between human characters are included, but Gopi's interpretations and reflections are central. These internal monologues often include subtle humor and insightful commentary on human behavior.

6. Didactic Tone (Moral Teaching without Preaching)

Murthy's style is gently didactic. She doesn't preach, but the stories naturally convey values such as: kindness to animals, respect for elders and helpers, sharing and empathy. These lessons are embedded in the story rather than imposed, making them more impactful.

7. Illustration-Enhanced Storytelling (in printed editions)

The printed editions of *The Gopi Diaries* contain illustrations that complement the narrative. These visuals enhance comprehension, especially for younger readers, and add a playful dimension to the story. Sudha Murthy's narrative techniques in *The Gopi Diaries* blend simplicity with emotional wisdom, making the books accessible yet profound. By choosing a dog as the narrator, she invites readers to look at life through a lens of loyalty, love, and innocence. Her storytelling is not just entertaining but also morally and emotionally enriching, making the trilogy a standout example in Indian children's literature.

Writing Style of Sudha Murthy in The Gopi Diaries

Sudha Murthy's writing in *The Gopi Diaries* reflects her signature qualities of simplicity, clarity, warmth, and moral depth. While intended for children, the series speaks to all age groups due to its emotional sincerity and universal themes. Her writing style is carefully crafted to communicate effectively with young readers without compromising on meaning or message.

1. Simple and Lucid Language

Murthy uses easy-to-understand vocabulary and short, clear sentences, making the books accessible to children, beginners, and even those unfamiliar with English. There is no literary complexity or ornamental language, which supports early reading development.

2. Empathetic and Emotional Tone

Her tone throughout the series is gentle, loving, and empathetic, reflecting the emotions of a dog living in a human family. Whether it's joy, confusion, fear, or grief, the emotional expressions are honest and relatable.

3. Child-Centered Narrative Approach

The writing is structured to suit the child's worldview, with frequent emotional cues, explanations, and moral lessons. Themes are introduced naturally through events, not forced or over-explained.

4. Anthropomorphic Voice

Gopi, the dog, speaks in first person, expressing his thoughts, feelings, and observations in a human-like way. Murthy balances this anthropomorphism carefully—Gopi never becomes too human, retaining his animal instincts and innocence.

5. Observational and Reflective Style

Murthy often allows Gopi to observe human behavior and reflect on it in simple, thought-provoking ways. These reflections carry subtle criticism or praise of human values, behavior, and relationships—without ever being judgmental.

6. Didactic yet Gentle

As in many of her works, Murthy imparts moral lessons in a non-preachy manner. Lessons on kindness, honesty, empathy, and acceptance are embedded within the story, not imposed from outside.

7. Descriptive without Being Dense

She provides minimal yet effective descriptions—just enough for readers to visualize people, places, or situations. This keeps the pace brisk and avoids overwhelming young readers. Sudha Murthy's writing style in *The Gopi Diaries* is a blend of childlike innocence and adult wisdom. With straightforward prose, emotional honesty, and moral depth, she creates a world that is comforting, thought-provoking, and inclusive. Her style ensures that children enjoy the story while quietly absorbing valuable life lessons.

Emotional Nuance in The Gopi Diaries

Although *The Gopi Diaries* is written in simple language and meant for children, Sudha Murthy skillfully weaves in emotional nuance—the subtle shades of feelings that give depth and richness to the story. Through the eyes of Gopi, a Labrador dog, readers experience a wide range of emotions: joy, curiosity, jealousy, confusion, loneliness, and love—all presented in a gentle, accessible manner.

1. Subtle Shifts in Mood

The tone shifts naturally from playful and light-hearted to serious and reflective as Gopi grows older. For example, Gopi's excitement on being adopted in *Coming Home* slowly gives way to his realization of aging and mortality in *Happy Ending*.

2. Complex Feelings in Simple Words

Gopi may not fully understand human emotions, but he feels them deeply, and Murthy captures this in lines that are emotionally rich despite being easy to read. His feelings of longing when his humans are away, or his jealousy when another dog gets attention, reflect emotions children often experience but cannot always name.

3. Empathy Without Sentimentality

Murthy avoids over-dramatizing. Instead, she creates genuine emotional moments, such as Gopi comforting a sad family member or feeling scared during a thunderstorm. These moments are touching yet restrained.

Chronological Growth in The Gopi Diaries

One of the most effective narrative techniques in *The Gopi Diaries* is its use of chronological growth—the progression of time as Gopi, the dog, moves through different stages of life. The three books in the series—*Coming Home*, *Finding Love*, and *Happy Ending*—are structured in a linear timeline, reflecting Gopi's journey from a playful puppy to a wise, aging dog. This narrative structure not only shows Gopi's physical and emotional development but also mirrors the life stages of a human being, making the story relatable and meaningful for readers of all ages.

Book-wise Growth:

1. Coming Home – Childhood and Adjustment

Gopi is a young puppy, newly adopted, learning to adjust to human surroundings. He experiences separation anxiety, joy, curiosity, and early bonding.

2. Finding Love

Adolescence and Social Awareness other dogs, and his environment. He starts understanding emotions like jealousy, affection, and sharing love.

3. Happy Ending

Old Age and Wisdom Gopi reflects on his life with maturity . He experiences slowing down, health issues, and contemplates life, love, and even death—gracefully and peacefully.

4. Significance of Chronological Growth

Emotional Development: Just like humans, Gopi learns through experiences. His emotions become more nuanced as he grows. Life Lessons: Children learn about stages of life—growing up, aging, loss—through a soft, non-threatening story .Character Depth: Gopi’s personality becomes richer with each book, making him more than just a pet—he becomes a symbol of unconditional love and loyalty.

Sudha Murthy’s use of chronological growth in *The Gopi Diaries* gives the trilogy a strong narrative backbone. It helps readers not only follow Gopi’s life but also reflect on their own growth, relationships, and emotions. This structure makes the story emotionally engaging, realistic, and deeply human—even when told through a dog’s eyes.

Theme of The Gopi Diaries

Sudha Murthy’s *The Gopi Diaries* revolves around a central theme of unconditional love and emotional growth, told through the innocent and observant eyes of a pet dog, Gopi. The trilogy explores life’s everyday joys and challenges, reflecting on human-animal bonding, family values, and the emotional journey of growing up and aging. Though simple in form, the books are rich in meaning, offering gentle moral guidance and deep emotional resonance.

1. Unconditional Love and Loyalty

Gopi’s relationship with his human family, especially Ajji , is rooted in pure, selfless affection. His love isn’t based on conditions or rewards—he gives love freely, and this becomes a model for readers to understand true emotional bonds.

2. Family, Belonging, and Home

The trilogy emphasizes the warmth and security of family life. Gopi feels safe, valued, and connected to his home, showing children the importance of care, routine, and respect within a family setting.

3. Human-Animal Relationship

Murthy highlights how animals observe and feel emotions just like humans do. Gopi’s story teaches readers to treat animals with empathy, kindness, and responsibility—not as property, but as emotional beings.

4. Growth, Change, and Life Stages

Each book mirrors a stage in life—Coming Home (childhood), Finding Love (youth/

adolescence), and Happy Ending (old age). The series subtly explores how emotions mature over time, and how love, loss, and acceptance are part of the life cycle.

5. Kindness and Empathy

Gopi, through his reactions and feelings, teaches readers to be sensitive to others' needs and emotions—whether it's humans, animals, or domestic workers. Murthy conveys that being kind is more important than being right.

6. Loss, Mortality, and Acceptance

Especially in Happy Ending, the theme of aging and death is treated with dignity and peace. It teaches children that death is a natural part of life, and that memories and love endure beyond physical presence. The central theme of The Gopi Diaries is to view life through the lens of love, loyalty, and empathy—values that are often overlooked in a fast-paced world. Sudha Murthy uses a dog's simple yet profound experiences to reflect human truths in a way that touches readers emotionally while teaching life's most essential lessons.

Philosophical Undertones in The Gopi Diaries

While The Gopi Diaries is written in a simple and accessible style for children, Sudha Murthy subtly weaves in philosophical undertones that deepen the narrative and offer readers—especially adults—thought-provoking reflections on life, love, and existence. These quiet philosophical ideas are conveyed through the innocent yet observant voice of Gopi, the Labrador, who becomes a mirror to human behavior and a gentle guide to life's deeper truths.

Key Philosophical Ideas in the Trilogy

1. Perspective and Non-Judgment

Gopi, as a non-human observer, sees people without prejudice. He doesn't divide them by class, race, status, or age. His unbiased perception encourages readers to question their own conditioned judgments. This reflects a philosophy of acceptance and equality—an essential moral and spiritual value.

2. Unconditional Love as a Higher Virtue

Gopi's love for his family is pure and undemanding. He doesn't expect praise, gifts, or recognition.

His behavior symbolizes selfless love, which is often spoken of in Indian philosophy (like bhakti or devotion) as the highest form of emotion.

3. The Cycle of Life and Death

The final book, Happy Ending, introduces young readers to the philosophical acceptance of aging and mortality. Gopi senses his body slowing down and eventually accepts death peacefully—presenting a stoic, graceful attitude toward life's end. This idea is deeply rooted in Indian philosophical traditions that emphasize detachment (vairagya) and the natural cycle of life (samsara).

4. Mindfulness and Present Living

Gopi lives in the moment—he enjoys food, play, affection, and rest without overthinking the

past or future. His way of being encourages readers to embrace mindfulness, a concept found in both Eastern (Buddhist/Hindu) and Western philosophy.

5. Compassion as a Way of Life

Gopi's reactions to other animals, humans, and even strangers are based on instinctual empathy.

This reinforces the idea that compassion is not taught, but inherent—a philosophy aligned with Gandhian and Jain principles of ahimsa (non-violence). The philosophical undertones in *The Gopi Diaries* make it more than just a children's series—it becomes a meditation on life, viewed through the clear, innocent, and deeply wise eyes of a dog. Sudha Murthy succeeds in blending simple storytelling with spiritual insight, making the trilogy both emotionally moving and intellectually enriching.

Cultural and Educational Significance of The Gopi Diaries

Sudha Murthy's *The Gopi Diaries* trilogy holds strong cultural and educational value, making it more than just a set of children's stories. Through the experiences of Gopi, a lovable Labrador dog, Murthy subtly introduces young readers to Indian family life, ethical values, and the importance of emotional intelligence. The books serve as both a reflection of Indian culture and a practical tool for moral and social education.

1. Cultural Significance

Representation of Indian Family Structure .The story is set in a typical Indian joint or semi-joint family, where grandparents, parents, children, and household staff coexist. It reflects intergenerational bonds, respect for elders (like Ajji), and shared responsibilities—core elements of Indian social life.

2. Cultural Practices and Settings

From Gopi's diet to household festivals, the books subtly showcase Indian customs, food habits, and daily routines. Indian names, languages, and social roles (like domestic helpers and drivers) are portrayed respectfully and realistically.

3. Inclusiveness and Empathy in Indian Society

Murthy emphasizes the inclusive spirit of Indian homes where animals, guests, and helpers are all treated with care. The stories reflect Indian values of tolerance, compassion, and duty.

4. Moral and Ethical Learning

Each book contains implicit lessons in honesty, kindness, loyalty, patience, and responsibility. Children learn how to treat animals and people with respect and dignity.

5. Emotional and Social Learning

Gopi expresses emotions like fear, excitement, jealousy, and sadness—helping young readers identify and manage their own feelings. The stories promote emotional awareness and empathy—key goals of modern education.

6. Awareness of Life Skills

Children understand the importance of care for pets, routines, discipline, cleanliness, and family bonding. Themes like adoption, aging, illness, and death are introduced gently, helping children cope with real-life situations.

7. Language Development

The simple and clear language used in the trilogy helps improve reading fluency and comprehension among early readers. It also introduces rich vocabulary related to family life, feelings, and social interactions

Conclusion

The Gopi Diaries by Sudha Murthy is culturally rooted in Indian values and socially relevant for today's children. It combines storytelling with life lessons, offering a gentle introduction to emotional maturity, ethical behavior, and cultural identity. The trilogy is a valuable educational resource and a mirror of everyday Indian life, making it ideal for use in homes, schools, and libraries.



Fish and Flesh: The Idea of Hunger in Select Poems of Jayanta Mahapatra

Dr. Dipankar Mallick

Assistant Professor, Department of English, B.N. College (Autonomous), Dhubri, Assam

Abstract

Although most of the poems of Jayanta Mahapatra deal with religion, landscapes and ways of life, one can discover an underlying theme of deprivation and unfulfillment in Mahapatra's poems. Such a sense of deprivation or unfulfilled aspirations can be brought under the umbrella term of 'hunger'. Therefore, this paper attempts to focus on the thematic aspect of hunger and aims to study how the theme of hunger plays an important role in select poems of Jayanta Mahapatra. Linking the theme of hunger to the idea of scarcity, deprivation, unfulfilled desires, and even physical hunger, this paper would try to analyse the representation of hunger in select poems of Jayanta Mahapatra such as, "Dawn at Puri", "Hunger", "The Whorehouse in a Calcutta Street", "Taste for Tomorrow", "Lost" and "Slum". This paper would borrow significantly from Michel Delville's and Andrew Norris' conceptualisation of hunger for framing the theoretical framework. Thus, this paper would present a thematic analysis of the idea of hunger and connect it to the societal descriptions as depicted in the poems under study.

Keywords: hunger, flesh, desire, poverty, poetry, scarcity, society.

Introduction

The idea of yearning, the idea of a "dream deferred" or that of unfulfilled dreams and aspirations, are few of the most recurrent themes of contemporary poetry. Such ideas can be connected to the idea of hunger. The word 'hunger' implies not only the physical yearning for food for nourishment and livelihood, but also the mental yearning of desires and aspirations. Thus, hunger can be seen as a metaphor to the mental along with the physical longing for something. Such a use of the metaphor of hunger is seen in the poetry of Jayanta Mahapatra. Jayanta Mahapatra is the first Indian poet to win a Sahitya Akademi award for his poetry written in English. He has authored several poems viz. "Indian Summer", "Dawn at Puri" and "Hunger" and his poems are regarded as classics in modern Indian English Literature. His poems explore myriad themes of cultural struggle, an exploration of identity, societal issues and displacement. His poetry attempts to capture the difficulties and complexities of balancing traditional ideals with the changing structure of the society of the contemporary India by using certain metaphors such as that of "hunger". This paper therefore

aims to study how the theme of hunger acquires a significant stature and plays an important role in some select poems of Jayanta Mahapatra. Linking the theme of hunger to the idea of scarcity, deprivation, unfulfilled desires, and even physical hunger, this paper would try to analyse the representation of hunger in select poems of Jayanta Mahapatra such as, “Dawn at Puri”, “Hunger”, “Taste for Tomorrow”, “The Whorehouse in a Calcutta Street”, “Lost” and “Slum”. This study would mainly focus on the thematic analysis and the motifs and images which build up and represent the theme. This paper would borrow significantly from Michel Delville’s and Andrew Norris’ conceptualisation of hunger for framing the theoretical framework. This paper would rely heavily on the pragmatic aspect of the theme and would attempt to throw significant light in the representation of society in the study of the select poems.

Methodology

As this paper deals with certain ideas associated the theme of hunger and therefore this study would mainly focus on the thematic analysis and the motifs and images which build up and represent the theme. This study would borrow extensively from the idea of how hunger can be seen as a metaphor. It will be qualitative in nature. Thus, this study would also have a humanistic approach and would deal with certain ills and evils of the society. This paper would rely heavily on the pragmatic aspect of the theme and would attempt to throw significant light in the representation of society in the study of the select poems. Borrowing significantly from Michel Delville’s and Andrew Norris’ conceptualisation of hunger for framing the theoretical framework, this paper would mainly focus on the thematic analysis and the motifs and images which build up and represent the theme.

Discussion

When analyzed in the context of Mahapatra’s poetry, the theme of hunger is one of the most recurring themes. The theme of hunger, as reflected in his poetry, have sexual and moral connotation as well. Many a times, Jayanta Mahapatra juxtaposes the idea of hunger with the imagery of poverty and sexual gratification to depict the society and the problems which infest upon the society.

In the poem, “Hunger”, the title can be interpreted in two ways: whereas hunger can mean to eat something, it can also mean the desire for sexual gratification. The speaker of the poem upon learning that the fisherman would provide his daughter for sexual gratification against payment, agreed to his proposition of sexual gratification, but was however ashamed at the act. The speaker then realized that it was sheer poverty that made the father-daughter take up such a means to meet the ends. Here Mahapatra juxtaposes the image of flesh and fish to show the different connotation of hunger, where flesh stands for the sexual gratification and fish stands for the poverty-stricken hunger of the family. The idea of a father making business by selling his daughter’s body is regarded as something heinous, but it is the sheer poverty of the family that has led them to resort to such a means, for when the stomach is hungry, morality remains at bay. Thus, here ‘hunger’ gains a very important stature as to determining the livelihood of the family. The poor fisherman has to coax the speaker of the poem to take his daughter so that he could make some money out of it, and the speaker realizes the need of ‘fish’ or food which has led both father and daughter agree to it.

Similarly in the poem “Lost”, the manner in which the speaker looks at the lady can be seen as an act of voyeurism, where by looking at her, his desire is quenched– “I watch your body ease off

the seasons stretched out on the stone of my breath” (Mahapatra 2). In the light of gratification of desire, the woman’s body can be seen as a food for the speaker, rendering the woman into an object of pleasure which is to satisfy the speaker’s desire. The speaker then continues the act of gratification with physical contact, however the woman seems unresponsive. Seeing her unresponsiveness, the speaker starts speculating whether the physical contact between the two of them would lead to a sort of amiable development or if it would shatter the relationship between them which he ponders over as “fateful encounter”. The mere moment of unresponsiveness by the woman had led him to self-speculation and his hunger was suppressed with her unresponsiveness which had dwindled the speaker’s confidence and his self-assertion on her. His ego was slighted, just like a child’s faith which shatters like a defective toy- “the first faith of some child goes wrong/like some defect in a mechanical toy” (Mahapatra 4-5). The speaker draws parallels of the woman’s body to a toy which is interesting because by doing so, he is stripping it of its own subjective hunger. The woman’s body is seen merely as an object. That she too might have some desire or hunger has been overlooked by the speaker. The woman has been rendered as mechanical as a toy, a device for gratifying the desire of the speaker. However, her “shrinking” body made the speaker comes in touch with reality which led him to speculate the consequences of his actions. Thus, hunger here gains a connotation of morality which leads him to speculating his actions and the consequences.

“Dawn at Puri” is one of the most remarkable works of Mahapatra that provides a brilliant representation of hunger in myriad ways. The poem opens with a scene of crows crowing incessantly and a skull which symbolically represents the poverty and hunger of the state-

“Endless crow noises

A skull in the holy sands

tilts its empty country towards hunger” (Mahapatra 1-3)

The scene then shifts to the widows clad in white, with exhausted eyes, waiting to enter the Temple to offer their daily prayers. The crows, the skull and the widows represent hunger in three different ways. The crows are scavengers, they hunt for food and consume even the dirtiest stuff. However, the beach of Puri doesn’t have enough food to feed the crows, as a result of which they are crowing. They symbolically represent the hunger of the masses, of the people who are too poor to manage their daily bread and have to scrounge the city to fill their stomach.

The skull stands for the dead, buried in the soil. People who die an unnatural death in the Hindu tradition are buried instead of cremated. One can almost make the idea that the scavengers have fed upon the flesh and only the skull remains. Again, it can be interpreted that the fire has consumed the entire body, only the skull is left. The skull, representative of the dead, can be seen as the unfulfilled aspirations, those which will never be fulfilled and will remain half burnt like the skull, lying amidst the sand.

The widows are shown having austere eyes which symbolizes that they have discarded all the worldly desires. The widows are generally boycotted from several customs. In many traditions, the widows are made to undergo a lot of trials and tribulations. They are also barred from participating in various occasions. Thus, while widows can be seen as a symbol of unfulfilled desires, they can also be seen as a symbol of overcoming the materialistic hunger of mundane life.

In “Taste for Tomorrow”, the poet begins with an imagery of crows and links it to Puri, the description similar to the one shown in “Dawn at Puri”-

“At Puri, the crows.
The one wide street
lolls out like a giant tongue”

The street which is described as a giant tongue is given a highly monstrous description- as if the street would devour everything- both the imageries of the crows and the tongue symbolize the underlying hunger that lurks in the corners and streets of the city- the birds are crawling for food and the poverty is rendering the people hungry. At the same time, a temple is placed at the end of the wide street which again symbolizes a center of spirituality and worship. However, the path leading to the temple is laden with hunger and disease and poverty. Mahapatra, by juxtaposing the images of disease, crows, poverty with the image of a temple, something holy and religious is again showing the aspect of society where even when the rich and the poor live together yet their worlds are wide apart. The author is mocking the sordid aspects of the town by showing that a city which flourishes in religion pays no heed to the poor and the diseased, even the priests of the temple avoid the shadow of those people. Thus, here, hunger becomes the metaphor of representing a poor and diseased society coexisting amid the grandiose and the grand.

In “The Whorehouse in a Calcutta Street”, the speaker of the poem incites the customer to think of all the women whom he had desired to have but could not have- “Think of the women/ you wished to know and haven’t” (Mahapatra 3-4). In these lines we can see how the speaker is inciting the hunger of the customer. The speaker goes on inciting him by urging him to go forward in satisfying his physical desire and the speaker justifies it by citing the example of another hunger, that of the ‘dream children’- women who are childless try to try to satisfy their longings by imagining that they have children. However, the customer is disappointed in his desire of knowing the heart of the prostitute. Thus, Mahapatra plays with the idea of the hunger to aggravate the male-female interaction in a ‘whorehouse’. The brothel thus becomes symbolic of a place of gratification of physical hunger; however the emotional desire of an intimacy may not be achieved.

In the poem “Slum” the poet describes the misery of the people living in poor living conditions. In that area, the atmosphere of which can be described as being that of pain and despair, he comes across a prostitute who is looking for customers and she, finding him to be a suitable customer, tries to persuade and attract him. Seeing her open display for need of customers in order to gain some money makes the speaker of the feel disgusted. Thus, in a way, her hunger repels him. However, when the poet sees a poor girl with a sorrowful face resorting to prostitution because she has no other means of earning her livelihood, he feels pity to hire her for his sexual gratification. Thus, the hunger of the poor helpless girl is painted with a connotation of misery and hopelessness seeing which the poet decides to hire her so as to help her with some money. Thus, hunger in this poem is associated with the means that destitute women need to adopt for the sake of monetary gain for survival.

Analysis

Mahapatra uses a number of imageries when it comes to depicting the condition of the society. One of his widely used imagery is that of crows, as one can find in the poems, “Dawn at Puri” and “Taste for Tomorrow”. Mahapatra, by associating the idea of hunger with crows, shows how destitute the living conditions are, even in quite developed places. Here, the bird symbolizes scavenging for food, much like the poor people who have to hunt for food. Again, the idea of hunger has been linked to the hunger for sexual gratification. Mahapatra often places the hunger for food with the sexual hunger side by side in an attempt to represent the image of the society and the sordid conditions of the people. Hunger thus, plays a metaphor for desire and necessity. Mahapatra shows both the types of hunger- for survival and for pleasure, the physical and the mental, necessity and desire.

One can also assert that Mahapatra, with the metaphor of hunger, tries to analyse the man-woman relationship. Out of destitution, women get engaged in prostitution to be able to survive whereas men most of the time, see women as mere objects, a child’s plaything. The male ego is hurt when the emotional attraction is not reciprocated by the female. The discourse of a man-woman relationship as shown in the poems of Mahapatra is often shaped by the power of necessity and desire- the necessity of the poverty stricken people and the desire of the people, especially the men. At the same time, in the poem, “Hunger” it is the father who tries to persuade the speaker to hire his daughter for the need of money. Hunger thus is a metaphor conjoining the various relationships and interactions that take place in a society.

Conclusion or Findings

Thus, one can see how Jayanta Mahapatra has used the theme of hunger to show the poverty and the social ills which pertain in the society. More than often, it is the hunger, the need of quenching the thirst, of alleviating the poverty that makes people resort to heinous acts. Many women had to resort to prostitution so that they could find a means to exist. Hunger has also been linked to the physical gratification which often times makes a male voyeur strip a woman of her subjectivity and renders her merely as an object of pleasure. At the same time, hunger also stands for the urge to fulfill the unfulfilled desires of the men and women and their yearning to satisfy them. This study also paves the way of further introspection of how the idea of hunger can be further linked to the idea of disease and how hunger, as a form of desire and poverty has diseased the society. Thus, hunger plays a very crucial part in the poetry of Mahapatra. By assimilating the ideas of poverty and prostitution, of fish and flesh, of need and desire, the theme of hunger has painted the society of his times.

Works Cited

- James, William. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking: Popular Lectures on Philosophy*. New York: Longmans, Green, and Co, 1928.
- Lall, Ramji. *Indo-Anglian Poetry: A Critical Study of Seven Leading Poets*. Rama Brothers India Pvt. Ltd., Delhi, 2013.

Mahapatra, Jayanta. *Poems*. Poemhunter.com. PDF

https://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/jayanta_mahapatra_2012_8.pdf.

Mahapatra, Jayanta. *Poems*. Critical Quarterly, pp. 329-329.

doi:10.1111/j.1467-8705.1975.tb01578.x

Norris, Andrew and Michel Delville. *The Politics and Aesthetics of Hunger and Disgust: Perspectives on the Dark Grotesque*. Routledge, 2017.

Samal, Subrat Kumar. *Postcoloniality and Indian English Poetry: A Study of the Poems of Nissim Ezekiel, Kamala Das, Jayanta Mahapatra and A.K. Ramanujan*. Partridge Publishing India, 2015.



Beyond Ornament: Udaipur's Miniature Artists and The Pulse of the Present

Kavita Singh

Research Scholar, School of Fine Arts, IIS (Deemed to be University), Jaipur

Dr. Ujjvala M. Tiwari

Director, School of Fine Arts, IIS (Deemed to be University), Jaipur

Abstract

Udaipur, long hailed as the aesthetic heartland of the Mewar school of miniature painting, is often celebrated for its intricate details, refined brushwork and vibrant visual storytelling. But in the 21st century, its miniature artists are doing more than simply preserving a decorative legacy - they are engaging with the pulse of the present, pushing the form beyond its ornamental past into the realm of critical narrative, personal reflection and cultural dialogue.

This paper examines the practices of a group of contemporary artists from Udaipur, including Shail Choyal, Lalit Sharma, Chhotu Lal, Yugal Sharma and Mandeep Sharma whose works move deliberately beyond aesthetic replication. Each artist brings a unique lens: P N Choyal Ji plays with spatial dualities and Krishna motifs to reflect on longing and memory; Lalit Ji subtly experiments with chromatic restraint and emotional atmosphere; Yugal Ji infuses traditional formats with modern allegories and Mandeep Ji, through global collaborations, blends technical mastery with layered conceptualism.

Using visual analysis, artist interviews and field documentation, the paper explores how these painters sustain the technical rigour of miniature painting while responding to contemporary concerns - from urban solitude and environmental loss to cultural hybridity and postmodern identity. It argues that their art is not merely decorative, but deeply expressive, anchored in tradition yet resonant with today's complexities.

By tracing this evolution, the paper repositions Udaipur not just as a heritage centre, but as a dynamic artistic ecosystem, where miniature painting becomes a living language of introspection, resistance, and renewal.

Keywords: Udaipur, Miniature Painting, Contemporary Indian Art, Mewar School, Tradition and Modernity, Visual Storytelling.

Introduction

Miniature painting in Udaipur is often associated with royal patronage, temple art and decorative tradition - but today, it speaks with a quieter, more introspective voice. This paper explores how contemporary artists from Udaipur - including Shail Choyal, Chhotu Lal, Lalit Sharma, Yugal Kishore Sharma, Kiran Murdia and Mandeep Sharma are reimagining the miniature form without breaking from its roots. Their work blends traditional materials and techniques - wasli paper, natural pigments, fine brushwork with modern materials – canvas, pigments, brushes, themes like memory, solitude, urban rhythm and spiritual longing. These painters do not treat miniature art as a museum object - they treat it as a living language, capable of holding personal narratives and present-day concerns. Through close visual analysis and field interactions, this study reflects on how Udaipur's miniature tradition is not fading, it is evolving, quietly but deliberately, into a relevant voice of contemporary Indian art.

1. Shail Choyal

“A painting begins when words end, and silence asks to be seen.” These words stayed with me after meeting Shail Choyal, whose quiet presence carries the weight of someone who has lived inside art - not just practiced it. Born in 1945 in Udaipur into the Choyal Ji artistic lineage, he carries forward not only a style but an ethos shaped by Rajasthan's havelis and the stillness of miniature storytelling. Shail Ji doesn't separate past and present - he weaves them. His works, rooted in traditional miniature grammar, are not nostalgic but intimate visual metaphors of memory and modern life. “I do not invent forms,” he told, “I recall them.” His father, the late P.N. Choyal, left him more than technique; a temperament grounded in realism, abstraction and love for the Rajasthani landscape. Where the father embraced modernist formalism, the son distills it into quiet, personal gestures. In his paintings, Krishna peers through foliage, gopis lean into vegetal rhythms, and restraint creates emotional geometry. His wife, Surjeet Choyal, often paints beside him, preserving this shared vision. As Gaatha notes, artists like Shail Ji don't replicate miniature art - they reinhabit it, letting it become a mirror of the contemporary self. Shail Ji is not just an inheritor; he is an interpreter, giving the past a voice that speaks softly yet powerfully to the present.



Plate 1: Researcher with Artist Shail Choyal. Self-Clicked

In both *Whispers in Bloom* (Plate 2) and *The Scent of Solitude* (Plate 3), the artist constructs a surreal yet emotionally intimate dialogue between the feminine form and nature. Plate 2 shows a dreamlike interaction between a mermaid-like figure suspended in a crescent arc and a reclining blue-skinned figure amidst blooming lotuses - the two engaged in a quiet, almost sacred exchange. The background softly merges yellow and black fields, with pink lotuses blooming across both figures and space, blurring the boundaries between body and landscape. Plate 3, in contrast, offers a more upright encounter - a fairy-like figure leans toward a sensuous blue woman dressed in a



Plate 2: Whispers in Bloom: Artist Courtesy



Plate 3: The Scent of Solitude: Artist Courtesy

lotus-covered gown, standing confidently against a sharply divided backdrop of bright pink and a textured pond of floating flowers. The contrast of flat colour and detailed pattern, of gaze and gesture, evokes themes of duality - fantasy and reality, solitude and connection, rootedness and flight. Both paintings use lotus imagery as more than decoration - it becomes a metaphor for inner bloom, feminine grace, and spiritual longing. The absence of traditional architecture or narrative framing pushes these works toward a poetic abstraction, where emotional tension is conveyed through posture, palette and silence.

2. Chhotu Lal



Plate 4: Researcher with Artist Chhotu Lal, Self-clicked

Chhotu Lal occupies a quiet yet distinct space in contemporary miniature painting. Trained under Nathdwara masters, he gradually moved beyond replication to develop a style that is minimalist, metaphor-rich, and deeply personal. His palette, dusty oranges, pastel blues, soft pinks, is subtle yet expressive, often arranged around circular forms that echo mandalas, halos, or orbits. Cultural narrative figures like Krishna, Radha, and Buddha-like monks appear not as deities but as emotional archetypes - inward gazing Radhas, yearning mermaids, silent monks. His spaces are flat yet charged

with symbolism - swans, paper boats, trees, and birds become markers of memory, longing, and stillness. The linework is crisp and rooted in tradition, but the composition leans toward abstraction and introspection. He works entirely by hand - wasli paper, squirrel-hair brushes, natural pigments - preserving the tactile discipline of miniature art while renewing its thematic reach. Costumes are minimal, jewellery scarce, allowing gestures and body language to carry the narrative. His art doesn't shout rather listens. It doesn't depict events; it evokes states of being. As Paul Klee wrote, "Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible." In Chhotu Ji's work, what becomes visible are the inner weathers of the mind-silence, emotion, and timeless presence extending the soul of Rajasthani miniature into a quieter, deeper present.



Plate 5: Echoes of Consciousness, Artist Courtesy



Plate 6: Music of the Herd, Artist Courtesy

In *Echoes of Consciousness* (Plate 5) and *Music of the Herd* (Plate 6), the artist constructs allegorical landscapes where animal-human hybrids and symbolic motifs converge to explore deeper states of awareness and identity. Plate 5 centers on a large, meditative face - possibly divine - flanked by figures in dynamic motion: a woman walking alongside a sacred cow adorned with red hand motifs and a male figure bowing or floating in reverence. The circular swirl patterns, deep ochres and stylized composition create a rhythmic visual field that blurs myth with memory. In Plate 6, a centaur-like woman with a tiger-striped front and bovine hindquarters strides forward, torch in hand, cutting through a surreal landscape filled with watching eyes and floating hands. Her dual animal nature suggests a powerful fusion of wild instinct and domestic resilience, while the torch and fluttering hair evoke urgency, movement, and feminine agency. The eyes on the yellow background imply surveillance or heightened awareness, contrasting with the floral blue side that suggests inner calm. Both works play with fragmented forms and hybrid beings, not to confuse but to symbolically convey the layered complexities of human consciousness - divine, instinctual, observed and evolving. The use of miniature-style detailing alongside bold contemporary symbolism places these paintings at the threshold of tradition and radical re-imagining.

3. Late Kiran Murdia

"The landscape does not end - it breathes, shifts, and waits to be felt rather than seen." Kiran Murdia's Ji captures this idea through a quiet storm of earthy tones and layered textures that evoke Udaipur's spiritual stillness. Avoiding literal depiction, she builds an emotional geography using



Plate 7: https://kiranmurdia.com/?page_id=64

warm pigments - ochre, burnt sienna, umber, charcoal grey - and rhythmic brushwork that blurs boundaries between foreground and background. The result is a seamless space where earth and sky merge, form dissolves into formlessness. Likely using acrylic and mixed-media washes, the surface feels tactile - pigment clings and recedes like breath. Vertical lines rise faintly, almost like whispers or wind, giving the painting its pulse. There are no figures, yet memory lingers - the landscape holds presence. Murdia Ji doesn't reject miniature tradition - she distils it, shifting from narrative to atmosphere. Her work echoes the devotional quietude of Nathdwara but speaks in a modern language of abstraction and silence. The painting becomes meditative - not a view of Udaipur, but a felt memory of its essence.

In *Night Raga of the City* (Plate 8) and *Ruptured Archives* (Plate 9), Kiran Murdia blends architectural memory with emotional abstraction - layering city fragments into dreamlike compositions. Plate 8 is composed in deep blues and greens, where arches, rooftops, and jharokhas seem to float - not as fixed structures but as drifting echoes. The city unfolds without linear logic - spaces bleed into one another, forming a raga-like rhythm of mood and memory. It feels less like a map and more like a song - fluid, layered, and inward-looking. Plate 9 shifts tone - its palette is softer but more fractured, filled with faded whites, rust and muted blues. Broken staircases, crumbling facades, and scattered objects suggest a city caught between preservation and loss. The strong blue border holds this chaos in place - like a frame around a disappearing manuscript. Murdia's ji technique draws from the precision of miniature painting but expands into a contemporary language - one that



Plate 8: Night Raga of the City

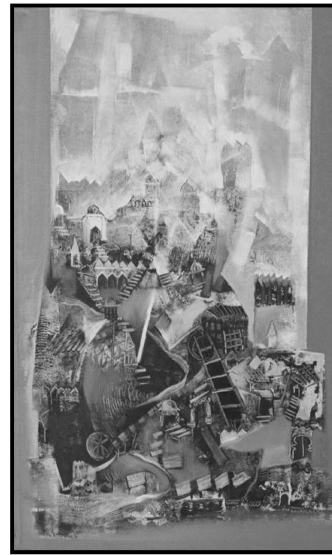


Plate 9: Ruptured Archives

explores silence, erosion and remembrance. These works don't recreate the city - they reflect how it lingers in the mind, pieced together from light, loss and lived experience.

4. Lalit Sharma



Plate 10: Researcher with Artist Lalit Sharma, Self clicked

Lalit Sharma, born in 1959 in Nathdwara, Rajasthan, is a renowned contemporary miniature artist whose practice bridges tradition and modernity. He grew up surrounded by art and was introduced to the Pichwai style at an early age. Trained under his father and grandfather - both accomplished painters - he inherited a strong artistic legacy from his father, Ghanshyam Sharma, a master of miniature painting. He later earned a Master's degree in Drawing and Painting from the University of Udaipur, strengthening his traditional foundation with academic training. His work is deeply inspired by Rajasthan's architectural beauty - palaces, temples, winding alleys, lakes, and hills - especially those of Udaipur. These elements often appear in his compositions, intertwined with spiritual and scriptural themes. While grounded in the classical grammar of Pichwai and Rajput miniature painting, Lalit Sharma explores scale and medium - working on large canvases and using watercolour, tempera and oil. His strength lies in balancing precision with experimentation, blending traditional linework and symbolic imagery with multiple perspectives to create layered contemporary expressions. Lalit Ji stands as one of Udaipur's significant artistic voices - a custodian of heritage and a practitioner who keeps miniature painting alive in a modern idiom.

In *Lakeview Lens* (Plate 10), Lalit Sharma turns a car sunshade into a vibrant storytelling surface - painting a curved view of Udaipur's Fatehsagar Lake with miniature-style precision and modern hues. Tourists chatting, cars parked along the railing, boats drifting on the water, and a pinwheel seller animate the scene. The central cut-out acts like a lens - framing the city as it's seen through passing eyes. Sharma Ji blends everyday urban imagery with cultural memory, transforming a functional object into a layered visual narrative that captures both movement and belonging. The *Artist Within* (Plate 11) shifts the gaze inward. Rendered in soft sepia tones, the painting shows a solitary figure at an easel inside a jharokha of a Rajasthani haveli. The architecture is quiet and precise - its empty windows and gentle shading evoke reflection and stillness. Unlike the bustling energy of *Lakeview Lens*, this work carries the weight of silence, focusing on the intimate act of

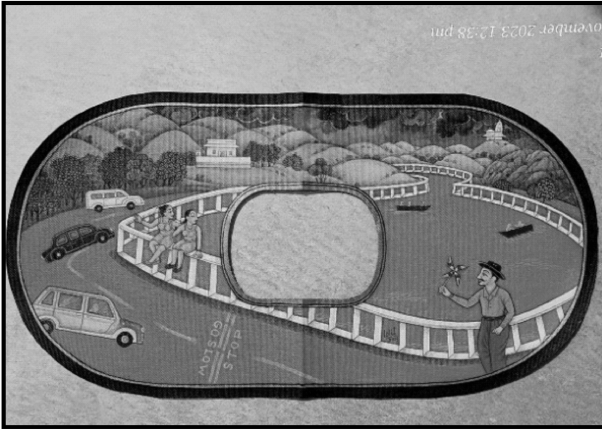


Plate 11: Lakeview Lens, Artist Courtesy



Plate 12: The Artist Within, Artist Courtesy

creation. Together, the two plates reveal Sharma's sensitivity to both public and private worlds - the exterior landscape of a living city and the interior space where art is born.

5. Yugal Kishore Sharma

Yugal Kishore Sharma, a master miniature painter from Udaipur, Rajasthan, stands at the intersection of tradition and innovation within the Mewar school. Deeply rooted in Rajputana aesthetics, his work honours centuries-old techniques - mineral pigments, wasli paper, squirrel-hair brushes - while infusing them with subtle modern sensibilities. Raised amidst Udaipur's palaces, temples, and frescoes, Sharma absorbed the visual richness of Mewar as a living classroom. His early inspirations drew from epic narratives, royal life, devotional themes, and nature - all rendered with a quiet spiritual intensity (Neeraj 45; Shukla 212). What sets him apart is not replication but reinterpretation. A palace scene may conceal a contemporary metaphor - an environmental or social undercurrent woven seamlessly into classical structure (Joshi 168–70). His visual language balances grandeur with restraint, mythology with emotion, past with present. For Sharma, painting is "a meditation with a brush" - an ethical, spiritual, and cultural act. He champions the guru-shishya tradition, conducting workshops and exhibitions to sustain miniature painting in a world increasingly distracted by digital noise (Verma 131). In his hands, the Mewar tradition is not static - it breathes, teaches, and transforms. Sharma is not just preserving an art form - he is evolving it, ensuring its relevance for the present and its resonance into the future.

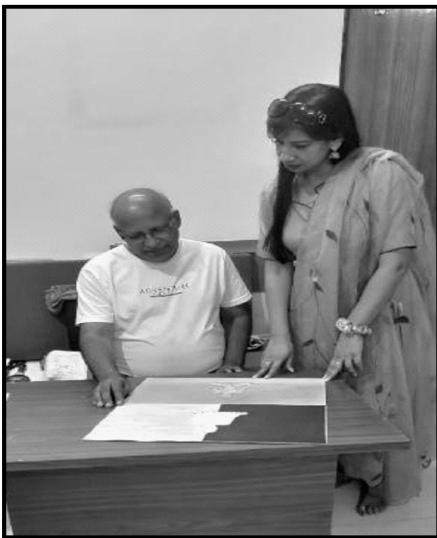


Plate 13: Researcher with Yugal Kishore Sharma, Self-Clicked

In Uttar-Megh (Plate 14) and Purva-Megh (Plate 15), Yugal Kishore creates a metaphysical dialogue between the human body and nature - using abstracted figures marked with swirling cloud

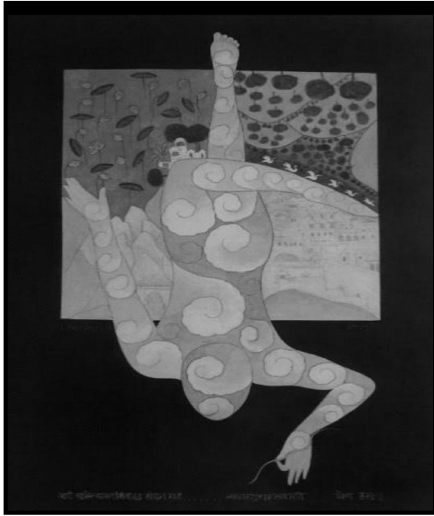


Plate 14: Uttara -Megh, Self Clicked

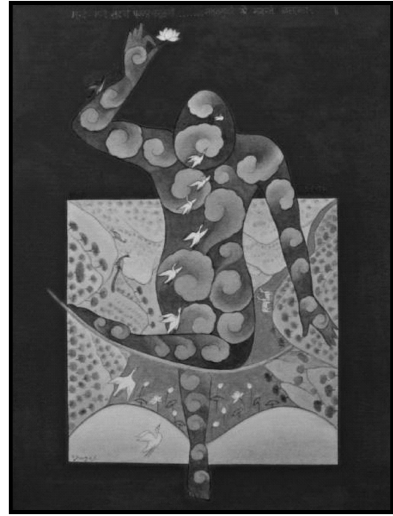


Plate 15: Purva- Megh, Self Clicked

motifs that become both form and metaphor. In Uttara-Megh, a pale grey figure floats upside down, its limbs stretching across the frame as if suspended in thought or inversion. Behind it, a subtle landscape of hills, trees, and temple architecture unfolds in delicate miniature style. The posture is meditative yet dynamic - suggesting stillness in movement, or an internal turning. In contrast, Purva-Megh is more assertive - the figure, darker in tone and facing upright, raises a lotus in one hand while surrounded by birds in flight. The red background intensifies the emotional temperature of the composition, while the landscape behind remains soft and detailed, with flowing fields and subtle roads. Both figures are faceless yet deeply expressive - becoming vessels for elemental moods. Yugal Ji use of cloud patterns across the bodies alludes to seasonal transitions, inner weather, and the merging of body with cosmos. These works transcend narrative and lean into visual poetry - offering a contemporary spiritual expression rooted in the miniature tradition but expanded through abstraction, symbol and silence.

6. Mandeep Sharma

“In his lines one sees inheritance, in his colours one senses continuity, and in his vision, one feels the urgency of today.” Mandeep Sharma, born on 21 August 1982 in Udaipur, is a leading voice in contemporary Rajasthani miniature art - committed to both tradition and evolution. With over two decades of practice and a Master's in Drawing and Painting from Mohanlal Sukhadia University, he merges classical miniature grammar - fine linework, natural pigments, narrative division - with modern experimentation. His journey reflects both academic depth and cultural outreach. From international platforms like the “Spring Udaipur” Symposium (2019) and VIBGYOR National Art Camp (2018), to consistent engagement with West Zone Cultural Centre (2016–2020),



Plate 16: Researcher with Artist Mandeep Sharma, Self-clicked

Sharma has built a bridge between scholarly practice and grassroots art education. He resists elitism - regularly participating in Shilpgram Festivals, Rupam Exhibitions, and public programs across institutions like AMU and Kalidas Academy. His recognitions - from early awards by Bharat Vikas Parishad and ICICI Bank to the Kalidas National Award (2018) - validate his unique voice. Today, his works are housed in collections of Rajasthan Tourism, Jawahar Kala Kendra, and Secure Meters Ltd., marking his role in shaping India's cultural narrative. For Sharma, miniature art is not just preservation - it's translation. His work reimagines inherited forms for a generation caught between legacy and change, ensuring the tradition remains vital, reflective, and alive.

In Plate 17 Meera's Moonlit Ride of Love, Mandeep Sharma reimagines devotional longing through a tender, contemporary lens - blending Bhakti-era mysticism with modern storytelling. The painting depicts Krishna and Meera on a bicycle, gliding down

a moonlit forest path, wrapped in intimacy and poetic stillness. Meera leans into Krishna with closed eyes, her expression one of surrender and bliss, while Krishna pedals gently, his gaze serene and protective. The forest is lush and dreamlike - trees softly glowing under the full moon, foliage rendered with the delicate detailing of miniature art. The bicycle, an unexpected yet symbolic choice, becomes a metaphor for timeless love moving forward - quietly, effortlessly, outside the frame of time. Sharma's technique marries the layered finesse of traditional miniature painting with a modern narrative twist - allowing divinity and devotion to coexist with human softness. The oval frame, golden-edged, evokes a vintage portrait style - making the moment feel preserved, sacred, and eternal. Through this intimate visual poem, Sharma invites the viewer to experience Meera's love not as distant mythology, but as a living, breathing emotion - still unfolding under the same moon.

Assessment of the Findings

This research has shown that Udaipur's miniature artists are not simply protectors of a decorative tradition - they are active participants in reshaping its future. Through the works of Shail Choyal, Chhotu Lal, Lalit Sharma, Yugal Kishore Sharma, Kiran Murdia and Mandeep Sharma, we observe a thoughtful transformation of miniature painting from a courtly art of narration to a contemporary medium of emotional, symbolic, and philosophical reflection. Each artist, while grounded in traditional grammar - wasli paper, squirrel-hair brushes, natural pigments, and narrative structuring - infuses their practice with personal memory, cultural critique and quiet innovation.

Their themes range from metaphysical longing, spiritual solitude, ecological memory, to social commentary, all woven through visual metaphors and reimagined settings. The traditional Nayika becomes a contemporary woman navigating solitude; Krishna is no longer mythic but emotionally



**Plate No. 17 : Meera's Moonlit Ride of Love,
Artist Courtesy**

human; architecture becomes memory; landscape becomes consciousness. These artists do not break from tradition - they stretch it, revoice it, and most importantly, keep it alive. Udaipur thus emerges not as a static museum of miniature art, but as a living, evolving centre of artistic thought - where heritage is not merely preserved, but continually reinterpreted through the eyes and hands of artists who dare to question, feel, and renew.

References

- Gaatha Craft Archive. Reinhabiting the Miniature: Conversations with Contemporary Artists. Gaatha, 2021.
- Joshi, Manju. Contemporary Dimensions of Miniature Painting. Jaipur: Alankar Publications, 2019.
- Kiran Murdia Official Website. Paintings and Biography.
- Neeraj, Jai Singh. Vaishnav Ki Chित्रलेखा. Nathdwara: Shrinathji Publications, 2003.
- Shukla, Renu. "Myth, Memory, and Miniature." *Journal of Indian Aesthetics*, vol. 14, no. 2, 2020, pp. 210–223.
- Singhvi, Gaurav S. "Reinterpreting Tradition: Profiles of Nathdwara Artists." INTACH Udaipur Archives, 2023.
- Verma, Pratibha. "Preservation Through Practice: Guru-Shishya Parampara in Rajasthan." *Kala Darpan*, vol. 9, no. 1, 2021, pp. 129–135.

Websites

- https://kiranmurdia.com/?page_id=64 – Official website of artist Kiran Murdia
- <https://lalitkala.gov.in/gallery/virtual-gallery/> – Lalit Kala Akademi Virtual Gallery
- <https://gaatha.org> – Gaatha Craft Archive
- https://kiranmurdia.com/?page_id=64 - Accessed September 2025.

Field Documentation and Interviews

- Self-clicked photographs and interview notes with artists including Shail Choyal, Lalit Sharma and Mandeep Sharma, conducted in Udaipur, September 2025.



पंचायती राज-ग्रामीण सशक्तीकरण का एक सशक्त माध्यम

डॉ. सत्येन्द्र कान्त मौर्य

असिस्टेंट प्रोफेसर, समाजशास्त्र, सर्वोदय पी.जी. कॉलेज, घोसी, मऊ

सार संक्षेप

महात्मा गांधी जी का मानना था कि सहयोग एवं सहकारिता से ही सबका लाभ हो सकता है और आर्थिक समानता आ सकती है, गांधी जी की जीवन दृष्टि का सार है- सबका हित और कल्याण। इस जीवन-दृष्टि में समेकित कृषि, ग्रामोद्योग, स्वच्छता और आरोग्य, ग्राम पंचायत आत्मनिर्भरता, बुनियादी तालीम सामाजिक मेल-जोल तथा सत्य और अहिंसा शामिल है। इसी बात के मद्देनजर गाँवों को मजबूत करने हेतु बलवंत राय मेहता समिति के सिफारिशों के आधार पर त्रिस्तरीय पंचायती राज व्यवस्था को संविधान में 73वें संविधान संशोधन में शामिल किया गया। इस संशोधन के तहत संविधान में भाग 9 तथा अनुसूची 11 जोड़ा गया। 73वें संविधान संशोधन के अन्तर्गत पंचायतों में आने वाले कुल 29 विषयों को 11वीं अनुसूची में दर्शाया गया, जिसमें अनुसूचित जाति, अनुसूचित जनजाति के लिए जनसंख्या के अनुपात में तथा महिलाओं को एक तिहाई आरक्षण का प्रावधान किया गया। 73वें संविधान संशोधन में यह व्यवस्था की गयी कि पंचायते अपने क्षेत्र के विकास के लिए स्वयं योजनाएं बनायेगी व उनके क्रियान्वयन में भी प्रमुख भूमिका निभायेगी, जिससे लोकतांत्रिक विकेन्द्रीकरण सम्भव हो पायेगा।

मुख्य शब्दावली- गाँव, सहयोग, पंचायती राज, संविधान, विकास, आत्मनिर्भरता।

प्रस्तावना

भारत की अधिकतम जनसंख्या गाँवों में निवास करती है। अतः भारत को गाँवों का देश कहने में कोई अतिशयोक्ति नहीं होगी। महात्मा गाँधी का मानना था कि भारत की आत्मा गाँवों में बसती है। भारत ऐसा पहला देश है जहाँ पर स्थानीय स्वशासन के प्राचीन कालीन प्रमाण मिलते हैं। स्थानीय स्वशासन, शासन की वह व्यवस्था है जिसमें निचले स्तर पर शासन में भागीदारी सुनिश्चित कर उसकी समस्या को समझने एवं उसका समाधान करने का प्रयास किया जाता है। अतः स्थानीय स्वशासन की व्यवस्था एक ओर तो लोकतान्त्रिक व्यवस्था सुनिश्चित करती है तो दूसरी ओर आम जनता को स्वयं अपनी समस्याओं के समाधान का मार्ग प्रशस्त करती है। गाँव और जिला स्तर के शासन को स्थानीय स्वशासन कहते हैं। स्थानीय शासन आम आदमी के सबसे नजदीक का शासन होता है। भारतीय स्वतन्त्रता आन्दोलन के दौरान राष्ट्रपिता महात्मा गांधी ने गाँवों के महत्व को व्यापक रूप में रेखांकित किया और स्थानीय स्वशासन तथा सत्ता के विकेन्द्रीकरण की वकालत की। भारतीय संविधान निर्माताओं ने भी स्वशासन के महत्व को समझा तथा संविधान के नीति निर्देशक तत्व में अनुच्छेद 40 के अन्तर्गत ग्राम पंचायत के गठन का प्रावधान किया।

पंचायती राज व्यवस्था की स्थापना की पृष्ठभूमि में सर्वप्रथम प्रयोग वर्ष 1952 में सामुदायिक विकास कार्यक्रम के रूप में किया गया। इस कार्यक्रम के पीछे सोच यह भी स्थानीय विकास की विभिन्न गतिविधियों में नागरिकों की भागीदारी हो सके। ग्राम पंचायतों के वर्तमान स्वरूप का श्रेय जाता है। 1957 में गठित बलवंत राय मेहता समिति को जिसने त्रिस्तरीय पंचायती राज संरचना बनायी। देश में पंचायतों को सुदृढ़ व विकसित करने के उपाय सुझाने के लिए समय-समय पर विभिन्न समितियों का गठन किया जाता रहा है और यथा सम्भव उसकी सिफारिशों को अमल में लाने का भी प्रयास किया गया है। इसमें कुछ महत्वपूर्ण समितियाँ इस प्रकार हैं-

- अशोक मेहता समिति (1977)
- जी.वी.के. राव समिति (1985)
- लक्ष्मीमल्ल सिंधवी समिति (1986)
- पी.के. थुंगन समिति (1988)

उपर्युक्त समितियों की सिफारिशों को ध्यान में रखते हुए तथा अनुच्छेद 40 को व्यवहारिक रूप देने के लिए संविधान में 73वां संशोधन किया गया। इस संशोधन के तहत संविधान में भाग 9 तथा अनुसूची 11 जोड़ा गया। 73वां संविधान संशोधन 1993 में लागू कर पंचायतों को संवैधानिक मान्यता दी गयी। पंचायतों के अन्तर्गत आने वाले कुल 29 विषयों को 11वीं अनुसूची में दर्शाया गया। 73वें संविधान संशोधन के तहत त्रिस्तरीय पंचायती राज की व्यवस्था की गयी जिसे ग्राम पंचायत, क्षेत्र पंचायत तथा जिला पंचायत कहा गया। अनुसूचित जाति, अनुसूचित जनजातियों के लिये आरक्षण जनसंख्या के अनुपात में तथा महिलाओं के लिए एक-तिहाई आरक्षण का प्रावधान किया गया। 73वें संविधान संशोधन में यह व्यवस्था की गयी कि पंचायतें अपने क्षेत्र के विकास के लिए स्वयं योजनायें बनायेगी व उनके क्रियान्वयन में भी प्रमुख भूमिका निभायेगी।

वर्ष 1992-93 में ऐतिहासिक संवैधानिक संशोधन के परिणामस्वरूप राजनीतिक सशक्तीकरण का जो दौर शुरू हुआ वह वास्तव में अभूतपूर्व है।

सामूहिक रूप से देखा जाय तो पंचायती राज संस्थाओं के माध्यम से भारतीय राजनीति के लोकतान्त्रिक आधार में वृद्धि हुई है। जिला और निचले स्तर पर लोगों के अन्दर प्रतिनिधित्व की क्षमता का निर्माण हुआ है। पंचायती राज संस्थाओं के माध्यम से शासन के विकेन्द्रीकरण में एक महत्वपूर्ण उपलब्धि प्राप्त की गयी है। राज्य निर्वाचन आयोग जैसी संस्था ने पंचायतों के चुनाव को काफी गंभीरता से लेते हुए जमीनी-स्तर की लोकतान्त्रिक प्रक्रिया को काफी विश्वसनीयता प्रदान की है।

पंचायती राज के माध्यम से निर्विवाद रूप से महिलाओं की स्थिति में काफी सुधार हुआ है। इसके माध्यम से महिलाओं ने बड़े पैमाने पर सार्वजनिक जीवन में प्रवेश किया है। इस बदलाव को इस प्रकार से भी देखा जा सकता है। जहाँ संसद व विभिन्न विधान सभा में महिलाओं का प्रतिनिधित्व 8 से 10 प्रतिशत तक है वहीं पंचायत संस्थाओं में इन्हें 33 प्रतिशत आरक्षण दिया गया है तथा विभिन्न रिपोर्टों की माने तो पंचायतों में महिलाओं का प्रतिनिधित्व लगभग 40 प्रतिशत से अधिक है। यह हमारे पुरुष वर्चस्व वाले समाज में महिलाओं के लिए एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है। आमतौर पर यह धारणा है कि निर्वाचित महिलाओं को उन परिवार के पुरुष नियन्त्रित करते हैं तथा उनका कार्य-भार देखते हैं, यह आंशिक रूप से सत्य हो सकता है लेकिन वर्तमान अध्ययनों से पता चला है कि इस स्थिति में काफी तेजी से बदलाव हो रहा है। पंचायत निचले स्तर पर लोकतन्त्र का विद्यालय है जहाँ पर नागरिक अपने राजनीतिक अधिकारों के लिए शिक्षित होते हैं। पंचायती राज के माध्यम से जन कल्याणकारी कार्यों में सामान्य लोगों के सहभागिता में वृद्धि हुयी जिससे गाँवों के आर्थिक, भौतिक राजनैतिक विकास हुआ और यह सामाजिक समस्याओं के समाधान में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी।

संविधान के 73वें संशोधन के उपरांत अनुच्छेद 243 घ (1) के अन्तर्गत यह प्रावधान किया गया है कि प्रत्येक पंचायत में अनुसूचित जातियों और अनुसूचित जनजातियों के लिए स्थान आरक्षित रहेंगे। ऐसे आरक्षित स्थानों की संख्या यथासाध्य उसी अनुपात में होगी जो कि उस पंचायत में प्रत्यक्ष निर्वाचन से भरे गये स्थानों का अनुपात है और इसका निर्धारण उस क्षेत्र की उनकी जनसंख्या के आधार पर किया जायेगा। ऐसे स्थानों को प्रत्येक पंचायत में चक्रानुक्रम से आवंटित किया जायेगा। राज्य में अनुसूचित जातियों, अनुसूचित जनजातियों और पिछड़े वर्गों के लिए आरक्षित प्रधानों के पदों के संख्या का अनुपात प्रधानों की कुल संख्या के से यथासंभव वही होगा, जो राज्य की अनुसूचित जातियों, अनुसूचित जनजातियों की या पिछड़े वर्गों की जनसंख्या का अनुपात राज्य की कुल जनसंख्या से है। यह भी प्रावधान है कि सामान्य सीट पर अनुसूचित जातियों, अनुसूचित जनजातियों, पिछड़े वर्ग के व्यक्तियों और महिलाओं को चुनाव लड़ने से रोका नहीं जा सकेगा, लेकिन आरक्षित सीट पर संबंधित वर्ग ही चुनाव लड़ सकता है।

ग्राम पंचायतों द्वारा किए गए शानदार कार्यों के बावजूद पंचायतों के माध्यम से सरकारी कार्यक्रमों के अमल से गाँवों में कुछ लोगों को ही फायदा हुआ है। इनसे गरीबों कमजोरों तथा समाज के उपेक्षित लोगों के जिस विकास की अपेक्षा थी अभी उस अनुसार सकारात्मक परीणाम नहीं प्राप्त हुए हैं। पंचायते न चाहते हुए भी राजनीति तथा राजनीति संगठनों के तौर पर कार्य कर रही हैं। वे सही अर्थों में लोकतान्त्रिक विकेन्द्रीकरण के परिणामस्वरूप जो स्वशासन प्राप्त करने का उद्देश्य था उसे प्राप्त करने में असफल रही थी। पंचायती राज के राह में मुख्य बाधाएं निम्नलिखित हैं।

पंचायत की राह में लालफीताशाही या अफसरशाही हमेशा से रोड़ा अटकाती रही है। वहीं दूसरी ओर राजनैतिक इच्छा शक्ति की भी कमी है। सरकार ने पंचायतों के निर्वाचित पदाधिकारियों को अधिकार दे दिया है लेकिन उसके अनुपालन के प्रति पदाधिकारियों में कोई उत्साह नहीं है। सरकारी योजनाएँ भ्रष्टाचार की भी भेंट चढ़ रही हैं, भ्रष्टाचार की वजह से आम लोगों का कार्य नहीं होता साथ ही साथ भ्रष्टाचार के कारण विकास योजनाएँ वांछित लोगों तक नहीं पहुँच पाती। पिछले कुछ समय में देखा जाये तो पंचायत प्रतिनिधियों की चर्चा उनके द्वारा किये गये विकास कार्यों से ज्यादा उनके द्वारा किये गये भ्रष्टाचार के कारण ज्यादा हुयी है। इसके अलावा पंचायती राज में एक नया दीमक धन-बल लगता दिख रहा है, पंचायत चुनावों में भी धन-बल और बाहुबल का बोल वाला हो रहा है। इसके साथ ही साथ जातिवाद, सम्प्रदायवाद भी पंचायती राज की जड़ों को खोखला कर रही हैं। पंचायती राज संस्थाओं में चुने हुए प्रतिनिधियों के प्रशिक्षण का अभाव है साथ ही साथ स्थानीय लोक सेवा का अभाव रहा है। स्थानीय स्वशासन की संस्थाओं के समक्ष वित्तीय संसाधनों की कमी है, इसके लिए उन्हें राज्यों की सहायता पर निर्भर रहना पड़ता है। सरकारी कार्यों के क्रियान्वयन में प्रशासनिक अधिकारियों तथा निर्वाचित प्रतिनिधियों के मध्य समन्वय की कमी भी देखने को मिलती है। पंचायतों की कार्यकुशलता सुधारने तथा उन्हें प्रभावी बनाने के लिए निम्नलिखित उपाय किये जा सकते हैं-

बेहतर कार्य निष्पादन के लिए स्थानीय प्रशासन को पंचायत प्रतिनिधियों के साथ मिलकर कार्य करना होगा। पेशेवर व जवाबदेह लोक प्रशासन की सामाजिक क्षेत्र को सुदृढ़ करने के साथ-साथ पंचायतों को भी महत्वपूर्ण भूमिका निभाने के लिए सक्षम बनाने में बराबर भूमिका निभानी होगी। पंचायतों की शक्तियाँ व अधिकार हस्तांतरित किया जाए लोगों की अधिक से अधिक समस्याएँ पंचायत के क्षेत्राधिकार में लायी जाये ताकि लोग स्थानीय स्तर पर अपनी कठिनाइयों और समस्याओं का निदान करा सकें। पंचायतों के अधिवेशनों को अनिवार्य बनाया जाना चाहिए, विशेषतया महिलाओं की उपस्थिति के लिए कोरम तय करना चाहिए। किसी भी संस्था या सरकारी कार्यालय को सही ढंग से कार्य करने के लिए पारदर्शित एक अनिवार्य तत्व है। अतः पंचायतों को सही तरीके से कार्य करने के लिए इन्हें पारदर्शी बनाना अनिवार्य है ताकि इसमें होने वाले भ्रष्टाचार पर लगाम लगाया जा सके। ग्राम पंचायत के लेखे-जोखे की स्थानीय निधि लेखा परीक्षकों से ऑडिट कराया जाना जरूरी है। पंचायत के निर्वाचित प्रतिनिधियों को उनके कार्य से सम्बन्धित पेशेवर व व्यवहारिक प्रशिक्षण की व्यवस्था राज्य सरकारों को करनी चाहिए। पंचायत चुनाव में धन-बल व बाहुबल रोकने के लिए ठोस कदम उठाये जाने चाहिए। पंचायतों में व्याप्त गुटबाजी को समाप्त करने का प्रयास करना चाहिए, जिससे प्रतिनिधि व सिविल

सेवक निजी स्वार्थ से हटकर पंचायतों के लिए पथ-प्रदर्शक की भूमिका निभा सकें। सूचना का अधिकार पारदर्शिता लाने व भ्रष्टाचार रोकने का हमारे लोकतन्त्र में मुख्य हथियार बनकर उभरा है मगर इस कानून को जमीनी रूप देने के लिए निचले तबको की जागरूकता पर जोर देना होगा। साथ ही ग्राम सभा की मजबूती के लिए उसके सभी निर्णयों से गाँव के समस्त वयस्क नागरिकों को उससे जोड़ना होगा।

निष्कर्ष

देश की आबादी का लगभग 70 प्रतिशत जनसंख्या गाँवों में निवास करती है। अतः गाँवों के विकास के बिना देश के विकास की कल्पना अधूरी है। इसलिए पंचायती राज व्यवस्था को नजरअंदाज नहीं किया जा सकता। 73वें संविधान संशोधन के पश्चात् पंचायतों को कई सारे अधिकार दिये गये। इसके बाद पंचायतों ने ग्रामीणों के विकास में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। भारत को अगर सशक्त बनाना है तो इसके लिए ग्रामीणों को सशक्त बनाना होगा और ग्रामीणों की सशक्त बनाने के लिए पंचायतों को सशक्त बनाना अनिवार्य है।

सन्दर्भ ग्रन्थ-सूची

1. सिंह, धर्मेन्द्र (2017), पंचायती राज एवं ग्रामीण विकास, रावत पब्लिकेशन, जयपुर, राजस्थान।
2. चौधरी लाखा राम (2021), ग्रामीण विकास एवं पंचायती राज संस्थाएँ, रावत पब्लिकेशन, जयपुर, राजस्थान।
3. सशक्त पंचायत, समृद्ध भारत की संकल्पना, शुक्ल, अमित (2023), प्रभात प्रकाशन, चादनी चौक, नई दिल्ली।
4. सिंह, कुलदीप, (2024), ग्रामीण विकास एवं पंचायती राज यथार्थ, संदर्भ एवं चुनौतियाँ, व्हाइट फाल्कन पब्लिशिंग, पंजाब।
5. गुप्ता, भावना (2010), पंचायती राज कानून, इसिका पब्लिशिंग हाउस, जयपुर, राजस्थान।
6. बसव राजा, एम0जी0 (2020), ग्राम विकास पर महात्मा गांधी का दृष्टिकोण, योजना, अंक-12, नई दिल्ली।
7. कुमार गौरव (2013), समग्र ग्रामीण विकास के लिए ग्राम सभा सशक्तीकरण, कुरुक्षेत्र, मई, अंक-07, नई दिल्ली।
8. कुमार राजीव (2013), ग्राम सभा का महत्व एवं चुनौतियाँ कुरुक्षेत्र, मई, अंक-07, नई दिल्ली।
9. मैथ्यू, जार्ज (2018), पंचायत राज उपलब्धिया और चुनौतियाँ कुरुक्षेत्र, जुलाई, अंक-09, नई दिल्ली।
10. सक्सेना, नरेश चन्द्र (2018), पंचायतों के कार्यकुशलता सुधारने के प्रयास कुरुक्षेत्र, जुलाई, अंक-09, नई दिल्ली।
11. यादव, शम्भूनाथ (2010), निरन्तर विकास एवं पंचायत की भूमिका, कुरुक्षेत्र, अक्टूबर, अंक-12, नई दिल्ली।

कालिदास साहित्य में वर्णित नारी प्रसाधन

डॉ. योगेश्वरी फिरोजिया

उपनिदेशक, कालिदास संस्कृत अकादमी, उज्जैन (म.प्र.)

मनुष्य जन्मतः सौन्दर्योपासक है, उसमें प्रारम्भ से ही सौन्दर्य के प्रति आकर्षण देखा गया है एवं इसी आकर्षण ने उसे आत्म-श्रृंगार हेतु प्रेरित किया है। आत्म-श्रृंगार मानव की स्वाभाविक वृत्तियों में से एक है। यह वृत्ति वस्तुतः आत्मरति का ही एक अंग है।¹ “प्रसाधन” या “श्रृंगार” एक ऐसी विधा है। जिसका प्रयोग सामान्यतः वस्त्राभूषण द्वारा स्त्रियों के शरीर को सुसज्जित करने अलंकरण धारण करने के अर्थ में होता है।² प्राचीन काल से ही स्त्रियों की भाँति पुरुषों में भी श्रृंगार के प्रति पर्याप्त उल्लास देखा गया है। सिंधु घाटी सभ्यता की खुदाई से प्राप्त अवशेषों एवं तत्कालीन चित्रों का अध्ययन करने पर उक्त मत की पुष्टि होती है, कि मानव आरम्भ से ही श्रृंगार की ओर आकृष्ट था। सिंधु घाटी सभ्यता के उपरान्त वैदिक युग में अनेक विद्वानों ने श्रृंगार की सामग्री वस्त्र आभूषण एवं उन्हें धारण करने की पद्धतियों और स्त्री और पुरुषों के वस्त्र आभूषण एवं केश सज्जा में भिन्नता का भी उल्लेख किया है।

वैदिक साहित्य में ही नहीं वैदिकोत्तर संस्कृत साहित्य में भी नारी सौन्दर्य के प्रसंग में श्रृंगार प्रसाधनों में महत्व दिया गया है, संस्कृत, साहित्य के प्रथम उपलब्ध नाटककार महाकवि भास के नाटक यद्यपि वीर रस प्रधान है तथापि स्वप्नवासवदत्तम् जैसे प्रणय प्रधान नाटकों में श्रृंगार प्रसाधन का उल्लेख मिलता है। तत्पश्चात् महाकवि कालिदास के नाटक एवं काव्य में नारी प्रसाधनों का विशद् वर्णन किया गया है। कालिदास रूप और सौन्दर्य के कवि कहे गये हैं। कालिदास के अनुसार सौन्दर्य वही है, जिससे सदैव आनन्द प्राप्ति हो कृत्रिम रूप से अर्जित किए गये सौन्दर्य की अपेक्षा कवि नैसर्गिक सौन्दर्य को श्रेष्ठ मानते हैं। कवि के अनुसार नैसर्गिक सौन्दर्य में लावण्य है, जिसके लिए अन्य साधन अपेक्षित नहीं सौन्दर्य स्वतः शरीर का सबसे बड़ा आभूषण है।³ नैसर्गिक सौन्दर्य प्रत्येक अवस्था में आनन्द प्रदान करता है यह उसका स्वाभाविक गुण है। जिस प्रकार से चवर से घिरा होने पर भी कमल सुन्दर लगता है। चन्द्रमा की मलिनता उसे सुशोभित करती है। उसी प्रकार सुन्दर शरीर पर सब कुछ सुन्दर लगता है।⁴ साथ ही कवि यह भी स्वीकारते हैं कि आकृति के अनुरूप किया गया प्रसाधन उसके प्रभाव को द्विगुणित करता है। कुमारसंभवम् में पार्वती के श्रृंगार का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं कि

सा संभवद्भिः कुसुमैर्लतेव ज्योतिर्भिरुद्यद्भिरिव त्रियामा।

सरिद् विहङ्गैरिव लीयमानैरामुच्यमानाऽऽभरणा चकासे ॥ 21 ॥

जिस प्रकार पुष्प से आच्छादित लता मनोहारी लगती है, तारे निकलने पर रात्रि प्रकाशित होती है एवं अनेक पक्षियों से नदी की शोभा बढ़ती है, वैसे ही मणियों, मोतियों, स्वर्ण, आभूषण एवं श्रृंगार आदि किए जाने पर पार्वतीजी की सुन्दरता और निरवर उठी।⁵ अपने साहित्य के माध्यम से कालिदास ने नारी शरीर के प्रत्येक अंग की सौन्दर्य वृद्धि की योजना की है।

जिसे प्रस्तुत शोध-पत्र द्वारा शौधार्थी ने इंगित करने का प्रयास किया है। प्रसाधन विधि अथवा कला के उदाहरण हमें साहित्य के साथ-साथ विभिन्न कलाओं चित्रकला, मूर्तिकला, नाट्य, नृत्य, संगीत आदि विविध कलाओं में भी दृष्टिगोचर होते हैं जो इसके महत्व को प्रतिपादित करते हैं। कालिदास ने अपनी सूक्ष्म दृष्टि से सर्वत्र-शृंगार के साथ-साथ काल, प्रयोजन, अवस्था, ऋतु, ऋतुओं के अनुसार अलंकरण, उसकी विधि, पद्धति प्रयुक्त साम्रगी के साथ-साथ कहीं-कहीं उसके मनोवैज्ञानिक प्रभाव को भी वर्णित किया है।

प्रसाधन सामग्री

1. तेल - स्नान से पूर्व शरीर पर तेल मला जाता था। तेल मलवाने का उद्देश्य स्वास्थ्य वृद्धि शिथिलता दूर करने से था।⁶

2. अंगराग - तेल मलवाने के पश्चात् स्नान के पूर्व पुरुष एवं स्त्रियों द्वारा, सुगंधित द्रव्यों से निर्मित लेप का प्रयोग किया जाता था। जिसे अंगराग या अनुलेप-कहते थे।⁷ कभी-कभी इसमें कस्तुरी का प्रयोग कर इसे सुगंधित कर लिया जाता था। रघुवंशम् में कवि कहते हैं कि -

अनसूयातिसृष्टेन पुण्यगन्धेन काननम्।

सा चकाराङ्गरागेण पुष्पोच्चलितषट्पदम् ॥ 27 ॥

अनुसूयाजी ने सीताजी के शरीर पर इतना सुगंधित अंगराग लगाया की फूलों से उड़कर भँवरें सीताजी की और आने लगे।⁸ अंगराग के कुछ विशिष्ट प्रकार भी महाकवि ने उल्लेखित किए हैं- सितांगराग, कालीयक, अंगराग, नीपरजांगराग आदि।

3. अवलेप - चंदन तथा अंगराग एक प्रकार के अवलेप ही हैं। अनुलेपन शब्द इंगित करता है कि अवलेपों के भिन्न-भिन्न प्रकार शारीरिक सौन्दर्य के लिए प्रयुक्त किए जाते थे।⁹ कुमारसंभवम् में अंगराग का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं कि -

विन्यस्तशुक्लागुरु चक्रुरस्याः गोरोचनापत्रविभङ्गमङ्गम्।

सा चक्रवाकाङ्कितसैकतायास्त्रिस्रोतसः कन्तिमतीत्व तस्थौ ॥ 15 ॥

किसी सौभाग्यवती ने जब पार्वती जी के शरीर पर अगर में मिला हुआ अंगराग मला एवं लाल गोरोचन द्वारा जब उनके तन पर चित्रकारी की गई, उस समय पार्वतीजी इतनी सुन्दर दिख रही थी कि उनके रूप में सम्मुख उज्ज्वल धारा वाली गंगाजी की शोभा भी मंद पड़ गयी।¹⁰ अन्य अवलेपों में शुक्लागुरु, कालागुरु, चंदन, केसर, प्रियंगु कालीयक कस्तुरी आदि भी आते हैं।

4. चंदन - चंदन शीतलता प्रदान करता है एवं सौन्दर्यवर्धन में सहायक है। अतः ऋतुसंहार में महाकवि ने हेमन्त और शिशिर को छोड़कर अन्य सभी ऋतुओं में स्त्रियों द्वारा बसाकर चंदन के प्रयोग का वर्णन किया है।¹¹ चंदन को कस्तुरी की सुगंधित में बसाकर भी सुगंधित कर लिया जाता था। अगर केशर तथा कुंकुम से परिपूर्ण और कस्तुरी से युक्त चंदन का प्रयोग बसंत ऋतु में आलस्य को दूर करने के लिये दिया जाता था।¹² महाकवि ने चंदन के दो प्रकारों का उल्लेख किया है।

1. हरिचंदन - इसका प्रयोग स्त्री तथा पुरुष दोनों करते थे।

2. रक्तचंदन - इसका प्रयोग चोट पर किया जाता था।

5. पत्र रचना - स्त्री और पुरुष दोनों द्वारा मुख पर पत्र रचना की जाती थी।¹³ पत्ररचना मुख्यतः गोरोचन, चंदन और अंगराग से की जाती थी। विशेष स्थिति में आँजन का भी प्रयोग किया जाता था। संभवतया काला, श्वेत और लाल रंग पत्र रचना के लिए प्रयुक्त किए जाते थे।¹⁴ गोरोचन एक प्रकार का पदार्थ है, जिसका प्रयोग पत्र-रचना में किया जाता था। रघुवंशम् में महाकवि कालिदास इंदुमती की सखी सुनंदा द्वारा कहलवाते हैं कि

इन्दीवरश्यामतनूर्नृपोऽसौ त्वं रोचनागौरशरीरयष्टिः ।

अन्योन्यशोभापरिवृद्धये वां योगस्तडितोयदयोरिवास्तु ॥ 65 ॥

तुम गोरोचन सी गौरवर्ण हो, यदि श्यामवर्ण वाले पाण्ड्य देश के राजा से विवाह कर लेगी तो उतनी ही सुन्दर लगोगी जैसे बादलों के साथ बिजली। इसके अतिरिक्त ऋतुसंहारम्¹⁶ और मालविकाग्निमित्रम्¹⁷ में भी पत्र रचना का उल्लेख किया है।

रक्ताशोकलताविशेषितगुणो बिम्बाधरालक्तकः

प्रत्याख्यातविशेषकं कुरबकं श्यामावदातारुणम् ।

आक्रान्ता तिलकक्रिया च तिलकैर्लनद्विरेफाञ्जनैः

सावज्ञेव मुखप्रसाधनविधौ श्रीर्माधवी योषिताम् ॥ 5 ॥

6. भाल-तिलक - माथे पर तिलक भी मुख सौन्दर्य वृद्धि में विशेष महत्व रखता था। स्त्री और पुरुष दोनों ही इस तिलक का प्रयोग करते थे।¹⁸ यह तिलक हरताल और मैन्सिल द्वारा बनाया जाता था। कुमारसंभवम् के सप्तम सर्ग में पार्वतीजी के शृंगार का वर्णन करते हुए महाकवि कहते हैं कि

अथाङ्गुलिभ्यां हरितालमार्द्र माङ्गल्यमादाय मनःशिलाञ्च ।

कर्णावतंसामलदन्तपत्रं माता तदीयं मुखमुन्नमय्य ॥ 23 ॥

उमास्तनोद्भेदमनुप्रवृद्धो मनोरथो यः प्रथमो बभूव ।

तमेव मेना दुहितुः कथञ्चिद् विवाहदीक्षातिलकं चकार ॥ 24 ॥

गीली हरताल और मंगलसूचक, मैन्सिल द्वारा उनकी माता मैना ने पुत्री के माथे पर विवाह का तिलक किया।¹⁹ वही इसी सर्ग में भगवान् शिवजी के तीसरे नेत्र का वर्णन करते हुए महाकवि कहते हैं कि

शङ्खान्तरद्योति विलोचनं यदन्तर्निविष्टामलपिङ्गतारम् ।

सान्निध्यपक्षे हरितालमय्यास्तदेव जातं तिलकक्रियायाः ॥ 33 ॥

उनके माथे पर पीली पुतली वाला चमकता हुआ तृतीय नेत्र हरताल के सुन्दर तिलक में परिणीत हो गया।²⁰

7. आँजन - आँखों में सौन्दर्य वृद्धि हेतु आँजन लगाया जाता था। जो कि काला होता था। विवाह अवसर पर वर वधू के शृंगार में इसका बहुत महत्व है। कुमारसंभवम् में पार्वतीजी के लिये प्रयुक्त किए गए आँजन का वर्णन करते हुए कवि कहते हैं कि

तस्याः सुजातोत्पलपत्रकान्ते प्रसाधिकाभिर्नयने निरीक्ष्य ।

न चक्षुषोः कान्तिविशेषदृष्ट्या कालाञ्जनं मङ्गलमित्युपात्तम् ॥ 20 ॥

पार्वतीजी की नीलकमल के सादृश्य बड़ी-बड़ी काली आँखों में जो काजल लगाया गया। वह आँखों कि शोभा के लिए नहीं अपितु एक मंगलाचार था यह आँजन शलाकाओं से लगाया जाता था।²¹

8. ओष्ठ राग - ओष्ठ रंगने का भी प्रचलन था। कुमारसंभवम् में महाकवि ने पार्वती जी द्वारा ओष्ठ राग के प्रयोग को उल्लेखित किया है एवं अभिज्ञानशाकुन्तलम् में महाकवि ने शाकुन्तला के

असंशयं क्षत्रपरिग्रहक्षमा यदार्यमस्यामभिलाषि मे मनः ।

सतां हि संदेहपदेषु वस्तुषु प्रमाणमन्तः-करणप्रवृत्तयः ॥ 20 ॥

लाल-लाल होठों की तुलना लता की कपोलों से की है।²² इस प्रसंग में महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि ओष्ठ राग लाल रंग का ही होता था।

9. अलता - जिस प्रकार ओष्ठों को रंगने हेतु लाल रंग का प्रयोग किया जाता था, उसी प्रकार चरणों पर अलता का प्रयोग किया जाता था। आलता के लिए कवि ने राग-लेखा, पादराग, लाक्षारस, आलक्तक, राग-रेखा विन्यास, चरणराग, उवराग आदि शब्दों का प्रयोग किया है राग-रेखा, विन्यास शब्द से ऐसा प्रतीत होता है कि अलता लगाने की भी कला थी। स्त्रियाँ इस कला में दक्ष हुआ करती थीं²³ मालविकाग्निमित्र में बकुलावलिका ने मालविका के चरणों को बहुत सजाया था। अतः महाकवि ने बकुलावलिका की कला और मालविका के चरणों की सुन्दरता का वर्णन करते हुए कहते हैं कि-

चरणान्तनिवेशितां प्रियायाः सरसां पश्य वयस्य रागरेखाम्।

प्रथमामिव पल्लवप्रसूतिं हरदग्धस्य मनोभवदरुमस्य ॥ 11 ॥

मानो कामदेव के वृक्ष में नई-नई कोपलें फूट आई हो²⁴

10. केश-रचना - स्त्री और-पुरुष, दोनों ही लम्बे-लम्बे केश रखते थे। लम्बे घुँघराले और काले बाल सौन्दर्य की दृष्टि से उत्तम माने जाते थे। स्त्रियाँ चोटी भी करती थीं और जूड़ा भी बनाती थीं। वेणी, बंधन, केश, बंधन, आलक-संयमन, केशपाश आदि शब्दों से ऐसा आभास होता है कि ये जूड़ा बनाती थीं। वे माँग निकालती थी और माँग अरुण चूर्ण से भरती थी। तो कभी फूलों से सजाती थीं। इसके अतिरिक्त केश-राशि को सुरभित करने के लिए काले अगरू, कस्तूरी का चूर्ण अलक चूर्ण आदि का भी प्रयोग किया करती थीं। इसका उल्लेख महाकवि ने पूर्वमेघ²⁵ श्लोक संख्या 36 और कुमारसंभवम्²⁶ में किया है।

धुपोष्मणा त्यजितमार्द्रभावं केशान्तमन्तः-कुसुमं तदीयम्।

पर्यक्षिपत् काचिदुदारबन्धं दूर्वावता पाण्डुमधूकदाम्ना ॥ 14 ॥

जालोद्गीर्णैरुपचितवपुः केशसंस्कारधूपै-

र्बन्धुप्रीत्या भवनशिखिभिर्दत्तोपहारः।

हर्म्येष्वस्याः कुसुमसुरभिष्वध्वखेदं नयेथाः

लक्ष्मीं पश्यल्ललितवनितापादरागाङ्घ्रितेषु ॥ 32 ॥

भर्तुः कण्ठच्छविरिति गणैः सादरं वीक्ष्यमाणः

पुण्यं यायास्त्रिभुवनगुरोर्धाम चण्डीश्वरस्य।

धूतोद्यानं कुवलयरजोगन्धिभिर्गन्धवत्या-

स्तोयक्रीडा-निरत-युवति-स्नान-तिक्तैर्मरुद्भिः ॥ 33 ॥

11. पुष्प - फूलों का बहुत अधिक प्रयोग किया जाता था। स्वर्ण तथा रत्नजड़ित आभूषणों के समान ही स्त्रियाँ पुष्प के आभूषणों द्वारा अपना शरीर अलंकृत किया करती थीं। ऋतुओं के अनुसार उन्हें विभिन्न प्रकार के पुष्प भी उपलब्ध हो जाते थे। फूलों की रशना, अवंतस, वलय, हार, वेणी आदि।

सिर पर वे कुरवक²⁷, नवकदम्ब, नवकेशर और केतकी के फूलों की माला धारण करती ; वर्षाऋतु में केशपाश को कदम्ब के पुष्पों से गूथा करती²⁸ थीं, कभी बकुल और मालती के फूलों की माला से अलंकृत करती थीं। शरत ऋतु में घनी, काली लटों को मालती के पुष्पों से गूथती²⁹, शिशिर में वे केश फूलों से सजाती। वसंत ऋतु श्रृंगार के लिए उपयुक्त होने के कारण स्त्रियों इस ऋतु में विशेषतः चम्पे की माला से केश सजाती, कभी कुरवक के फूलों से केशपाश अलंकृत करती थीं।³⁰ इसके अतिरिक्त अशोक और नवमल्लिका के फूल भी केश सौन्दर्य के लिए उत्तम माने जाते थे।

हस्ते लीलाकमलमलके बालकुन्दानुवेधो

नीता लोध्रप्रसवरजसा पाण्डुतामानने श्रीः।

चूडापाशे वनकुरवकं चारु कर्णे शिरीषं

सीमन्ते च त्वदुपगमजं यत्र नीपं वधुनाम् ॥ 64 ॥

12. सुगंधित द्रव्य - समस्त शरीर पर सुगंधित द्रव्यों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया जाता था। सरोवर, केश, वस्त्र इन्ही द्रव्यों द्वारा सुगंधित किए जाते थे। जैसे काला अगरू, धूप, कस्तूरी, आदि। सुगंधित द्रव्य भी तीन प्रकार के बताये गए हैं -

1. काला अगरू : केश, वस्त्र और कक्ष काला अगरू से सुगंधित किए जाते थे।
2. धूप : काला अगरू के समतुल्य ही धूप का भी प्रयोग वस्त्र, कक्ष और केशों को सुगंधित करने के लिए किया जाता था।
3. कस्तूरी : वस्तुओं को सुगंधित करने के लिए इसका प्रयोग किया जाता था अवलेपों की कस्तूरी की सुगन्ध में बसा लिया जाता था।

13. सुगंधित चूर्ण - सुगंधित द्रव्यों की भाँति सुगंधित चूर्ण का प्रयोग किया जाता था।

14. लोध्र प्रसवरज - लोध्र का चूर्ण मुख को गौर वर्ण करने के लिए प्रयुक्त किया जाता था। यह स्नान से पूर्व शरीर पर तत्पश्चात् मुख पर इसका प्रयोग किया जाता था।

15. अम्बुज रेणु - अवसरानुकूल यह शरीर पर प्रयुक्त किया जाता था। इसका प्रयोग मुख पर भी किया जाता होगा।

16. केसर चूर्ण - केसर चूर्ण का प्रयोग केश में किया जाता था।

लोध्रप्रसवस्तु, अम्बुज रेणु, केसर चूर्ण, केतक रज, मुखचूर्ण, कस्तूरी का चूर्ण, केश-चूर्ण आदि। संक्षेप में समस्त चूर्णों को तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है। मुख चूर्ण, केश चूर्ण तथा शरीर पर लगाने का चूर्ण।³¹

17. दर्पण - अनेक स्थानों पर कुमारसंभवम्³², कुमारसंभवम् में महाकवि ने दर्पण शब्द का उल्लेख किया है। अतः यह अनुमानित होता है कि श्रृंगार देखने हेतु सब इसकी उपयुक्तता समझते थे। दर्पण का उल्लेख विद्वान् श्री भगवतरण उपाध्याय द्वारा भी किया गया है।³³

आत्मानमालोक्य च शोभमानमादर्शबिम्बे स्तिमितायताक्षी।

हरोपयाने त्वरिता बभूव स्त्रीणां प्रियाऽऽभरणा चकासे ॥ 22 ॥

महाकवि कालिदास ने सौन्दर्य के बाह्य एवं लोक पक्षीय प्रभाव का वर्णन किया है। वहीं दूसरी ओर उन्होंने सौन्दर्य का प्रयोजन आध्यात्मिक एवं लोक कल्याण माना है। कवि के अनुसार सौन्दर्य का मूल्य तब ही है जब वह मानव हृदय में आदर प्रसन्नता के भाव उत्पन्न कर, सृष्टिकर्ता के प्रति हमें अनुग्रहित करने में समर्थ हो। शौर्यदायी, त्याग और सेवा का प्रेरक हो, निस्वार्थ होकर हृदय में सजीवता तथा चेतना को उत्पन्न कर आत्मा में परमात्मा की अनुभूति प्रदान करने वाला हो। इसके विपरीत यदि यह मोह और ऐन्द्रिय लिप्सा से युक्त कर मानव को सांसारिक काम और बर्बरता फैलाने वाला हो तब यह निरर्थक है। उमा का अपने सौन्दर्य द्वारा शिव को जीत पाना यह प्रमाणित करता है कि सौन्दर्य को भक्ति का और भक्ति को भगवान् का अनुगामी बनना चाहिए।

संदर्भ

1. पाल, डॉ. रमन, “ऋग्वेद में लौकिक साम्रगी” पृ. 187
2. सम्मेलन पत्रिका क्र. 425 भाग 56 संख्या 2-3 पृ. 61
3. वर्मा, डॉ. गायत्री “कवि कालिदास के ग्रंथों पर आधारित तत्कालीन भारतीय संस्कृति” पृ. 167
4. अभिज्ञानशाकुन्तलम् प्रथम सर्ग, श्लोक संख्या 19 पृ. 353

5. कुमारसंभवम् सप्तम् सर्ग, श्लोक संख्या 21, पृ. 237
6. ऋतुसंहारम्, चतुर्थ सर्ग, श्लोक संख्या 18, पृ. 335
7. श्री भगवत शरण उपाध्याय, कालिदास का भारत, पृ. 320
8. रघुवंशम् द्वादश सर्ग, श्लोक संख्या 27, पृ. 113
9. वर्मा, डॉ. गायत्री, कवि कालिदास के ग्रंथों पर आधारित तत्कालीन भारतीय संस्कृति पृ. 238
10. कुमारसंभवम्, सप्तम् सर्ग श्लोक संख्या 15, पृ. 223
11. उपाध्याय, भगवतशरण, कालिदास और उनका युग पृ. 134, 23-24
12. वर्मा, डॉ. गायत्री, कवि कालिदास के ग्रंथों पर आधारित तत्कालीन भारतीय संस्कृति पृ. 238
13. उपाध्याय श्री भगवतशरण, कालिदा का भारत पृ. 321
14. वर्मा, डॉ. गायत्री, कवि कालिदास के ग्रंथों पर आधारित तत्कालीन भारतीय संस्कृति पृ. 234-235
15. रघुवंशम्, षष्ठ सर्ग, श्लोक संख्या 65, पृ. 56
16. ऋतुसंहारम्, चतुर्थ सर्ग, श्लोक संख्या 5, पृ. 359
17. मालविकाग्निमित्रम्, तृतीय अंक, श्लोक संख्या 5, पृ. 271-272
18. उपाध्याय भगवतशरण, कालिदास और उनका युग, पृ. 134
19. कुमार संभवम्, सप्तम सर्ग, श्लोक संख्या 23-24, पृ. 238
20. कुमार संभवम्, सप्तम सर्ग, श्लोक संख्या 33, पृ. 239
21. कुमार संभवम्, सप्तम सर्ग, श्लोक संख्या 20, पृ. 237
22. अभिज्ञानशाकुन्तलम् प्रथमौडकः श्लोक संख्या 20, पृ. 11-12
23. वर्मा, डॉ. गायत्री पृ. 236
24. मालविकाग्निमित्रम्, 3/11, पृ. 603
25. पूर्वमेघ, श्लोक संख्या 36, पृ. 325
26. कुमारसंभवम् 7/14, पृ. 236
27. उत्तरमेघ, 2 पृ 331
28. ऋतुसंहारम् 2/21, पृ. 353
29. ऋतुसंहारम्, तृतीय संग, 3/19 पृ. 357
30. ऋतुसंहारम् 6/6 पृ. 364
31. वर्मा, डॉ. गायत्री, कवि कालिदास के ग्रंथों पर आधारित तत्कालीन भारतीय संस्कृति पृ. 240 से 241
32. कुमारसंभवम् 7/22 पृ. 237
33. उपाध्याय, भगवतशरण, कालिदास का भारत, पृ. 323।
34. त्रिपाठी, डॉ मिथिला प्रसाद, कालिदास ग्रन्थावली प्रथमों भागः
35. त्रिपाठी, डॉ मिथिला प्रसाद, कालिदास ग्रन्थावली द्वितीयों भागः।

हिन्दी काव्य में वर्णित प्रकृति-चित्रण एवं पर्यावरणीय चेतना

डॉ. निधि शर्मा

सहायक आचार्य (हिंदी विभाग), राजकीय उत्कृष्ट महाविद्यालय, नगरोटा बगवां, जिला काँगड़ा हिमाचल प्रदेश

डॉ. मनीष शर्मा

सहायक आचार्य (भौतिकी विभाग), राजकीय उत्कृष्ट महाविद्यालय, नगरोटा बगवां, जिला काँगड़ा हिमाचल प्रदेश

शोध-सार

मानव और प्रकृति का अभिन्न संबंध रहा है। मानव शरीर का निर्माण जिन पांच तत्त्वों (अग्नि, जल, वायु, पृथ्वी और आकाश) से हुआ है, वे भी मूलतः प्रकृति के ही विविध अंग रहे हैं। प्रकृति के द्वारा प्रदान किए गए तत्त्वों से पोषित होकर मानव अंत में प्रकृति में समाकर उससे तादात्म्य स्थापित कर लेता है। भारतीय साहित्य एवं संस्कृति में प्रकृति को मां, देवी स्वरूपा माना गया है। हमारे प्राचीन साहित्य में भी प्रकृति का चित्रण मिलता है। हमारे वेदों, धार्मिक ग्रंथों (रामायण, महाभारत) आदि में भी प्रकृति के महत्व को दर्शाया गया है और यही परम्परा संस्कृत साहित्य में भी पाई गई। काव्य या साहित्य के नाम पर हमें समस्त संसार की जो प्राचीनतम सर्जनाएं उपलब्ध होती हैं, उनका प्रारंभ वास्तव में प्रकृति-चित्रण से ही हुआ है। प्रकृति-चित्रण के साथ-साथ साहित्य में पर्यावरणीय चेतना का भी बखूबी वर्णन मिलता है। हिंदी साहित्य की बात की जाए तो आदिकाल से लेकर आधुनिककाल तक के साहित्य में प्रकृति का विशेष स्थान रहा है। हमारी हिंदी कविता में प्रकृति-चित्रण एवं पर्यावरणीय चेतना की समृद्ध परंपरा प्राचीन काल से चली आ रही है जो आज भी उतनी ही प्रासंगिक है।

बीज-शब्द : प्रकृति, सहचरी, पर्यावरणीय चेतना, तादात्म्य, पोषित, संरक्षण, समृद्ध परंपरा, चिरंतन, संवेदना, संतुलन।

मूल आलेख

प्रकृति और मानव का संबंध उतना ही पुराना है, जितना कि सृष्टि के उदभव और विकास का इतिहास पुराना है। “दार्शनिक दृष्टि से भी प्रकृति और मानव का संबंध स्थायी है, चिरंतन है। सत् रूपी प्रकृति, चित् रूपी जीव और आनंद-रूपी परम-तत्त्व तीनों ही मिलकर सच्चिदानंद परमेश्वर की सत्ता का रूप धारण करते हैं। शारीरिक, मानसिक और आध्यात्मिक, तीनों ही दृष्टियों से प्रकृति मानव का पोषण करती हुई उसे जीवन में आगे बढ़ाती है।”^[1] अनादिकाल से ही काव्य रचयिता प्राकृतिक सौंदर्य और इसके अन्यान्य रूपों से प्रभावित होकर उसके चित्रणों द्वारा अपने काव्य को सजाते-संवारते रहे हैं। प्रकृति का वर्णन यूँ तो दर्शन, धर्म, कला और साहित्य इन सब में मिलता है। “साहित्य मानव का प्रतिबिंब है, अतः उस प्रतिबिंब में उसकी सहचरी प्रकृति का प्रतिबिंबित होना स्वाभाविक ही है।”^[2] साहित्य की विविध विधाओं

में भी कवियों ने अपने काव्य में प्रकृति का सर्वाधिक वर्णन किया है। आदिकालीन कवियों ने अपने रासो-काव्यों में प्रकृति का वर्णन मुख्य रूप से उद्दीपन तथा उपमान रूप में किया है। एक उदाहरण द्रष्टव्य है-

“मनहुं कला ससिभान कला सोलह सो बन्निय।
बाल बैस ससि ता समीप अम्रित रस पिन्निय॥
बिगमि कमल स्रग, भ्रमर, बेनु, खंजन, मृग लुट्टिय।
हीर कीर अरु बिम्ब मोति नषसिष अहिघुट्टिय॥”^[3]

भक्तिकाल के महान् कवियों कबीर, जायसी, तुलसीदास, सूरदास आदि ने भी अपनी रचनाओं में प्रकृति का वर्णन किया है। “संत कवियों का उद्देश्य प्रकृति का चित्रण करना कभी नहीं रहा परंतु फिर भी उन्होंने अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिए प्रकृति के विभिन्न रूपों को अपनाया है। आध्यात्मिक प्रेम, साधना, उल्लास, तन्मयता, एकनिष्ठा आदि का उल्लेख संत कवियों ने प्रकृति के व्यापक क्षेत्र से चुने हुए रूपों के माध्यम से किया है।”^[4]

संतकाव्य, प्रेमकाव्य, राम काव्यधारा, कृष्णकाव्य के कवियों ने अपने काव्य में प्रकृति को उपमान, उद्दीपन, रहस्यात्मक और अलंकारिक रूपों में वर्णित किया है। निम्न उदाहरण प्रस्तुत हैं-

“आजु मैं गाई चरावन जैहों
वृंदावन के भांति भांति फल आने कर मैं खेहों
ऐसी बात कहौं जनि बारे देखौं तपनी भांति ।
तनक तनक पग चलिहौं कैसे आवत हवै है राति॥”^[5]

प्रकृति की मनोरम छटा को दर्शाती शरद ऋतु की निम्न पंक्तियां देखिए-

“सरद चांदनी रजनी सौ है, वृंदावन श्री कुंज।”^[6]

हिन्दी के रीतिकालीन कवियों ने भी प्रायः प्रकृति वर्णन करते हुए प्रकृति के आलंबन, उद्दीपन रूप का वर्णन अधिक किया है। निम्न उदाहरण प्रस्तुत हैं-

“छकि रसाल-सौरभ, सने मधुर माधुरी-गंध।
ठौर-ठौर झौरत झंपत, भौर-झौर मधु अंध॥”^[7]

आदिकाल, भक्तिकाल और रीतिकाल के कवियों ने प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन अपने काव्य में किया है। प्रकृति संरक्षण, पर्यावरणीय चेतना के बारे में इन कवियों ने नहीं लिखा है क्योंकि तत्कालीन समय में ऐसी विकराल समस्याओं से मानव को नहीं जूझना पड़ा, जिनसे आज जूझना पड़ रहा है। आधुनिककाल की कविता में भी प्रकृति और पर्यावरण चेतना का चित्रण हुआ है। कवि जगमोहन पर्वत श्रेणी की शोभा का सजीव वर्णन करते हुए लिखते हैं-

“पहार अपार कैलास से कोटिन ऊंची शिखा लागि अंबर चूम।
निहारत दीठि भ्रमै पगिया गिरि जात उतंगत ऊपर झूम॥
प्रकाश पतंग सों चोटिन के बिकसे अरविंद मलिन्द सुझूम।”^[8]

कवि श्रीधर पाठक प्रकृति के चितरे कवि रहे हैं। प्राकृतिक सौंदर्य की मनमोहक छटा का सुंदर चित्र प्रस्तुत करते हुए वे लिखते हैं -

“चारु हिमाचल आंचल में एक साल विसालन कौन बन है।
मृदु मर्मर शीत झरै जल-स्रोत है पर्वत-ओट है निर्जन है॥
लिपटे हैं लता द्रुम, गान में लीन प्रवीन विहंगम कौ गन है।
भटक्क्यौ तहां रावरौ भूल्यौ फिरै, मद बाबरौ सौ अलि को मन है॥”^[9]

हिन्दी साहित्य के आधुनिककाल के छायावादी काव्य में प्राकृतिक तालमेल और उत्प्रेरणा का मनोरम रूप देखने को मिलता है। छायावादी कवियों ने प्रकृति के माध्यम से अपने सुख-दुख, निराशा, करुणा, आशा, वेदना आदि भावों को अभिव्यक्ति दी है। इनका प्रकृति के प्रति आत्मीयता का भाव निम्न पंक्तियों में झलकता है-

“सरस तामरस गर्भ विभा पर-नाच रही तरुशिखा मनोहर।
छिटका जीवन हरियाली पर-मंगल कुंकुम सारा।
लघु सुरधनु से पंख पसारे-शीतल मलय समीर सहारे।
उड़ते खग जिस ओर मुंह किए- समझ नीड़ निज प्यारा।”^[10]

साहित्यकार शांतिस्वरूप गुप्त प्रकृति के प्रति मानव की संवेदनशीलता को व्यक्त करते हुए लिखते हैं। “अनादिकाल से मानव इसके प्रति संवेदनशील रहा है। संवेदना ही कविता का मूल है। यही कारण है कि कविता के अरुणोदय काल से लेकर प्रकृति कविता को अनुप्राणित करती आई है। यह दूसरी बात है कि सामयिक परिस्थिति के साथ कविता में प्रकृति का महत्व घटता बढ़ता रहा है और उसकी रूप योजना परिवर्तित होती रही है।”^[11]

प्राकृतिक असंतुलन, जलवायु परिवर्तन और महामारियों की मार से समाज भयभीत एवं चिंतित है। ऐसे में साहित्यकारों ने हमेशा की भांति मशाल लेकर नेतृत्व संभाल लिया है ताकि अपनी कविताओं के माध्यम से साधारण जन में प्रकृति और पर्यावरण चेतना का अलख जगा सकें। इस संदर्भ में कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं-

“देखते-ही-देखते बदल गए जीवनदायी मेघ
धुएं के काले, जहरीले बादलों में
पेड़: कागजों में कागज: कानूनों में
कानून नए शिकंजों में,
पहले से भी खूंखार पंजों में
बदल गए पहल: कारखानों में, दस्तकार: मजदूरों में
हवेलियों की नींव पर उगने लगे गगनचुंबी बैंक
अनगिनत जड़ों को चूसते हुए रस
धरती का, कपास का, श्रमिकों के पसीने का।
करघों की कर्बों पर खड़ी हो गई विशालकाय कपड़ा मिलें।”^[12]
“बचाना ही हो तो बचाए जाने चाहिए
गांव में खेत, जंगल में पेड़, शहर में हवा।”^[13]

मनुष्य अपने स्वार्थ की पूर्ति के लिए प्रकृति का अत्यधिक दोहन कर रहा है जो खतरनाक साबित होने लगा है। वन काटने से भू-संरक्षण नहीं हो पाता। वर्षा लाने और बाढ़ रोकने की क्षमता कम हो जाती है। शुद्ध ऑक्सीजन की कमी होने लगती है। भयंकर रोग फैलने लगते हैं और स्वास्थ्य बिगड़ने लगता है। परोपकारी प्रकृति भी मनुष्य से रुष्ट हो जाती है। कवि लिखते हैं-

“कहीं नहीं बचे
हरे वृक्ष
न ठीक सागर बचे हैं
न ठीक नदियां
पहाड़ उदास हैं

और झरने लगभग चुप
 आंखों में
 घिरता है अंधेरा घुप
 दिन-दहाड़े यों
 जैसे बदल गई हो
 तलघर में
 दुनिया''^[14]

माना की विकास जरूरी है बिना विकास के जीवन ठहर सा जाएगा और हम पिछड़ जाएंगे। विकास-कार्यों को तो बंद नहीं किया जा सकता परंतु इको बेस्ड डेवलपमेंट पर तो काम शुरू किया जा सकता है। प्राकृतिक सौंदर्य को बनाए रखने और पर्यावरण संरक्षण के लिए हमें पेड़-पौधों की भूमिका को समझते हुए अधिक से अधिक पेड़ लगाकर धरती को हरा-भरा कर देना चाहिए। यदि अब भी हम नहीं संभले और अपने हालातों में सुधार नहीं लाए तो इतनी देर हो जाएगी कि फिर हाथ-पांव मारना बेकार हो जाएगा।

“ऊबते क्यों नहीं हैं
 इस तरंगहीनता
 और सूखेपन से
 उठते क्यों नहीं हैं यों
 कि भर दें फिर से
 धरती को
 ठीक निर्झरों
 नदियों पहाड़ों
 वन से!”^[15]

श्री शिवेश श्रीवास्तव जल के महत्त्व को दर्शाते हुए कहते हैं -

“बढ़ेंगे कदम बढ़ाने से
 पानी बचेगा बचाने से
 लौटेंगे मौसम सुहाने से
 पानी बचेगा बचाने से।
 साथ तेरे चल दें तू ऐसे साथी ढूंढ
 कितनी है अनमोल पानी की हर बूंद
 इसमें शक्ति है, इसमें जीवन है,
 इससे धारा है, इससे ही वन है ।
 पानी बिना कुछ भी नहीं,
 पानी बिन सब सून!”^[16]

ये तो सर्वविदित है कि आने वाले समय में समस्त दुनिया को जल संकट से जूझना पड़ेगा। ऐसे हालत में जब पानी की कमी हमें परेशान करने पर उतारू है तो हमें अपने परंपरागत स्रोतों को जीवित करना होगा और इस प्रयास को

मिल-जुलकर काम करके ही सफल बनाया जा सकता है। जल को व्यर्थ न गंवाकर ही हम पर्यावरण को सुखद बना सकते हैं। पेड़-पौधों को हरा-भरा रख सकते हैं। चाहे शहर हो या चाहे गांव इसमें हरियाली का होना अत्यंत जरूरी है क्योंकि वातावरण का हरा-भरा होना हमारे अस्तित्व को बचाने का एक प्रमुख जरिया है और यह पानी की पर्याप्तता पर निर्भर करता है। वर्तमान समय पर्यावरणीय चेतना का समय है क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति अपने पर्यावरण के प्रति चिंतित दिखाई देता है। आज मानव स्वच्छ और प्रदूषण मुक्त पर्यावरण चाहता है। मानव ने प्राकृतिक सम्पदाओं का सदियों से भरपूर दोहन किया है जिसका खामियाजा उसे भुगतना पड़ेगा-

“आजकल,
इस तरह जीते हैं।
प्रदूषण,
खाते और पीते हैं हम।”^[17]

डॉ. तारादत्त निर्विरोध की कविता ‘हरियाली का पेड़’ में कवि ने वृक्षों के महत्त्व को उजागर किया है। पर्यावरण को सुरक्षित रखने के लिए हरे-भरे वृक्षों की आवश्यकता है। इसलिए कवि साधारण जन को जागरूक करते हुए वृक्ष लगाने की सलाह देते हुए लिखते हैं-

“सब कुछ हरा-भरा था कल तो आज लग रहा सूखा,
इस सूखे के कारण कितना पशुधन प्यासा-भूखा।
कहां गई वह हरियाली सब खेतों की खुशहाली?
धरती का भगवान कहां है, किधर गया वह माली?
इधर यहां पर फसल उगी है पहले इसे बचाएं,
इसकी खातिर मानसून को अपने पास बुलाएं।
फिर कोई बादल बरसाएं, पौधों को सरसाएं,
गांवों के घर हरियाली का कोई पेड़ लगाएं।”^[18]

हिंदी कवियों ने बदलती दुनिया के तौर तरीकों को पहचानते हुए मानवीय जीवन की रक्षा के लिए नदी-नालों, पेड़-पौधों, जंगलों का वर्णन अपने काव्य में बहुतायत में किया है क्योंकि वर्तमान में साफ-स्वच्छ जल, स्वच्छ वायु, पर्याप्त खाद्य सामग्री की कमी मनुष्य को अपने विनाश की ओर ले जा रही है। प्राकृतिक संसाधनों का अत्यधिक दोहन, नदी-नालों का सूखना, जल की कमी, शुद्ध वायु के अभाव ने मनुष्य का जीवन दूभर कर दिया है।

एक सचेत कवि अपने समाज के प्रति अपना दायित्व बखूबी निभाना जानता है। स्वार्थवश मनुष्य किस प्रकार प्रकृति मां के उपकारों को भूलता जा रहा है। निम्न उदाहरणों से यह पूर्णतः स्पष्ट हो रहा है -

“प्रकृति तो है मां हमारी
जन-जन की पीड़ा हरती है
देकर हमें आंचल की छाया
आफत से रक्षा करती है
मानव ही तो भूल गया है
कुदरत के सारे एहसान
जिसके गोद में खेला था ये
करता उसी का ही नुकसान”^[19]

प्रत्येक कर्तव्यनिष्ठ कवि समसामयिक परिस्थितियों और समय की नज़ाकत को ध्यान में रखकर कविता करता है। कवि श्यामलाल शर्मा पंचतत्वों के महत्त्व को दर्शाते हुए लिखते हैं -

“कलकल बहता
जल यह कहता
जीवन मीठा गीत है
.....
सब-कुछ सहती
धरती कहती
जीवन तो बस सेवा है
.....
पंचतत्व मिलकर फिर कहते
बड़े होना एक बात है
प्रभु नियत नियम विधि से
जग को खेना ही सौगात है।”^[20]

निष्कर्ष

वर्तमान समय प्राकृतिक तालमेल और पर्यावरणीय चेतना का है। अंधाधुंध औद्योगीकरण, बढ़ती जनसंख्या, तकनीकी विकास आदि के कारण मनुष्य प्रकृति के नैसर्गिक सुख को पाने में असमर्थ है। औद्योगीकरण के निरंतर विकास के चलते हमारे पर्यावरण के दूषित होने और प्राकृतिक संसाधनों की कमी का खतरा निरंतर बढ़ता जा रहा है। संतुलन की ज़िम्मेदारी पूरी मानव जाति की है। हमें समय रहते ही इस ओर ध्यान देना होगा अन्यथा इतिहास गवाह है कि जब-जब मनुष्य ने स्वार्थवश प्रकृति से छेड़छाड़ की है और अपने पर्यावरण को नुकसान पहुंचाया है, तब-तब उसे प्रकृति का प्रकोप झेलना पड़ा है। आज हमारे समक्ष सबसे बड़ी चुनौती प्रकृति के साथ तालमेल स्थापित करना है इसके लिए विज्ञान, प्रौद्योगिकी को पुनः व्यवस्थित कर प्रकृति और पर्यावरण के अनुकूल बनाना होगा। जल, वायु, मिट्टी जो प्रत्येक प्राणी में जीवन का आधार है और हमारी मूलभूत आवश्यकताएं हैं इनके संरक्षण की ज़िम्मेदारी प्रत्येक मनुष्य को निभानी होगी। जिस प्रकार कोई शिशु शैशवावस्था में मां की गोद में सुकून पाता है और जब बड़ा हो जाता है तब भी मां का प्यार-दुलार उसकी शक्ति बना रहता है। ठीक उसी प्रकार आज चाहे हम निरंतर विकासशील हैं परंतु प्रकृति मां की गोद को हम विसरा नहीं सकते क्योंकि प्रकृति के आश्रय में रहकर ही हम सुख की सच्ची अनुभूति पा सकते हैं।

सन्दर्भ-सूची

1. गणपति चंद्रगुप्त : साहित्यिक निबंध, लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद, सं. 1999, पृ. 570
2. वही
3. डॉ. शांति स्वरूप गुप्त : साहित्यिक निबंध, अशोक प्रकाशन, दिल्ली, सं. 1974, पृ. 406
4. वही, पृ. 407
5. डॉ. मीरा गौतम : सूर काव्य में लोक दृष्टि का विश्लेषण, निर्मल पब्लिकेशन, दिल्ली, सं. 2000, पृ. 322
6. वही, पृ. 323
7. वही, पृ. 92

8. डॉ. नगेंद्र (सं.) : हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ. 456
9. वही, पृ. 496
10. डॉ. ओमप्रकाश सारस्वत (सं.) : कविता बल्लरी, निर्मल पब्लिकेशंस, दिल्ली, सं. 2001, पृ. 16
11. शांति स्वरूप गुप्त : साहित्यिक निबंध, पृ. 83
12. ए. अरविंदाक्षन : समकालीन हिंदी कविता, राधाकृष्ण प्रकाशन, नई दिल्ली, सं. 2010, पृ. 105
13. कुमार कृष्ण : समकालीन कविता का बीजगणित, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली, सं. 2014, पृ. 100
14. डॉ. नरेश कुमार (सं.) : छायावादोत्तर हिंदी कविता, स्टूडेंट पब्लिकेशन, शिमला, सं. 2022, पृ. 51
15. वही, पृ. 53
16. सुदर्शन भाटिया : पर्यावरण संरक्षण हर नागरिक का दायित्व, शाश्वत प्रकाशन, दिल्ली, सं. 2006, पृ. 156
17. वही, पृ. 157
18. वही, पृ. 168
19. वही, पृ. 156
20. श्यामलाल शर्मा : भाव-तरंगिणी, पृ. 19



परंपरा से समकालीनता तक : टेपेस्ट्री और जुली कागती की कलात्मक दृष्टि

एकता शर्मा

सहायक आचार्य, दृश्य कला आई आई एस डीमड टू बी, यूनिवर्सिटी, जयपुर

डॉ. उज्जवला एम. तिवाड़ी

निर्देशक, ललित कला, आई आई एस डीमड टू बी, यूनिवर्सिटी, जयपुर

यह शोध-पत्र **परंपरा से समकालीनता तक : टेपेस्ट्री और जुली कागती की कलात्मक दृष्टि** टेपेस्ट्री कला की ऐतिहासिक, सांस्कृतिक और समकालीन प्रासंगिकता का गहन अध्ययन प्रस्तुत करता है। टेपेस्ट्री केवल एक वस्त्र-निर्माण तकनीक नहीं रही, बल्कि यह सांस्कृतिक स्मृति, सौंदर्यबोध और दृश्य-कथात्मकता की संवाहक विधा के रूप में विकसित हुई है। यूरोप की मध्यकालीन टेपेस्ट्रीज में जहाँ युद्ध, मिथक और धार्मिक प्रसंग अंकित हुए, वहीं भारत में यह शिल्प देवी-देवताओं, लोककथाओं और सामाजिक जीवन का प्रतिबिंब बना। आधुनिक युग में टेपेस्ट्री कलाकारों के लिए एक द्रश्य भाषा बन चुकी है। इसके माध्यम से वे व्यक्तिगत अनुभवों, स्त्री जीवन की जटिलताओं, पर्यावरणीय चेतना और सामुदायिक स्मृतियों को अभिव्यक्त कर रहे हैं। इस परिवर्तनशीलता को रेखांकित करने के लिए शोध-पत्र में विशेष रूप से समकालीन कलाकार **जुली कागती** की कृतियों में देखा जा सकता है। उनकी रचनाएँ जैसे “Reflection of the Black Moon”, “Green with Envy”, “Healing Together” और “Color My Mood” यह स्पष्ट करती हैं कि धागे वस्त्र की सीमाओं से आगे जाकर कथा, रूपक और प्रतीक का रूप ले सकते हैं। कागती की कार्यशैली को तीन स्तरों पर परिभाषित किया गया है : **सामग्री** – पुनर्नवीनीकरण और पर्यावरण-सम्बद्ध धागों का प्रयोग; **संवेदना** – व्यक्तिगत और सामूहिक स्मृतियों की बुनावट; तथा **रूपांतरण** – उपयोगी वस्त्र से कला और कला से दृश्य-कथा की ओर यात्रा। शोध निष्कर्ष रूप से यह सिद्ध करता है कि टेपेस्ट्री अब केवल सजावटी शिल्प नहीं, बल्कि एक जीवंत दृश्य-दस्तावेज है जो परंपरा और आधुनिकता, उपयोगिता और प्रतीकात्मकता, तथा व्यक्तिगत और सामूहिक अनुभवों को जोड़ने का सेतु है। हर धागा एक शब्द की तरह और पूरी टेपेस्ट्री एक ऐसी मौन कहानी की तरह है, जो समाज और संस्कृति की गहराइयों को उजागर करती है।

मुख्य शब्द : टेपेस्ट्री, ताना-बाना, दृश्य-कथात्मकता, जुली कागती, रूपांतरण, समकालीन कला ।

प्रस्तावना

टेपेस्ट्री एक ऐसी विशिष्ट कला है जो प्राचीन काल से मानव समाज के वस्त्र, संस्कृति और सौंदर्यबोध से जुड़ी रही है। इसे केवल एक वस्त्र निर्माण की तकनीक कहना इसकी सीमित परिभाषा होगी। वास्तव में, टेपेस्ट्री एक ऐसी रचनात्मक विधा है जिसमें कलाकार अपनी कल्पना, अनुभव और कथाओं को रंगीन धागों और बुनाई की तकनीक के माध्यम से आकार देता है।¹ टेपेस्ट्री में प्रयुक्त ‘ताना’ और ‘बाना’ केवल तंतु नहीं होते, बल्कि वे उस विचारधारा और

भावना के प्रतिनिधि होते हैं जो कलाकार द्वारा रचना में बुनी जाती हैं। ताना वह स्थायित्व है जो रचना को आधार देता है, जबकि बाना उसकी गतिशीलता है जो दृश्य रूपों, रंगों और भावनाओं को आकार देती है।² इस तरह टेपेस्ट्री एक माध्यम बन जाती है जो मौन होते हुए भी बहुत कुछ कहती है। इतिहास में टेपेस्ट्री का उपयोग न केवल घरेलू सज्जा या धार्मिक प्रयोजन के लिए किया गया, बल्कि यह सामाजिक और राजनीतिक घटनाओं को चित्रित करने का भी प्रमुख माध्यम रही है। यूरोप में मध्यकालीन टेपेस्ट्रीज में युद्ध, राज्य परंपराएँ, धार्मिक कथाएँ और पौराणिक घटनाओं का चित्रण मिलता है,¹ वहीं भारत में यह कला अधिकतर धार्मिक अनुष्ठानों, देवी-देवताओं, लोक कथाओं और सामाजिक जीवन से जुड़ी रही है।⁴

भारत में ताना-बाना केवल कलात्मक ही नहीं बल्कि सामाजिक-आर्थिक दृष्टि से भी अत्यंत महत्वपूर्ण रहा है। वर्तमान में लगभग 43 लाख बुनकर परिवार इस परंपरा से जुड़े हुए हैं और भारत विश्व का दूसरा सबसे बड़ा हथकरघा उत्पादक है। राष्ट्रीय हैंडलूम दिवस (7 अगस्त) पर भारत सरकार द्वारा जारी आँकड़े दर्शाते हैं कि भारत का 95% हैंडलूम उत्पादन ग्रामीण क्षेत्रों से आता है, और इनमें सजावटी तथा कथात्मक टेपेस्ट्री का बड़ा हिस्सा शामिल है।⁶ आधुनिक युग में टेपेस्ट्री का दायरा और अधिक व्यापक हुआ है। अब यह केवल पारंपरिक वस्त्र नहीं, बल्कि व्यक्तिगत और सामाजिक विमर्श की एक 'विजुअल लैंग्वेज' बन गई है।⁸ कलाकार अपने सामाजिक अनुभवों, स्त्री जीवन के संघर्ष, पर्यावरणीय चेतना, जातीय पहचान और वैश्विक बदलावों को टेपेस्ट्री के माध्यम से अभिव्यक्त कर रहे हैं।

यह शोध-पत्र इस रूपांतरणीय यात्रा को केंद्र में रखता है—कैसे एक पारंपरिक शिल्प (क्राफ्ट) ने एक दृष्टिगत कथा (विजुअल नैरेटिव) का रूप लिया है। टेपेस्ट्री के माध्यम से सांस्कृतिक स्मृति, दृश्य संरचना और समाज के विविध पहलुओं की व्याख्या की जा सकती है। यह न केवल कला का विस्तार है, बल्कि वह मार्ग भी है जो परंपरा से वर्तमान और भविष्य को जोड़ता है। अतः यह प्रस्तावना न केवल विषय की भूमिका प्रस्तुत करती है, बल्कि यह भी स्पष्ट करती है कि टेपेस्ट्री जैसी शिल्पकला में भाव, संस्कृति, परंपरा और नवाचार का किस प्रकार संगम होता है। यह शोध इस संगम की तह तक जाकर इसकी विविध परतों का अध्ययन करने का प्रयास है।

टेपेस्ट्री का ऐतिहासिक विकास

टेपेस्ट्री की शुरुआत केवल कपड़ा निर्माण की आवश्यकता से नहीं, बल्कि मानव की अभिव्यक्ति की गहराई और सौंदर्यबोध से भी जुड़ी रही है।⁷ प्रारंभिक सभ्यताओं में बुनाई जीवन का अभिन्न हिस्सा थी। सिंधु घाटी सभ्यता की खुदाई में मिली मुद्राएँ और नारी मूर्तियाँ इस बात का प्रमाण हैं कि उस समय वस्त्रों में सजावटी और कलात्मक तत्व मौजूद थे।⁴ वैदिक साहित्य में 'सूत्र', 'तन्तु' और 'वस्त्र' जैसे शब्दों का प्रयोग इस बात की ओर संकेत करता है कि उस समय बुनाई को न केवल घरेलू कार्य बल्कि सामाजिक और सांस्कृतिक रूप से भी महत्व दिया गया था।²

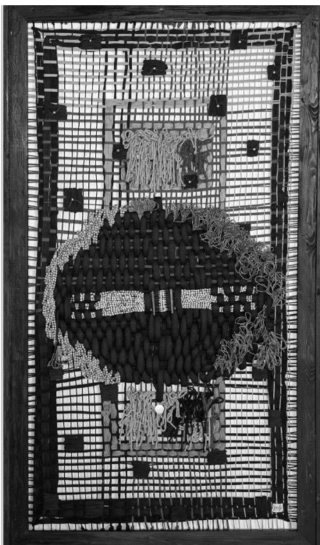
भारत में समय के साथ टेपेस्ट्री शिल्प ने विविध रूपों में क्षेत्रीय और सांस्कृतिक विकास किया। कश्मीर की कानी बुनाई, ओडिशा की इक्कत, गुजरात की पटोला और बनारस की बनारसी, हिमाचल प्रदेश की कुल्लू शॉल दक्षिण भारत की कांजीवरम जैसी शैलियों ने न केवल वस्त्र निर्माण को सृजनशील बनाया बल्कि उसमें देवी-देवताओं, मिथकों, लोककथाओं और त्योहारों के दृश्य भी बुने गए। इन सभी कलाओं में ताना-बाना एक माध्यम था, जिसके द्वारा समुदायों ने अपनी सांस्कृतिक पहचान, धार्मिक भावनाएँ और सामाजिक कथाएँ व्यक्त कीं। इसी प्रकार विश्व स्तर पर भी टेपेस्ट्री एक दृश्य कथा कहने की परंपरा बन गई। मध्यकालीन यूरोप में फ्रांस की गोबेलिन टेपेस्ट्री और बेल्जियम की फ्लेमिश टेपेस्ट्री विशेष रूप से प्रसिद्ध रहीं, जिनमें राजसी जीवन, धार्मिक कथाएँ, युद्ध और पौराणिक प्रसंगों को दीवारों पर सजाया जाता था।¹ इन टेपेस्ट्रीज का उपयोग केवल सजावट के लिए नहीं, बल्कि शिक्षा, स्मृति और प्रतीकात्मक संप्रेषण के लिए भी किया जाता था। इस प्रकार, टेपेस्ट्री का ऐतिहासिक विकास एक साधारण कपड़े से शुरू होकर एक समृद्ध दृश्य-कथात्मक विधा में रूपांतरित हो गया, जिसने हर काल और संस्कृति में अपनी एक अलग पहचान बनाई है।

टेपेस्ट्री की सबसे विशेष बात यही है कि यह केवल एक सजावटी कपड़ा नहीं, बल्कि एक जीवंत कथा होती है, जो धागों के माध्यम से कही जाती है। इसमें उपयोग किए जाने वाले ताना (लंबवत धागे) और बाना (आड़ा धागे) सिर्फ तकनीकी घटक नहीं होते, बल्कि अर्थपूर्ण रेखाएं होती हैं—जो मिलकर एक दृश्य भाषा का निर्माण करती हैं। यह दृश्य भाषा रंगों, आकृतियों और बनावटों के माध्यम से भाव, विचार और अनुभवों को अभिव्यक्त करती है। इस प्रकार टेपेस्ट्री उस स्थिति में पहुँच जाती है जहाँ शब्दों की आवश्यकता नहीं होती, वहाँ धागे ही संवाद बन जाते हैं।

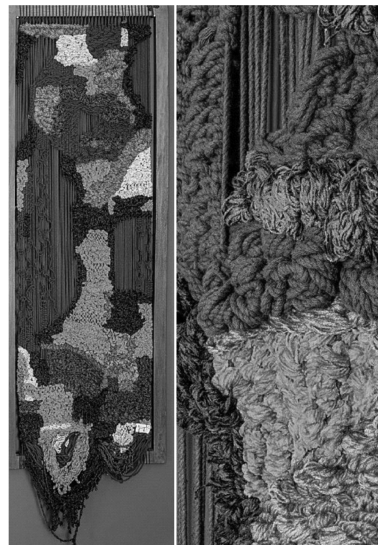
ताना-बाना से दृश्य-कथा की ओर

समकालीन कला में टेपेस्ट्री का दायरा अत्यधिक विस्तृत हो चुका है। आज के कलाकार केवल पारंपरिक रूपों या सजावटी नमूनों तक सीमित नहीं हैं, बल्कि वे इस माध्यम के जरिए सामाजिक, भावनात्मक, आध्यात्मिक और निजी अनुभवों को भी व्यक्त कर रहे हैं। एक कलाकार किसी स्त्री की आत्मकथा, किसी समुदाय की पीड़ा, किसी संघर्ष की छवि, या फिर पर्यावरणीय संकट की चेतावनी को भी टेपेस्ट्री के माध्यम से व्यक्त कर सकता है—और वह भी बिना एक भी शब्द बोले। रंगों की तीव्रता, धागों की दिशा, आकृतियों का संतुलन, और धरातलीय गुणों की विविधता—ये सभी मिलकर उस कहानी को सामने लाते हैं जो देखने वाले को भीतर तक छू जाती है। टेपेस्ट्री अब केवल दीवार की शोभा बढ़ाने वाला शिल्प नहीं रहा, बल्कि यह समाज के संवाद का हिस्सा बन गया है। इसमें ग्रामीण जीवन की सादगी, स्त्री जीवन की जटिलताएं, संघर्षों की गहराइयाँ, प्रकृति की सुंदरता और सामाजिक विरोध की चुप आवाजें भी बुनी जाती हैं। यह दर्शाता है कि कैसे एक प्राचीन शिल्प अब समकालीन समाज के मुद्दों और अनुभवों को अभिव्यक्त करने का प्रभावी माध्यम बन चुका है। टेपेस्ट्री अब एक मौन चित्र नहीं, बल्कि देखी जाने वाली कहानी बन चुकी है—जो देखने वाले से संवाद करती है, उसे सोचने पर विवश करती है, और कभी-कभी भीतर से झकझोर देती है। इस रूपांतरणीय यात्रा में टेपेस्ट्री न केवल अपनी दृश्य शक्ति से, बल्कि अपनी संवेदनशीलता और कथात्मकता से भी **लोक-कलाओं को गहराई और समाज को आवाज** दे रही है। इस संदर्भ में जुली कागती का कार्य उल्लेखनीय है, जो ताना-बाना की पारंपरिक प्रक्रिया को दृश्य-कथात्मकता में रूपांतरित करती हैं।

दृश्य-कथात्मकता की ओर रूपांतरण - कलाकार ने किस प्रकार पारंपरिक बुनाई को आधुनिक दृश्य-भाषा में रूपांतरित करती हैं। उनकी कृतियों में धागे वस्त्र की सीमा से आगे बढ़कर कथा, रूपक और प्रतीक का रूप ले लेते



रिफ्लेक्शन ऑफ द ब्लैक मून



ग्रीन विथ एन्वी

हैं। उद्धारण स्वरूप 'रिफ्लेक्शन ऑफ द ब्लैक मून' इस कृति में काला चाँद केवल आकाशीय पिंड नहीं, बल्कि अंधकार, स्मृति और आत्मचिंतन का रूपक है। धागों की परतों में यह एक 'दृश्य कविता' के रूप में उभरता है।¹³ धागों, कपड़ों और बनावटों का प्रयोग करते हुए यह दर्शाया है कि अंधकार हमेशा अनुपस्थिति का संकेत नहीं होता, बल्कि यह संभावनाओं की गर्भभूमि है। जैसे चाँद की परछाई पानी में अलग दिखती है, वैसे ही स्मृतियाँ और अनुभव भी हमारे भीतर बार-बार नए रूप में उभरते हैं। 'रिफ्लेक्शन ऑफ द ब्लैक मून' दर्शकों को यह अनुभव कराती है कि छाया और प्रकाश दोनों मिलकर ही पूर्णता बनाते हैं। जीवन के कठिन और अंधकारमय क्षण आत्मचिंतन की ओर ले जाते हैं, और वहीं से रचनात्मक ऊर्जा और नई दिशा जन्म लेती है। इस प्रकार, यह कृति केवल एक दृश्य अनुभव नहीं, बल्कि एक दार्शनिक यात्रा है— जो हमें अपने भीतर छिपे अंधकार से संवाद करने और उसमें छुपी रोशनी को खोजने के लिए आमंत्रित करती है। यह उदाहरण दर्शाता है कि टेपेस्ट्री 'प्रयोजनात्मक कपड़े' से आगे बढ़कर एक नैरेटिव सरफेस में परिवर्तित हो चुकी है।

सामूहिक कथा और सामाजिक आयाम – कागती अपने कार्य को केवल व्यक्तिगत अनुभवों तक सीमित नहीं रखतीं, बल्कि उसमें सामूहिक स्मृतियाँ और सामाजिक संवेदनाएँ भी शामिल करती हैं। फीलिंग थ्रू फाइबर (2024, मुंबई प्रदर्शनी) – इसमें महिला कलाकारों ने अपनी कहानियों को धागों में पिरोया। इस प्रदर्शनी ने दिखाया कि बुनाई केवल घरेलू कार्य नहीं, बल्कि स्त्री-अनुभवों और संवेदनशीलताओं की दृश्य अभिव्यक्ति भी है।¹⁴ जुली कागती की टेपेस्ट्री 'Green with Envy' समकालीन वस्त्र-कला का ऐसा उदाहरण है जिसमें परंपरा और आधुनिकता का अद्वितीय संगम दिखाई देता है। 20 × 56 इंच आकार की यह रचना विविध रेशों से निर्मित है और इसका रंग-संयोजन ईर्ष्या जैसी जटिल मानवीय भावना का दृश्य-रूप प्रस्तुत करता है। पारंपरिक दृष्टि से देखें तो टेपेस्ट्री का मूल स्वरूप 'ताना-बाना' की रचना है, जो शाही और धार्मिक संदर्भों में सजावटी एवं कथात्मक प्रयोजन निभाता था। किंतु कागती इस परंपरा को केवल शिल्प तक सीमित न रखकर उसे समकालीन अमूर्त भाषा में रूपांतरित करती हैं। हरे रंग की गहरी पृष्ठभूमि ईर्ष्या का प्रतीक बनती है, जिस पर पीले और काले रंग असंतोष और आक्रामकता की परतें रचते हैं। वहीं नीले और सफेद रंगों की उपस्थिति इन तनावों के बीच शांति और संतुलन की खोज का आभास कराती है। गाँठों और धागों की असमान सतहें उस मानसिक उलझन और भावनात्मक अस्थिरता को मूर्त रूप देती हैं जिसे शब्दों में व्यक्त करना कठिन होता है। इस प्रकार यह कृति परंपरागत बुनाई को आधार बनाकर एक ऐसी दृश्य-भाषा रचती है जिसमें धागे संवाद का माध्यम बनते हैं। ग्रीन विथ



हेयलिंग दुगोदर



कलर माइ मूड



एन्वी न केवल तकनीकी कौशल का उदाहरण है बल्कि यह उस व्यापक कलात्मक दृष्टि का भी द्योतक है जिसमें वस्त्र-कला को मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक विमर्शों से जोड़ा गया है। इस प्रकार टेपेस्ट्री दैनिक जीवन और समाज की मौन कहानियों को दृश्य दस्तावेज़ में बदल देती है।

‘हीलिंग टुगेदर’ परंपरा और समकालीनता के बीच संवाद का एक स्पष्ट उदाहरण है। भारत की बुनाई विधा से निर्मित यह रचना कपास और मिश्रित तंतुओं के प्राकृतिक गुणों द्वारा अभिव्यक्त की गई है। यहाँ प्रयुक्त माध्यम केवल तकनीकी उपकरण नहीं है, बल्कि स्मृतियों, मानवीय अनुभवों और सामाजिक रिश्तों की गहरी परतों का प्रतीक बन जाता है। इस दृष्टि से, यह कृति लोकशिल्प की जड़ों से जुड़ी हुई है और वर्तमान कलात्मक प्रयोगधर्मिता को भी व्यक्त करती है। कलाकृति में लटकते हुए रेशे और बुनाई के मध्य छोड़े गए खाली स्थान मानव जीवन में उत्पन्न अनेकों उलझने, असंगतियों और असंपूर्णता का व्यक्त करते हैं। धागों का आपस में गुंथना और परतों का संगठित होना सामूहिकता, बंधन और उपचार की ओर संकेत करते हैं। यह कहना गलत नहीं है कि सामूहिक सहभागिता के माध्यम से सामाजिक और भावनात्मक संकटों को दूर किया जा सकता है।

‘कलर माई मूड’ टेपेस्ट्री माध्यम का उपयोग करके परंपरा और समकालीनता का जीवंत उदाहरण प्रस्तुत करती है। विभिन्न धरातलीय गुणों से युक्त धागों का उपयोग कर मानव चेहरे को प्रतीकात्मक रूप में बुना है। यहाँ रंगों को केवल दृश्य सौंदर्य का साधन न मानते हुए, ये मानसिक अवस्थाओं और भावनाओं को दर्शाते हैं। लाल, पीला, नारंगी और नीला जैसे गहरे रंग कलाकार की भावनात्मक यात्रा का हिस्सा बनकर दर्शक को अंतर्मन की संवेदनाओं से जोड़ते हैं। यह कृति टेपेस्ट्री की पारंपरिक तकनीक को आधार बनाते हुए समकालीन अभिव्यक्ति की ओर संकेत करती है। चेहरे की अधूरी आकृतियाँ और रंगों का विरोधाभास हमें स्मरण कराता है कि भावनाएँ कभी संपूर्ण और स्थिर नहीं होतीं, बल्कि उनमें निरंतर बदलाव होते रहते हैं। यह बुनाई जुली कागती की उस कलात्मक दृष्टि को स्पष्ट करती है जिसमें शिल्प और कला के बीच की सीमाएँ धुंधली होकर एक नई समकालीन अभिव्यक्ति का रूप ले लेती हैं।

कागती की कार्यशैली का रूपांतरणीय स्वरूप

जुली कागती की कलात्मक यात्रा यह दर्शाती है कि किस प्रकार टेपेस्ट्री परंपरागत ताना-बाना से आगे बढ़कर समकालीन दृश्य-कथात्मकता का माध्यम बन जाती है। उनकी कार्यशैली को तीन विशिष्ट स्तरों पर विभाजित कर समझा जा सकता है : सामग्री (Materiality), संवेदना (Sensibility), रूपांतरण (Transformation)।

सामग्री (Materiality) – कागती अपने कार्य में पुनर्जीवनीकरण धागों, फैक्ट्री के अतिरिक्त स्टॉक तथा साड़ी बुनकरों की बची हुई सामग्री का प्रयोग करती हैं। इससे उनकी कला में न केवल सौंदर्यपरक गुण आता है, बल्कि यह पर्यावरणीय चेतना और सततता (Sustainability) का भी परिचायक बनती है। उदाहरणस्वरूप, फीलिंग थ्रू फाइबर प्रदर्शनी में प्रयुक्त अधिकांश सामग्री स्थानीय एवं पुनर्प्रयुक्त (Recycled) थी, जिसने इस प्रदर्शनी को एक सामाजिक और पर्यावरणीय विमर्श से जोड़ दिया।⁵

संवेदना (Sensibility) – कागती की बुनाई केवल दृश्य रूपक (Visual Motif) बनाने तक सीमित नहीं है, बल्कि वह व्यक्तिगत अनुभवों और स्त्री-संवेदनाओं की अभिव्यक्ति भी है। धागों में पिरोई गई स्मृतियाँ, पारिवारिक इतिहास और स्त्री-जीवन की मौन कहानियाँ उनकी कला की मुख्य प्रेरणा हैं। फीलिंग थ्रू फाइबर (2024) प्रदर्शनी इसका सशक्त उदाहरण है, जहाँ महिला कलाकारों ने अपने जीवन के अनुभवों को करघे की सतह पर बुनकर, स्त्री-जीवन की संवेदनशीलताओं को दृश्य रूप में प्रस्तुत किया।⁶

तीसरा स्तर रूपांतरण (Transformation) का है। कागती टेपेस्ट्री को वस्त्र और हस्तकला से आगे बढ़ाकर समकालीन कला और प्रतीकात्मकता का माध्यम बनाती हैं। उनकी कृति रिफ्लेक्शन ऑफ़ द ब्लैक मून (2023) इसका प्रमुख उदाहरण है। इसमें धागों की परतें केवल सजावटी संरचना नहीं हैं, बल्कि वे अंधकार, स्मृति और आत्मचिंतन के

प्रतीक बनकर उभरती हैं। यहाँ बुनाई 'दृश्य कविता' का रूप ले लेती है और पारंपरिक ताना-बाना एक गहन कथात्मक सतह में रूपांतरित हो जाता है।³

इस प्रकार जुली कागती की कार्यशैली यह स्पष्ट करती है कि टेपेस्ट्री अब केवल ताना-बाना की यांत्रिक प्रक्रिया नहीं, बल्कि सामग्री, संवेदना और रूपांतरण के त्रिस्तरीय ढाँचे में दृश्य-कथात्मकता की संवाहक कला है। यह परंपरा और आधुनिकता, उपयोगिता और प्रतीकात्मकता, तथा व्यक्तिगत और सामूहिक अनुभवों के बीच एक सेतु का कार्य करती है।

निष्कर्ष

इस अध्ययन से यह स्पष्ट होता है कि टेपेस्ट्री केवल एक सजावटी वस्त्र या शिल्प तक सीमित नहीं रही, बल्कि समय के साथ यह एक दृश्य-कथात्मक भाषा के रूप में विकसित हुई है। ताना और बाना अब मात्र तंतु नहीं, बल्कि स्थायित्व और भावनाओं के प्रतीक बन चुके हैं, जो मिलकर ऐसी दृश्य संरचना रचते हैं जो शब्दों के बिना भी गहन संवाद करती है। ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाए तो यह कला सभ्यताओं के सांस्कृतिक और सामाजिक जीवन का प्रतिबिंब रही है। यूरोप की मध्यकालीन टेपेस्ट्रीज ने जहाँ युद्ध, राजनीति और धार्मिक कथाओं को दर्ज किया, वहीं भारत में यह धार्मिक अनुष्ठानों, लोककथाओं और सामाजिक जीवन को जीवंत करती रही। वर्तमान में लगभग 43 लाख बुनकर परिवार इस परंपरा से जुड़े हुए हैं, जो इसे केवल कलात्मक ही नहीं बल्कि सामाजिक-आर्थिक महत्व भी प्रदान करते हैं। समकालीन संदर्भ में टेपेस्ट्री ने सीमाओं को और विस्तृत किया है। अब यह व्यक्तिगत स्मृतियों, स्त्री जीवन की जटिलताओं, पर्यावरणीय संकट और सामूहिक अनुभवों को अभिव्यक्त करने का माध्यम है। जुली कागती जैसी कलाकारों ने इसे 'दृश्य कविता' का रूप देकर यह सिद्ध किया कि बुनाई अब केवल वस्त्र निर्माण की प्रक्रिया नहीं, बल्कि संवेदना, स्मृति और प्रतीकात्मकता की वाहक कला है। अतः निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि टेपेस्ट्री परंपरा और आधुनिकता, उपयोगिता और प्रतीकात्मकता, तथा व्यक्तिगत और सामूहिक अनुभवों के बीच एक जीवंत सेतु बन चुकी है। हर धागा अब एक शब्द की तरह है, हर आकृति एक भाव की तरह, और पूरी टेपेस्ट्री एक ऐसी कहानी है जो चुप रहते हुए भी समाज और संस्कृति की गहराइयों को उजागर करती है।

संदर्भ सूची

1. Campbell, Thomas P. Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. Metropolitan Museum of Art, 2002.
2. Chari, Mira. Weaving Traditions of India. National Handloom Development Corporation, 2015.
3. Facebook. "Reflection of the Black Moon by Julie Kagti." Facebook, 2023.
4. Gupta, R. K. Textile Art of Ancient India. Aryan Books International, 2010.
5. Indulgexpress. "Julie Kagti on Blending Traditional Weaving with Contemporary Art." Indulgexpress, 2024.
6. Ministry of Textiles, Government of India. National Handloom Day Report. Govt. of India, 2023.
7. Mukherjee, Ananya. The Fabric of Culture: Indian Textiles through the Ages. Seagull Books, 2017.
8. Vogue India. "Feeling Through Fibre: A Tapestry Exhibition in Mumbai." Vogue India, 2024.

भारत भवन : आदिवासी कला का संरक्षक और संवाहक

डॉ. रमेश चन्द मीणा

सहायक आचार्य, चित्रकला, राजकीय कला महाविद्यालय, कोटा (राज.)

शोध सारांश

भारत भवन, भोपाल, मध्यप्रदेश की सांस्कृतिक राजधानी में स्थित एक विशिष्ट कला परिसर है, जिसकी स्थापना 13 फरवरी 1982 को प्रसिद्ध लेखक और विचारक अशोक वाजपेयी के परिकल्पनात्मक नेतृत्व में हुई थी। यह संस्था न केवल आधुनिक और पारंपरिक कलाओं के संगम का मंच है, बल्कि आदिवासी कला और संस्कृति के संरक्षण, संवर्धन तथा प्रस्तुति में इसकी महती भूमिका रही है।

भारत भवन के अंतर्गत स्थापित 'भरत भवन आदिवासी लोक कला एवं आदिवासी कला संग्रहालय' आदिवासी कलाकारों को राष्ट्रीय और अंतरराष्ट्रीय मंच प्रदान करता है। यहाँ मध्यप्रदेश के गोंड, भील, बैगा, कोरकू, सहरिया, और अन्य जनजातियों की पारंपरिक कलाकृतियाँ, जैसे दीवार चित्र, मिट्टी की मूर्तियाँ, पारंपरिक उपकरण, और वाद्ययंत्रों का संग्रह किया गया है। यह संग्रहालय केवल प्रदर्शनी स्थल नहीं है, बल्कि जीवंत लोक-अनुभव की प्रस्तुति का केंद्र भी है, जहाँ कलाकार स्वयं उपस्थित होकर कला की प्रक्रिया को दर्शकों के समक्ष साकार करते हैं।

भारत भवन ने आदिवासी कला को शहरी विमर्श में लाने का कार्य किया है। जगदीश स्वामीनाथन जैसे कलाविदों ने गोंड चित्रकला के कलाकार जंगलो सिंह श्याम को खोजा और प्रोत्साहित किया, जिससे आगे चलकर गोंड चित्रकला को वैश्विक पहचान मिली। इसी परिसर में हुए लोक रचनात्मक शिविर, कला कार्यशालाएँ तथा प्रदर्शनियाँ आदिवासी अभिव्यक्तियों को नए आयाम देती हैं।

प्रस्तुत शोध पत्र कलात्मक, गुणात्मक व ऐतिहासिक-विश्लेषणात्मक शोध प्रविधि पर आधारित हैं। भारत भवन से सम्बंधित प्राथमिक स्रोत, प्रदर्शनी अभिलेख एवं प्रलेखित सामग्री का विश्लेषण किया जावेगा। साथ ही, संग्रहित कलाकृतियों एवं सम्बंधित साहित्यिक स्रोतों का तुलनात्मक अध्ययन-विश्लेषण कर निष्कर्ष प्राप्त किये जायेंगे।

निष्कर्षतः, भारत भवन ने आदिवासी कला को न केवल संग्रहित किया, बल्कि उसे एक जीवंत, संवादात्मक, और प्रतिष्ठित कला रूप में परिवर्तित किया है। यह संग्रहालय आदिवासी समाज की जीवन दृष्टि, सौंदर्यबोध और सांस्कृतिक चेतना का अद्वितीय दर्पण बनकर भारतीय कला-संरचना में एक अमूल्य योगदान देता है।

बीज शब्द : आदिवासी कला, संग्रहालय, प्रदर्शनी, सौंदर्यबोध, लोककला, सांस्कृतिक चेतना।

सामान्य परिचय

भारतीय उपमहाद्वीप की सांस्कृतिक संरचना विविधताओं और परंपराओं का एक ऐसा बहुरंगी ताना-बाना है, जिसमें

आदिवासी कला एक महत्वपूर्ण धागे की भाँति जुड़ी हुई है। यह कला न केवल सौंदर्यबोध की एक विशिष्ट शैली है, बल्कि एक संपूर्ण जीवन-दृष्टि का कलात्मक प्रतिबिंब भी है। आदिवासी समुदायों का कला से संबंध केवल सजावटी या सौंदर्यपरक नहीं होता, बल्कि वह उनके धार्मिक विश्वासों, सामाजिक रीति-नीतियों, प्रकृति से जुड़ाव, अनुष्ठानों और सामूहिक स्मृतियों का जीवंत अभिव्यक्तिकरण होता है। अतः आदिवासी कला को समझना, भारतीय सांस्कृतिक मानस की जड़ों तक पहुँचने जैसा है।

भारत में गोंड, भील, सहरिया, कोरकू, सथाल, वारली, मीणा, बैगा जैसे अनेक जनजातीय समुदाय रहते हैं, जिनकी अपनी विशिष्ट कलात्मक परंपराएँ हैं। इन कलाओं में चित्रकला, मूर्तिकला, लोकनाट्य, वाद्य-निर्माण, वस्त्र सज्जा, दीवार चित्रांकन, मुखौटा-निर्माण आदि विविध विधाएँ सम्मिलित हैं। ये कलाएँ पीढ़ी दर पीढ़ी मौखिक और दृश्य परंपराओं के माध्यम से हस्तांतरित होती रही हैं, जिनका कोई औपचारिक प्रशिक्षण नहीं होता, अपितु अनुभूति और अनुभव ही कलाकार का शिक्षक होता है। इन कलाओं की जड़ें उस सामुदायिक चेतना में होती हैं, जहाँ 'कलाकार' और 'दर्शक' के बीच कोई विभाजन नहीं होता।

औपनिवेशिक काल में आदिवासी कला को 'लोक' या 'जनजातीय' कहकर मुख्यधारा की भारतीय कला से अलग माना गया, तथा इसे एक 'अपरिष्कृत' कला-रूप के रूप में देखा गया। परिणामस्वरूप ये कलाएँ लंबे समय तक कलाविदों, इतिहासकारों और संस्थानों के विमर्श से बहिष्कृत रहीं। हालाँकि स्वतंत्रता के बाद भारतीय शैक्षिक और सांस्कृतिक संस्थानों में इन कलाओं की उपस्थिति बढ़ी, लेकिन उनका व्यापक - मूल्यांकन और प्रस्तुति का उपयुक्त मंच बहुत समय तक अनुपलब्ध रहा।

ऐसे परिदृश्य में भारत भवन, भोपाल की स्थापना एक युगांतरकारी घटना सिद्ध हुई। वर्ष 1982 में मध्यप्रदेश सरकार द्वारा स्थापित यह संस्थान एक 'बहु-कला परिसर' के रूप में निर्मित किया गया, जिसकी परिकल्पना साहित्यकार और प्रशासक अशोक वाजपेयी द्वारा की गई थी। प्रारंभ से ही इस परिसर का उद्देश्य भारतीय कला की विविध धाराओं को एक साझा मंच देना रहा है, जिसमें आदिवासी कला को विशेष महत्त्व प्रदान किया गया। भारत भवन में आधुनिक चित्रकला, नाट्य, संगीत और साहित्य के साथ-साथ लोक एवं आदिवासी कला को भी वैसी ही प्रतिष्ठा दी गई, जैसी किसी आधुनिक कला-रूप को दी जाती है। यह दृष्टिकोण उस समय के सांस्कृतिक विमर्श के लिए एक चुनौती थी, जिसमें आदिवासी कला को अभी भी एक सीमित, स्थिर और 'परंपरागत' कोटि में बाँधकर देखा जाता था।

भारत भवन के अंतर्गत स्थापित 'लोककला संग्रहालय' न केवल एक कलात्मक प्रदर्शन-स्थल है, बल्कि यह आदिवासी समुदायों की जीवंत स्मृति, सांस्कृतिक संवाद और अभिव्यक्ति का केंद्र भी है। यहाँ परंपरागत गोंड चित्रकला, भील बिंदी चित्र, बैगा रेखांकन, मिट्टी की मूर्तियाँ, दीवार चित्रांकन, अनुष्ठानिक प्रतीक, वाद्ययंत्र, और दैनिक जीवन से जुड़ी सौंदर्यात्मक वस्तुओं को न केवल संरक्षित किया गया है, बल्कि उन्हें जीवित और गतिशील कला-रूपों के रूप में प्रस्तुत किया गया है।

इस संग्रहालय की विशेषता यह है कि यहाँ कलाकार केवल प्रदर्शक नहीं होते, बल्कि वे सृजन की प्रक्रिया में सहभागी भी होते हैं। भारत भवन में आयोजित चित्रशिबिरों, कार्यशालाओं और संवादों में आदिवासी कलाकारों को आमंत्रित किया जाता है, जहाँ वे न केवल अपनी कला प्रस्तुत करते हैं, बल्कि दर्शकों और समीक्षकों के साथ संवाद भी करते हैं। इससे उनकी कला को एक नया आत्मविश्वास, स्वीकृति और वैचारिक पृष्ठभूमि प्राप्त होती है।

भारत भवन के साथ ही प्रसिद्ध चित्रकार जगदीश स्वामीनाथन का योगदान विशेष उल्लेखनीय है। उन्होंने गोंड कलाकार जंगलो सिंह श्याम की प्रतिभा को पहचाना और उन्हें राष्ट्रीय मंच दिलाने में सहायता की। बाद में भूरी बाई, दुर्गा बाई, नंदलाल उइके जैसे अनेक कलाकारों को इसी मंच से पहचान मिली। ये सभी कलाकार न केवल अपनी पारंपरिक शैलियों में कार्यरत रहे, बल्कि उन्होंने अपनी अभिव्यक्ति को समकालीन सन्दर्भों में भी ढाला, जिससे आदिवासी कला एक गतिशील और आत्मनिर्भर कला-रूप के रूप में उभरी।

भारत भवन ने यह प्रमाणित किया कि आदिवासी कला केवल 'सामुदायिक परंपरा' नहीं है, बल्कि वह व्यक्ति की सृजनात्मकता और सांस्कृतिक आत्माविव्यक्ति का सशक्त माध्यम भी है। इसने यह भी स्पष्ट किया कि इन कलाओं को संग्रहालयों की बंद दीवारों में कैद नहीं किया जाना चाहिए, अपितु उन्हें समाज के साथ जीवंत संवाद में लाना ही सच्चा संरक्षण है।

अतः प्रस्तुत शोध-पत्र भारत भवन, भोपाल द्वारा आदिवासी कला के संरक्षण, संवर्धन, प्रस्तुति और संस्थागत प्रतिष्ठा में किए गए प्रयासों की क्रमबद्ध समीक्षा करता है। इसमें यह विश्लेषण किया गया है कि किस प्रकार भारत भवन एक सांस्कृतिक केंद्र के रूप में आदिवासी कलाकारों के लिए न केवल एक मंच बना, बल्कि उनके सृजन को पहचान, सम्मान और व्यापक दर्शक वर्ग भी प्रदान किया। यह अध्ययन इस दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है कि यह समकालीन भारत में आदिवासी कला की स्थिति, संभावनाओं और चुनौतियों पर पुनर्विचार का अवसर देता है।

भारत भवन की स्थापना और उद्देश्य

भारत भवन की स्थापना भारतीय सांस्कृतिक इतिहास की एक विशिष्ट उपलब्धि के रूप में देखी जाती है। यह वह समय था जब भारत, स्वतंत्रता के तीन दशक पश्चात, अपनी सांस्कृतिक अस्मिता को नए आयाम देने का प्रयास कर रहा था। देशभर में एक ओर जहाँ औद्योगिकीकरण और शहरीकरण की लहर चल रही थी, वहीं दूसरी ओर परंपरागत कलाओं, भाषाओं और अभिव्यक्तियों को उपेक्षित होने का भय था। ऐसे समय में भारत भवन का प्रकट होना सांस्कृतिक बहुलता की पुनःस्थापना का एक सशक्त प्रयास कहा जा सकता है।

भारत भवन का उद्घाटन 13 फरवरी 1982 को तत्कालीन प्रधानमंत्री श्रीमती इंदिरा गांधी द्वारा किया गया। इसकी स्थापना मध्यप्रदेश सरकार के सांस्कृतिक विभाग की पहल पर हुई, किन्तु इसकी परिकल्पना और वास्तुकला का श्रेय दो महान व्यक्तित्वों को जाता है—साहित्यकार अशोक वाजपेयी और वास्तुविद् चार्ल्स कोरिया। वाजपेयी की कल्पनाशील सांस्कृतिक दृष्टि और कोरिया की वास्तुशिल्पीय मौलिकता ने भारत भवन को केवल एक संस्थान नहीं, बल्कि एक जीवंत कला परिसर के रूप में ढाला।

भारत भवन का निर्माण भोपाल की ऊँचाई पर स्थित श्यामला हिल्स पर किया गया, जहाँ से बड़ा तालाब का मनोरम दृश्य दिखाई देता है। यह स्थान पर्यावरण, सौंदर्य और शांति की दृष्टि से उपयुक्त था। इसकी वास्तुकला आधुनिकता और भारतीय परंपरा का सम्मिलन प्रस्तुत करती है—जहाँ खुली दीवारें, आंगन, सीढ़ियाँ, मंच, और जल-तत्त्व मिलकर कला के प्राकृतिक वातावरण की अनुभूति कराते हैं।

भारत भवन की स्थापना के मूल उद्देश्य बहुआयामी थे। यह केवल एक संग्रहालय या प्रदर्शनी स्थल नहीं था, बल्कि एक ऐसा सांस्कृतिक परिसर था जहाँ चित्रकला, मूर्तिकला, संगीत, नाट्य, कविता, लोककला, और जनजातीय कला को समान महत्व दिया गया। इसके अंतर्गत विभिन्न उपकेन्द्र स्थापित किए गए, जैसे—रूपांकर (दृश्य कला केंद्र), अनहद (संगीत और नृत्य केंद्र), रंगमंडल (नाट्य केंद्र), वागर्थ (कविता और साहित्य केंद्र), चौंसठ योगिनी (महिला कलाकारों के लिए मंच), और लोक कला संग्रहालय।

लोक कला संग्रहालय विशेष रूप से आदिवासी और लोककलाओं के संरक्षण, अभिलेखन और प्रदर्शन के लिए समर्पित है। इस संग्रहालय में गोंड, भील, सहरिया, कोरकू, बैगा आदि जनजातियों की कलाकृतियों को एकत्र किया गया। परंपरागत चित्रों, वाद्ययंत्रों, अनुष्ठानिक वस्तुओं, भित्तिचित्रों और दैनिक उपयोग की वस्तुओं के माध्यम से जनजातीय जीवन-दृष्टि को कलात्मक रूप में प्रस्तुत किया गया।

भारत भवन का एक अन्य महत्वपूर्ण उद्देश्य कलाकार और दर्शक के बीच की दूरी को कम करना था। इसके लिए प्रदर्शनी स्थलों को इस तरह डिजाइन किया गया कि दर्शक कलाकृति के साथ प्रत्यक्ष संपर्क में आ सकें। साथ ही,

कार्यशालाओं, कला-शिविरों, तथा सजीव प्रस्तुतियों के माध्यम से कलाकारों को सृजन की प्रक्रिया को साझा करने का अवसर मिला।

भारत भवन ने विशेष रूप से आदिवासी कलाकारों को मंच देने का कार्य किया, जिन्हें अब तक सीमांत पर रखा गया था। जगदीश स्वामीनाथन जैसे कलाकारों की पहल पर गोंड चित्रकला को संस्थागत मान्यता मिली और जंगलो सिंह श्याम, भूरी बाई, दुर्गा बाई, नंदलाल उड्के जैसे कलाकारों को राष्ट्रीय और अंतरराष्ट्रीय मंच पर स्थान प्राप्त हुआ।

संक्षेप में कहा जा सकता है कि भारत भवन की स्थापना एक दृष्टिमान सांस्कृतिक प्रयोग थी, जिसका उद्देश्य भारतीय कला की विविध धाराओं को एक समवेत मंच प्रदान करना था। विशेषकर आदिवासी कलाओं को जो सम्मान, संरक्षण और संवाद का अवसर यहाँ मिला, वह इस संस्थान की सबसे उल्लेखनीय विशेषता है। भारत भवन ने न केवल सांस्कृतिक बहुलता को स्वीकार किया, बल्कि उसे संरचना और अभिव्यक्ति का अवसर भी दिया, जिससे यह समकालीन भारत में सांस्कृतिक समावेशन का आदर्श उदाहरण बन गया।

आदिवासी कला का संग्रह और प्रदर्शन

भारत भवन के स्थापना उद्देश्य में आदिवासी कला का संग्रहण, संरक्षण एवं प्रदर्शन एक केंद्रीय स्थान रखता है। भारत की सांस्कृतिक परंपराएँ आदिकाल से बहुस्तरीय रही हैं, जिनमें आदिवासी कलाओं का योगदान न केवल प्राचीनतम है, अपितु अत्यंत जीवंत एवं मौलिक भी। यह कलाएँ जनजातीय समुदायों की जीवनशैली, धार्मिक विश्वास, पारिस्थितिकी चेतना, और सामाजिक समरसता की दार्शनिक अभिव्यक्तियाँ हैं। भारत भवन ने इन कलाओं को मात्र शिल्प या पारंपरिक शेष मानकर प्रदर्शित करने की प्रवृत्ति से हटकर उन्हें एक सक्रिय कलात्मक संवेदना के रूप में प्रतिष्ठित किया।

भारत भवन के अंतर्गत स्थापित 'लोक कला संग्रहालय' में गोंड, भील, बैगा, कोरकू, सहरिया, वारली, संधाल आदि जनजातियों की कलाकृतियों का संग्रह किया गया है। यह संग्रह न केवल मध्यप्रदेश बल्कि छत्तीसगढ़, महाराष्ट्र, झारखंड और राजस्थान से भी प्राप्त कलात्मक संपदा को समाहित करता है। यहाँ चित्रकला, लकड़ी और मिट्टी की मूर्तियाँ, धातु शिल्प, पारंपरिक वाद्ययंत्र, पूजा सामग्री, मुखौटे, वस्त्र-सज्जा और दैनिक उपयोग की सौंदर्यात्मक वस्तुएँ प्रदर्शित हैं।

गोंड चित्रकला, जो वर्तमान में सबसे अधिक पहचानी जाने वाली आदिवासी चित्रशैलियों में से एक है, भारत भवन की दीर्घाओं का प्रमुख आकर्षण है। इस शैली में बारीक रेखाओं, बिंदुओं और प्रतीकों के माध्यम से प्रकृति, जीव-जंतुओं और मिथकीय कथाओं का चित्रण किया जाता है। जंगलो सिंह श्याम, भूरी बाई, दुर्गा बाई व्याम, नंदलाल उड्के जैसे कलाकारों की कृतियाँ यहाँ न केवल प्रदर्शित होती हैं, बल्कि उनके द्वारा यथार्थ रूप में चित्रित की जाती हैं, जिससे दर्शक कलाकार की सृजन प्रक्रिया को प्रत्यक्ष देख सकता है।

भील चित्रकला में बिंदीदार रंग भराव और जनश्रुतियों पर आधारित प्रतीकात्मकता विशेष होती है। इसी प्रकार बैगा रेखांकन में ज्यामितीय संयोजन, दैनिक जीवन की गति और आध्यात्मिक संकेतों का समावेश होता है। इन सभी कलाओं का संग्रह इस प्रकार किया गया है कि वह केवल प्रदर्शन मात्र न होकर, एक सांस्कृतिक अनुभव प्रदान करता है।

भारत भवन में संग्रह और प्रदर्शन की प्रक्रिया केवल वस्तुओं तक सीमित नहीं है, बल्कि वह कलाकार की आत्मा और संस्कृति की जीवंत उपस्थिति को भी शामिल करती है। यहाँ समय-समय पर 'लोक रचनात्मक शिविर', 'चित्रकार कार्यशालाएँ', और 'कला संवादों' का आयोजन किया जाता है, जहाँ आदिवासी कलाकार स्वयं उपस्थित होकर कलाकृति का निर्माण करते हैं और कला प्रेमियों, विद्यार्थियों तथा शोधार्थियों से संवाद करते हैं। यह प्रस्तुति प्रक्रिया को समावेशी और बहु-दिशात्मक बनाती है।

इस जीवंत प्रस्तुति ने दर्शक और कलाकार के बीच के औपचारिक पर्दे को हटाया है। अब दर्शक केवल कलाकृति

को नहीं, बल्कि उसकी उत्पत्ति, प्रक्रिया, भावना और संदर्भ को भी देखता और समझता है। यह पारंपरिक संग्रहालयीय दृष्टिकोण से एक महत्वपूर्ण विचलन है, जो भारत भवन को एक 'सांस्कृतिक प्रयोगशाला' का स्वरूप प्रदान करता है।

भारत भवन में आदिवासी कलाओं का संकलन करते समय इस बात का विशेष ध्यान रखा गया है कि वस्तुओं को उनके धार्मिक, सांस्कृतिक और भावनात्मक सन्दर्भों से अलग न किया जाए। उदाहरणस्वरूप, गोंड पूजा चित्रों को केवल 'कलाकृति' नहीं, बल्कि उनके सांस्कृतिक अर्थों के साथ प्रस्तुत किया जाता है। इसी प्रकार भील काठ के देवता, सहरिया वाद्ययंत्र, और बैगा अनुष्ठानिक मुखौटे भी अपने सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य में समझे जाते हैं।

यह संग्रह प्रक्रिया केवल प्रदर्शनी की दृष्टि से नहीं, बल्कि सांस्कृतिक संरक्षण के दीर्घकालिक लक्ष्य के अंतर्गत की गई है। आदिवासी समुदायों के साथ संवाद कर, उनके शिल्पकारों को आमंत्रित कर, और उनकी परंपराओं को मान्यता देकर भारत भवन ने न केवल 'कला संग्रह' किया है, बल्कि 'लोक ज्ञान' का भी दस्तावेजीकरण किया है।

इस संदर्भ में यह उल्लेखनीय है कि भारत भवन की प्रस्तुति केवल भूतकाल की स्मृति नहीं है, बल्कि वह वर्तमान की चेतना और भविष्य की दृष्टि के साथ जुड़ी हुई है। यहाँ आदिवासी कलाकारों को प्रोत्साहित किया जाता है कि वे अपनी परंपरागत शैली में समकालीन अनुभवों को चित्रित करें, जिससे उनकी कला गतिशील और प्रासंगिक बनी रहे।

अतः भारत भवन में आदिवासी कला का संग्रह और प्रदर्शन एक निष्क्रिय संग्रहालयीय अभ्यास नहीं है, बल्कि यह एक सक्रिय, संवादशील और सांस्कृतिक रूपांतरण की प्रक्रिया है। यह आदिवासी कलाओं को न केवल दृश्य-पटल पर लाता है, बल्कि उन्हें सामाजिक, सांस्कृतिक और कलात्मक विमर्शों के केंद्र में स्थापित करता है।

प्रमुख कलाकार और उनकी पहचान

भारत भवन, भोपाल द्वारा आदिवासी कलाओं को दिए गए मंच ने न केवल इस परंपरा को एक नया सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य प्रदान किया, बल्कि इसके भीतर सक्रिय अनेक प्रतिभाशाली कलाकारों को भी राष्ट्रीय और अंतरराष्ट्रीय पहचान दिलाई। यह प्रक्रिया एक सामाजिक-सांस्कृतिक हस्तक्षेप भी रही है, जिसमें परंपरागत कला को केवल संरक्षित नहीं किया गया, बल्कि उसे प्रदर्शन, संवाद और नवाचार के अवसर देकर उसकी जीवंतता को पुनः प्रतिष्ठित किया गया।

भारत भवन के पहले निदेशक और वरिष्ठ चित्रकार जगदीश स्वामीनाथन ने इस दिशा में ऐतिहासिक कार्य किया। वे इस बात से सहमत नहीं थे कि आधुनिकता केवल शहरी परिप्रेक्ष्य से निर्मित होती है। उनके अनुसार, "आदिवासी कलाकार भी अपने अनुभवों, कल्पनाओं और संवेदनाओं के माध्यम से उतनी ही जटिल और समृद्ध कला रचते हैं जितनी कोई औपचारिक रूप से प्रशिक्षित कलाकार।" इसी दृष्टिकोण ने भारत भवन को एक ऐसा संस्थान बनाया जहाँ आदिवासी कलाकारों को उनके नाम, शैली और रचनात्मक भाषा सहित प्रस्तुत किया गया।

भारत भवन की इस सांस्कृतिक यात्रा में सबसे पहले जिन कलाकारों को पहचाना गया, उनमें जंगढ़ सिंह श्याम का नाम अत्यंत महत्वपूर्ण है। वे मध्यप्रदेश के मंडला जिले के पाटनगढ़ गाँव से थे और गोंड समुदाय से संबंध रखते थे। उनकी चित्रशैली, जो बाद में 'जंगढ़ शैली' के नाम से विख्यात हुई, ने गोंड चित्रकला को एक नई पहचान दी। बारीक रेखाओं, बिंदुओं, ज्यामितीय आकृतियों और जीवंत रंगों से बनी उनकी कृतियाँ प्रकृति, पशु-पक्षियों, देवताओं और लोककथाओं को अभिव्यक्त करती थीं।

जगदीश स्वामीनाथन द्वारा खोजे जाने के पश्चात जंगढ़ सिंह को न केवल भारत भवन बल्कि देश-विदेश के अनेक कला आयोजनों में भाग लेने का अवसर मिला। उनकी कृतियाँ भारत भवन, इंदिरा गांधी नेशनल सेंटर फॉर आर्ट्स, और पेरिस के संग्रहालयों में भी प्रदर्शित हुईं। दुर्भाग्यवश वर्ष 2001 में मात्र 39 वर्ष की आयु में उनका निधन हो गया, किन्तु उनके द्वारा विकसित शैली और दृष्टिकोण ने गोंड चित्रकला को वैश्विक पहचान दिलाई।

जंगढ़ सिंह के बाद अनेक कलाकारों ने इस विरासत को आगे बढ़ाया, जिनमें सबसे प्रमुख नाम हैं - भूरी बाई, दुर्गा बाई व्याम, शांति बाई, नंदलाल उइके, रामसिंह उराँव, और बादलाल नायक।

भूरी बाई, भील समुदाय से हैं और उन्होंने अपने चित्रों में बिंदीदार शैली को अपनाया जो भील चित्रकला की पहचान है। उन्होंने परंपरागत रूपों में आधुनिक विषयों जैसे - बाँध, ट्रैक्टर, रेलगाड़ी, शहरी जीवन को चित्रित किया, जिससे उनकी कला समय-सापेक्ष बनी रही। भारत भवन के चित्रशिविरों और प्रदर्शनी आयोजनों में भूरी बाई की भूमिका अत्यंत सक्रिय रही है।

दुर्गा बाई व्याम, गोंड परंपरा की प्रतिनिधि कलाकार हैं जिन्होंने अपने चित्रों में मिथकीय कथाओं, नारी संवेदना और पर्यावरणीय चेतना को सशक्त रूप में प्रस्तुत किया है। उन्होंने जंगलो सिंह की शैली से प्रेरणा लेकर अपनी एक विशिष्ट चित्रभाषा विकसित की।

नंदलाल उड्के और रामसिंह उराँव जैसे कलाकारों ने जनजातीय अनुष्ठानों, जीवन चक्र, और पशु-पक्षी विषयों पर चित्रण करते हुए पारंपरिक सौंदर्यबोध को नई दिशा प्रदान की। इन सभी कलाकारों की कृतियाँ भारत भवन की दीर्घाओं और संग्रहों में न केवल संग्रहित हैं, बल्कि वे कार्यशालाओं और संवाद सत्रों में सक्रिय सहभागिता भी निभाते हैं।

भारत भवन ने इन कलाकारों को केवल प्रदर्शक नहीं, बल्कि संस्कृतिकर्मी के रूप में प्रतिष्ठा दी है। यह दृष्टिकोण अन्य संस्थानों से भिन्न है जहाँ आदिवासी कलाकारों को केवल सांस्कृतिक प्रतिनिधि या शिल्पकार के रूप में देखा जाता है। यहाँ उन्हें अपनी कलात्मक भाषा को अभिव्यक्त करने, उसकी व्याख्या करने, और समाज से जुड़ने का पूर्ण अवसर प्राप्त होता है।

इस प्रकार, भारत भवन की सबसे महत्वपूर्ण उपलब्धियों में यह तथ्य शामिल है कि उसने आदिवासी कलाकारों को 'नामहीन समुदाय' की कोटि से निकालकर व्यक्तिगत पहचान, रचनात्मक गरिमा और कलात्मक स्वायत्तता प्रदान की। यही पहचान अब राष्ट्रीय और वैश्विक कला मानचित्र पर स्पष्ट रूप से देखी जा सकती है।

कला कार्यशालाएँ और संवाद

भारत भवन, भोपाल की संरचनात्मक विशेषता केवल उसकी भौतिक स्थापत्य में नहीं, बल्कि उसकी सांस्कृतिक दृष्टि में निहित है। यह दृष्टि एकतरफा प्रदर्शन या वस्तु-संग्रहण तक सीमित नहीं है, बल्कि कला को एक जीवंत प्रक्रिया के रूप में देखने पर बल देती है। इसी विचार के अंतर्गत भारत भवन ने समय-समय पर विविध कला कार्यशालाओं और संवाद कार्यक्रमों का आयोजन किया है, जिनका उद्देश्य न केवल कलाकार और दर्शक के मध्य की दूरी को पाटना रहा है, बल्कि परंपरागत और समकालीन कला शैलियों के बीच संवाद की गुंजाइश भी निर्मित करना रहा है।

लोक रचनात्मक शिविरों की परंपरा भारत भवन की सबसे विशिष्ट पहल रही है। इन शिविरों में विभिन्न जनजातीय समुदायों से आने वाले कलाकारों को आमंत्रित किया जाता है, जहाँ वे एक निश्चित अवधि तक भारत भवन परिसर में निवास करते हैं और अपनी कला का सृजन करते हैं। यह सृजन किसी पूर्व निर्धारित विषयवस्तु पर नहीं, बल्कि उनकी सांस्कृतिक स्मृति, अनुभव और समकालीन परिस्थितियों से प्रेरित होता है। ये शिविर कलाकारों के लिए न केवल रचनात्मक एकाग्रता का अवसर होते हैं, बल्कि उन्हें एक दूसरे की कला शैलियों से परिचित होने और पारस्परिक संवाद स्थापित करने का भी मंच प्रदान करते हैं।

इन कार्यशालाओं में गोंड, भील, सहरिया, कोरकू, मीणा, बैगा जैसे समुदायों के कलाकारों ने भाग लिया है। उदाहरणस्वरूप, वर्ष 1987 में आयोजित ग्रीष्मकालीन शिविर में दुर्गा बाई व्याम, नंदलाल उड्के, और भूरी बाई जैसे कलाकारों ने एक साथ कार्य किया था, जिसमें उन्होंने 'वन-जीवन', 'जल-संरक्षण', और 'समुदाय की स्मृति' जैसे विषयों पर सामूहिक चित्रशिल्प बनाए। इन सामूहिक कृतियों का प्रदर्शन बाद में रूपांकर संग्रहालय की दीर्घाओं में किया गया और उन पर समीक्षात्मक परिचर्चाएँ आयोजित हुईं।

भारत भवन की कार्यशालाओं की एक अन्य विशिष्टता यह रही है कि यहाँ परंपरागत आदिवासी कलाकारों को समकालीन शहरी कलाकारों, कला समीक्षकों, और साहित्यकारों के साथ संवाद करने का अवसर दिया गया है। इससे

दोहरा लाभ हुआ—एक ओर शहरी कला जगत आदिवासी अभिव्यक्तियों की जटिलता और सौंदर्यबोध से परिचित हुआ, दूसरी ओर जनजातीय कलाकारों को भी अपनी कला के प्रति एक नई समझ, आत्मविश्वास और व्यापक भाषा मिली।

इस प्रकार की कार्यशालाओं में भाग लेने वाले कलाकारों ने स्वयं स्वीकार किया है कि यह वातावरण उनके लिए केवल कला सृजन का नहीं, बल्कि ‘कलाकार होने के बोध’ को पाने का अवसर रहा है। दुर्गा बाई व्याम ने एक साक्षात्कार में कहा था—

“भारत भवन में जब मैं पहली बार आई, तो मुझे लगा मैं चित्र बनाती हूँ। लेकिन यहाँ आकर मुझे लगा कि मैं एक कलाकार हूँ। यह अंतर मैंने यहीं सीखा।”

भारत भवन द्वारा आयोजित कलासंवादों का भी विशेष महत्व है। इन संवादों में कलाकारों के साथ-साथ कलाविद, इतिहासकार, सामाजिक वैज्ञानिक, और युवा शोधार्थी भी भाग लेते हैं। विषय बहुधा कला की शैलियों, आदिवासी प्रतीक भाषा, रंग-व्याकरण, मिथकीय संरचनाओं और सांस्कृतिक अस्मिता से जुड़े होते हैं। इससे आदिवासी कला को केवल ‘लोक-प्रदर्शन’ की सीमा में बाँधने की प्रवृत्ति को चुनौती मिली और उसके भीतर निहित दार्शनिक गहराई, सांस्कृतिक विवेक और आधुनिकता के प्रति प्रत्युत्तर को समझने का अवसर मिला।

इन कार्यशालाओं और संवादों का निष्कर्ष केवल प्रदर्शनी तक सीमित नहीं रहता। कई बार इन अनुभवों को दस्तावेजी रूप में प्रकाशित भी किया गया है, जैसे—“चित्र और चेतना”, “गोंड कला संवाद”, “भील बिंदी : प्रतीक और अनुभव” आदि ग्रंथों में इन संवादों की लेखबद्धता उपलब्ध है। इससे कला शोध और आलोचना को भी एक नया आधार प्राप्त हुआ है।

अंततः, भारत भवन की कार्यशालाएँ और संवाद केवल कला की तकनीकी विधियों का अभ्यास नहीं, बल्कि सांस्कृतिक आत्मबोध, सामाजिक सहभागिता और रचनात्मक विस्तार का माध्यम बन गई हैं। यह प्रक्रिया आदिवासी कलाकारों को एक जीवंत समुदाय के रूप में पुनः परिभाषित करती है, जहाँ वे केवल परंपरा के वाहक नहीं, बल्कि आधुनिक समय के रचनाशील उत्तरदाता भी हैं।

आदिवासी कला की नई पहचान

भारत भवन, भोपाल की सांस्कृतिक परियोजना का एक स्थायी प्रभाव यह रहा है कि इसने भारतीय आदिवासी कला को एक नवीन सामाजिक, सौंदर्यात्मक और वैचारिक पहचान प्रदान की। वह कला, जो लंबे समय तक ‘जनजातीय’ या ‘लोक’ की श्रेणी में डालकर मुख्यधारा कला से पृथक् मानी जाती रही थी, अब स्वतंत्र कलाभाषा के रूप में स्थापित हो सकी। भारत भवन की पहल से आदिवासी कला न केवल एक जीवंत परंपरा के रूप में पुनः प्रतिष्ठित हुई, बल्कि उसे राष्ट्रीय और वैश्विक कलाजगत में भी मान्यता प्राप्त हुई।

प्रारंभिक काल में आदिवासी कला को केवल एक एथनोग्राफिक (नृवंशविज्ञानीय) वस्तु या शिल्प के रूप में देखा जाता था। उसे संग्रहालयों में दर्शाया अवश्य जाता था, किन्तु एक सांस्कृतिक संवाद अथवा सृजनात्मक दृष्टि से नहीं, बल्कि ‘वस्तु’ के रूप में, एक ‘बची-खुची परंपरा’ के रूप में। इस दृष्टिकोण ने आदिवासी कलाकारों को प्रायः नामहीन, गुमनाम और संपर्कविहीन स्थिति में बनाए रखा।

भारत भवन ने इस स्थिति को बदलने की दिशा में निर्णायक पहल की। इसकी नीति यह रही कि आदिवासी कला को उसी प्रकार कलात्मक गरिमा दी जाए जैसी आधुनिक या अकादमिक कलाओं को दी जाती है। परिणामस्वरूप, जनजातीय कलाकारों को न केवल नाम और पहचान मिली, बल्कि उन्हें स्वतंत्र कलाकार के रूप में स्वीकार भी किया गया। यहाँ कलाकार की सामाजिक पृष्ठभूमि से अधिक उसकी सृजनात्मक संवेदना और दृश्य-भाषा को प्राथमिकता दी गई। यह दृष्टिकोण भारतीय कलात्मक विमर्श के लिए अत्यंत परिवर्तनकारी सिद्ध हुआ।

भारत भवन के प्रयासों से आदिवासी कला ने जो नई पहचान प्राप्त की, उसका एक पक्ष अभिव्यक्तिगत विकास है। पारंपरिक आदिवासी चित्रकला पूर्व में अधिकतर अनुष्ठानिक प्रयोजन से जुड़ी होती थी—जैसे फसल उत्सव, शादी-ब्याह, गृह-प्रवेश अथवा दैवी अनुष्ठान। परन्तु भारत भवन के प्रोत्साहन से कलाकारों ने इन परंपरागत विषयों के साथ-साथ निजी अनुभवों, समकालीन चुनौतियों, नारी चेतना, प्रकृति संकट, और आधुनिक समाज के विघटन जैसे विषयों को भी चित्रित करना प्रारंभ किया।

उदाहरणस्वरूप, भूरी बाई ने अपने चित्रों में जलवायु परिवर्तन और वन कटाई को चित्रित किया, वहीं दुर्गा बाई ने 'स्त्री और मिट्टी' की अंतःसंबद्धता को दर्शाया। जंगलो सिंह श्याम ने गोंड देवताओं के साथ-साथ रेलवे इंजन, रथ, और गाँव के दृश्य चित्रित किए—जो आदिवासी समाज के समकालीन अनुभवों को उनके सौंदर्यबोध के भीतर ही समाहित करते हैं।

इस नई पहचान का दूसरा पक्ष कलात्मक स्वायत्तता है। अब कलाकार केवल पारंपरिक प्रतीकों की पुनरावृत्ति करने वाला नहीं, बल्कि एक रचनात्मक निर्णायक है, जो अपने सामाजिक अनुभवों को प्रतीकों, रंगों और रेखाओं के माध्यम से पुनः गढ़ता है। इस स्वायत्तता ने आदिवासी कला को एक 'दृश्य लेखन' का स्वरूप प्रदान किया है, जहाँ कलाकार अपनी संस्कृति की पुनर्रचना भी करता है।

इस प्रक्रिया में भारत भवन ने संस्थागत समर्थन के रूप में भी भूमिका निभाई—कलाकारों को दीर्घाओं में स्थान, कार्यशालाओं में भागीदारी, आर्थिक सहायता, और कलानिरीक्षकों के साथ संवाद की सुविधा। यह समर्थन किसी संरक्षणवादी दृष्टिकोण से नहीं, बल्कि सह-निर्माण और सह-चेतना के रूप में था। इससे आदिवासी कलाकारों को आत्मगौरव और सामाजिक सम्मान प्राप्त हुआ।

भारत भवन की यह सांस्कृतिक परियोजना आदिवासी कला को 'परिधि' से 'केन्द्र' में लाने का माध्यम बनी। अब यह कला केवल संग्रहालयों या मेलों में बिकने वाला शिल्प नहीं, बल्कि भारतीय आधुनिकता का एक सहभागी विमर्श बन चुकी है। आदिवासी कला की नई पहचान उस सांस्कृतिक पुनराविष्कार का प्रतीक है, जो भारतीय बहुलता और स्थानीय ज्ञान प्रणालियों की पुनःस्थापना की दिशा में अग्रसर है।

अतः यह स्पष्ट है कि भारत भवन का हस्तक्षेप आदिवासी कला के लिए मात्र एक संस्थागत पहल नहीं रहा, बल्कि यह सांस्कृतिक दृष्टि का रूपांतरण भी है—जहाँ कलाकार परंपरा का वाहक भर नहीं, बल्कि समय के साथ संवाद करता हुआ एक चेतन सर्जक है।

निष्कर्ष

भारत भवन, भोपाल के माध्यम से आदिवासी कला के क्षेत्र में जो सांस्कृतिक कार्य हुआ है, वह केवल कला-प्रदर्शन या संग्रहण की सीमाओं में नहीं समाहित किया जा सकता। यह एक गहन सांस्कृतिक हस्तक्षेप था, जिसने भारतीय कला-दृष्टि को बहुलतावादी, समावेशी और संवादाशील बनाया। इस शोध के माध्यम से यह स्पष्ट हुआ कि भारत भवन ने आदिवासी कलाओं को परंपरा की स्मृति से उठाकर समकालीन विमर्शों के केंद्र में लाकर स्थापित किया और उन्हें "कलात्मक स्वायत्तता", "व्यक्तिगत पहचान", और "संस्थागत प्रतिष्ठा" प्रदान की।

स्वतंत्र भारत की सांस्कृतिक नीतियों में आदिवासी कलाएँ प्रायः दो विरोधी ध्रुवों के बीच झूलती रहीं—एक ओर उनका संरक्षण और दूसरी ओर उनकी प्रस्तुति। संरक्षण की प्रवृत्ति ने कई बार उन्हें संग्रहालयों में 'स्थिर' और 'समाप्तप्राय' परंपरा के रूप में प्रदर्शित किया, जबकि प्रस्तुति का आधुनिक शहरी ढाँचा उनके मूल संदर्भों से कटकर उपभोक्तावादी सौंदर्यबोध में सीमित हो गया। भारत भवन ने इन दोनों दृष्टिकोणों से हटकर एक तीसरा मार्ग अपनाया—संवाद और सहअस्तित्व का मार्ग, जिसमें आदिवासी कलाकार स्वयं अपनी रचनाशीलता के माध्यम से आधुनिकता के साथ संवाद करता है।

शोध में यह भी सामने आया कि भारत भवन ने न केवल जनजातीय कलाकारों को 'प्रदर्शक' से 'सर्जक' की श्रेणी में स्थापित किया, बल्कि उन्होंने उनकी संस्कृति, स्मृति और आत्मबोध को भी कला के माध्यम से पुनःप्रतिष्ठित किया। कलाकारों को केवल पारंपरिक वस्तुओं के निर्माता के रूप में नहीं देखा गया, बल्कि उन्हें दृश्य-चिंतनशील सर्जक, कथाकार, और संवेदनात्मक चिंतक के रूप में समझा गया।

भारत भवन की कार्यशालाओं, दीर्घाओं, और संवाद-परिसंवादों के माध्यम से एक ऐसा कला-मंच निर्मित हुआ जहाँ जनजातीय कलाकार न केवल अपने समुदाय की पहचान को व्यक्त करता है, बल्कि समकालीन सामाजिक, राजनीतिक और पर्यावरणीय प्रश्नों पर भी चित्रात्मक प्रतिउत्तर देता है। इस प्रकार आदिवासी कला, जो पहले केवल 'परंपरा की विरासत' मानी जाती थी, अब 'समय की चेतना' बन गई है।

इसके साथ ही यह भी ध्यान देने योग्य तथ्य है कि भारत भवन की यह सांस्कृतिक परियोजना एक प्रकार की 'लोक आधुनिकता' की संकल्पना को पुष्ट करती है, जहाँ परंपरा और आधुनिकता, लोक और शास्त्र, कला और समाज—एक रचनात्मक सहसंबंध में कार्य करते हैं। इससे भारतीय कला विमर्श में 'केंद्र' और 'परिधि' के बीच की दूरी घटती है और एक लोकतांत्रिक सौंदर्यबोध उभरता है।

शोध से यह निष्कर्ष निकलता है कि भारत भवन ने आदिवासी कला को न केवल दृश्य रूप में मंच प्रदान किया, बल्कि उसके पीछे की जीवन-दृष्टि, प्रकृति-चेतना, और सांस्कृतिक विमर्श को भी स्थान दिया। इसने भारतीय कला-संरचना को विस्तार देते हुए उसे अधिक जड़ीय, लोक-सापेक्ष और भावसंवेदनशील बनाया। अतः यह कहा जा सकता है कि भारत भवन की पहल भारतीय सांस्कृतिक इतिहास में एक मील का पत्थर है, जहाँ आदिवासी कलाएँ केवल संरक्षित नहीं हुईं, बल्कि पुनःजीवित और पुनर्परिभाषित भी हुईं।

संदर्भ सूची

1. अशोक वाजपेयी, संस्कृति का उत्तरआधुनिक परिप्रेक्ष्य, राजकमल प्रकाशन, 2005
2. जगदीश स्वामीनाथन, गोंड चित्रकला और जनसंस्कृति, भारत भवन प्रकाशन, 1994
3. इरा मुक्तत, जनजातीय कला और भारतीय आधुनिकता, सेज पब्लिकेशन, 2011
4. IGNCA, Tribal Art and its Modern Context, Documentation Report, 2004
5. Bhuri Bai (Interview), India Today Magazine, Feb 2018
6. Durga Bai Vyam and Gita Wolf, The Night Life of Trees, Tara Books, 2006
7. National Museum of Tribal Art, New Delhi – Annual Reports (2010–2020)
8. Ministry of Culture (GoI), Lok Kala Evam Paramparaon Ka Samvardhan, 2016
9. Madhya Pradesh Tribal Museum Publication, Aadi Kal Se Aaj Tak, 2019
10. Art Journal of India, Vol. 12, Issue 3, 2020 – “Bharat Bhavan and Indigenous Imagination”

भक्ति और सौंदर्य का संगम : बनी-ठनी की अमर छवि

डॉ. ज्योति पाठक
पी.जी.टी., विद्याश्रम स्कूल

परिचय

भारतीय चित्रकला में यदि किसी एक चित्र को उसकी भाव-भंगिमा और सौंदर्य के कारण “जीवंत कविता” कहा जाए, तो वह है—किशनगढ़ की बनी-ठनी। यह केवल एक चित्र नहीं, बल्कि भावना, भक्ति और सौंदर्य का संगम है। इसे “भारतीय मोना लिसा” (Indian Mona Lisa) के नाम से भी जाना जाता है।

किशनगढ़ चित्रशैली का उद्भव

किशनगढ़ (राजस्थान) की चित्रकला शैली 17वीं शताब्दी में विकसित हुई, परंतु इसका स्वर्ण युग 18वीं शताब्दी में आया जब राजा सावंत सिंह (नागरीदास) का शासन था। उनके दरबार में चित्रकार निहालचंद थे, जिन्होंने भक्ति और प्रेम के भावों को चित्रों में जीवंत किया।

किशनगढ़ की चित्रकला राजपूत लघु चित्र शैली की शाखा है, जो मुगल और मेवाड़ शैली के मिश्रण से विकसित हुई।

‘बनी-ठनी’ शब्द का अर्थ और उत्पत्ति

“बनी-ठनी” दो शब्दों से मिलकर बना है—

- ‘बनी’—सजी हुई,
- ‘ठनी’—धनी या सज-संवरी हुई।

इसका अर्थ हुआ—“सजी-धजी, संवरी-संवरी नारी”।

यह चित्र सावंत सिंह की प्रेयसी विश्वनाथ जी (या बनी-ठनी) से प्रेरित था, जो दरबार की कवयित्री और संगीतज्ञ थीं।

चित्र की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

राजा सावंत सिंह कवि थे और उन्होंने “नागरीदास” नाम से ब्रजभाषा में अनेक भक्तिगीत रचे। वे स्वयं को श्रीकृष्ण और बनी-ठनी को राधा के रूप में देखते थे। इसी भावनात्मक और भक्ति-प्रधान प्रेम को निहालचंद ने बनी-ठनी के चित्र में मूर्त रूप दिया।

किशनगढ़ शैली की प्रमुख विशेषताएँ

1. चेहरे की आकृति

- लंबा अंडाकार चेहरा
- बड़ी कमलनयनी आँखें
- ऊँची नाक और पतले होंठ
- आधी मुस्कान, जो रहस्य और भावुकता का प्रतीक है

2. रेखाओं की कोमलता

- निहालचंद की रेखाएँ बेहद पतली, लचीली और लयात्मक होती थीं।
- चेहरे और वस्त्रों में महीन ब्रशवर्क दिखाई देता है।

3. रंग योजना

- पारदर्शी जलरंगों का प्रयोग
- लाल, नीला, हरा, सुनहरा, गुलाबी और पीले रंगों का संतुलन
- पृष्ठभूमि में हल्के रंग और प्राकृतिक दृश्य

4. वस्त्र एवं आभूषण

- बनी-ठनी पारंपरिक राजस्थानी घाघरा-चोली और ओढ़नी में दिखाई देती हैं।
- उनके आभूषण महीन सोने की रेखाओं से बनाए गए हैं।

5. प्रकृति का प्रयोग

- पृष्ठभूमि में झील, बगीचे, मोर, कमल, बादल और पर्वत दर्शाए जाते हैं।
- यह चित्र को “काव्यात्मक वातावरण” प्रदान करता है।

प्रतीकात्मकता (Symbolism)

बनी-ठनी केवल स्त्री का चित्र नहीं, बल्कि राधा-कृष्ण प्रेम और भक्ति की उपासना का प्रतीक है।

- आधे बंद नेत्र : आत्ममंथन और आध्यात्मिक प्रेम का संकेत।
- मुस्कान : शांत आनंद और समर्पण का भाव।
- ओढ़नी : संस्कार और मर्यादा का प्रतीक।

तकनीकी पक्ष

- माध्यम : जलरंग (Watercolor) और प्राकृतिक रंगद्रव्य
- आधार : हाथ से तैयार किया गया कागज
- उपकरण : बारीक गिलहरी के बालों से बने ब्रश
- तकनीक : लेयरिंग और पारदर्शी वॉश पद्धति

बनी-ठनी का प्रभाव और प्रसिद्धि

- 20वीं शताब्दी में भारतीय डाक विभाग ने **बनी-ठनी पेंटिंग पर डाक टिकट** जारी किया।
- यह चित्र भारत और विदेशों के कई **कला संग्रहालयों** में प्रदर्शित है।
- आज भी किशनगढ़ शहर में बनी-ठनी की प्रतिकृतियाँ स्थानीय कलाकारों द्वारा बनाई जाती हैं।
- यह चित्र **राजस्थान पर्यटन, पोस्टर, फैशन, और डिजाइन कला** में भी प्रयुक्त होता है।

अन्य प्रसिद्ध किशनगढ़ चित्र

1. राधा-कृष्ण श्रृंगार
2. वन विहार दृश्य
3. रास लीला
4. सार्वत सिंह और बनी-ठनी संगम दृश्य

कला का सांस्कृतिक महत्व

किशनगढ़ की बनी-ठनी पेंटिंग **कला, आध्यात्म और भावनाओं का समन्वय** है। यह हमें भारतीय स्त्री की मर्यादा, सौंदर्य और प्रेम की गहराई का परिचय कराती है। यह चित्र एक ऐसी नारी का प्रतीक है जो **आध्यात्मिक प्रेम और आत्मसौंदर्य** दोनों का संगम है।

निष्कर्ष

किशनगढ़ की “बनी-ठनी” पेंटिंग भारतीय लघु चित्रकला की एक उत्कृष्ट कृति है। यह केवल एक चित्र नहीं, बल्कि **राधा-कृष्ण की भक्ति, स्त्री सौंदर्य और आत्मीय भावनाओं** की अमर कहानी है।

आज भी यह पेंटिंग भारतीय कला के इतिहास में एक अनमोल रत्न के रूप में चमक रही है।

सन्दर्भ

1. शिवराममूर्ति, सी. (1970). **इंडियन पेंटिंग**. नेशनल बुक ट्रस्ट, नई दिल्ली।
2. गोस्वामी, बी. एन. (1990). **इंडियन कोर्ट पेंटिंग**. रोली बुक्स, नई दिल्ली।
3. मोती चन्द्रा. (1976). **राजस्थानी मिनिएचर पेंटिंग**. ललित कला अकादमी, नई दिल्ली।
4. कुमारस्वामी, ए. के. (1916). **राजपूत पेंटिंग**. ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, लंदन।
5. अग्रवाला, आर. सी. (1980). **राजस्थानी स्कूल ऑफ पेंटिंग**. प्रकाशन प्रभाग, सूचना एवं प्रसारण मंत्रालय, भारत सरकार।
6. खंडालवाला, कार्ल और मोती चन्द्रा. (1958). **मिनिएचर पेंटिंग : अ हिस्ट्री ऑफ इंडियन मिनिएचर आर्ट**. तारापोरवाला संस एंड को., बॉम्बे।
7. लूम्बा, प्रमिला. (1998). **राजस्थानी पेंटिंग : इट्स ट्रेडिशन एंड टेक्निक्स**. अभिनव पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली।

अजमेर जिले के तीर्थ स्थल : एक सर्वेक्षण

डॉ. राजेन्द्र गांधी
प्रवक्ता, केन्द्रीय विद्यालय

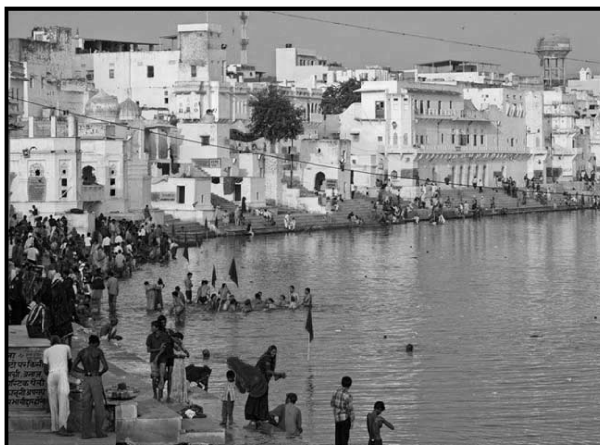
प्रस्तावना : अजमेर जिला

अरावली पर्वत श्रेणी से घिरा हुआ अजमेर नगर 26°27' उत्तरी आक्षांश एवं 74°37' पूर्वी देशान्तर पर स्थित है। इसका क्षेत्रफल 8281 वर्ग कि.मी है। इसके पूर्व में जयपुर व टोंक पश्चिम में पाली, उत्तर में नागौर व दक्षिण में भीलवाड़ा जिला है। इस जिले का नामकरण जिला मुख्यालय अजमेर के नाम पर हुआ। अजमेर नगर का प्राचीन नाम 'अजयमेरु' था। कुछ इतिहासकार 12वीं शती के चौहान राजा 'अजयराज' द्वारा अजमेर नगर की स्थापना किये जाने के कारण इस नगर का नाम अजमेर बताते हैं। अजमेर का सबसे पुराना नगर तारागढ़ दुर्ग के अन्दर स्थित था। इसके आसपास की पहाड़ियों से चावण्डा, अगस्ताजी, गौकुण्ड, पंचकुण्ड तथा कनबाई नामक पहाड़ी धारायें निकलती हैं। इसके आस-पास आनासागर, बीसलसागर तथा फॉयसागर नामक कृत्रिम झीले हैं। इस सबसे मिलाकर अजमेर नगर का दृश्य बड़ा सुन्दर दिखाई देता है।

स्थापत्य की दृष्टि से अजमेर भारत का सबसे समृद्ध नगरियों में से एक है। इस जिले में राष्ट्रीय महत्त्व के आठ स्मारकों एवम् प्रान्तीय महत्त्व के 40 स्मारकों का संरक्षण क्रमशः भारत सरकार एवं राज्य सरकार द्वारा किया जाता है। अजमेर संभाग में दो तीर्थों की महिमा अपूर्व हैं इनमें 'तीर्थराज पुष्कर' एवं 'मोइनुद्दीन चिश्ती की दरगाह' है।

1. तीर्थराज पुष्कर—अजमेर से लगभग 13 किलोमीटर दूर अरावली पर्वत की नाग पहाड़ियों की तलहटी में स्थित तीर्थराज पुष्कर हिन्दुओं का सबसे बड़ा तीर्थ है (चित्र-1)। जो सम्पूर्ण भारतवर्ष में कुछ प्रमुख तीर्थ स्थलों में सर्वश्रेष्ठ एवं सभी तीर्थों का 'पुष्करराज' आदितीर्थ कहलाता है।¹

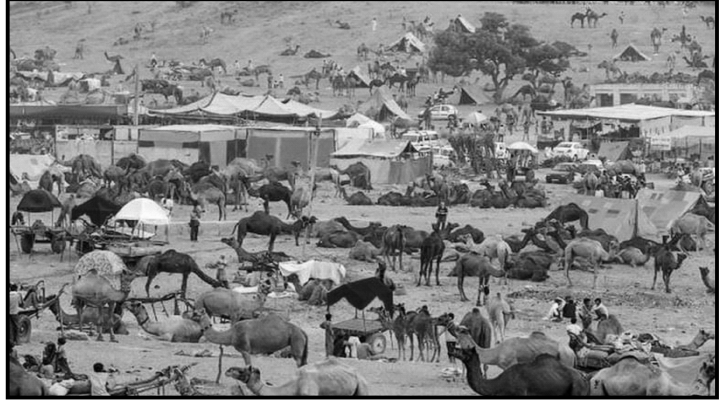
महर्षि वाल्मीकि द्वारा रचित रामायण, भगवान वेदव्यास द्वारा रचित आध्यात्म रामायण तथा महाभारत, पद्मपुराण, हरिवंशपुराण, स्कन्ध पुराण, कूर्म पुराण, नृसिंह पुराण, वायु पुराण, श्रीमद्भागवद, व्यास स्मृति, शंख स्मृति, रुदायमत, व्रतराज, दान चन्द्रिका, पंचरत्न एवं यजुर्वेद में भी इस तीर्थ का वर्णन हुआ मिलता है।²



चित्र-1 : पुष्कर का दृश्य

पद्मपुराण के अनुसार यहाँ पर ब्रह्मा के हाथ से कमल पुष्प गिर गया था। अतः यह तीर्थ 'पुष्कर' कहलाया। रामायण काल में इस तीर्थ की स्थिति के स्पष्ट प्रमाण उपलब्ध होते हैं। राम ने दशरथ के निमित्त पुष्कर में श्राद्ध किया था। यानि गायकुण्ड पर अपने पिता दशरथ का पिण्ड तर्पण किया। अज्ञातवास की अवधि में पाण्डवों ने सुरम्य नाग पर्वतमाला में कुछ समय व्यतीत किया।³ महाभारत में भी पुष्कर की महिमा गुणगान किया गया है।

पुष्कर की उत्पत्ति—पुष्कर की उत्पत्ति के संबंध में 'पद्मपुराण'⁴ में एक कथा आती है। वहाँ वर्णित है कि वज्रनाभ नामक राक्षस का नाश करने हेतु भगवान ब्रह्मा ने जो कमल फेंका वह कमल जिस स्थल पर गिरा, वह स्थल तीर्थ बन गया। दानव के वध के उपरान्त इस स्थल को और अधिक पवित्र करने की दृष्टि से ब्रह्मा ने वहाँ यज्ञ का संकल्प किया। यज्ञवेदी में उन्होंने ज्येष्ठ, मध्यम तथा कनिष्ठ पुष्कर बनाये। चूँकि ब्रह्माजी का यह यज्ञ कृत्तिका नक्षत्र में कार्तिक मास की पूर्णिमा को सम्पन्न हुआ अतः प्रतिवर्ष कार्तिक पूर्णिमा पर वहाँ किये स्नान का विशेष महत्त्व है। इस दौरान यहाँ विशाल मेला भरता है। (चित्र-2) विभिन्न पुराणों एवं महाभारत आदि में कहा गया है कि पुष्कर में स्नान से भी अग्निहोत्रो के तुल्य पुण्य की प्राप्ति होती है। यम ने भी कहा है—



चित्र-2 : पुष्कर मेले का दृश्य

कार्तिकी पुष्करे स्नातः सर्वपापैः प्रमुच्यते।⁵

पुलस्त्य ऋषि ने भीष्म पितामह को विभिन्न तीर्थों का परिचय देते हुये पुष्कर को सर्वाधिक पवित्र बतलाया है। 'पद्मपुराण' के 'सृष्टि खण्ड' में पुष्कर को अन्य सभी तीर्थों में श्रेष्ठ बताया गया है।

पुष्कराध्यानि सिद्धानि न विद्यतत्र कारणम्।

पर्वतानां यथा मेरु पक्षिणां गरुडो यथा।

तद्रतसमस्त तीर्थानां माघं पुष्कर मिष्यते ॥ 8 ॥

अनादि मेतद्धि प्रेन्द्रा पुष्करं तीर्थं मुत्ततम्।

पुरा पृष्टेन देवानामिदं मुक्तं स्वयं भुवा ॥ 19 ॥

अर्थात् पर्वतों में जिस प्रकार मेरु, पक्षियों में गरुड़ श्रेष्ठ है, उसी प्रकार समस्त तीर्थों में सर्वश्रेष्ठ पुष्कर है।

महाभारत व वनपर्व में (अध्याय 8) में भी तीर्थराज पुष्कर के महत्त्व व महिमा पर प्रकाश डाला गया है।

नृ लोके देव देवस्य तीर्थं त्रलोक्याविश्रुतं।

पुष्कर नाम विख्यात महाभाग समा विशेत ॥ 20 ॥

दश कोटि सहस्राणि तीर्थानां पै ममन्ते।

सानिध्यम् पुष्करे पेषा निसंध्या कुरुनन्दन ॥ 21 ॥

अर्थात् मानव लोक में देवी-देवताओं का पुष्कर तीर्थ तीनों लोकों में विख्यात है। जिनका तीनों संध्या में पुष्कर में सान्निध्य होता है, उसे दश कोटि सहस्र तीर्थों का माहात्म्य प्राप्त होता है। कहा गया है कि यहाँ पर ऋषि, मुनि, गन्धर्व,

अप्सरा व देवों ने तपस्या कर दिव्य फल प्राप्त किये थे।⁶ पुष्कर में एक भी विप्र को भोजन कराकर इहलोक व परलोक में प्रसन्नता की प्राप्ति होती है।⁷

वनपर्व अध्याय 80, 81 व 87 में पुष्कर की महिमा का विस्तार से विवेचन किया है। यज्ञ के लिये स्थान खोजते ब्रह्मा के हाथ से गिरकर कमल का पुष्प तीन स्थानों में टकराया जहाँ से जल के स्रोत फूट पड़े। ये ही क्रमशः 'ज्येष्ठ', 'मध्यम' व 'कनिष्ठ पुष्कर' कहलाये। जिसका निर्माण श्री ब्रह्मा के द्वारा किया गया ज्येष्ठ पुष्कर के देवता ब्रह्माजी, मध्यम के विष्णु व कनिष्ठ के रुद्र हैं।

ज्येष्ठ पुष्कर से दो मील पर मध्यम व कनिष्ठ पुष्कर है। ये तीनों पुष्कर छः मील के घेरे में हैं। 'स्कन्द पुराण' के अध्ययन से भी इस तथ्य की पुष्टि होती है। वहाँ वर्णित है कि ज्येष्ठ पुष्कर में प्रातः, मध्यम से मध्याह्न में, एवं कनिष्ठ पुष्कर में सायं स्नान करने वाला स्वर्ग प्राप्त करता है।⁸

कृत्तिका योग में कार्तिक मास में स्नान से जन्म, मरण एवं पाप से मुक्ति मिलती है। कार्तिक पूर्णिमा के दिन विशेष करके पद्मक योग (विशाखा का सूर्य व कृत्तिका चन्द्र) आने पर पुष्कर में स्नान, दान, श्राद्ध आदि का कोटि गुण फल प्राप्त होता है। (चित्र-3) पुष्कारारण्य में शाकमूल फल आदि से भी एक विप्र को भोजन कराने से करोड़ों विप्रों के भोजन कराने का फल प्राप्त होता है।

पुष्कर में सरस्वती नदी के स्नान का सर्वाधिक महत्त्व है। यहाँ सरस्वती का नाम प्राची सरस्वती है। यहाँ वह पांच नामों से बहती है। सुप्रभा, कांचना, प्राचीन, नन्दा और विशालिका। 'पद्मपुराण' सृष्टि खण्ड के अठारहवें अध्याय में सरस्वती का ब्रह्माजी की आज्ञा से वड्वाग्रि को समुद्र से फेंकना व पुष्कर में गुप्त रूप से प्रकट होने का वर्णन प्राप्त होता है। इस कारण से सरस्वती में स्नान करने वालों को सम्पूर्ण तीर्थ का फल प्राप्त होता है।

पुष्कर की सम्पूर्ण परिक्रमा 7 दिन की चौबीस कोसीय यानी 50 कि.मी. की होती है। श्रावण मास में भक्तजन अकसर पुष्कर परिक्रमा करते हैं। जिसमें ज्येष्ठ, मध्यम, कनिष्ठ पुष्कर, गायावापी, कपिलाश्रम, पंचकुण्ड, अगस्त्या आश्रम, अजंगधेश्वर महादेव, प्राची सरस्वती आदि सब प्रमुख स्थान आते हैं।

'विष्णु'⁹ के अनुसार पुष्कर में किया गया श्राद्ध, जप, होम, तप अक्षय होता है तथा यहाँ स्नान मात्र से ही मनुष्य सब पापों से छूट जाता है। कार्तिक से यहाँ किये गये दीपदान का भी विशेष महत्त्व है। चैत्र शुक्ल चतुर्दशी को महापुण्या सरस्वती ने ज्येष्ठ पुष्कर में प्रवेश किया था अतः उस दिन जो इस तीर्थ में जाता है तथा पितृ देवार्चन में रत रहता है उसको गोमेध यज्ञ का फल प्राप्त होता है। यहाँ किया गया स्नान मोक्षदायी एवं श्राद्ध पितृतारक कहा गया है। उसके कुल में सावित्री कथित दोष भी नहीं होता।¹⁰



चित्र-3 : कार्तिक मेले में स्नान करते तीर्थ यात्री

'पद्मपुराण' में यहाँ किये गये विविध दानों का भी वर्णन प्राप्त होता है। जो धृतपूर्ण, दुग्धयुक्त भोजन का दान करता है उसके सौ कुल धन्य-

धान्य से पूर्ण हो जाते हैं। 'ब्रह्मवैवर्तपुराण' के कृतखण्ड में वर्णित है कि पुष्कर में तपस्या कर व्यास ने वेदों के विभाग व पुराण रचना का वर प्राप्त किया। 'वायुपुराण' में पुष्कर में कृत श्राद्ध को अक्षय फल वाला कहा गया है।

पुष्करेष्वाक्षयं श्राद्धं तपश्चैव महाफलम्।

‘अग्निपुराण’¹² में कहा गया है कि यहाँ आकर पितृ देवार्चन करने वाला अश्मेद्य यज्ञ का फल प्राप्त कर ब्रह्मलोक को जाता है। कार्तिक मास में अन्नदान कर ब्रह्मलोक प्राप्त करता है। पुराण के अनुसार अष्टोत्तर शत दिव्य क्षेत्रों में पुष्करे पुरुहूतेति पुष्कर में पुरुहुता नाम से शक्ति क्षेत्र है। तंत्र चूडामणी के अनुसार भगवती के इक्यावन शक्तिपीठों में से यह शक्तिपीठ स्थान है जहाँ भगवती के मणिबन्ध गिरे थे। उपरोक्त संदर्भों के आधार पर हम पुष्कर तीर्थ को हिन्दुओं के धार्मिक स्थानों का सिरमौर मानते हैं।

पुष्कर के समीपवर्ती तीर्थ—पुष्कर के समीपवर्ती पुष्करारण्य के लगभग सभी तीर्थ पुष्कर परिक्रमा के अन्तर्गत आ जाते हैं। इनमें प्रमुख हैं—

सावित्री मन्दिर, गायत्री मन्दिर, पंचकुण्ड, अगस्त्याश्रम व अगस्त्यकुण्ड, गायवापी (गयाकुण्ड), कपालेश्वर (आत्मेश्वर) महादेव; और मार्कण्डेयाश्रम। ये समस्त तीर्थ पुष्कर क्षेत्र से संबंधित हैं तथा उनका संबंध किसी ना किसी रूप में पुष्कर से रहा है।

2. ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती की दरगाह—रमणीक नगर अजमेर के बीचों-बीच स्थित ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती की दरगाह को समता के घर की संज्ञा दी जाती है। गरीब और अमीर, जवान और वृद्ध तथा शासक और जनसाधारण सभी उनकी इबादत में एक साथ बैठते हैं और सजदा करते हैं। ख्वाजा साहब की दरगाह दुनिया भर के सभी मुसलमानों के लिये पवित्र स्थान है। (चित्र-4) हिन्दू भी यहाँ बड़ी संख्या में आते हैं और अपनी मनौती पूरी करने के लिये मन्त मांगते हैं। ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती का जन्म ईरान के साजिस्तान के संसजार गाँव में 1132 ई. में हुआ था। ईराक की राजधानी बगदाद में गौस उल-आजम महबूब सुभानी शेख अब्दुल जिलानी की दरगाह है। वह सूफी सम्प्रदाय का फकीर था, जो पैरों में जूते-चप्पल नहीं पहनता था साथ ही कपड़ों के स्थान पर एक मोटा ऊनी लबादा धारण करते थे। 1186 ई. में मोइनुद्दीन को अपने गुरु का उत्तराधिकारी चुना गया। उन दिनों अफगानिस्तान में इस्लाम धर्म का प्रचार नहीं था अतः गौस उल आजम ने अपने शिष्यों को आदेश दिया कि वे अफगानिस्तान में इस्लाम का प्रचार करें। सूफियों की एक बहुत बड़ी विशेषता थी कि वे जहाँ भी जाते वहाँ की संस्कृति, भाषा, खान-पान, रीति-रिवाज और सामाजिक परम्पराओं को अपना लेते। यही कारण था कि वे शीघ्र ही पूरे अफगानिस्तान में छा गये। कुछ सूफी यहाँ से भारत आ गये। इनमें से मुईनुद्दीन भी एक थे।

1191 ई. में मुईनुद्दीन ने अजमेर में अपना अखाड़ा जमाया। फारसी या अरबी में धर्मोपदेश करने के स्थान पर उन्होंने ब्रजभाषा को अपनाया तथा ईश्वर की आराधना में हिन्दू तौर-तरीकों को भी जोड़ लिया। यूँ तो हिन्दू, मुसलमानों की कट्टरता और हिंसक प्रवृत्तियों से परेशान थे, परन्तु सूफियों को इस प्रकार ईश्वर की आराधना करते देखकर बड़े प्रभावित हुये। यही कारण था कि उन्होंने मुसलमानों से ज्यादा हिन्दुओं का दिल जीता। ख्वाजा साहब पहली रजब (इस्लामी कलेण्डर के छठे महीने) को अपनी साधना कक्ष में गये और शिष्यों को कहा कि छः दिन तक उन्हें अकेला छोड़ दिया जाये। छठे दिन यानि छठी रजब को जब उनके शिष्यों ने कक्ष का दरवाजा खोजा तो पाया कि संत ख्वाजा इस संसार से विदा होकर परलोकवासी हो चुके हैं।



चित्र-4 : दरगाह शरीफ अजमेर

1235 ई. में उनकी मृत्यु हो गई। उनकी मृत्यु के 427 वर्ष बाद आगरा का बादशाह अकबर एक बार शिकार खेलने आगरा से 13 किलोमीटर दूर मिढाकुर के जंगलों में गया। यहाँ उसने मुईनुद्दीन चिश्ती का भजन में गुणगान सुना तो अजमेर आने का निर्णय लिया। 1562 में जब वे अजमेर आये तो उन्होंने मुईनुद्दीन की मजार के बारे में पता लगवाया और उसी दिन से वह मजार ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती की दरगाह कहलाने लगी। दरगाह पर मुस्लिम कलेण्डर के रजब माह की पहली से छठी तिथि तक प्रत्येक वर्ष विशाल उर्स का आयोजन होता है। उर्स का आयोजन मुईनुद्दीन चिश्ती की मृत्यु की बरसी के रूप में किया जाता है। 1947 में स्वतन्त्रता के बाद से भारत के अनेक राजनेता, प्रधानमंत्री और राष्ट्रपति दरगाह की यात्रा कर चुके हैं और चादर चढ़ा चुके हैं। (चित्र-5) इस दरगाह पर अब तक 788 उर्स मनाये जा चुके हैं।¹³



चित्र-5 : दरगाह पर पुष्प चढ़ाते लोग

मुगल सम्राट अकबर ने आगरा से अजमेर तक पैदल चलकर दरगाह शरीफ की जियारत की। शाहजादे सलीम (जो बाद में बादशाह जहाँगीर हुये) ने अपने को ख्वाजा साहब का गुलाम बनाने के लिये यहाँ आकर अपने कान छिदवाये।

प्रत्येक वर्ष उर्स के दौरान सम्पूर्ण अजमेर में रौनक छा जाती है जब लाखों जायरीन तथा श्रद्धालु लोग वहाँ पहुँचते हैं। कार्यक्रम नाल से शुरू होता है, जो ख्वाजा गरीब नवाज का गुणगान है। जिन्होंने विश्व बन्धुत्व और भाईचारे का पाठ पढ़ाया। यहाँ जाति, रंग, संप्रदाय आदि की बनावटी दूरियाँ समाप्त हो जाती हैं।¹⁴

सन्दर्भ

1. महाभारत; आरण्यक पर्व, 80/55
2. मोहनलाल गुप्ता; अजमेर : जिलेवार सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक अध्ययन, जोधपुर, 2004, पृ. 38
3. राम पाण्डे; राजस्थान का सांस्कृतिक इतिहास, जयपुर, 2000, पृ. 16
4. पद्मपुराण, सृष्टि खण्ड, अध्याय 15
5. तीर्थ प्रकाश; पृ. 484
6. महाभारत; वन पर्व 80/44
7. महाभारत; वन पर्व 80/49
8. स्कन्दपुराण; नारद खण्ड, अध्याय 45, श्लोक 17, पृ. 53
9. तीर्थ प्रकाश; पृ. 484
10. पद्मपुराण; सृष्टि खण्ड, पृ. 178
11. ब्रह्मावैवर्त पुराण; प्रकृति खण्ड, अध्याय 5, श्लोक 25, 28, भाग-I, पृ. 58
12. वायुपुराण; उत्तरार्द्ध, अध्याय 15, श्लोक 10, पृ. 132
13. अदिनपुराण, अध्याय 109, श्लोक 5, 9, पृ. 82
14. मोहनलाल गुप्ता; अजमेर : जिलेवार सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक अध्ययन, जोधपुर, 2004, पृ. 26

जनजातीय तुम्बा शिल्प एवं जीविकोपार्जन

डॉ. शिव कुमार सिंघल

मकान नं. 203, वार्ड नं. 11, डी.एन.के. कॉलोनी, प्राथमिक शाला डी.पी. स्कूल के पास, कोण्डागांव, छत्तीसगढ़

सार संक्षेप

प्रस्तुत शोध अध्ययन छत्तीसगढ़ राज्य बस्तर संभाग के सात जिलों- कोण्डागांव, नारायणपुर, बस्तर, कांकेर, दंतेवाड़ा, बीजापुर, सुकमा जिले में निवासरत विभिन्न प्रकारों की जनजातियां जैसे- हल्बा, बैगा, भतरा, गोंड, पारधी, मुरिया जनजातियों में तुम्बा (लौकी एक प्रकार का फल) की इन जनजातियों के पारंपरिक जीवन में उपयोगिता पर आधारित है। बस्तर संभाग के जनजातियों के द्वारा तुम्बा कला का उत्कृष्ट कार्य किया जाता है। प्रागैतिहासिक काल से इस कला का संबंध जनजातियों से है। प्राचीन काल में आदि-मनुष्य द्वारा भी विभिन्न तरह के खोलों जिसमें तुम्बा भी शामिल है का उपयोग दैनिक जीवन में किया जाता रहा है। छत्तीसगढ़ राज्य की प्राचीन गुफाओं में प्रागैतिहासिक काल के शैल-चित्र प्राप्त हुए हैं जिसमें तुम्बा के उपयोग को आदि-मनुष्य के द्वारा चट्टानों-दीवारों पर उकेरा गया है जिससे इनकी संस्कृति, सभ्यता का बोध इन शैल-चित्रों के माध्यम से होता है। वर्तमान में बस्तर संभाग की जनजातियों के द्वारा तुम्बा हस्तशिल्प के क्षेत्र में उत्कृष्ट कार्य किया जा रहा है। बदलते स्वरूप एवं जीवन-शैली के अनुसार यहां की जनजातियां इन हस्तशिल्प कलाओं का उपयोग विक्रय के माध्यम से जीविकोपार्जन के लिए भी कर रही हैं।

प्रमुख शब्द : तुम्बा, जनजाति, हस्तशिल्प, जीविकोपार्जन/अर्थोपार्जन, शैल-चित्र, नागर, किंवदंती।

प्रस्तावना

छत्तीसगढ़ राज्य के बस्तर संभाग को जनजातियों की भूमि कहा जाता है। इस क्षेत्र में निवास करने वाली कुछ जनजातियां हल्बा, बैगा, गोंड, मुरिया, माड़िया, अबुझमाड़ियां, भतरा, कमार आदि हैं। बस्तर संभाग के सात जिलों- कोण्डागांव, दंतेवाड़ा, बस्तर, सुकमा, बीजापुर, कांकेर, नारायणपुर की जनसंख्या छत्तीसगढ़ जनगणना 2011 के अनुसार लगभग 30,90,828 थी। उक्त जनसंख्या में जनजातियों की जनसंख्या लगभग 20,69,230 थी, 2025 में जनजातीय जनसंख्या में काफी वृद्धि हो चुकी है जिसकी जानकारी नवीन जनसंख्या जनगणना के माध्यम होगी। बस्तर संभाग में निवासरत जनजातियां जीविकोपार्जन, अर्थोपार्जन के लिए विभिन्न तरह के आर्थिक क्रियाकलाप जैसे- कृषि करना, जनजातीय परंपरागत हस्तशिल्प का निर्माण, निर्माणी श्रमिक का कार्य, लघु वनोपजों जैसे- चिरोंजी, लाख, गोंद, भेलवा, तेदु पत्ता, हर्षा, साल बीज, महुआ आदि का संग्रह कर बाजार में विक्रय करना व विभिन्न संगठित एवं असंगठित क्षेत्रों से जुड़कर कर्मकार का कार्य करना जनजातियों के जीवन का एक हिस्सा है। बस्तर अंचल की हस्तशिल्प कला को देखकर ऐसा अनुभव होता है कि यह शिल्पकला छत्तीसगढ़ की सांस्कृतिक वैभव की मौन भाषा है। जनजातीय संस्कृति के इन हस्तशिल्पों में दो प्रकार के शिल्पों का निर्माण किया जाता है- प्रथम पराशक्ति की आराधना हेतु देवी-देवताओं के हस्तशिल्प

एवं द्वितीय देवताओं को अर्पित की जाने वाली हस्तशिल्प जिनमें हाथी, घोड़े की आकृति, शेर, मछली, कछुआ आदि है। नवीन प्रयोगों एवं विकसित स्वरूपों में बस्तर क्षेत्र का हस्तशिल्प एक उद्योग का रूप लेता जा रहा है। आज के हस्तशिल्पी अनपढ़ एवं आर्थिक रूप से पिछड़े भले ही हों, किंतु मौलिक सृजन की कसौटी पर अपना विशेष स्थान बना चुके हैं। डॉ. शंकर दयाल शर्मा जी ने जनजातीय हस्तशिल्प कलाओं के संबंध में कहा है कि “हस्तशिल्प की वस्तुएं हमारी मौन राजदूत हैं, बिना कुछ कहे यह हमारी जीवन प्रणाली, हमारी संस्कृति, हमारे रीति-रिवाजों व हमारे विचारों के बारे में बहुत कुछ कह देती है।” विशाल अर्थ और स्वरूप लिए शिल्प शब्द- मानव व सभ्यता और संस्कृति का घोटक है। जनजातीय हस्तशिल्प कला मानव सभ्यता, मानव कला की प्राचीनता का बोध कराता है। छत्तीसगढ़ राज्य का बस्तर संभाग जनजातीय बहुल क्षेत्र- खनिज संपदा, वनों एवं वनोपजों से समृद्ध, इठलाती-इतराती नदियां, सीधे सरल स्वभाव वाले मानव जन, लोक संस्कृति व लोक गीतों के धरोहर वाले प्रकृति की गोद में रचा-बसा अरण्य क्षेत्र है।

शोध का उद्देश्य

1. बस्तर संभाग में जनजातीय तुम्बा शिल्प का जनजातीय संस्कृति, जनजातीय जीवन में महत्व एवं उपयोगिता का अध्ययन करना।
2. जनजातीय तुम्बा शिल्प का जनजातियों के जीविकोपार्जन पर प्रभाव का अध्ययन करना।
3. जनजातीय तुम्बा शिल्प से जुड़ी किंवदंती (मिथक कथा) का अध्ययन करना।

शोध परिकल्पना

शोध अध्ययन हेतु यह परिकल्पना कि गई है कि जनजातीय संस्कृति इनके जीवन में तुम्बा शिल्प का विशेष महत्व है। कुछ जनजातियां तुम्बा शिल्प के माध्यम से जीविकोपार्जन भी कर रही हैं व बस्तर संभाग में तुम्बा शिल्प को जनजातीय रोजगार के साथ जोड़ कर देखा जा सकता है।

अनुसंधान अभिकल्प एवं प्रविधि

प्रस्तुत शोध अध्ययन गुणात्मक, ऐतिहासिक एवं मात्रात्मक अनुसंधान पर आधारित है। आकड़ों के संकलन के लिए प्राथमिक एवं द्वितीयक आकड़ों का उपयोग किया गया है।

अध्ययन का क्षेत्र

प्रस्तुत शोध बस्तर संभाग के सात जिलों- कोण्डागांव, नारायणपुर, बस्तर, कांकेर, बीजापुर, सुकमा, दंतेवाड़ा के जनजातीय तुम्बा शिल्पकारों के अध्ययन पर आधारित है।

बस्तर संभाग की जनजातियां एवं तुम्बा शिल्प

तुम्बा हस्तशिल्प से संबंधित जानकारी छत्तीसगढ़ कोण्डागांव जिले की जनजातीय महिला पुनम मण्डावी, सुगो मण्डावी, निवासी कोण्डागांव से प्राप्त हुई है इनके अनुसार- लौकी एक प्रकार की सब्जी का फल होता है जिससे तुम्बे का निर्माण किया जाता है। तुम्बा और बस्तर के जनजातियों के बीच संबंध आदिकाल से ही रहा है। एक समय ऐसा था जब बस्तर की जनजातियों के कंधे पर एक तुम्बा लटका पाया जाता था। यह तुम्बा जनजातियों के पानी की बॉटल की तरह, सल्फी होल्डर, पेज (जल और चावल से बना) रखने में उपयोग किया जाता रहा है। विभिन्न तरह की वस्तुओं को सुरक्षित रखने हेतु भांति-भांति के आकार वाले तुम्बे का प्रयोग किया जाता है। ओरकी (चम्मच) जिसे सूखे तुम्बे से बनाया जाता है शराब या छिंद रस परोसने के कार्य में लाया जाता है। विभिन्न तरह के पेड़ जैसे- छिंद, ताड़, सल्फी रस उतारने में तुम्बा जनजातियों का प्रमुख सहयोगी रहा है। तुम्बा जनजातीय समाज में मिथक कथाओं, लोकगीतों, मुहावरों एवं पहेलियों में हर जगह मिलेगा। एक गोंडी मिथक कथा तुम्बे को संसार के उत्पत्ति के साथ जोड़ती है जिसके अनुसार-

जब कुछ भी नहीं था तब तुम्बा ही था। गोंडी जनजाति के द्वारा माना जाता है कि बस्तर क्षेत्र के पालनार गांव से ही धरती की उत्पत्ति हुई है। गोंडी मिथक कथा मानती है कि- जब पृथ्वी में चारो और केवल जल ही जल था तब एक तुम्बा ही था जो उस जल में तैर रहा था जिसमें गोंडो के आदि पुरुष डुड्डे बुरका कवासी अपनी पत्नी के साथ बैठे हुए थे तब अचानक भीमादेव (कृषि के देवता) प्रकट होते हैं व जल में ही हल चलाने लगते हैं। जहां-जहां भीमादेव ने हल (नागर) चलाया वहां-वहां धरती प्रकट होती चली गई। जब आवश्यकतानुसार धरती की उत्पत्ति हो गई तो इन्होंने हल चलाना बंद कर दिया व धरती पर पहली बार पेड़-पौधे, लता-फूल, जड़ि-बूटियां, घास-फूस, अनाज उगा दिए। जिन जगहों पर हल चलाने से मिट्टी ऊपर ऊठ गई थी वहां पहाड़ बन गए थे। अब गोंडो के आदि पुरुष डुड्डा कवासी लखमा ने अपनी पत्नी के साथ पहली बार तुम्बे से उतरकर पृथ्वी पर कदम रखा व अपनी गृहस्थी चलाई। इनके दस लड़के व लड़कियां हुईं। बड़े होने पर उन्होंने आपस में ही इनकी शादियां करवा दी जिससे दस गोत्र बने जैसे- मडकामी, मिडियामी, मुचाकी, माड़वी, कुंजामी, कवासी, चिच्चोंड, कच्चिन, पुन्नेम व लेकामी। इन्ही गोत्रों में से किसी के पेट से उल्लू तो किसी के पेट से सांप, बकरा आदि पैदा हुए। इस प्रकार सृष्टि का निर्माण हुआ। डुड्डे कवासी लखमा ने अपने पुत्रों को एक ही गोत्र में विवाह न कराने का निर्देश दिया। तुम्बा इस सृष्टि की कथा में केन्द्र पर रहा है यही कारण है की जनजाति समाज में तुम्बा इतना महत्वपूर्ण स्थान रखता है। भतरी कहावत है “तुम्बा गेला फूटी, देवा गेला उठी” अर्थात तुम्बा का टूट जाना अपशगुन है। तुम्बा जनजाति समाज में केवल दैनिक उपयोग की वस्तु नहीं है बल्कि जनजाति हस्तशिल्पियों के कलात्मक अभिव्यक्ति का माध्यम भी है। मंद व सल्फी के नशे में भी जनजातियों के कंधे पर लकड़ी के सहारे लटकी हुई तुम्बा को थामे इन्हें देखा जाता था जो वर्तमान में बहुत कम देखने को मिलता है। तुम्बे पर भित्ति चित्र को उकेरकर तैलीय पदार्थ का लेपन करने से तुम्बे सुन्दर दिखते हैं।

तुम्बे पर प्रायः आदिवासी जीवन, मानव आकृतियां जिनमें- तिरहुड्डी बजाती नृत्यांगनाएं, गौर सींग माड़िया, पशु-पक्षी, पेड़-पौधे आदि की कलाकृतियां बनाई जाती है। बस्तर क्षेत्र के कई वाद्य यंत्रों जैसे- तोहेली, किंदरी, रामबाजा, डुमिर आदि पर तुम्बे के घट लगे हुए होते हैं। तुम्बे को सुरक्षा प्रदान करने के लिए रस्सी की सहायता से चारों और गूंथ लिया जाता है। घोटुल मुरिया जनजातियों में तुम्बे से मुखौटे भी बनाए जाते रहे हैं जो आज भी दंतेवाड़ा में प्रतिवर्ष लगने

तालिका-1 : विभिन्न प्रकार की जनजातियां, निवास क्षेत्र एवं प्रचलित हस्तशिल्प कलाएं

जनजातियां	क्षेत्र	हस्तशिल्प कलाएं
दंडामी माड़िया	दंतेवाड़ा, कोंटा, बस्तर, बीजापुर	तुम्बा, बांस, बेलमेटल, काष्ठ, पत्ता, भित्ति हस्तशिल्प
गोंड, मुरिया, माड़िया, भतरा, पारधी	कोण्डागांव	बेलमेटल, टेराकोटा, बांस, काष्ठ, तुम्बा, पत्ता, भित्ति हस्तशिल्प
मुरिया	नारायणपुर, बीजापुर	बांस, काष्ठ, पत्थर, बेलमेटल, तुम्बा, भित्ति, पत्ता शिल्प
धुरवा	बस्तर	तुम्बा, बेलमेटल, काष्ठ, बांस हस्तशिल्प, शीशल शिल्प
भतरा	बस्तर, कोण्डागांव, सुकमा	बेलमेटल, काष्ठ, बांस, तुम्बा हस्तशिल्प
दोरला	सुकमा, कोंटा	बांस, तुम्बा, टेराकोटा, पत्ता हस्तशिल्प
हल्बा	बीजापुर, दंतेवाड़ा, बस्तर, भानुप्रतापपुर, कोण्डागांव	काष्ठ कला, बेलमेटल, बांस, चित्रकला, तुम्बा, पत्ता हस्तशिल्प
कमार, पारधी, गोंड	कांकेर	बांस, तुम्बा, काष्ठ कला, टेराकोटा हस्तशिल्प

स्रोत : राष्ट्रीय हस्तशिल्प पुरस्कार प्राप्त राजेंद्र बघेल (घड़वा शिल्पकार, निवासी-भेलवापदर पारा, जिला- कोंडागांव) से प्राप्त जानकारी, साक्षात्कार दिनांक 06/05/2025

वाले फागुन मडई में देखने को मिल जाते हैं। इस फागुन मडई में जनजातियां- चीतन, कोड़री, खरगोश, गंवर जैसे जानवरों का स्वांग कर नृत्य करते हैं जिससे तुम्बे से बने मुखौटे का उपयोग भी किया जाता है। तुम्बे पर गर्म चाकू की सहायता से विभिन्न तरह की कलाकृतियां उकेरी जाती हैं। वर्तमान में तुम्बे की सहायता से लैंप, गृह सज्जा एवं दैनिक उपयोग की वस्तुएं आदि बनाई जा रही हैं। विकास एवं संस्कृति दोनों एक दूसरे के पूरक हैं। वर्तमान में जनजातीय तुम्बे का स्थान प्लास्टिक की बोतलों ने ले लिया है। पहले जहां तुम्बा प्रत्येक जनजाति के कंधे की शोभा हुआ करता था वहीं अब बहुत कम देखने को मिल पाता है वर्तमान में इसके संरक्षण की आवश्यकता दृष्टिगोचर हो रही है। जो वस्तु चलन में नहीं रहती वह विलुप्त होने लगती है यह सामाजिकता का स्वाभाविक नियम भी है। इस क्षेत्र की कितनी ही दुर्लभ वस्तुएं, प्रथाएं, रिवाज, कलाएं आज अस्तित्व में नहीं हैं। आधुनिक जीवन-शैली ने जनजातीय समाज में तुम्बे की उपयोगिता कम कर दी है तथा अन्य मशीनी वस्तुओं ने तुम्बे का स्थान ले लिया है।

तुम्बा हस्तशिल्प बनाने की संक्षिप्त विधि

छत्तीसगढ़ राज्य कोण्डागांव जिले की जनजातीय महिला श्रीमती पुनम मण्डवी ने तुम्बे से कलाकृतियां ध्वस्तु बनाने की विधि बताई जिनके अनुसार- तुम्बे से कलाकृति बनाने के लिए सर्वप्रथम आवश्यक औजार, सामग्री जैसे- चाकू जो प्रायः लोहे की बनी होती है, सूखी लौकी का फल, पेंट (यदि कलर करना हो) आदि वस्तुओं का संग्रह किया जाता है इसके पश्चात् सर्वप्रथम लौकी (एक प्रकार की सब्जी का फल जिसे तुम्बा भी कहते हैं) का चुनाव किया जाता है जो पुराना व परिपक्व हो गया हो। लौकी कई आकार व प्रकार की हो सकती है। लौकी को तोड़कर उसका शीर्ष भाग चाकू की सहायता से काट दिया जाता है। लौकी के अन्दर से अनावश्यक सड़े अंश को निकालने के पश्चात् बचे फल के आवरण को सुखा कर ठोस कर लिया जाता है। ठोस तुम्बा अपने आप में एक मजबूत संरचना होती है जो किसी बर्तन, घट या पात्र का विकल्प होती है। तुम्बे पर कलाकृतियां गर्म चाकू से उकेर कर बनाई जाती हैं। ये आकृतियां जनजातियों की संस्कृति, सभ्यता से संबंधित हो सकती हैं। आवश्यकतानुसार कलाकृति को सुन्दर रूप देने के लिए रंगरोगन किया जाता है।

तालिका-2:

जनजातियों द्वारा तुम्बा हस्तशिल्प से संबंधित विषयवस्तु जिस पर कलाकृतियां आधारित होती हैं -

तुम्बा हस्तशिल्प की विषयवस्तु	प्रतिशत
01 जनजातीय संस्कृति से संबंधित कलाकृतियां	50 प्रतिशत
02 जनजीवन/आर्थिक क्रियाकलाप एवं दैनिक जीवन में उपयोगी वस्तुओं/कलाकृतियों के निर्माण से संबंधित	50 प्रतिशत
कुल	100 प्रतिशत

स्रोत : तुम्बा हस्तशिल्पकार सुगो मण्डवी निवासी कोण्डागांव, दिनांक-21/04/2025 से प्राप्त जानकारी के आधार पर

निष्कर्ष

जनजातियों की संस्कृति एवं सभ्यता इनके जीवन में महत्वपूर्ण स्थान रखती है। जनजाति अपनी संस्कृति, सभ्यता, जीवन शैली को विभिन्न तरह की कलाकृतियों के माध्यम जिनमें- मिट्टी हस्तशिल्प, तुम्बा हस्तशिल्प, लकड़ी शिल्प, पत्थर शिल्प, घड़वा शिल्प सम्मिलित हैं, के द्वारा अभिव्यक्त करती आई है। वर्तमान में बस्तर क्षेत्र की जनजातियों के द्वारा न केवल अपने पूर्वजों से प्राप्त संस्कृति, ज्ञान को पीढ़ी दर पीढ़ी हस्तशिल्प कलाओं के माध्यम से जीवित रखा गया है अपितु इन्हें विलुप्त होने से भी बचाकर रखा गया है। जनजातियां इन विभिन्न तरह की हस्तशिल्प कलाकृतियों के माध्यम से अर्थोपार्जन कर रही हैं। आवश्यकता है तुम्बा हस्तशिल्प को इस क्षेत्र में और अधिक रोजगारमुखी बनाया जाए साथ ही इस कला के संरक्षण एवं संवर्धन हेतु शासन द्वारा उचित कदम उठाए जाएं।



चित्र-1 : तुम्बे से कलाकृतियां बनाती जनजाति महिलाएं



चित्र-2 : तुम्बे से बने भगवान गणेश जी



चित्र-3 : तुम्बे से बनी जनजातीय कलाकृति



चित्र-4 : तुम्बे से बनी जनजातीय कलाकृति

संदर्भ सूची

1. शुक्ल, हीरालाल (1978). प्राचीन बस्तर. नागपुर : विश्वभारती प्रकाशन, पृष्ठ संख्या 36
2. साव, मदनलाल (1983). बस्तर का इतिहास. इलाहबाद : शक्ति प्रकाशन मंदिर प्रथम संस्करण, पेज नं. 21
3. साहू, छबिराम (2012). जनजातीय हस्तकलाएं एक ऐतिहासिक अध्ययन बस्तर संभाग के विशेष संदर्भ में. पीएच.डी. शोध प्रबंध, इतिहास अध्ययनशाला, प. रविशंकर शुक्ल विश्वविद्यालय रायपुर छ.ग., भारत
4. एन., ए.आर. (2002). जनजातीय संस्कृति, भोपाल : मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी पेज नं. 36
5. बेहार, राजकुमार (1974). बस्तर आरण्यक. जगदलपुर : धर्मा पब्लिकेशन, पेज नं. 178
6. बरनार्ड, निकोलस (1993). भारतीय कला और शिल्प, लंदन कोनरन ऑक्टोबस लिमिटेड, पेज नं. 182
7. बेहार, राजकुमार (2003). छत्तीसगढ़ी विभूतियां एवं संस्कृति. रायपुर : छत्तीसगढ़ शोध संस्थान, पेज नं. 15
8. राष्ट्रीय हस्तशिल्प पुरस्कार प्राप्त राजेंद्र बघेल (घड़वा शिल्पकार, निवासी-भेलवापदर पारा, जिला- कोंडगांव) से प्राप्त जानकारी, साक्षात्कार दिनांक 06/05/2025

हल्बा जनजाति का एक अध्ययन (छत्तीसगढ़ के संदर्भ में)

सुरेश कुमार

शहीद महेन्द्र कर्मा विश्वविद्यालय, जगदलपुर, छत्तीसगढ़

सार संक्षेप

छत्तीसगढ़ की एक तिहाई जनसंख्या अनुसूचित जनजातियों की है। इन्हें प्रायः आदिवासी, वनवासी, गिरीजन, वन्यजाति, भूमिजन व जनजाति भी कहते हैं। इतिहासकार इन्हें भारत के प्राचीनतम निवासी मानते हैं। जनजातियां दुर्गम वन्यक्षेत्रों में निवासरत् होने के कारण विकासपथ पर अग्रसर नहीं हो पाये और देश की मुख्यधारा से हटकर पिछड़ते ही चले गये। भारतीय संविधान में इनके लिए विशेष प्रावधान किए गए हैं। जिनके अंतर्गत शासन द्वारा निरंतर विकास हेतु प्रयासकर जीवनस्तर में सुधार किया जा रहा है। हल्बा जनजाति का निवास स्थान वैसे तो मुख्य रूप से महाराष्ट्र, मध्यप्रदेश, छत्तीसगढ़ है। किंतु जनसंख्या के आधार पर छत्तीसगढ़ में सर्वाधिक है। हल्बा जनजाति की आर्थिक संरचना मुख्यतः कृषि व जंगली उपज पर निर्भर है। इस जनजाति की आर्थिक स्थिति अन्य जनजातियों से अच्छी है। कृषि व जंगली उपज संग्रह के अतिरिक्त कृषि मजदूरी, चिवड़ा कूटने का कार्य भी करते हैं। वर्तमान में कई नवयुवक-युवतियां शिक्षण प्राप्त कर शासकीय नौकरी में आ रहे हैं। शिक्षा ही एक ऐसा आधार है जिसे प्राप्त कर विभिन्न कौशल अपनाकर उच्च जीवन-स्तर की कल्पना की जा सकती है। आय ही एक मात्र क्षमता सृजनकारी कारक नहीं है, बल्कि श्रम की सामाजिक भूमिका उसकी क्षमता आर्थिक रूप से भविष्य के निधारिकों को प्रभावित करता है।

बीज शब्द : हल्बा जनजाति, परंपरा, अर्थोपार्जन, धार्मिक जीवन, उत्पत्ति, सामाजिक संरचना, जनसंख्या, धार्मिक जीवन।

प्रस्तावना

छत्तीसगढ़ राज्य जनजाति बहुत प्रदेश हैं। यहाँ लगभग 42 प्रकार की जनजातियां एवं उपसमूह निवास करती है। 2011 की जनगणना अनुसार राज्य की कुल जनसंख्या 2,55,45,198 है। इस जनसंख्या में अनुसूचित जनजातियों की जनसंख्या 78,22,902 है जो राज्य की जनसंख्या का 30.6 प्रतिशत है। वर्तमान परिप्रेक्ष्य में परिवार की अर्थव्यवस्था में पुरुषों के साथ-साथ स्त्रियों की सक्रिय सहभागिता हैं। कृषि क्षेत्र में इनका प्रतिशत अधिक है। इसी प्रकार अन्य क्षेत्रों में भी है। समाज की संरचना में जनजातीय स्त्रियों की भागीदारी न केवल परिवार के विकास में उत्तरदायी है। बल्कि वह व्यक्तिगत, सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक, भौगोलिक एवं सुरक्षात्मक दृष्टिकोण से भी अधिक है। इस प्रकार कह सकते हैं कि छत्तीसगढ़ में हल्बा जनजातियों में सभ्यता एवं संस्कृति का निरंतर विकास सकारात्मक भूमिका निभाने के सहभागिता के साथ-साथ सामाजिक एवं आर्थिक जीवन में परिवार व समाज को एक सुदृढ़ दिशा प्रदान करने में सकारात्मक परिणाम दे रही है।

शोध का उद्देश्य

शोध के उद्देश्य निम्नलिखित हैं-

1. छत्तीसगढ़ राज्य की हल्बा जनजाति का अध्ययन करना।
2. हल्बा जनजाति की उत्पत्ति इनकी संस्कृति, परंपरा, जीवन शैली का अध्ययन करना।
3. छत्तीसगढ़ राज्य की हल्बा जनजाति की जनसंख्या वितरण का अध्ययन करना।

शोध हेतु परिकल्पना

प्रस्तुत अध्ययन में परिकल्पना की गई है कि हल्बा जनजाति की आर्थिक-सामाजिक स्थिति पहले की अपेक्षा सुदृढ़ हुई है एवं बहुत सी कुरीतियों का त्याग कर विकास के मार्ग पर अग्रसर है। इनके जीवन में इनकी संस्कृति की अमूक छाप देखने को मिलती है।

शोध प्रविधि

प्रस्तुत अध्ययन में मात्रात्मक अनुसंधान के साथ ही द्वितीयक आकड़ों का उपयोग किया गया है।

हल्बा जनजाति की उत्पत्ति

इस जनजाति के लोगों में किंवदंति पाई जाती है, कि हल्बा जाति की उत्पत्ति का संबंध महाभारत काल के रूक्मिणी हरण के प्रसंग से हैं। हरण के समय बलराम ने बल और पराक्रम से शत्रुओं को रोक दिया था, बलराम के पराक्रम से प्रभावित होकर हरण में शामिल सिपाहियों ने उनके अस्त्र हल एवं मूसल को अपना लिया। उन्हीं सिपाहियों की संताने कालान्तर में, हल से धान की खेती करके प्राप्त धान को मूसल से “बहाना” में कूट का “चिवड़ा” बनाने लगे। हल, बाहना और मूसल से संलग्न कार्यों के कारण इनकी व्युत्पत्ति से हलबा = हल्बा कहलाये।

इतिहासकारों के अनुसार डोंगर क्षेत्र हल्बाओं का स्वतंत्र राज्य हुआ। इस क्षेत्र को अपनी उपराजधानी बनाकर बस्तर के राजा अपने पुत्रों को यहाँ का गवर्नर नियुक्त करने लगे। सन् 1774 ई. में जब दरियादेव बस्तर का राजा बना तो उसने डोंगर क्षेत्र की अवहेलना की और तत्कालीन गवर्नर अजमेर सिंह पर दबाव डालने लगा। इसी वर्ष यहाँ पर भीषण अकाल पड़ा और दरियादेव ने आक्रमण कर दिया। इस समय डोंगर क्षेत्र की रक्षा के लिए कांकेर की सेना तैनात थी। दरियादेव की हार हुई और विद्रोह को मजबूत देख दरियादेव जैपुर भाग गया और अंग्रेजों, मराठों एवं जैपुर के राजा के साथ अलग-अलग संधि कर 20000 सैनिकों के साथ हमला किया और जगदलपुर में विद्रोहियों को पराजित करने के बाद डोंगर पर हमला कर अजमेर सिंह को मार डाला। इसके बाद बड़े पैमाने पर हल्बा विद्रोहियों की हत्या की जिसमें से एक नरसंहार को आज भी हल्बा लोग ताड़झोकनी के रूप में याद करते हैं। इसे छत्तीसगढ़ का प्रथम आदिवासी विद्रोह माना जाता है। यह विद्रोह डोंगर क्षेत्र में हल्बा विद्रोह के नाम से 1774-77 ई. में नेतृत्वकर्ता अजमेर सिंह ने उत्तराधिकार हेतु किया। किंतु हार हुई परिणामस्वरूप दरियादेव ने 6 अप्रैल 1778 ई. में कोटपाड़ की संधि पर हस्ताक्षर किया और मराठों के अधीन हो गया। भविष्य में बस्तर क्षेत्र अंग्रेजों के अधीन हो गया।

हल्बा जनजाति छत्तीसगढ़ की एक प्रमुख जनजाति है। प्रदेश में इसकी जनसंख्या वर्ष 1981 की जनगणना के अनुसार 2,25,376 थी, जो राज्य की कुल जनजातीय जनसंख्या का 4.86 प्रतिशत थी। हल्बा जनजाति प्रदेश में मुख्यतः कांकेर, बस्तर, दंतेवाड़ा, दुर्ग, धमतरी, राजनांदगांव जिलों में निवासरत है। बस्तर में हल्बा मुख्य रूप से कांकेर जिले के अंतर्गत चारामा, नरहरपुर, कांकेर, भानुप्रतापपुर और गांव-नगरों में बसे हैं। इस जनजाति के कुछ स्थानीय उपविभाजन बस्तरिया, छत्तीसगढ़िया तथा मरेथिया आदि हैं। हल्बा जनजाति की कई उपशाखाएं हैं जैसे- नायक, भंडारा, परेत, सुरेत तथा नरेवा आदि। सुरेत हल्बा अधिक प्रगतिशील है। यहाँ हल्बा जनजाति का निवास वर्तमान में पहाड़ों व जंगलों में नहीं है बल्कि वह ग्रामीण स्थानों का अंग बन गई है।

हल्बा जनजाति की जनसंख्या वितरण

प्रदेश में इसकी जनसंख्या वर्ष 1981 की जनगणना के अनुसार 2,25,376 थी, जो राज्य की कुल जनजातीय जनसंख्या का 4.86 प्रतिशत थी। हल्बा जनजाति प्रदेश में मुख्यतः कांकेर, बस्तर, दंतेवाड़ा, दुर्ग, धमतरी, राजनांदगांव जिलों में निवासरत है। बस्तर में हल्बा मुख्य रूप से कांकेर जिले के अंतर्गत चारामा, नरहरपुर, कांकेर, भानुप्रतापपुर और गांव-नगरों में बसे हैं। इस जनजाति के कुछ स्थानीय उपविभाजन बस्तरिया, छत्तीसगढ़िया तथा मरेथिया आदि हैं। हल्बा जनजाति की कई उपशाखाएं हैं जैसे- नायक, भंडारा, परेत, सुरेत तथा नरेवा आदि। सुरेत हल्बा अधिक प्रगतिशील है। यहाँ हल्बा जनजाति का निवास वर्तमान में पहाड़ों व जंगलों में नहीं है बल्कि वह ग्रामीण स्थानों का अंग बन गई है।

शारीरिक बनावट

इस जनजाति के लोग सामान्य कद-काठी के होते हैं। इनकी त्वचा का रंग सांवला, नाक चौड़ी व दबी हुई, चेहरा चौड़ा होता है। अधिक मेहनती होने के कारण इनका शरीर काफी हृष्ट-पुष्ट दिखता है। इनमें प्रोटोआस्ट्रेलाइड प्रजाति के शारीरिक लक्षण पाये जाते हैं।

हल्बा जनजाति के घर सामान्यतः कच्चे एवं मिट्टी से निर्मित होते हैं, जिनके ऊपर खपरैल या देशी कवेलु लगी होती है। अपने घरों का निर्माण इनके द्वारा स्वयं किया जाता है। इनके गांव कई पारों में बंटे होते हैं। इनके साथ गोंड, भत्तरा, मुरिया, माड़िया आदि जनजाति के लोग भी निवास करते हैं। घर की स्वच्छता पर हल्बा जनजाति की महिलायें काफी ध्यान देती हैं। महिलायें अपने हाथ पैरों पर गोदना गुदवाती हैं, जिसमें कई विभिन्न प्रकार की आकृतियां होती हैं, इनमें पुरुष धोती, पटका बंडी, सलुका पहनते हैं, नवयुवक कुर्ता, पैजामा पैंट व शर्ट भी पहनते हैं। महिलायें साड़ी ब्लाउज पहनती हैं। पुरुष “पागा” बांधते हैं। इनका मुख्य भोजन चावल, कोदो, कुटकी की बासी, मौसमी सब्जी, चटनी आदि है। मांसाहार में मुर्गा, मछली, बकरा, खरगोश आदि खाते हैं। उत्सव त्यौहार व विभिन्न संस्कारों के अवसरों पर सल्फी, ताड़ी व महुवे की शराब देवी-देवताओं को चढ़ा कर पुरुष बच्चे सभी पीते हैं।

सामाजिक संरचना

हल्बा जनजातियों में मुख्यतः दो भाग पाये जाते हैं-

1. बस्तरिया हल्बा मुख्यतः बस्तर, कांकेर, अंतागढ़, बड़े डोंगर, भानुप्रतापपुर, नारायणपुर, दंतेवाड़ा, बीजापुर, नगरी, गरियाबंद देवभोग क्षेत्र में निवासरत है।
2. छत्तीसगढ़िया हल्बा बालोद, डौण्डी, दल्लीराजहरा, गुण्डरदेही, राजनांदगांव के चौकी, डोंगरगांव के हल्बा छत्तीसगढ़िया हल्बा कहलाते हैं।

हल्बा जनजातियों का गौत्र

हल्बा जनजातियों के गौत्र के अंतर्गत नायक, मार्गिया, कोरेटिया, राणा, भैसारा, सहारे, रावटे, कोसमा, भोयर, माहला, कछुवाहा, बढ़ाई, भुआर्य, खड़हा, छेहारी, ढाल, कोठरिया, बारामानिया, चुरगईया, समरथ आदि।

धार्मिक जीवन

हल्बा जनजाति के लोग देवी-देवताओं में काफी आस्था रखते हैं। सभी हिंदू धर्म को मानते हैं, हिंदू धर्म के सभी देवी-देवताओं को मानते हैं, इनमें मुख्य देवी-देवता व त्यौहार निम्न है-

1. ग्राम देव-ग्राम देव में दूल्हादेव, करियाधुरवा, माता देवला, शीतला माता, कंकालिन माता, शंकर भगवान, हनुमान आदि है।
2. कुल देव-हल्बा जनजाति की कुल देव में गुसई, पुसई, कुंवर देव मौलीमाता आदि है। देवपूजा के अलावा पोला होली, नवाखानी, रक्षाबंधन, दिवाली, होली आदि त्यौहार मानते हैं।

विवाह- विवाह मानव जीवन का आधारभूत संस्कार है। इस संस्कार के आधार पर ही मनुष्य सामाजिक प्राणी के रूप में अपना जीवन निर्वाह करते हुए मोक्ष प्राप्ति करता है। विवाह के माध्यम से ही माता पिता व परिवार के सहयोग से युवक-युवती अपना दांपत्य जीवन व्यतीत करते हुए सामाजिक मूल्यों का संपादन करते हैं। संसार के सभी स्थानों पर मानव जाति- जनजातियों में वैवाहिक संस्कार हर्षोल्लास के साथ किया जाता है।

हल्बा जनजाति में एक ही गोत्र में विवाह नहीं किया जाता है, इनमें विवाह अधिकतर लड़के, लड़कियों के वयस्क होने पर ही किया जाता है। मामा-बुआ के लड़के-लड़कियों के साथ विवाह होता है। इनमें लड़का का पिता लड़की के पिता के घर जाकर शादी की बात तय करता है, बात पक्की होने पर अपने कुछ रिश्तेदारों के साथ जाकर मंगनी की जाती है। वर पक्ष की ओर से वधू पक्ष को “सूक” दिया जाता है। विवाह कार्य हल्बा जनजाति के “भंडारी” द्वारा संपन्न कराया जाता है। इस समाज में वर-वधु तलाशने के लिए माता-पिता व अन्य वरिष्ठ बुजुर्ग शिक्षा, स्वास्थ्य व पारिवारिक संस्कारों की ओर विशेष ध्यान देते हैं। इनका मानना है कि गृहस्थ आश्रम में इन विशेषताओं का होना सुखी जीवन के लिए नितांत आवश्यक है।

पितृसत्तात्मक समाज होने के कारण योग्य वर के लिए योग्य वधु का तलाश करने के लिए वर पक्ष लोग ही वधु के घर रिश्ते की पहल करते हैं। दोनों पक्षों की सहमति के बाद लड़की की चिन्हारी चुमालेना का नेग किया जाता है। इस रस्म में समाज के अन्य गणमान्य व्यक्ति भी सम्मिलित होते हैं। दोनों पक्षों समधियों द्वारा जोहार भेंट तथा वधु द्वारा ससुराल पक्ष के बड़ों का चरण स्पर्श करते हैं। इस प्रकार सब की उपस्थिति में रिश्ता पक्का समझा जाता है। और आगे की सगाई की तिथि निश्चित करते हैं। निश्चित तिथि में वर परिवार द्वारा सगाई के लिए आवश्यक सामाग्री लेकर वधु के घर पहुंचते हैं। परिवार व आसपास के सामाजिक लोग भी शामिल होते हैं। वैवाहिक संबंध की मध्यस्थता वाला व्यक्ति जिसे महलिया से जाना जाता है, द्वारा सबका स्वागत अभिनंदन किया जाता है। सगाई के लिए हल्बा समाज में चढ़ते सूर्य का समय अर्थात् दोपहर का वक्त अत्यंत श्रेष्ठ माना जाता है। इस अभिजीत शुभ मूर्हत में वर पक्ष के लोग वधु के घर पहुंचते हैं। प्रवेश द्वार पर वधु पक्ष के लोग उनका पांव पखारने के साथ मस्तक में अक्षत रोली का टीका लगाकर अभिनंदन करते हैं। उसके बाद आंगन में पंढाल के नीचे सबको ससम्मान बैठाया जाता है। कुल देवता का स्मरण करते हुए गौरी-गणेश की पूजा की जाती है। वर पक्ष द्वारा वधु को अपने साथ लाएं नए वस्त्र, आभूषण शृंगार प्रसाधन के साथ फल व मिठाईयां भी प्रदान की जाती है। इस अवसर पर ‘कूड़ा’ का विशेष महत्व होता है। यह विशेषतः ‘करी या बूंदी’ का विशेष लड्डू होता है। जिसे वर पक्ष द्वारा वधु के घर महलिया के घर दिया जाता है। इसी दिन विवाह का दिन तारीख निश्चित होता है। सगाई के समय संगीतिक कार्यक्रम भी होता है।

सगाई गीत

ऊँचे चौर ओबबा चौपलिया, धन तुलसी के पेड़ हो।
 जेही तरी बैठी बैठी बिटिया, वो ही तरी हिंगुन सुनार हो।
 हार गठिया बबा, टिकुली गढ़इयां नथनी गढ़इयां हो।
 अतका पहिरे के बिटिया चौके में बइठे, गिरथे मोती कर बूंद हो,
 का थोरे हागें, बिटिया, काहे बर बदन मलीन हो।
 सोन थोर होगे कि रूप थोर होगे, काहेबर बदन मलीन।
 हम बबा गोरे-गोरे प्रभु जी है कारें-कारें, ए बर बदन मलीन हो।
 कारे गोर बिटिया झन काही कहिबे, कारे है श्री भगवान हो।
 माई के कोख कुम्हार के आवा कोई कारे कोई गोरे हो।

विवाह में मांगलिक कार्य सपन्न कराने के लिए महलिया ही वर के घर से वधु के घर मांगलिक सामाग्री पहुंचाने जाते हैं। जिसमें परी, बिजना, तेल, चघनी, मौर, हल्दी, कलसा, साड़ी आदि प्रमुख रूप से शामिल किए जाते हैं। महलिया का वधु के घर पर पहुंचने पर विशेष सेवा सत्कार किया जाता है। इसके बाद अगले दिन से वर-वधु के घर मांगलिक

कार्य आरंभ हो जाता है। आंगन के बीचो बीच खाट बिछाकर नई चादर डाल दी जाती है। देवी-देवता की पूजा अर्चना के बाद दूल्हों को नया कपड़ा धोती पहनाया जाता है। भाभीयों के द्वारा हंसी-मजाक करते हुए आंगन में लाया जाता है। और 'कुरवर' की रस्म निभायी जाती है। 'कुरवर' चावल के भात से निर्मित शादी का प्रथम कलेवा है।

घर के आंगन में डुमर, नीम तथा आम के पत्तों से मंडप बनाकर आच्छादित किया जाता है। प्रवेश द्वार पर दो लंबे बाँस गड़ाकर ऊपरी भाग में बाँस के टुकड़े क्रास करके बाँध दिया जाता है। और उसे नीम की डाली से सजा दिया जाता है। यह मांगलिक प्रवेश द्वार हल्बा जनजाति की विशिष्ट पहचान है। घर की महिलायें अपने को सज सवरकर बाजे गाजे के साथ ढेढ़ही-ढेढ़हा (सुवासिन-सुवासा) के साथ नगर या गांव के प्रवेश द्वार पर पहुँचते हैं। यहाँ बढई के द्वारा तैयार मूड़ा या मुख्य मंडप की विधिवत पूजा की जाती है। इस मुड़े को घर की महिलायें रंगकर और कलात्मक बनाती हैं। इस मूड़े को घर के आंगन में उल्टा गड़ाया जाता है। यह मूड़ा चार, आंवला, महुआ, डूमर आदि लकड़ी से बनाया जाता है। मूड़े को सुंदर बनाने के लिए गांव के शीतला मंदिर या आम रास्ते से मिट्टी लाई जाती है। इस रस्म को 'चुलमाटी' कहा जाता है। ढेढ़हा सब्बल लेकर चलता है, ढेढ़हीन टोकरी लेकर चलती है। पहले मिट्टी लेने वाले स्थान की पूजा की जाती है। ढेढ़हा सब्बल से मिट्टी खोदता है। और ढेढ़हीन मिट्टी समेट कर टोकरी में रखती है। और सभी महिलाएँ चुललबाजी करती हुई गीत गाती हैं।

“तेला माटी कोड़े ला नई आवे मीत धीरे-धीरे”

इसी मिट्टी से महिलायें मुड़ा के चारों ओर की छबाई करते हैं। रंगीन चावल और धान से सुन्दर उसे बनाती हैं। इसी मूड़े के पास मिट्टी के कलसे को सजाकर दीप प्रज्वलित किया जाता है। जो विवाह की समाप्ति तक अखंड रूप से प्रज्वलित होती रहती है।

हल्दी लगाने से पहले शीतला माता मंदिर में कलश, तेल-हल्दी लगाकर मनौती की जाती है। तथा प्रथम तेल हल्दी माता से विनती की जाती है कि विवाह कार्य निर्विघ्न पूर्ण हो। रात में वर-वधु को पहली तेल हल्दी माई के घर में चढ़ाई जाती है। ईष्ट देवी-देवता की पूजा अर्चना के पश्चात् बिना मोर बांधे कमरे के अंदर तेल चढ़ाया जाता है। इसे तेल-चोर कहते हैं। इसके बाद मंडप में दूल्हा-दूल्हन को तेल चढ़ाया जाता है। और रात में मायन नाचा होता है। महिलायें मांगलिक गीत गाती हैं।

“मड़वा म दुलरू हो हरियर-हरियर हो हरियर-हरियर एक तेल चढ़गे हो हरियर-हरियर...।”

हल्बा जनजातियों द्वारा इस गीत में मांदर व मोहरी नामक लोक वाद्यों की धुन से विवाह का वातावरण लोक संगीत की मधुर ध्वनि से आनंदमयी हो जाता है। वर के घर बारात प्रस्थान से पहले कनकन व तेल रस्म उतारने की रस्म की जाती है। वर के घर बारात प्रस्थान से पहले महिलाएं घर के आंगन में दूल्हों के मौर सौपने का रस्म करके कलस पकड़कर दूल्हों की परिक्रमा करते हुए आशीर्वाद प्रदान करते हैं। वधु के घर बारात लेकर खड़ी रहती है। दूल्हा तेन्दू या शीशम की चमचमाती लकड़ी से मंडप छूने की रस्म को पूरी करता है। स्वैच्छा से कलस में सिक्का डालता है। दूल्हे की आरती उतारते हुए अक्षतरोली का टीका लगाकर वधु की माँ का स्वागत करके इच्छानुसार भेंट देती है। इसके बाद दूल्हा जनवासा चला जाता है। वहीं जाकर वधु पक्ष की महिलायें लालभाजी खिलानी पहुंच जाती है। भांवर फेरे के समय दूल्हा धोती, कुर्ता और पगड़ी के परंपारिक परिधान धारण करता है और दूल्हा के लिए दूल्हा के घर से लाया गया वस्त्र, आभूषण, शृंगार प्रसाधन बाजे-गाजे के साथ पहुंचा दिया जाता है दोनों के बीच परदा होता है दूल्हा-दुल्हन सजधज कर मंडप में पहुंचने के बाद ढेढ़ही-ढेढ़हा (सुवासिन-सुवासा) अपने-अपने ओर से दुल्हा-दुल्हन को लगिन चाँउर देकर संभालकर रखने की बात कहता है इसके बाद दुल्हा-दुल्हन के बीच परदा हटा दिया जाता है दोनों आमने सामने पवित्र लगिन चाँउर एक-दूसरे की ओर फेंकते हैं। तत्पश्चात् वर वधु की उंगली पकड़कर खड़ा हो जाता है भांवर प्रारंभ होता है, वरवधु सात परिक्रमा करते हैं धरम टीका लगाते हैं। सर्वप्रथम माता-पिता वर-वधु के पांव पखारते हैं, बारी-बारी से अक्षत चावल का टीका लगाकर बेटी को अपनी स्थिति के अनुसार भेंट प्रदान करते हैं इसके उपरांत परिवार के अन्य सदस्य व समाज के लोग भेंट देते हैं। महिलाओं द्वारा गीत गाया जाता है।

इहि धरम ले धरम हे गा
अगा मोर ददा फेर धरम नई तो,
पाबे गाए, अबो मोर दाई
फेर धरम नई तो पाबे ओ.....।

विवाह उपरांत बिदाई की रस्म होती है बाँस से बनी झोपी से वधु के लिए रसोई संबंधी आवश्यक सामान उसमें रखा जाता है वधु के साथ लोकड़ाहिन जाती है। वर के घर न जाकर अन्यत्र स्थान पर ठहराया जाता है। वर के घर के मंडप को गोबर लिपकर सुन्दर बनाया जाता है। वधु जब वर के घर प्रथम बार प्रवेश करती है तो उसका धरमटीका लगाकर माता-पिता परिवार के सदस्य, रिश्तेदार स्वागत करते हैं। पारिवारिक कुल देवी की पूजा वर-वधु द्वारा करते हैं पारिवारिक सदस्यों का चरण स्पर्शकर आशीर्वाद लेते हैं दूसरे दिन अरवा चाउर की रस्म द्वारा खीर बनाई जाती है अराध्य देवी को अर्पितकर नववधु द्वारा वयंजन को परोसा जाता है। हल्बा जनजाति में दहेज प्रथा नहीं है। धनाढ्य वधु के पिता द्वारा गरीब वर अच्छा होतो दमाद बनाकर घर जँवाई बना लेते हैं। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि हल्बा जनजाति में विवाह के आकर्षक रस्मों के साथ परस्पर समर्पण के साथ ईश्वर के प्रति आस्था महत्वपूर्ण है।

आर्थिक स्थिति पर विवाह-रस्म का प्रभाव

हल्बा जनजाति की आर्थिक संरचना मुख्यतः कृषि व जंगली उपज पर निर्भर है। इस जनजाति की आर्थिक स्थिति अन्य जनजातियों से अच्छी है। अपने खेतों में धान, कोदो, अरहर, उड़द, मूंग, तिल्ली, चना, तिवरा, कुटकी आदि बोते हैं। कृषि व जंगली उपज संग्रह के अतिरिक्त कृषि मजदूरी, चिवड़ा कूटने का कार्य भी करते हैं। वर्तमान में कई नवयुवक-युवतियां शिक्षण प्राप्त कर शासकीय नौकरी में आ रहे हैं। हल्बा जनजातियों में सामाजिक रीति-रिवाजों को संपन्न कराना प्रतिष्ठा का सूचक माना जाता है। अध्ययन ग्रामीण विवाह परिवेश के अन्तर्गत किया गया है। इन जनजातियों में आर्थिक पिछड़ापन आज भी दृष्टिगत होता है। विवाह जैसे महत्वपूर्ण सामाजिक मर्यादा मूल्यों का संपादन करने में विवाह सामाग्री लेने में इनके द्वारा कमाई गई धन का महत्वपूर्ण भाग खर्च हो जाता है। पारिवारिक सदस्यों की संख्या व समाज के सदस्यों की संख्या इतनी अधिक होती है कि सबके स्वागत व आवभगत करने में आय का एक बहुत बड़ा हिस्सा व्यय हो जाता है। साथ ही विवाह कार्य में आए परिवार के सदस्य व समाज के घनिष्ठ सदस्यों को उपहार भी अपनी स्थिति के आधार पर दिया जाता है। इससे स्पष्ट है कि हल्बा जनजातियों के पिछड़ेपन के कारणों में से एक कारण विवाह जैसी महत्वपूर्ण सामाजिक रस्मों को क्रियान्वयन है।

निष्कर्ष

प्रस्तुत शोध पत्र छत्तीसगढ़ की हल्बा जनजाति के अध्ययन पर आधारित है तथा अध्ययन से यह निष्कर्ष निकलता है कि छत्तीसगढ़ राज्य की हल्बा जनजाति पर इनके परंपरा, रीति-रिवाजों का गहरा प्रभाव है। हल्बा जनजाति की आज छत्तीसगढ़ राज्य में अन्य जनजातियों की अपेक्षा आर्थिक एवं सामाजिक स्थिति बेहतर है। हल्बा जनजातियों की शिक्षा इनके वर्चस्व में काफी वृद्धि हुई है कुल मिलाकर वर्तमान समय में हल्बा जनजाति विकास के मार्ग पर अग्रसर है।

संदर्भ-ग्रंथ सूची

1. एल्विन वेरियर (1991), द अगारिया, वन्य प्रकाशन नई दिल्ली, पृ.सं. 58-59
2. ग्रिगसन डब्ल्यूवी (1938), द मारिया गोड़ ऑफ बस्तर, ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस लंदन, पृ.सं. 133-193
3. शर्मा डीडी (1990), सामाजिक मानव शास्त्र, साहित्य भवन पब्लिकेशन्स आगरा, पृ.सं. 114-119
4. जगदलपुरी लाला, बस्तर इतिहास एवं संस्कृति, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रंथ अकादमी भोपाल, 2007, पृ.सं. 13-67
5. मानकर एच.एल. (2000), अखिल भारतीय हल्बा समाज चिन्हारी कर्मचारी प्रकोष्ठ संघ जिला-बालोद (छ.ग.)