શિલ્પ-પરિચય

પ્રા. શ્રી અર્ધેન્દ્રકુમાર ગંગોપાધ્યાય (ગાંગુલી)ના
મૂળ બંગાળી ઉપરથી અનુવાદક સૌ. અપર્ણાબેન ત્રિવેદી
આયોજક · રવિશંકર રાવળ

પ્રકાશક અને એકલા વિક્રેતા
કુમાર કાર્યાલય લિમિટેડ · અમદાવાદ

"Aho Shrut Gyanam"

પહેલી આવૃત્તિ • ૧૯૪૮
કિંમત ત્રણ રૂપિયા

પુનર્પ્રકાશનના સર્વ હક્ક
શ્રી રવિશંકર મ. રાવળને સ્વાધીન
*
કૉપીરાઈટ
*
આ પુસ્તક, કે તેમાંનો કોઈપણ ભાગ, યા ફકરો, યા ચિત્ર કે આકૃતિ
મૂળ લેખકની તથા શ્રી રવિશંકર રાવળ તથા કુમાર કાર્યાલય લિમિટેડની
સંયુક્ત મંજૂરી વિના કોઈ વ્યક્તિ કે સંસ્થા છાપી શકશે નહિ.

મુદ્રક અને પ્રકાશક • બચુભાઈ રાવત • કુમાર પ્રિન્ટરી • કુમાર કાર્યાલય લિમિટેડ • ૧૪૫૪ રાયપુર • અમદાવાદ

"Aho Shrut Gyanam"

નિવેદન

ભારતના સુપ્રસિદ્ધ કલાવિવેચક અને કલામર્મજ્ઞ શ્રી અર્ધેન્દ્રકુમાર ગંગોપાધ્યાય(ગાંગુલી)નું આ પુસ્તક કલકત્તા યુનિવર્સિટીએ મૅટ્રિકની પરીક્ષા માટે પાઠ્ય પુસ્તક તરીકે મંજૂર કર્યું છે એટલા પરથી જ તેની ઉપયોગિતા અને યોગ્યતા સિદ્ધ થાય છે. એમણે સ્વેચ્છાએ જ આ પુસ્તક ગુજરાતીમાં ઉતારવા પ્રેરણા કરેલી, અને તે કાળે ગુજરાત કલાસંઘ ચિત્રશાળાનાં એક વિદ્યાર્થિની સૌ. અપર્ણાબેન ત્રિવેદીએ સદ્‌ભાવપૂર્વક સંસ્થાના હિત માટે તે તૈયાર કરી આપ્યું તે માટે તે અત્યંત ધન્યવાદને પાત્ર છે.

દૃષ્ટિગોચર થતા રૂપરંગના સર્વ પ્રકારો 'શિલ્પ' શબ્દમાં સમાવી શકાતા હોઈ આ પુસ્તક માટે 'શિલ્પ-વિજ્ઞાન' નામ યોગ્ય ગણાત; પરંતુ મૂળ પુસ્તક 'શિલ્પ–પરિચય'ના નામથી પ્રકાશ પામેલું હોઇ લેખકની ઇચ્છાને આદર આપ્યો છે.

આ અનુવાદો શ્રી ગાંગુલી મહાશયે પોતે સાંભળ્યા હતા ને સંતોષ બતાવ્યો હતો. તે પછી તેમણે તેનાં ચિત્રો વગેરેના બ્લૉક રેલવેમાં રવાના કરાવ્યા; પરંતુ એ સમયના અંકુશો અને સરકારી નિયમોની ગૂંચમાં બ્લૉકનાં પાર્સલો ગુમ થયાં. ઘણી તપાસ અને ફરિયાદો કર્યાં છતાં તે ન જ મળ્યાં એટલે છેવટે રેલવે પર તે બાબતનો દાવો કરવો પડ્યો છે. દરમ્યાન આવી ઉપયોગી શિક્ષણ-સામગ્રી બહાર પાડવામાં ઢીલ કરવી ઉચિત નહિ લાગવાથી 'કુમાર' માસિક દ્વારા તેનો શીઘ્ર પ્રચાર કરવાનો નિશ્ચય થયો; અને 'કુમાર'ના ઉત્સાહી તંત્રી શ્રી બચુભાઇ રાવતે અતિ શ્રમપૂર્વક આ આખા યે ગ્રંથની ભાષાનું સંશોધન કરી, સાફ કરી અને 'કુમાર' માટે નવા બ્લૉકો તૈયાર કરી તેને પ્રકાશનનું રૂપ આપ્યું છે, તે તેમની ગુજરાતી ભાષા અને કળાની અનેરી સેવા છે. 'કુમાર'ના જે વાચકો પાસે આ ગ્રંથની લેખમાળા નિયમિત સંગ્રહ પામી નહિ હોય તેમને તેમજ કળાના એકનિષ્ઠ અભ્યાસીઓને અને સંસ્કારપ્રેમી સંસ્થાઓ તેમજ વ્યક્તિઓને આ પુસ્તક બહુ જ ઉપકારક અને માર્ગદર્શક બનશે.

કળા ઉપર આપણી ભાષામાં નહિ જેવું સાહિત્ય છે. તેમાં આ પુસ્તકનો ઉમેરો મહત્ત્વનો ફાળો આપશે એવી હું પૂર્ણ આશા રાખું છું. શાળાઓમાં કદી 'ચિત્ર-પરિચય' એક વિષય તરીકે મંજૂર થાય તો તેના પર કેવી રીતે પરીક્ષાપત્રો તૈયાર કરી શકાય તેના નમૂના રૂપ કલકત્તા યુનિવર્સિટીના ચાર વર્ષના પ્રશ્નપત્રો પણ પરિશિષ્ટ રૂપે આપવામાં આવ્યા છે, તે આ પુસ્તકની ઉપયોગી અને જરૂરી પૂરવણી ગણાશે.

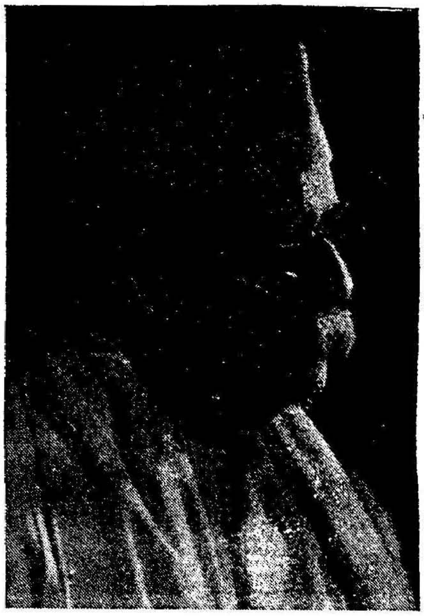
આશા છે કે આ પુસ્તકથી ગુજરાતના શિક્ષણકાર્યમાં નવી દિશાનું સૂચન મળશે.

રવિશંકર મ. રાવળ

"Aho Shrut Gyanam"

પ્રાધ્યાપક શ્રીમાન અર્ધેન્દ્રકુમાર ગંગોપાધ્યાય

રેખાપરિચય



ઇ. ૧૮૮૨માં તેમનો જન્મ. ઈ. ૧૯૦૦માં કલકત્તા પ્રેસિડેન્સી કૉલેજમાંથી ગ્રૅજ્યુએટ થયા. તેમના કાકાને ચિત્રકળાનો શૉખ હતો તેથી યુરોપિયન ચિત્રકળા અને ચિત્રચર્ચાનો નાદ લાગ્યો. કૉલેજનો અભ્યાસ કરવાની સાથેસાથે શ્રી અવનીન્દ્રનાથ ટાગોરના ચિત્રવર્ગોમાં જતા. તેમજ કેટલીકવાર પ્રદર્શનમાં ચિત્રો પણ મોકલતા. તેમણે કાયદાનો અભ્યાસ કરી કલકત્તાની હાઇકોર્ટમાં ઇ. ૧૯૦૭ થી ૧૯૪૩ સુધી સૉલિસિટર તરીકે કારકિર્દી બજાવી છે.

ઈ. ૧૮૯૬ થી થએલા હિંદી ચિત્રકળાના પ્રસ્તાવ બાદ તેના બધા પ્રયોગોમાં તેઓ ખૂબ નિકટ પરિચયમાં હતા; એટલે જ્યારે કલકત્તામાં ઇન્ડિયન સોસાએટી ઑવ્ ઓરિએન્ટલ આર્ટ (પૂર્વીય કલા સંસદ્) સ્થપાઇ ત્યારે તેના મંત્રી બન્યા અને તે પછી કેટલાંક વર્ષો સુધી તેના ઉપપ્રમુખ રહ્યા. ઇ. ૧૯૨૦ થી ૧૯૩૦ સુધી કલકત્તામાંથી 'રૂપમ્' નામનું હિંદી કલાની પ્રતિષ્ઠા કરતું એશિયાનું ઉત્તમોત્તમ ત્રૈમાસિક પ્રકટ કર્યું અને તેનું સંવાહન અને સંપાદન તેમણે કર્યું. એ ઉપરાંત Little Books on Asiatic Art (એશિયન-કલા-પુસ્તિકા) નામની માળા માટે હિંદી ચિત્રકારોનાં કેટલાંક જીવનવૃત્ત લખ્યાં, તે સાથે એ જ માળામાં Indian Architecture (હિંદી સ્થાપત્ય), Southern Indian Bronzes (દક્ષિણ ભારતની કાંસુ-પ્રતિમાઓ), Art of Java (જાવાની કળા), Love poems in Hindi (હિંદી ભાષાનાં પ્રેમ-કાવ્યો) અને હિંદી કળાના ઇતિહાસ પર કેટલાંક પુસ્તકો લખ્યાં. ઈ. ૧૯૨૬માં તેમણે Masterpieces of Rājput Paintings (રાજપૂત કળાનાં શ્રેષ્ઠ ચિત્રો) તથા ૧૯૩૬માં Rāgas and Rāginis (રાગો અને રાગિણીઓ) નામના બે મહામૂલા ચિત્રસંપુટો બહાર પાડ્યા, જે આજે લગભગ અપ્રાપ્ય બન્યા છે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષથી તેઓ હિંદી કલાના સંશોધનકાર્યમાં પડ્યા છે અને હમણાં તેમણે શાળાઓ તથા કૉલેજોમાં કળાને માટે આદર અને અભ્યાસ દાખલ કરવા બહુ પરિશ્રમ કરી મૅટ્રિકની પરીક્ષાના ઐચ્છિક વિષય તરીકે 'ચિત્રવિજ્ઞાન'-નો વિષય યુનિવર્સિટીમાં મંજૂર કરાવ્યો છે. તે માટે જ તેમણે આ પાઠ્ય પુસ્તક તૈયાર કર્યું હતું, અને હજુ પણ તે જ પ્રમાણિત છે. ઇ ૧૯૪૩માં કલકત્તા યુનિવર્સિટીએ તેમને લલિતકળા માટે 'વાગીશ્વરી પ્રાધ્યાપક'નું પદ આપ્યું છે અને તેમણે યુનિવર્સિટીના આવાસની મધ્યમાં એક કળાસંગ્રહ રચ્યો છે.

અંગ્રેજી તેમજ બંગાળી ભાષામાં તેમણે કલા-વિવેચન ઉપર વિપુલ સાહિત્ય લખી નાખ્યું છે અને તેમના ઘણા લેખો યુરોપ-અમેરિકાનાં શ્રેષ્ઠ સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થયા છે. ઉપરાંત, હિંદની લગભગ બધી યુનિવર્સિટીઓમાં કલા ઉપર તેમણે વ્યાખ્યાનમાળાઓ આપી છે. ઈ. ૧૯૪૫માં ચીનની યુનિવર્સિટીઓ તરફથી 'બુદ્ધ યુગની કળાઓ' ઉપર વ્યાખ્યાન આપવા તેમને ખાસ આમંત્રણ આપી બોલાવવામાં આવ્યા હતા. એ રીતે તેમણે એક રાષ્ટ્રીય સંસ્કાર-પ્રતિનિધિ તરીકે ઉત્તમ સેવા બજાવી છે. વળી તેમણે યુરોપ અને અમેરિકા માટે કેટલાંયે હિંદી ચિત્રપ્રદર્શનોની યોજના કરી ત્યાંના પ્રવાસે મોકલ્યાં હતાં.

ઈ. ૧૯૪૩ના ઑક્ટોબર માસમાં તેઓ અમદાવાદની 'ગુજરાત વિદ્યા સભા' (ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાએટી)ના અધ્યયન-સંશોધન વિદ્યાભવનના ઉપક્રમથી 'હિંદી કળા' ઉપર ચાર વ્યાખ્યાનો આપવા આવ્યા હતા ત્યારે આ પુસ્તક ગુજરાતીમાં ઉતારવાની પ્રેરણા તેમણે પોતે જ આપી હતી. એ રીતે ગુજરાતને તેમના સાક્ષર સ્વરૂપનો પરિચય થાય છે અને ભારતીય કળાની તેમની સેવાનો પ્રદેશ વિસ્તાર પામે છે. એમને આરોગ્યપૂર્ણ ચિરાયુ ઇચ્છી આ પુસ્તક ગુજરાતના કલાર્થીઓને સાદર કરું છું.

ર. મ. રા.

"Aho Shrut Gyanam"

વિષયાનુક્રમ

વિભાગ ૧લો : ચિત્રવિજ્ઞાન

૧ રેખાનાં મૂલ્ય અને માધુર્ય ૧
૨ રેખાની કથનશક્તિ ૫
૩ રેખાનું સમપ્રમાણ (Balance) સામંજસ્ય ૯
૪ છંદલીલા (Rhythm) ૧૨
૫ વર્ણ (Colour) રંગ ૧૪

વિભાગ ૨જો : શિલ્પવિજ્ઞાન

૧ શિલ્પની રચના અને પ્રકાર ૧૭
૨ શિલ્પમાં રેખા-યોજના અને છંદગતિ ૨૦

વિભાગ ૩જો : અસ્થિવિજ્ઞાન

૧ માનવદેહનાં માપ ૨૬
૨ અંગમરોડ ૨૮
૩ અપરૂપ રીતની અભિનવ રૂપસૃષ્ટિ ૩૦

વિભાગ ૪થો : સ્થાપત્ય અથવા વાસ્તુ-શિલ્પ

૧ સ્થાપત્યની અભિવ્યક્તિ ૩૩
૨ સ્તંભ અને શિખરની રચના ૩૬
૩ મકાનોની આકાશરેખા (Sky-line) ૩૯
૪ સ્થાપત્યકળા : સર્વ કળાઓની જનની ૪૧

પરિશિષ્ટ : કલાદૃષ્ટિની કસોટી કરતા પ્રશ્નપત્રો

૧૯૪૦નો કલકત્તા યુનિવર્સિટીનો મૅટ્રિકનો પ્રશ્નપત્ર ૪૩
૧૯૪૧ ,, ,, ૪૪
૧૯૪૨ ,, ,, ૪૫
૧૯૪૩ ,, ,, ૪૭

"Aho Shrut Gyanam"

વિભાગ પહેલો : ચિત્રવિજ્ઞાન

૧–રેખાનાં મૂલ્ય ને માધુર્ય

ચિત્ર કોને કહેવાય ? એક તો એ કે જેને જોવાથી આંખ તૃપ્ત થાય તે દૃષ્ટિમધુર સામગ્રીનું નામ ચિત્ર ને બીજું: જેનાથી ચિત્ત કે મનને તૃપ્તિ અથવા આનંદ થાય તેનું નામ ચિત્ર.

પહેલાં તો, આંખને તૃપ્તિ શેનાથી થાય અને કેમ થાય તેનો વિચાર કરીએ. પ્રકૃતિનાં જુદાંજુદાં રૂપોની આકૃતિ ઘણી જુદીજુદી જાતની રેખાઓ વડે બનાવાય છે. આ રેખાઓમાં બે જાતની રેખાઓ મુખ્ય છે. એક: સરળ રેખા–સીધી લીટી (જુઓ ચિત્ર નં ૧); અને બીજી: વક્ર રેખા–વાંકી લીટી (જુઓ ચિત્ર નં. ૨).

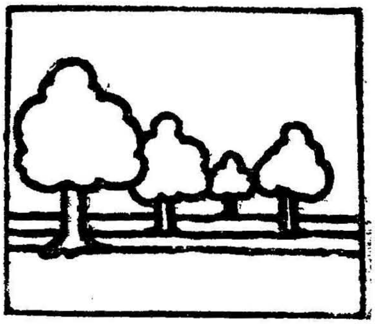
પ્રકૃતિની આકૃતિઓનાં જુદાંજુદાં રૂપોની છબિઓ મુખ્યત્વે આ બે જાતની રેખાના સમાવેશથી બનાવાય છે (ચિત્ર નં. ૩).

પ્રકૃતિની આકૃતિઓ ઉપર નજર ફેરવતાં તેનાં જુદાંજુદાં રૂપો કેવાં હોય છે તેનો આપણને અનુભવ થાય છે કોઈકોઈ રૂપમાં સીધી રેખા મુખ્ય હોય છે. દાખલા તરીકે સાધારણ પહાડનું રૂપ (ચિત્ર નં. ૪); ત્યારે કોઈકોઈ રૂપમાં વક્ર રેખા મુખ્ય હોય છે. જેમકે ઝાડનાં પાંદડાં (ચિત્ર નં. ૫). સાધારણરીતે સીધી અને વાંકી રેખાના જુદાજુદા મિશ્રણ વડે પ્રકૃતિનું રૂપનિર્માણ થયું છે. (ચિત્ર નં. ૩).

કોઈપણ રેખા જોતી વેળા આપણે આંખની કીકી ફેરવવી પડે છે. કીકીની બે બાજુની માંસપેશીની મદદથી આપણે તે ફેરવી શકીએ છીએ (ચિત્ર નં. ૬). સીધી રેખા પર આંખ ફરતી વેળા આ માંસપેશી એકસરખી રીતે હાલે છે; કીકીને ઊંચીનીચી કરવી પડતી નથી. પણ વાંકી રેખા (ચિત્ર નં. ૭) જોતી વખત આંખની કીકીને માંસપેશી એક વાર એક તરફ ઠેલે છે, ને થોડીવાર પછી બીજી તરફ ઠેલે છે (ચિત્ર નં ૮). કીકીની આ બે જાતની ગતિમાં જ્યારે એક તરફની માંસપેશી કામ કરે છે ત્યારે બીજી તરફની માંસપેશી વિસામો લે છે. તેથી ગોળાકૃતિ અથવા વાંકી રેખાથી આંકેલા ચિત્ર પર ફરતી વખત આંખને કંઈ કષ્ટ તો થતું જ નથી. બલ્કે આરામ મળે છે; કારણકે એમાં એક પછી એક એમ બંને માંસપેશીને વારાફરતી વિસામો મળી રહે છે (ચિત્ર નં. ૯). ઉલટું ઘણી લાંબી સાદી રેખા જોતાં આંખને થાક લાગે છે, કારણકે તેમાં માંસપેશીને ઘણીવાર સુધી એક જ જાતનો પરિશ્રમ કરવો પડે છે.

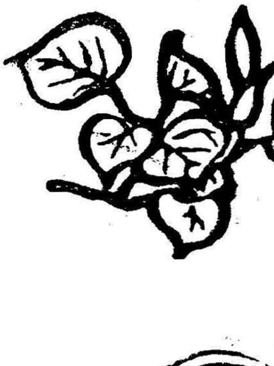
ચિત્ર નં. ૧

←ચિત્ર નં. ૨

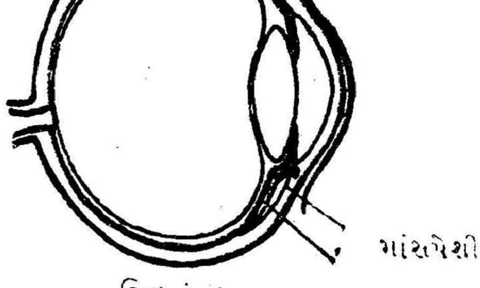


←ચિત્ર નં. ૪

← ચિત્ર નં. ૫→

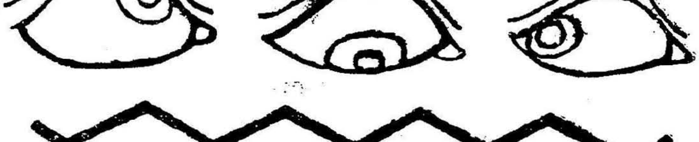


ચિત્ર નં. ૩



ચિત્ર નં. ૬

ચિત્ર નં. ૮→

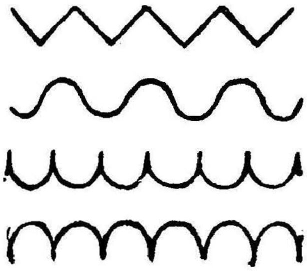


ચિત્ર નં. ૭→

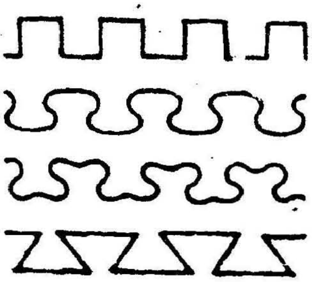
ચિત્ર નં. ૯→

"Aho Shrut Gyanam"

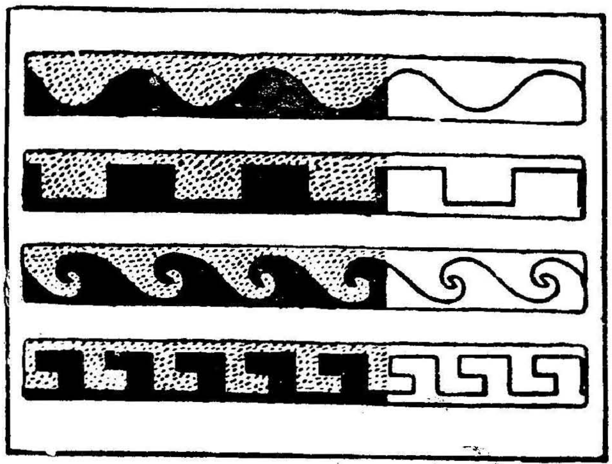
વળી ઊંચીનીચી સીધી રેખાથી આડીઅવળી (zigzag) રેખા પર આંખ ફરે છે ત્યારે આંખની કીકી એ રેખાના દરેક ખૂણે અટકે છે ને માંસપેશીને વચ્ચેવચ્ચે આંખની કીકીને અવળે રસ્તે હેલવી પડે છે (ચિત્ર નં. ૧૦) એટલે કોઇ અવિચ્છિન્ન સીધી રેખા જોતી વખત આંખને જે સુખનો અનુભવ થાય છે તે સુખનો અનુભવ આડીઅવળી (zigzag) રેખા જોતી વખત થતો નથી; પણ પગલેપગલે વિપત્તિ ને ઊંધે જ રસ્તે જવાની ઉતાવળથી આંખને કષ્ટ પડે છે.



ઉપર ↑ ચિત્ર નં. ૧૧

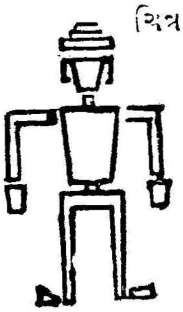


નીચે ↓ ચિત્ર નં. ૧૨

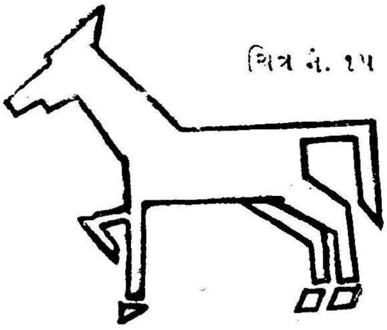


પણ જો આ જ ત્રિભુજ સીધી રેખાની અણીઓ ભાંગી નાખીએ (ચિત્ર નં. ૧૧) અને તે આડીઅવળી (zig-zag) રેખાને ઊંચીનીચી વાંકી રેખામાળાનું રૂપ આપીએ તો એ વાંકી રેખા પર ફરતાં આંખને કંઈ પણ કષ્ટ પડતું નથી; બલ્કે આરામ મળે છે જોકે આ ઊંચીનીચી વિપરીત ગતિથી આંખને હિન્દોલવી પડે છે ખરી; પણ માંસપેશીને અણીવાળી આડીઅવળી રેખાની પેઠે થોડીથોડી વારે અટકવું પડતું નથી, પણ ગતિના ક્રમમાં તે ધીરેધીરે છૂટી થાય છે ૧૧ અને ૧૨ નંબરનાં ચિત્રો પર આંખ ફેરવવાથી આ સમજાશે વાંકી રેખાની આ ઊંચીનીચી ગતિને અંગ્રેજીમાં Rhythm અથવા છંદગતિ કહે છે.

કેવળ સીધી રેખા વડે ચિત્રકાર આંખને પ્રીતિકર સુંદર ચિત્ર કરી શકે ખરા, પણ વાંકી રેખાની મદદ લીધા વગર સુમધુર છંદમાં ચિત્રરચના ન કરી શકાય. કારણ, આપણે જોયું કે સીધી રેખાની અણીઓ અથવા એક જ પ્રકારની ગતિ આપણી આંખને પીડાદાયક થાય છે વચ્ચેવચ્ચે વાંકી રેખાનો આશ્રય લીધા વગર આંખને ચેન નથી પડતું. સીધી રેખામાં ચીતરેલી માણસની છબિ (ચિત્ર નં. ૧૩) ગોળ રેખામાં ચીતરેલી બીજી છબિ (ચિત્ર નં. ૧૪) સાથે સરખાવવાથી આપણને લાગશે કે વાંકી રેખામાં ચીતરેલી માણસની છબિ વધુ મધુર છે. સીધી રેખાની અણીઓમાં દૃષ્ટિએ આ મધુરતા નથી.

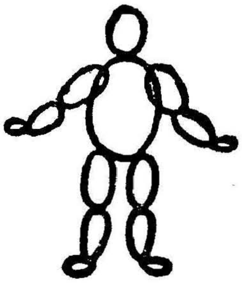


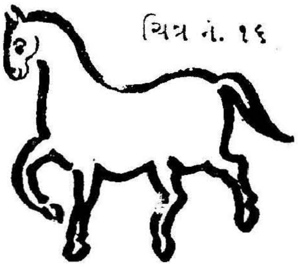
ચિત્ર નં. ૧૩



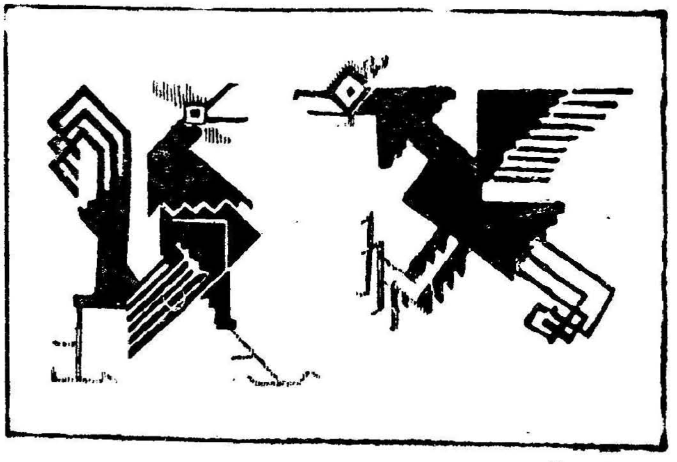
ચિત્ર નં. ૧૫

ચિત્ર નં. ૧૪

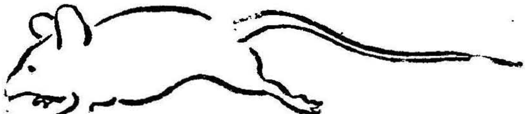




ચિત્ર નં. ૧૬

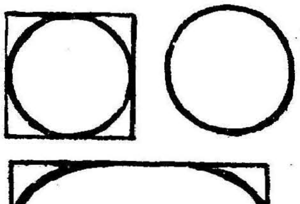


ચિત્ર નં. ૧૭



ચિત્ર નં. ૧૮

ચિત્ર નં. ૧૫ તથા ૧૬ વાળી ઘોડાની બે છબિઓમાં પણ આ ફેર સારી રીતે સમજી શકાય છે. સીધી રેખામાં ચીતરેલી કૂકડાની લડાઈ (ચિત્ર નં. ૧૭) ને મુલાયમ વાંકી રેખામાં ચીતરેલી 'ઉંદરની દોડ' (ચિત્ર નં ૧૮) એ બે ચિત્રોમાં પણ આ માધુર્યનો ફેર સ્પષ્ટ રીતે સમજી શકાય છે. સરળ રેખાના ચતુષ્કોણની અણીઓ ભાંગી નાંખી, તેને ગોળાકૃતિમાં ફેરવી નાખવાથી ચતુષ્કોણ વસ્તુ ગોળાકૃતિની વાંકી રેખામાં માધુર્ય મેળવે છે (ચિત્ર નં. ૧૯ તથા ૨૦).



ડાબી બાજુ ચિત્ર નં ૧૯

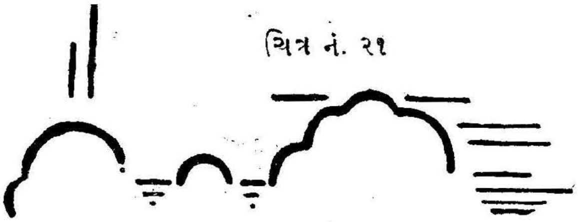
નીચે ચિત્ર નંબર ૨૦

"Aho Shrut Gyanam"

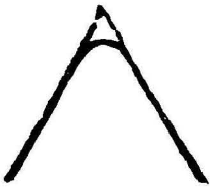
પ્રકૃતિદેવી પોતાનો પદ્મ-હસ્ત ફેરવી બધી રેખાઓના ખૂણા ભાંગી, ગોળાકૃતિવાળી વાંકી રેખાના માધુર્ય વડે પ્રકૃતિની જુદીજુદી મૂર્તિને મધુર બનાવે છે પ્રકૃતિના રૂપમાં આંખને પીડાદાયક ખૂણા ભાગ્યે જ જોવામાં આવે છે (ચિત્ર નં. ૨૧). પહાડની ટોચ થોડે ઘણે અંશે ખૂણાવાળી હોય છે ખરી, પણ વાંકી રેખાના સહયોગથી એ સીધી રેખાનો ખૂણો ગોળાકાર ધારણ કરે છે (ચિત્ર નં ૨૨.)

સીધી તથા વાંકી રેખાના આ દોષ, ગુણ અને મૂલ્ય વિચારીને વિચક્ષણ ચિત્રકાર પોતાની ગોઠવણીનું મધુચક્ર રચે છે. જેમ કવિ જુદાજુદા વજનના શબ્દો જાણી લઈને તેને યથાયોગ્ય ગોઠવી છંદ અને તાલમાં જોડી સુમધુર કવિતા રચે છે, તેમ ચિત્રકાર પણ જુદાંજુદાં રૂપની, જુદાંજુદાં મૂલ્યની, જુદાં જુદાં વજનની ને જુદાજુદા છંદની રેખાને સુંદરરીતે મેળવી (composition કરી) આંખને પ્રીતિકર એવા સુમધુર ચિત્રની રચના કરે છે (ચિત્ર નં. ૨૩-૨૪).

રેખાની આ ગોઠવણી ની રીત પણ ચિત્રકાર પોતે જ શોધી કાઢે છે; કુદરતના સ્વાભાવિક રૂપની ગોઠવણીની તે હૂબહૂ નકલ કરતો નથી. આમ, પોતાની મેળે કરેલી રેખાની ગોઠવણી તે એ ચિત્રકારની પોતાની મૌલિક રચના, નકશો કે ડિઝાઈન (પરિકલ્પના) કહેવાય. આ ડિઝાઈન અથવા સ્વેચ્છાકૃત રેખાનો જે સમાવેશ એ જ ચિત્રરચનાની મૂળ શક્તિ અથવા પ્રાણ છે (જુઓ ચિત્ર નં. ૨૫).



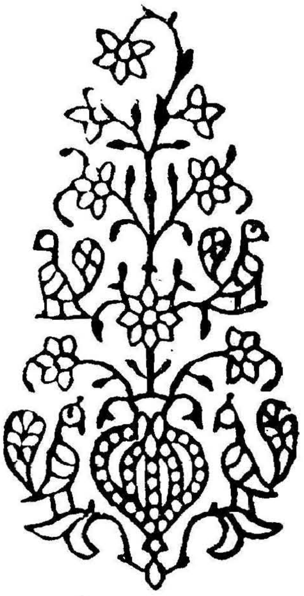
ચિત્ર નં. ૨૧

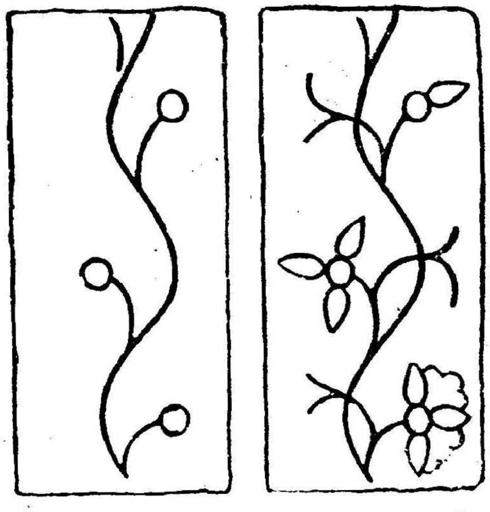


ઉપર : ચિત્ર નં. ૨૨

જમણી બાજુ : ચિત્ર નં. ૨૫→

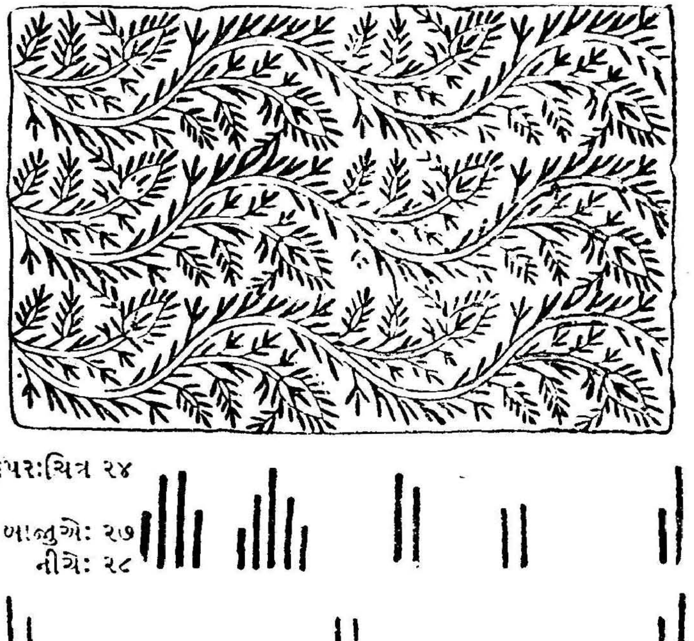
નીચે : ચિત્ર નં. ૨૩





ડાબી બાજુ તથા નીચે ચિત્ર નં. ૨૬

સીધી રેખા અને વાંકી રેખાની વચ્ચે એક જાતનો સ્વાભાવિક ફેર, વિભેદ અથવા વિસંવાદ છે. આ ફેરને લઇને એક જાતની રેખા બીજી જાતની રેખાની શક્તિમાં વૃદ્ધિ કરે છે અથવા એને પોષણ આપે છે. જેમ કાળા રંગની પાસે સફેદ રંગ વધારે ઉજ્જવળ લાગે છે, તેવી રીતે વાંકી રેખાની સાથે—અથવા પાસે—સીધી રેખા વધારે સીધી હોય એવું લાગે છે. તેવી જ રીતે સીધી રેખાની પાસે વાંકી રેખા વિશેષ ગોળ લાગે છે. (ચિત્ર ૨૬ના બંને સમૂહ)



ઉપર: ચિત્ર ૨૪

એટલા માટે કોઈ પણ રેખાને શક્તિશાળી અથવા ગુરુત્વપૂર્ણ કરવા માટે બે ઉપાય અથવા પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરી શકાય છે: એક પદ્ધતિ તે વિપરીત રસ અથવા વિસંવાદી રેખાની મદદ લેવી તે; ને બીજી પદ્ધતિ તો એક જ રસવાળી વિસંવાદી રેખાની મદદ લેવી તે. એક જ સીધી રેખાની સાથે કે પાસે જો બીજી થોડી સીધી રેખા મૂકવામાં આવે તો પેલી રેખાને પોષણ મળે છે—તેનો ગુણ વધે છે, તેનું વજન વધે છે ને તે રસભર થાય છે. રેખાના આ દ્વિત્વથી અને પુનરાંકનથી તેનું મૂલ્ય વધે છે અને તેમાં નવા રસની ઉત્પત્તિ થાય છે. ઘણી વખત આ સહકારી રેખાને બહુ પાસે, થોડે દૂર અથવા બહુ દૂર રાખવી પડે છે (ચિત્ર નં.૨૭). આ દૂરત્વ અથવા સાન્નિધ્યનાં પ્રમાણ અનુસાર એની સહકારિતાની મદદમાં ફેર પડે છે ને મૂળ રેખાના રસના ગુરુત્વનું અથવા વજનનું પ્રમાણ પણ વધારેઓછું થાય છે. ચિત્રકરના

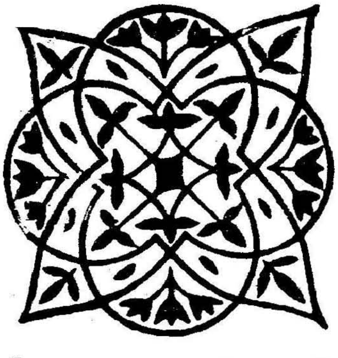
બાજુએ: ૨૭
નીચે: ૨૮

"Aho Shrut Gyanam"

ઉદ્દેશ પ્રમાણે આ સહકારી રેખાને દૂર અથવા પાસે રાખવી પડે. આ દૂરત્વ ને સ ન્નિધ્યના પ્રમ ણ અનુસાર રેખાના વજનમાં અથવા રસની અનુભૂતિમાં પણ ફેર પડે છે.

ચિત્રકારના ઉદ્દેશ પ્રમાણે સીધી રેખા, વક્ર રેખા, ખૂણાવાળી રેખાની હાર અથવા વાંકી રેખાની હાર ગોઠવીને ચિત્રકાર પોતાનો મનગમ્યો નકશો કે ડિઝાઇન (પરિકલ્પના) બનાવે છે. (ચિત્ર ૨૯)

મધુપરતા લવણયુક્ત આહારના દોષના નિવારણ માટે જેમ થોડી ખાંડની જરૂર પડે છે, તે પ્રમાણે જ્યાં વધારે વાંકી રેખાનો સમાવેશ થયો હોય છે તેના દોષનું નિવારણ કરવા ચિત્રકાર સીધી રેખાની ગોઠવણી કરે છે (ચિત્ર નં. ૩૦). તે જ પ્રમ ણે, જ્યાં વધુ રે સીધી રેખાનો સમાવેશ થયો હોય છે તેના દોષના નિવારણ માટે ચિત્રકાર પોતાની રચનામાં કુશળતાથી કોઈ પણ રથળે વાંકી રેખાનો સમાવેશ કરી લે છે. આવી રીતે સીધી સરળ રખાની ગોઠવણી વડે આણીવાળી સીધી રેખાની સમાપ્તિની ઉગ્રતા અથવા દૃષ્ટિકટુતાનું પ્રમાણ ઘટાડી શકાય છે. આ પ્રમ ણે અખંડ, અતિ દીર્ઘ એવી એક સીધી રેખાને ભેદી વચ્ચેવચ્ચે વાંકી રેખાના હાંસિયા કરી, ચક્ષુ-પીડાનું નિવારણ કરવાની પદ્ધતિ જૂની છે.



ચિત્ર નં. ૨૯; જમણી બાજુ ચિત્ર નં. ૩૦; નીચે ચિત્ર નં. ૩૧

પૂર્વ ને પશ્ચિમના દેશોના હસ્તલિપિ-કુશળ પ્રાચીન લેખકોની અક્ષર લખવાની લિપિકુશળતા (Caligraphy)માં પણ આ સીધી અને વાંકી રેખાના મધુર સમાવેશનો જ આપણને પરિચય થાય છે. મધ્ય યુગમાં સુંદર હસ્તલિખિત પોથીના બહુ કદર થતી. રાજા-બાદશાહો, ખ્રિસ્તી પાદરીઓ, પુરોહિત બ્રાહ્મણો, ધાર્મિક મુલ્લામાનો ને પંડિતોએ લિપિવિદ્યાને બહુ જ ઉન્નત કરી હતી. આ બધા ધાર્મિક સાધકોની મદદથી અને મહેનતથી લિપિવિદ્યાએ એક સર્વોત્કૃષ્ટ શિલ્પવિદ્યાનું રૂપ ધારણ કર્યું હતું. મધ્યયુગના આ બધા લિપિકુશળ શિલ્પીઓના લખાણમાં સીધી ને વાંકી રેખાનો સુંદર અને સુચતુર પ્રયોગ જોવામાં આવે છે. જેઓ આવી સુંદર લિપિ લખતા હતા તેઓ રેખાતત્ત્વનું વિશેષ જ્ઞાન ધરાવતા હતા; એટલે કે કેટલા પ્રમાણમાં સરળ રેખાની સાથે વાંકી રેખા જોડવાથી સુંદર સુમધુર આકૃતિના અક્ષરો લખી શકાય તેના યોગ્ય મૂલ્ય અથવા વજનનું જ્ઞાન તેઓને હતું. ચીન, જાપાન અને હિંદુસ્તાનમાં અક્ષર લખવાની આ શિલ્પકળાના ઘણા નમૂના છે. એવી લિપિકળાના કેટલાક નમૂના આ સાથે આપ્યા છે (ચિત્ર નં. ૩૧થી ૩૬). તેમાં નં. ૩૬માં ચીની ભાષાના જુદાજુદા અક્ષર ગોઠવીને એક માણસના ચિત્રની રચના કરવામાં આવી છે

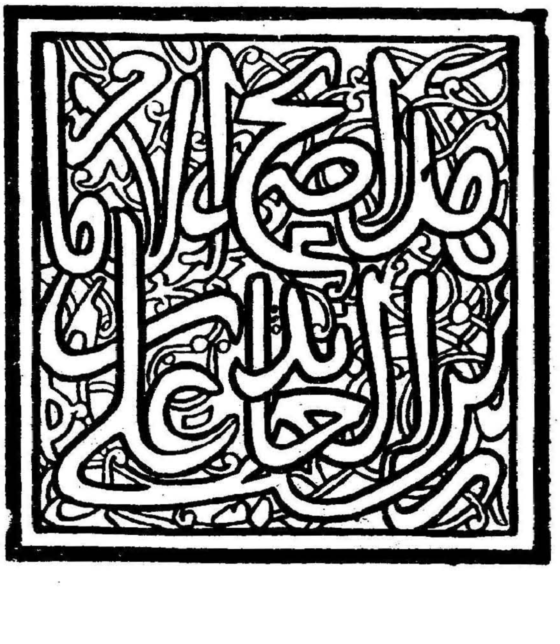
ચિત્ર નં. ૩૨

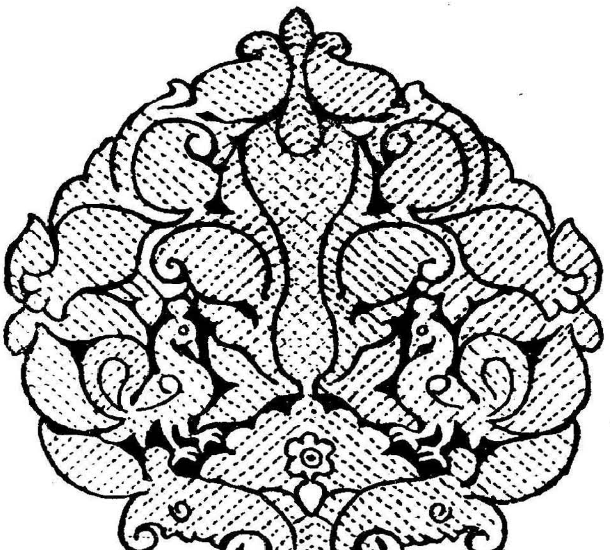
ચિત્ર નં. ૩૩

૩૪ →

← ૩૫

૩૬ ↓





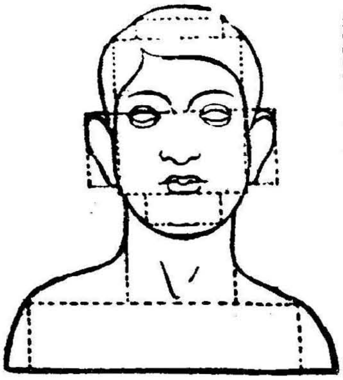
ચિત્ર નં. ૩૭

"Aho Shrut Gyanam"

૨–રેખાની કથનશક્તિ

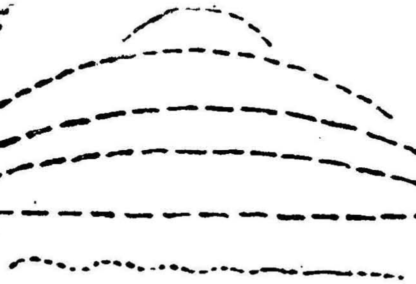
આલંકારિક રીતના નકશાગાં વાંકી રેખાને બાદ કરીને ફક્ત સીધી રેખાની મદદથી જ ચિત્રરચના કરવામાં આવે છે. દાખલા તરીકે આપણે કૂકડાની લડાઈનું ચિત્ર નં ૧૭ જોયું. રેખા ને રૂપના તત્ત્વજ્ઞાનીઓ કહે છે કે દરેક સીધી રેખાના ચતુષ્કોણમાં વાંકી રેખાની ગોળાકૃતિ છુપાએલી હોય છે. તેવી જ રીતે દરેક વાંકી રેખાની રચનામાં સીધી રેખાનો ચતુષ્કોણ છુપાએલો હોય છે (આકૃતિ ૩૮). વળી એ વાત પણ સાચી છે કે એક બિન્દુને કેન્દ્ર કરીને દોરેલી નાનીનાની સીધી રેખાની સમષ્ટિથી ગોળાકૃતિ, વૃત્ત અથવા ચક્ર (circle)ની રચના થાય છે (આકૃતિ ૩૯). જે આકારની ત્રિજ્યા (radius) જેટલી મોટી હોય, તેટલી તેના પરિઘની રેખાઓ મોટી હોય. ત્રિજ્યા જેટલી નાની તેટલી પરિઘની રેખાઓ પણ નાની. મૂળમાં તો આ રેખાઓ બિન્દુ રૂપે જ હોય છે. (આકૃતિ ૪૦).

કેટલાંક તત્ત્વચિંતકો કહે છે કે પ્રકૃતિની આકૃતિમાં કોઈપણ સ્થળે રેખાનું અસ્તિત્વ નથી,—છે ફક્ત બિન્દુ. ખરી રીતે અનેક બિંદુઓમાંથી જ રેખાની ઉત્પત્તિ થાય છે. અને આ રેખાની મદદથી જ ચિત્રકાર રસરૂપસંપન્ન ચિત્રની રચના કરે છે. દરેક ચિત્રમાં ડિઝાઇન અથવા રેખાની ગોઠવણીની ચાતુરી થોડેઘણે અંશે રહેલી હોય છે. એ રેખારચનામાં જેટલી શક્તિ, માધુર્ય, ઐક્ય ને રસપ્રકાશનું કૌશલ રહેલું હોય તેટલા પ્રમાણમાં તે ડિઝાઈન સાર્થક ને જોરદાર થાય. રસોપભોગીઓ દુર્બળ રેખા કરતાં અનુભવી હાથની જોરદાર રેખાની ડિઝાઇન વધુ પસંદ કરે છે ચીનજાપાનનાં તથા બૌદ્ધયુગનાં હિંદી ચિત્રોમાં રેખાની આ બલિષ્ટતા સવિશેષ ઉલ્લેખપાત્ર છે.



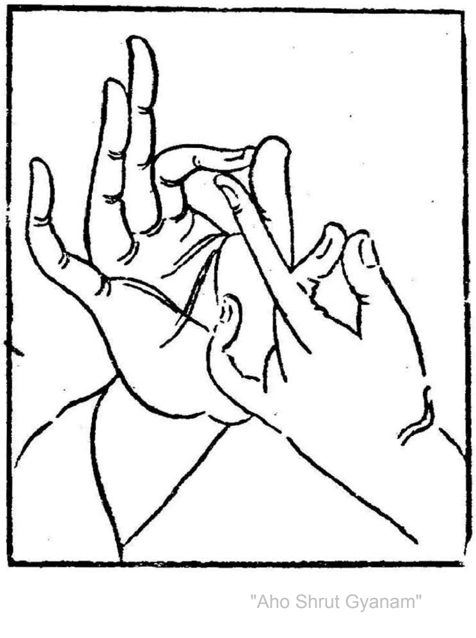
←૩૮

ઉપર ૩૯



૪૦

નીચે : ડાબી બાજુ–આકૃતિ ૪૭; જમણી બાજુ આકૃતિ ૪૮



←૪૭

૪૮→

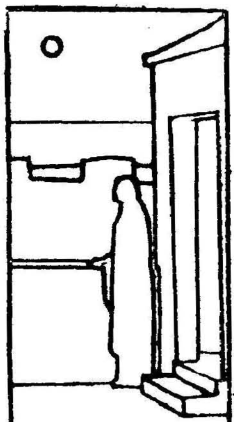
પીંછીની એક જ રેખા વડે ચિત્રના એકેએક અવયવનું આલેખન કરવું, એ પૂર્વના ચિત્રકારોની વિશિષ્ટતા છે. પીંછીની આ કલમકળા (calligraphy) એ પૂર્વદેશની ચિત્રરીતિને શક્તિશાળી ને બલવાન બનાવી છે. ફક્ત પહોળી રેખા જ બલવાન હોય છે ને ઝીણી પીંછીની પાતળી રેખા દુર્બળ હોય છે એવું યે કંઈ નથી. માધુર્ય એ જ રેખાનો ઇચ્છવાલાયક ગુણ કે વિશિષ્ટતા છે. સાધારણરીતે વાંકી રેખાની અવનવી પરિકલ્પનામાં રેખાના માધુર્યની ઉત્પત્તિ થાય છે. સરળતા અથવા રેખાની સ્વચ્છન્દ ગતિ રેખાને સુમધુર કરે છે ગોઠવણી અથવા ઔચિત્ય એ રેખાની પરિકલ્પનાની બીજી વિશિષ્ટતા છે.

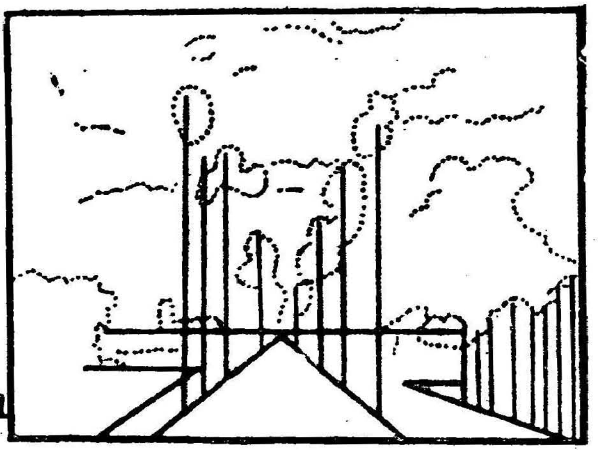
જે રસનું આલંબન લઈ ચિત્રરચના કરવામાં આવે છે તેને અનુરૂપ રેખાની કલ્પના હોવી જોઈએ. ચીનજાપાનનાં ચિત્રોની રેખાકલ્પનામાં આવા ઔચિત્યનાં કે રસને અનુરૂપ રેખાસૃષ્ટિનાં ઘણાં દૃષ્ટાન્તો જોવામાં આવે છે. નીચે આકૃતિ નં. ૪૭માં 'ધર્મ વ્યાખ્યાન'ના હાથની 'મુદ્રા'માં રેખાનું એવું એક ચાતુર્ય છે. કે એ જોતાં જ આપણને લાગે કે જાણે હાથ 'વાતો' ન કરતા હોય! આકૃતિ નં. ૪૮માં ગળાની નીચેના ગાળામાં આલેખેલી ઉપરાઉપરી બે રેખા (ત્રિવલ્લી), બીજા એક રસની ગોળ રેખાનો ભાવ લઈને એક સુમધુર રસની રેખાનો તરંગ લાવે છે. આંખની રેખા, ભમ્મરની ગોળ રેખા ને વાળની નીચે કપાળની અર્ધચન્દ્રાકાર નાનીનાની રેખાઓ, આ વાંકી રેખાનો જવાબ અથવા સુમધુર પ્રતિધ્વનિ પાડે છે. રેખાના આ પરસ્પર પ્રત્યુત્તરો ને સુમધુર તરંગોથી ચિત્ર રસમધુર બને છે.

ચિત્રનાં જુદાંજુદાં અંગોના અવયવોમાં સમાનતા અને સુમેળ સાચવી ચિત્રનું આલેખન કરવું જોઈએ. એક અંશની રેખા સાથે બીજા અંશની રેખાનો સુમેળ હોવો જોઈએ. જો ચિત્રના એક અંશ સાથે બીજા અંશનો વિસંવાદ હોય તો ચિત્રનો સુમેળ અને ભારસામ્યતા (balance)નો નાશ થાય છે. એટલે જુદાજુદા રસની, જુદીજુદી જાતની અને જુદાજુદા વજનવાળી રેખાનો સમન્વય કરીને, ઘણી વિરોધી અને વિરોધી પ્રતિધ્વનિવાળી રેખાઓમાં ઐક્ય સ્થાપવું એ નિપુણ ચિત્રકારનું કર્તવ્ય છે.

રેખાનો શ્રેષ્ઠ ગુણ કથનની કુશળતા છે. જે વાત કહેવી હોય તે વક્તવ્ય, અથવા તે ભાવ અને રસ, સ્પષ્ટપણે વ્યક્ત થાય એવી રીતે રેખાની સ્થાપના કરવી જોઈએ. જે રેખા વડે વક્તવ્ય બરોબર વ્યક્ત ન થાય તેવી રેખાનું કંઈ પણ મૂલ્ય હોતું નથી. વક્તવ્યની આવી

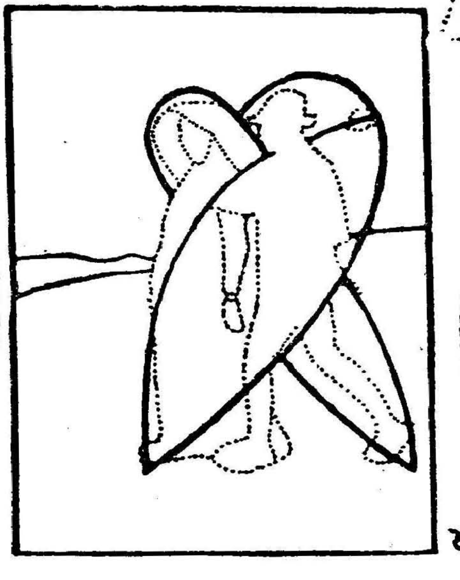
"Aho Shrut Gyanam"

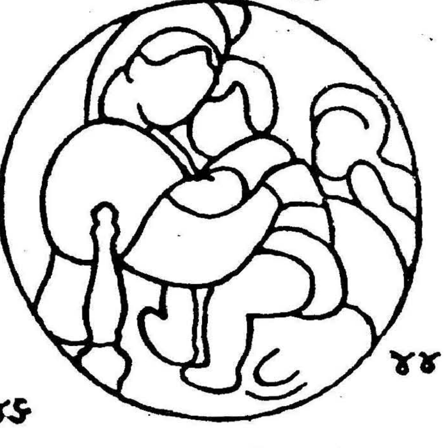

૪૧


૪૨

૪૩

૪૫


૪૬


૪૪

યોગ્ય રીતની કથનશક્તિ એ ચિત્રરેખાનો ખાસ ઇચ્છવાલાયક ગુણ છે દરેક ચિત્રના ગુણદોષનિર્ણયમાં રેખાની આ ગૂંથણી(structure) ના ગુણનો વિચાર અનિવાર્ય બને છે.

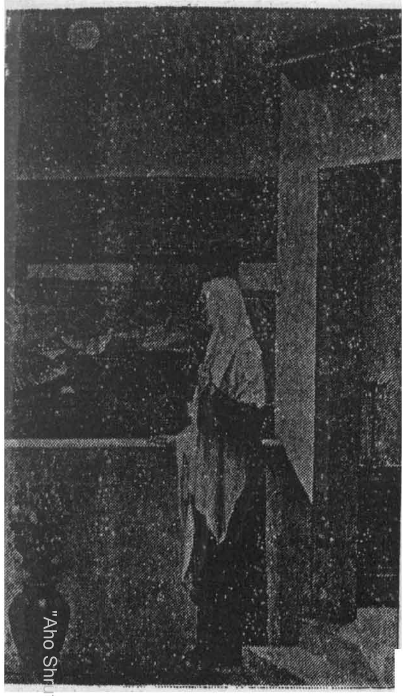
પશ્ચિમ દેશની કલાનાં ચિત્રોમાં પ્રકાશ અને છાયાની જરૂરિયાતમાં તથા જુદીજુદી જાતના કલ્પિત વર્ણ–સમાવેશમાં મૂળ ચિત્રની અંદરની રેખાની ગૂંથણી ઘણી વખત દબાઈ જાય છે, તેથી ઝટ નજરે પડતી નથી. પ્રકાશ અને છાયાનું તથા જુદા જુદા વર્ણનું આવરણ ભેદીને અંદરની આકૃતિનો ઉદ્ધાર કરી, તેની વસ્તુ તથા રેખારચના (composition)ના ગુણનો વિચાર કરવો જોઈએ.

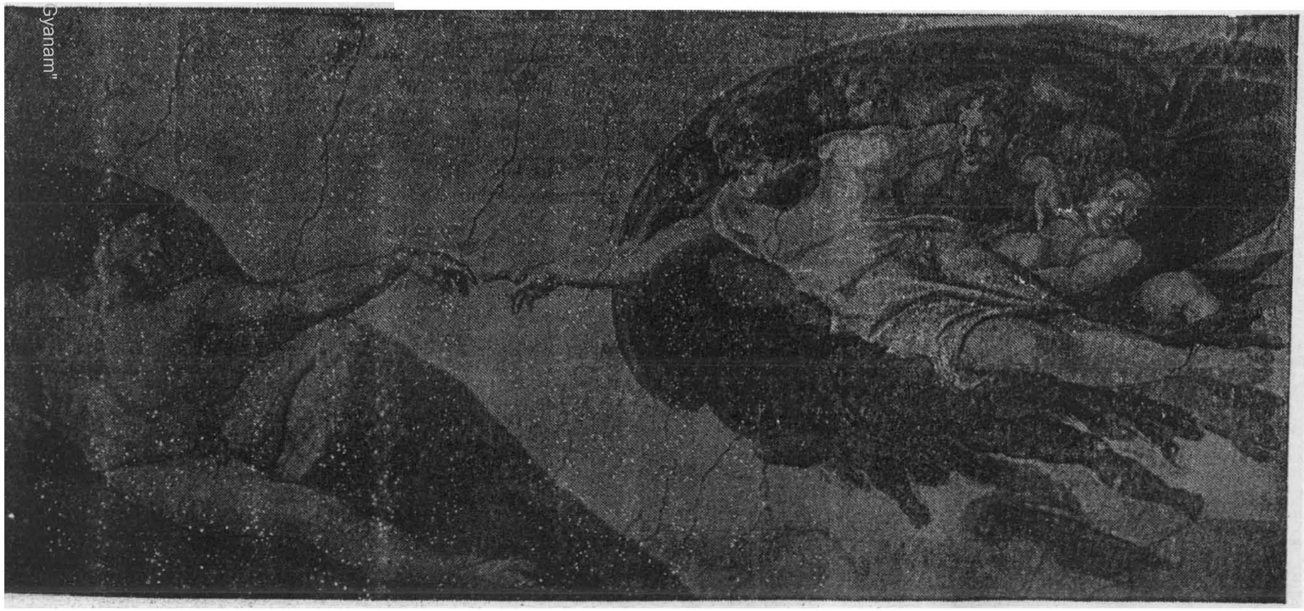
આવી રીતે ચિત્રના ભાગ છૂટા પાડીને પશ્ચિમ દેશની ચિત્રરેખાની ગૂંથણીનો વિચાર કરવાથી જણાય છે કે જુદાંજુદાં ચિત્રોમાં ચિત્રકારો જુદીજુદી પદ્ધતિની રેખા ગોઠવવાની પરિકલ્પના કરી ગયા છે. કોઈક વખત સીધી રેખા, તો કોઇક વખત વાંકી રેખા; કોઈ વખત ચક્રાકૃતિ, કોઈ વખત અંડાકૃતિ તો કોઇક વખત કોણાકૃતિ; એમ જુદીજુદી જાતની રેખાની કલ્પના વડે પશ્ચિમના કુશળ ચિત્રકારો જુદાજુદા રસનાં અને જુદાજુદા ભાવનાં ચિત્રોની રચના કરી ગયા છે. તેમનાં એ ચિત્રોના અંશોને છૂટા પાડવાથી આપણે તેમની રચનાપદ્ધતિની કુશળતા અને નિપુણતાનો પરિચય મેળવી શકીએ.

દાખલા તરીકે પુવી દ સાવાંનું ચીતરેલું Saint Geneviev–'સેન્ટ ઝેનેવ્યાવ'નું ચિત્ર જોઇએ (જુઓ સામેના પાને આપેલી ચિત્રપ્લેટ). એ ચિત્રની મૂળ આંતરિક આકૃતિ (જુઓ આ ઉપરની આકૃતિ નં. ૪૧) ફક્ત કેટલીક ઊભી (perpendicular) અને આડી (horizontal) સીધી રેખાની મદદથી જ તૈયાર કરવામાં આવી છે. માત્ર આકાશમાંના ચન્દ્રની ગોળાકૃતિ સિવાય, કોઈ પણ સ્થળમાં વાંકી રેખા નથી એમ કહીએ તો પણ ચાલે. જ્યાં સ્થિર સ્થિતિનું, એટલેકે ગતિના અભાવનું ચિત્ર રચવું હોય, અથવા શાન્તિના ભાવનો પ્રકાશ કરવાનો ઉદ્દેશ હોય, ત્યાં સાધારણરીતે કલાકાર સીધી રેખાનો જ આશ્રય લે છે; કેમકે સીધી રેખા વડે ગતિહીનતા અથવા સ્થિરભાવ સહજમાં પ્રકટ કરી શકાય છે. સેન્ટ ઝેનેવ્યાવ ફ્રાન્સના પારી (Paris) શહેરનાં એક પરોપકારી સંન્યાસિની હતાં. મૃત્યુ પછી પણ તેઓ પારી શહેરનાં અધિષ્ઠાત્રી અને રક્ષયિત્રી દેવી તરીકે પૂજાયાં છે. નિદ્રિત, સ્તબ્ધ, પારી નગરીનું કલ્યાણ ચિંતવતાં એ ધ્યાનમગ્ન દેવી, સુપ્ત નગરીને ચંદ્રનાં સ્નિગ્ધ કિરણોમાંથી જાણે અશબ્દ વાણીમાં આશીર્વાદ દેતાં હોય એવી ચિત્રકારની કલ્પના છે. અને સીધી રેખાની પરિકલ્પનામાંથી જ આ શાંત રસનો ભાવ અને ગાંભીર્ય સાહજિક રીતે પ્રકાશ પામે છે.

હવે એક બીજું ઉદાહરણ ડચ કલાકાર હોબેમા(Hobbema)એ આલેખેલા 'ઍવન્યુ' (વૃક્ષ–શ્રેણી) ચિત્રનું લઇએ (જુઓ સામેની પ્લેટ). એની રચના કેટલીક ઊભી રેખા વડે કરવામાં આવી છે (ઉપરની આકૃતિ નં. ૪૨). આ ચિત્રમાં ચિત્રરચનાનો એક મુખ્ય નિયમ બતાવવામાં આવ્યો છે કે કોઈપણ ચિત્રનું કેન્દ્ર (centre of interest) ચિત્રની બરોબર મધ્યમાં ન હોવું જોઈએ;—જરા ડાબી

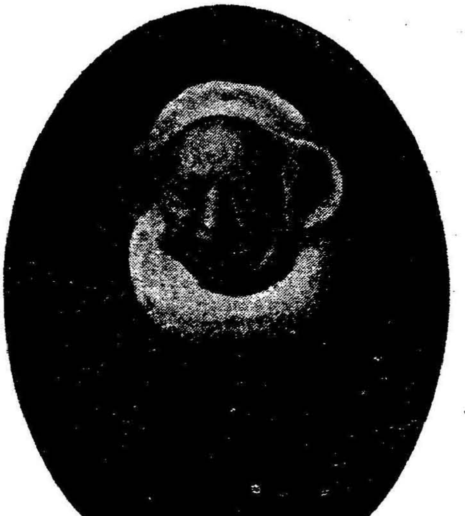
"Aho Shrut Gyanam"





ઉપરઃ ડાબી બાજુ–સંત ઝેનેવ્યાવ (કલાકાર-પુવીદ સાવાં); વચ્ચે-વૃક્ષ-શ્રેણી (કલાકાર–હોબેમા); છેડે–મા-દીકરીઃ માદામ લેબ્રુન અને તેમની કન્યા (કલાકાર–માદામ લેબ્રુન પોતે); નીચે–આદમનો જન્મ (કલાકાર-માઇકેલએન્જેલો). યુરોપના ચાર સમર્થ કલાકારોનાં આ ચાર જગનામી ચિત્રો કલાના ઉત્કૃષ્ટ નમૂના ગણાય છે. એમની દરેકની ચિત્રસંયોજના એક એક વિશિષ્ટ પ્રકારની છે, જે તે તે ચિત્રની ભાવવ્યંજનાને અસરકારક બનાવે છે. એમની એ લાક્ષણિકતા આ સામેના તથા પાછળના પાના ઉપર વિસ્તારથી સમજાવવામાં આવી છે.

"Aho Shrut Gyanam"



કે સહેજ જમણી તરફ મૂકવું જોઈએ. એટલે કે ચિત્રના બે 'સરખા' ભાગ ન કરવા જોઈએ. આ ચિત્રમાં એનું કેન્દ્ર મધ્યબિંદુથી જરાક ડાબી બાજુ પર છે. રેખારચનાનો બીજો એક નિયમ પણ આ ચિત્રમાં અમલમાં મૂકવામાં આવ્યો છે જ્યાં એકાધિક (એક કરતાં વધારે) ઊભી રેખાઓની હાર હોય ત્યાં એ અધિકતાના એક ઈલાજ તરીકે ઓછામાં ઓછી બેએક આડી (horizontal) રેખાની યોજના કરવી જોઈએ. આ ચિત્રમાં ક્ષિતિજની રેખા ને તેને સમાનાંતર નીચે બીજી એક આડી રેખાની રચના કરવામાં આવી છે.

બીજું ઉદાહરણ ફ્રેન્ચ કલાકાર 'માદામ લેબ્રુન અને તેમની કન્યા'નું લઈએ (જુઓ ચિત્ર પ્લેટ પર તથા આ સાથેની રેખાકૃતિ નં. ૪૩) આ ચિત્રમાં જોકે ખાસ કોઈ સીધી રેખા સ્પષ્ટપણે દેખાઈ આવતી નથી, છતાં એ ચિત્રની આઉટલાઈન અથવા પરિરેખા જોતાં તેમાં સીધી રેખાઓ ત્રિકોણાકારે પિરામીડની માફક ચિત્રને રચી રહેલી જણાશે. ચિત્રોમાં આવી રચના કરવાનો હેતુ એ હોય છે કે ચિત્ર જોતી વખત પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિ સૌથી પહેલી ઊંચા શિખર પર પડે છે ને પછી ધીરેધીરે રેખાઓના ઢાળની સાથેસાથે તે નીચે ઊતરે છે. આ ચિત્રમાં ચિત્રકારનો મુખ્ય હેતુ એ જ છે કે માણસના ચહેરા તરફ જોનારને આકર્ષવું.

બીજી ઊતરતી શ્રેણીના ચિત્રકારો વેશભૂષા, આભૂષણો વગેરે તરફ આકર્ષવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ યુરોપના સુવિખ્યાત પ્રાચીન કલાકારો Holbein (હૉલ્બીન) Velasquez (વેલાસ્કવેઝ)ને યાન્ત્રેનાં છબિચિત્રોમાં ચહેરો ને વેશભૂષા બંને તરફ મન સરખું જ આકર્ષાય છે. આ રીતના પક્ષમાં કેટલાક કહે છે કે કોઈકોઈ માણસની છબિમાં તેની વેશભૂષા તેના પ્રધાન અંગ જેવી હોય છે. તેવાં ચિત્રોમાં જો વેશભૂષાને બાદ કરીએ યા ઊતરતું સ્થાન આપીએ તો ઘણી વાર તે માણસને ઓળખવો કઠિન થઈ પડે છે.

જગવિખ્યાત ઈટાલિયન કલાકાર Raphael (રફાએલ)નાં ઘણાં ચિત્રો ઉપર્યુક્ત પિરામીડના રેખામાં રચાયાં છે. જુઓ એનું અત્યંત દૃષ્ટિમધુર ચિત્ર 'ખુરશીમાં બેઠેલી માતૃમૂર્તિ' (Madonna of the Chair). આ ચિત્ર કેવળ બહારથી જ ગોળ કૃતિવાળું છે એમ નથી; એની અંદરનું એકેએક અંગપ્રત્યંગ પણ વળાંકભરી રેખા વડે જ રચાયું છે. (જુઓ આકૃતિ ૪૪) એક માત્ર ખુરશીના હાથા સિવાય બીજે કોઈ પણ સ્થળે સીધી રેખાનો ઉપયોગ થયો નથી. જેમ સેન્ટ ઍન્થ્યાવના ચિત્રમાં ફક્ત વાંકી રેખાનો એક ચંદ્ર જ છે, તેવી રીતે આ ચિત્રમાં ફક્ત ખુરશીના હાથામાં જ સીધી રેખા છે; બાકી બધા જ વાંકી રેખાઓનો સરવાળો છે. અને છતાં સમગ્ર ચિત્રની આંતરિક રચના ત્રિકોણાકારી છે.

જગનામી ડચ છબિચિત્રકાર Rembrandt–રેમ્બ્રાંનું 'વૃદ્ધા' (જુઓ આ પાનને મથાળે તથા આકૃતિ ૪૫) ગોળાકાર રેખાના સરસ દૃષ્ટાંતરૂપ છે. માથાની ટોપી, ગળાનો કૉલર ને આખુય માથું જાણે એકબીજાની ગોળાકૃતિનો પ્રતિધ્વનિ કરતાં લાગે છે. ગોળાકૃતિ રેખાઓના આ ધ્વનિ–પ્રતિધ્વનિમાં કોઈ પણ સ્થળે સીધી રેખા નથી. આમ, જરા વધારે પડતી લાગે તેવી વાંકી રેખાઓ વડે જ વૃદ્ધાની મૂર્તિને હૃદયંગમ કરવામાં આવી છે. દૃષ્ટિને પીડાકારક અથવા વાંકી રેખાની વિરોધી એવી એક પણ રેખા આ ચિત્રમાં નથી.

જ્યારે એનાથી જુદા જ પ્રકારનું ચિત્ર, વર્મીઅરનું 'કન્યાની પ્રતિકૃતિ' જુઓ. આ ચિત્ર (જુઓ ઉપર)માં મ થું સંપૂર્ણ ગોળ નહિ, પણ લંબગોળ વાંકી રેખાથી રચાએલું છે. એમાં ચહેરાની ગોળાકાર રેખાને માથાની ગોળ ટોપીની રેખા પોષણ આપે છે. પણ એ બધી વાંકી રેખાઓને વધારે પોષણ તો વિરોધી ભાવની સીધી રેખાવાળા ટોપીના છોગાથી મળે છે. વિપરીત રસની આ સીધી રેખાએ આકૃતિને ગોળાકારી રેખ ને શક્તિશાળી બનાવી છે.

હવે માઈકેલ ઍન્જેલોનું જગવિખ્યાત ચિત્ર Creation of Man–આદમનો જન્મ જુઓ (ચિત્ર પ્લેટ). એ ચિત્રની શક્તિશાળી

પરિકલ્પનામાં કોઈ પણ સ્થળે સીધી રેખા નથી. સામસામા લંબાવેલા બે હાથની સીધી રેખાની ક્ષીણતા વાંકી રેખાની યોજના વડે ભેદઈ ગઈ છે અને આ સ્પર્શને લીધે ચિત્રના બે જુદાજુદા અંશ, સ્વર્ગ ને પૃથ્વીમાં ઐક્ય સ્થપાયું છે. (જુઓ ઉપરનું રેખાંકન) મૂળ ચિત્રમાં એક ખૂણા પર એક ચોરસ પ્રકાશવાળો અંશ છે, પણ અનેક વાંકી રેખાના મિશ્રણને લીધે એ અંશ જાણે ઢંકાઈ જ ગયો છે.

વિખ્યાત ફ્રેન્ચ કલાકાર Jean Francois Millet (ઝયાં ફ્રાંસ્વા મિલે)ના 'કામે જતાં' (Going to work) નામના જાણીતા ચિત્રમાં બે શ્રમિકની સાથેસાથે જતી રૂપાકૃતિ રચાઈ છે. પહેલાં તો એમ જ લાગે કે ચિત્રકારે માત્ર બે ઊભી સીધી રેખાનો આશ્રય લઈને ચિત્ર દોર્યું છે. પણ ખરી રીતે એવું નથી. યુગલમૂર્તિ સમાં એ બે જોડેલાં પાત્રોની રેખાનું અનુસરણ કરવાથી દેખાય છે કે એમાં બે વાંકી રેખાઓ વડે રચાએલી બે લંબગોળ આકૃતિનો સમાવેશ છે (જુઓ રેખાકૃતિ નં ૪૬) જો કોઈ પણ સ્થળે જરાક સીધી રેખા જેવું દેખાતું હોય તો તે ફક્ત ક્ષિતિજની ક્ષીણ રેખામાં જ.

"Aho Shrut Gyanam"

૩–રેખાનું સમપ્રમાણ (Balance) સામંજસ્ય

જ્યારે કોઇપણ ચિત્રમાં વધારે રેખા અથવા વધારે વસ્તુના સમાવેશથી ચિત્ર-વસ્તુ એક તરફ નમી પડે છે ત્યારે તેને વજનમાં ઊંચું લાવવા માટે બીજી તરફ ભાર મૂકવો પડે છે. એટલેકે નવી વસ્તુના સમાવેશથી એનું પ્રમાણ સરખું કરવું પડે છે. ભારની આ સામ્યતા લાવવા માટે બંને તરફ એક જ મૂલ્ય અથવા એક જ વજનની વસ્તુનો સમાવેશ કરવો જોઇએ એવું કંઇ નથી. જ્યારે કોઇપણ વસ્તુના આકર્ષણને લીધે છબિની એક તરફ મન ઝૂકી પડે, ત્યારે મનના આ ધ્યાનની સામ્યતા લાવવા માટે ચિત્રના વિપરીત અંશમાં કોઇ બહુ જ સાધારણ વસ્તુનો સમાવેશ કરવાથી પણ ભારનું તોલન જળવાય છે. એટલે, મનને બીજી તરફ ખેંચી જવા માટે સામાન્ય કારણ પણ જો હાજર હશે તો મન ચિત્રના ઉત્તમાંશમાં શ્રેષ્ઠતર આકર્ષણને લીધે ઝૂકશે. મનઃસંયોગનું આ ઇચ્છવાજોગું ભાર-સમતોલન (Balance) ચિત્ર વિજ્ઞાનની રચનારીતિની ખરી મુદ્દાની વાત છે. પશ્ચિમના દેશોનાં ચિત્રોમાં કોઈપણ જાતની વિપરીત આકર્ષણની સામગ્રીનું અંકન કરીને આ ભારતોલનનું પ્રમાણ લાવવામાં આવે છે; પણ પૂર્વ દેશોનાં ચિત્રોમાં, ને ખાસ કરીને ચીનજાપાનનાં ચિત્રોમાં, આ ભાર-તોલન શૂન્ય સ્થાન (ખાલી જગ્યા) વડે, એટલેકે વિપરીત આકર્ષણવાળી કોઇપણ વસ્તુનું અંકન કર્યા વગર જ અત્યંત કુશળતાથી સિદ્ધ કરવામાં આવે છે.

પશ્ચિમનાં ચિત્રોમાં ભાર-તોલન બે પ્રકારનું હોય છેઃ(૧)ચાક્ષુષ, અથવા પ્રત્યક્ષ, યા દૃષ્ટિગોચર સામ્ય (formal balance); અને (૨) અપ્રત્યક્ષ અથવા અંદરનું ભારસામ્ય (informal balance).

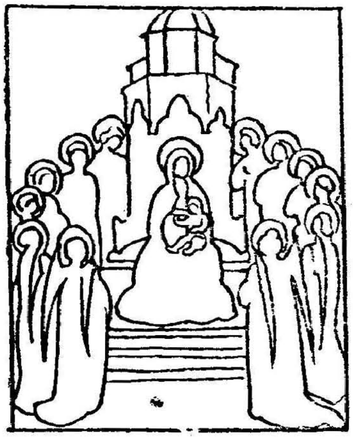
પહેલાના ઉદાહરણ તરીકે ઇટાલિયન કલાકાર ફ્રા ઍન્જેલિકો (ઈ. ૧૩૮૭ થી ૧૪૫૫)નું 'માતા ને દેવદૂતો' (Madonna & Angels)નું ચિત્ર લઇએ (આકૃતિ નં. ૪૮). આ ચિત્રમાં માતૃમૂર્તિ મેરીને વચમાં બેસાડી તેની બંને બાજુ દેવદૂતોની સમપ્રમાણ હાર મૂકવામાં આવી છે. ચિત્રના વસ્તુનું વજન કરી તેના બે સરખા ભાગ પાડવામાં આવ્યા છે. કોઈપણ તરફ લેશમાત્ર વધારેઓછું નથી. વસ્તુનો એવો તો સમાન ભાગ કરવામાં આવ્યો છે કે બેય તરફ વિષયવસ્તુ જાણે બરાબર સરખી જ તોળી બતાવી છે. આ જાતનું ભાર-તોલન ચિત્રકળાના આદિ અથવા શૈશવકાળમાં બહુ જ પ્રિય હતું.

બીજા પ્રકારના ઉદાહરણ માટે વિખ્યાત ઇટાલિયન ચિત્રકાર બૉતીચેલ્લી (ઈ.૧૪૪૪ થી ૧૫૧૦)નું ચિત્ર 'વીનસનો જન્મ' (Birth of Venus) લઇએ. આ ચિત્ર અપ્રત્યક્ષ ભારસામ્યતાના દૃષ્ટાન્તરૂપ છે. (આકૃતિ ૪૯). પહેલા ઉદાહરણ પેઠે આ ચિત્રના વિષયવસ્તુનું વજન કરીને તેના બે 'સરખા' ભાગ કરવામાં આવ્યા નથી. જમણી બાજુ ઊભેલી દેવપરીનું રૂપ તથા અવયવો ડાબી બાજુએ ઊભેલી વસ્તુની આકૃતિ કે વજન જેવાં નથી; એમ છતાં ડાબી બાજુની વસ્તુ જમણી બાજુના ચિત્ર તરફથી આપણું મનને આકર્ષી લે છે. જમણી તરફના કરતાં વિરોધી જ એવું કંઇક ડાબી તરફ છે. (જુઓ નીચે ચિત્ર.)

ચીન-જાપાનનાં ચિત્રોમાં આ ભાર-સામ્યતા, કોઇ પણ વિરોધી વસ્તુનું ચિત્રાંકન કર્યા વગર જ, ફક્ત વિપરીત સ્થાનને તદ્દન ખાલી રાખીને જ, સિદ્ધ કરવામાં આવે છે. ઉદાહરણ તરીકે 'ઊડતા હંસ'નું ચિત્ર (આકૃતિ નં. ૫૦) જુઓ. એ ચિત્રમાં ચંદ્રની બહુ જ નિકટ ઊડતા હંસ યુગલનું સ્થાપન કરીને ચિત્રનો બધો જ નિમ્નાંશ(નીચેનો ભાગ) એકદમ ખાલી રાખવામાં આવ્યો છે. ઉપરના એ વિષયવસ્તુનાં ભાર અથવા વજન, નીચેના શૂન્ય સ્થાનના ખાલી ભાગને ઘણી જ સહેલાઇથી પકડી રાખે છે. નીચે કોઇપણ વસ્તુનું ચિત્ર નથી, છતાં ઉપરના ચિત્ર-વસ્તુને સ્વસ્થાને રાખી તેનો ભાર હલકો કરવામાં આવ્યો છે. જો નીચેનો શૂન્ય અંશ ભરી દેવામાં આવે તો ઉપરના અંશનો ભાર અયોગ્ય રીતે વધી જતો લાગે–થોડી જગ્યામાં જાણે ઘણી વસ્તુની અયોગ્ય રીતે ભીડ થઇ હોય એવું લાગે.

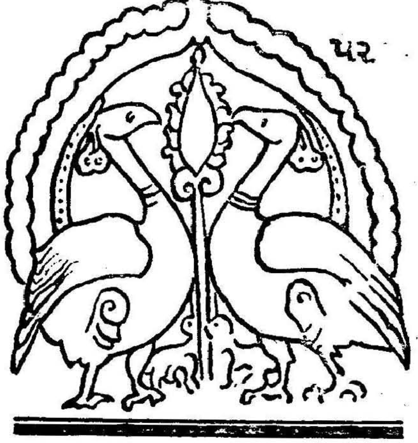
બીજું ઉદાહરણ 'માનવી ને સારસ' (Man and Crane by Korin)નું લો (આકૃતિ નં. ૫૧). આ ચિત્રમાં ચિત્રિત વસ્તુ ચિત્રપટના લગભગ અરધા ભાગની સીમા ઉપર દોરવામાં આવી છે. પટનો ઉપરનો અરધો ભાગ લગભગ ખાલી રાખવામાં આવ્યો છે, અને ત્યાં એક તરફ થોડાક અક્ષરો ઊભી હારમાં લખી દીધા છે. ઉપરની આ ખાલી જગ્યા ને તેમાં નાનાનાના અક્ષરોની આ હાર, માનવીના મોટા માથાના ને અવયવોના ભારને, ઉપલા શૂન્ય સ્થાનના વજન વડે પકડી રાખે છે. ઉપરનો એ ખાલી અંશ જો હાથથી ઢાંકી દેશો તો તરત જ લાગશે કે છબિ અતિશય ભારવાળી થઈ જાય છે. આ શૂન્ય સ્થાનને ઊંધું વજન આપી, ભારને હલકો કરી

"Aho Shrut Gyanam"

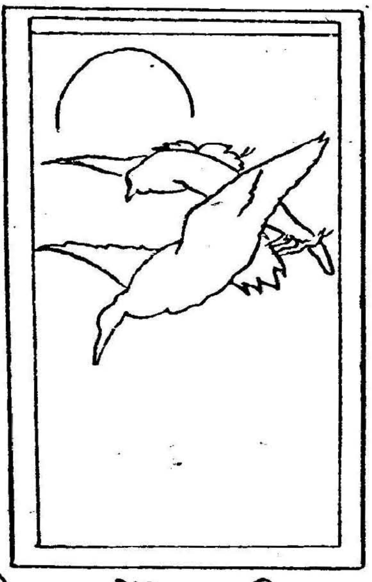


૪૮

૪૯



૫૨



૫૦

૫૧

૫૩

૫૪

૫૫

૫૬

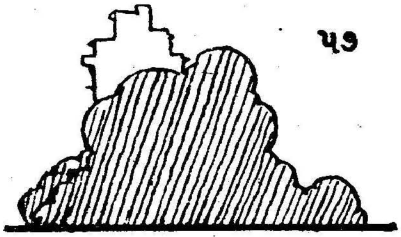
દઈને ચિત્રકારે છબિને દૃષ્ટિ-મધુર કરી છે. ત્યાં જો પેલી અક્ષરોની હાર ન મૂકી હોત તો ઉપરનો અરધો શૂન્ય ભાગ વધારે માથાભારે થઈ જાત, અને વજનનું સમતોલન ન રહેત. એટલા માટે ચિત્રકારે પોતાના નામની સહી કરવાની તરકીબ દ્વારા ચિત્ર-વસ્તુના વજનને કુશળતાથી સુવિભક્ત કર્યું છે.

ચિત્રરચનાના આદિ યુગમાં પ્રત્યક્ષ ભાર-સામ્યતા (formal balance)નું બીજું પણ એક રૂપ હતુ. તેનું નામ 'માપની સમતા' (symmetry). એટલેકે બન્ને બાજુએ સરખા જ માપની ને સરખા વજનની જ માત્ર નહિ, પણ એકસરખી જ જાતની બે વસ્તુનું સ્થાપન કરવું તે. (જુઓ નં. ૫૨, ૫૩, ૫૪). એ ડિઝાઇનોમાં ગૂંથેલા મોર, હરણ, ફૂલ આદિની રચના સમતાયુક્ત symmetrical બંને બાજુ એકસરખી છે. માત્ર ગૃહશણગાર તથા આલંકારિક ચિત્રો (ડિઝાઇનો) સિવાય ચિત્રરચનામાંથી તો આ રીતિ હવે ઘણો વખત થયાં અલોપ થઈ ગઇ છે. હવે ઘણું ખરૂં માપની આવી સમતા (symmetry)ને બદલે, a-symmetry અથવા 'અનર્ધખંડન'ની-ભાગ પાડવાની રીત તરફ વધુ પક્ષપાત દર્શાવાય છે. ચિત્રો ચીતરવામાં રૂપના આવા અરધોઅરધ વિભાગની રીતને બદલે સફેદ ને કાળી, અથવા પ્રકાશ ને છાયાની વિપરીતતાનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે.

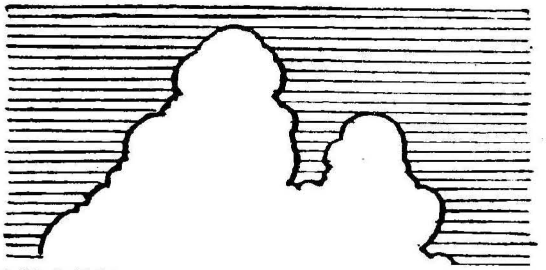
પણ પ્રકાશ ને છાયાના ભાગ એકસરખા વજનમાં પાડવા ઉચિત નથી; એટલે. જો કોઈપણ વિશિષ્ટ માપના પ્રકાશના પથ્થરને તોડવો હોય તો એના પ્રમાણ કરતાં વધુ છાયાની સ્થાપના કરવાથી જ ભાર-સામ્ય (balance)નું પ્રમાણ જળવાય. જગનામી ઈટાલિયન ચિત્રકાર ટીશ્યાં Titian(ઈ.-૧૪૭૭થી ૧૫૭૬)નું 'લાવીનિયા' નામનું ચિત્ર આના શ્રેષ્ઠ દૃષ્ટાન્ત રૂપ છે. (જુઓ નં ૫૫, ૫૬ તથા પાછલા પાને જમણે છેડે) એમાં જેટલો અંશ પ્રકાશથી ઊજળો છે તેના કરતાં લગભગ ત્રણ ગણો મોટો અંશ છાયામાં નિમગ્ન કરી ચિત્રકારે ભાર સામ્યતા (અથવા પ્રકાશ ને છાયાનું સમપ્રમાણ) કર્યું છે. પ્રકાશ અને છાયાની આ પ્રકારની વિપરીત

"Aho Shrut Gyanam"

રીતિને ઇટાલીના ચિત્રકારો 'Chiaroscuro' કહે છે. ડચ કલાકાર રેમ્બ્રાં આ પદ્ધતિનો સમર્થ સ્વામી ગણાતો.

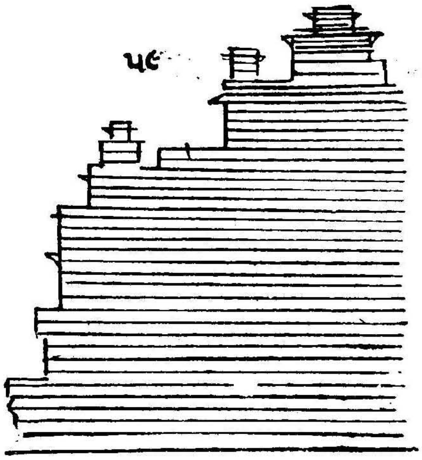


૫૭



૫૮

૬૦



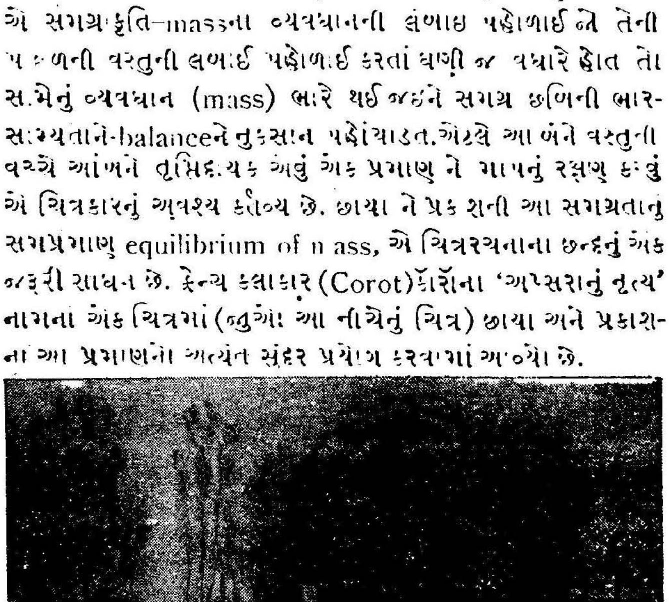
૫૯

સમગ્ર આકૃતિ (Mass)

કોઈ પણ વસ્તુવિષયની સમગ્ર આકૃતિ જ્યારે પ્રકાશની ગતિનો માર્ગ રોકે છે, અથવા એક વસ્તુ જ્યારે બીજી વસ્તુની આડે આવે છે, ત્યારે બીજીનો માર્ગ રોકીને તે વસ્તુ સંપૂર્ણપણે પોતાની હાજરી તથા પોતાના રૂપ તરફ આપણી દૃષ્ટિને આકર્ષે છે. આવી રીતે પ્રકાશમાં અન્તરાય થવાથી આપણે તેને એક અખંડ વસ્તુ તરીકે તેની હાજરી અનુભવી શકીએ છીએ, પણ તેના બીજા બધા અવયવોના જુદાજુદા અંશોનું અસ્તિત્વ અનુભવી શકતા નથી કે તેની વિગતો જોઈ શકતા નથી. તેને તો માત્ર એક દીવાલની પેઠે—એક ઢાંકણની માફક—એક રોકાણ તરીકે—આપણે અનુભવીએ છીએ. આપણે એ અન્તરાયનાં અંગોનો ઝીણવટથી વિચાર કરવા બેસતા નથી, અથવા તો એનો વિચાર કરવાનો અવકાશ જ હોતો નથી. દેખાય છે તે માત્ર એટલું જ કે એક વસ્તુ તેની સમગ્ર આકૃતિ વડે બીજી વસ્તુના દર્શનનો માર્ગ રોકે છે ને બીજી એક વસ્તુને જોવા દેતી નથી. આકૃતિ નં. ૫૭ જોશો તો જણાશે કે મોટું ઝાડ તેની પાસેનાં નાનાંનાનાં ઝાડ તથા વેલવેલાના સમગ્ર જથ્થા સાથે એક ઢાંકણ રૂપ બનીને સામેના પેલા મકાનને જોવાનો રસ્તો રોકી ઊભું છે. એ રીતે આપણે એની સમગ્ર આકૃતિ (mass) અન્તરાય રૂપે સમગ્ર રૂપે, અખંડ રૂપે, વિરાટ રૂપે અનુભવીએ છીએ, પરંતુ તેના ખંડાંશોની વિગતો આપણી નજરે પડતી નથી. તેનું એ અખંડ, સમગ્ર, વિરાટ રૂપ તેના ખંડાંશોનું અતિક્રમણ કરી જાય છે. તેનાં પાંદડાં, ફળ, ડાળીઓ વગેરે કાંઈ પણ આપણી નજરે પડતું નથી.

ધોળો બાસ્તા જેવો વાદળગોટ ઘેરા ભૂરા આકાશને એક ખૂણે, હિમ-આચ્છાદિત હિમાલય જેવા મોટા રૂપથી, એ ભૂરા આકાશનો ઘણોખરો ભાગ જેમ ઢાંકી રહે છે (ચિત્ર નં. ૫૮), તેવી રીતે સફેદ આકાશનો અસીમ પ્રકાશ ઢાંકીને ઊભાં રહે છે શહેરનાં એકબીજાને વળગીને ઊભેલાં આપણાં વિવિધ મકાનો (આકૃતિ નં. ૫૯). તેમની એકત્ર દીવાલોનો અંતરાય એક અખંડ કિલ્લાની પેઠે આકાશના પ્રકાશનો માર્ગ રોકી રાખે છે. એ વખતે પછી એ દરેક મકાનનો દેખાવ, તેના ઓરડા, બારીબારણાં વગેરે કંઈ જ આપણી નજરે પડતું નથી.

દૃશ્ય ચિત્રકારો જ્યારે કોઈ પણ પૅનોરમા (panorama) અથવા એક અખંડ વિસ્તારવંતા દૃશ્યનું નિર્માણ કરે છે, ત્યારે તેમને જુદાંજુદાં માપની આવી સમગ્રાકૃતિઓ—massesમાંથી એક સુદૃશ્ય માપના પ્રમાણ(proportion)ની કલ્પના કરી લેવી પડે છે. ચિત્ર નં. ૬૦માંની વૃક્ષરાજિની સમગ્રાકૃતિ—massમાં ને તેની પાછળની વસ્તુમાં એક સુદૃશ્ય, સુમધુર, નયનરંજક, આંખને તૃપ્તિકર એવા એક પ્રમાણ (proportion)ની અથવા ભારસામ્યતા—balanceની અથવા વજનના સમતોલન—equilibriumની સૃષ્ટિ તેણે યોજી છે. એ સમગ્રાકૃતિ—massના વ્યવધાનની લંબાઇ પહોળાઈ જો તેની પાછળની વસ્તુની લંબાઈ પહોળાઈ કરતાં ઘણી જ વધારે હોત તો સામેનું વ્યવધાન (mass) ભારે થઈ જઇને સમગ્ર છબિની ભારસામ્યતાને-balanceને નુકસાન પહોંચાડત. એટલે આ બંને વસ્તુની વચ્ચે આંખને તૃપ્તિદાયક એવું એક પ્રમાણ ને માપનું રક્ષણ કરવું એ ચિત્રકારનું અવશ્ય કર્તવ્ય છે. છાયા ને પ્રકાશની આ સમગ્રતાનું સમપ્રમાણ equilibrium of mass, એ ચિત્રરચનાના છન્દનું એક જરૂરી સાધન છે. ફ્રેન્ચ કલાકાર (Corot) કૉરોના 'અપ્સરાનું નૃત્ય' નામના એક ચિત્રમાં (જુઓ આ નીચેનું ચિત્ર) છાયા અને પ્રકાશના આ પ્રમાણનો અત્યંત સુંદર પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો છે.



"Aho Shrut Gyanam"

૪—છંદલીલા (Rhythm)

ચિત્રરચનાનો શ્રેષ્ઠ હેતુ અને આદર્શ તો છે રૂપના છંદનું અથવા છંદગતિનું સુંદર નિરૂપણ કરવું તે. આ છંદગતિ અથવા છંદલીલા—hythm—ખરેખર શું છે તે શબ્દોમાં વર્ણવી બતાવવું બહુ મુશ્કેલ છે. ચીન અને જાપાનમાં તો આ Rhythm—છંદલીલા—ચિત્રની બહુ જ જરૂરી વિશિષ્ટતા ગણાય છે. આ છંદલીલા એ જાણે રૂપની નાડીના ધબકાર જેવી છે. સંગીત અને નૃત્યકળામાં તો એ Rhythm—છંદગતિનાં રૂપ અને અસ્તિત્વ આપણે સહેલાઈથી સમજી શકીએ છીએ. પણ ચિત્રમાં છંદગતિ અનુભવવી જરા અઘરી છે. ગતિ તો હોય, પણ માત્ર નક્કી કરેલા—બાંધ્યા રસ્તે જ જે આવજા કરે એ ગતિને 'છંદ' ન કહી શકાય છંદ તો વિવિધ વિચિત્ર પ્રકારની ભંગિ, મરોડ, હાવભાવથી, નાનામોટા તાલ વડે અને વચ્ચેવચ્ચે વિરામ લઈને પોતાનો પ્રકાશ કરે છે. ઘણીવાર આપણે છંદનું રૂપ સમજાવવા ઘડિયાળના લોલકનો દાખલો આપીએ છીએ. પણ ઘડિયાળના લોલકનો છંદ એ તો યંત્રનો એકધારો છંદ છે. એમાં વિવિધતાને—વિચિત્રતાને કે નવીનતાને અવકાશ નથી. છંદનું ઉત્તમ રૂપ તો પ્રકાશ પામે છે યતિ અથવા વિરામની મદદથી. વિવિધ પ્રકારના છંદ અને વિવિધ તાળની ગતિ તથા વિરામના સંમિશ્રણથી ઉચ્ચ શ્રેણીનો અને સૂક્ષ્મ આસ્વાદવાળો છંદ રચી શકાય છે. છંદમાં તો અમુક એવી આકર્ષણ કરવાની શક્તિ રહેલી હોય છે કે માણસો આપોઆપ તેનું અનુકરણ કરવા લલચાઈ જાય છે,—જેમ કોઈ ઉત્તમ સંગીતના છંદમાં શ્રોતાઓ લીન બનીને ડોલવા માંડે છે, અથવા તો શ્રેષ્ઠ નૃત્યના તાલની સાથોસાથ આપણા પગ આપમેળે જ નાચી ઊઠે છે તેમ.

કવિતા અને ચિત્રમાં છંદની આ ગતિ-લીલા પ્રત્યક્ષરીતે બતાવવી અશક્ય છે, કારણ કે કવિતા અને ચિત્રનાં વિષય—વસ્તુ હાલીચાલી શકતાં નથી. એને તો કાગળ અથવા ફલકની જ મર્યાદામાં, સ્થિર અને ગતિહીન અક્ષરો અથવા રેખાઓ રૂપે લિપિબદ્ધ કરી દીધાં હોય છે. ચિત્રમાં ગતિ બતાવવાનો ફક્ત એક જ ઉપાય છે—વળાંક લેતી રેખાઓના સમૂહની મદદ લેવી તે (જુઓ આકૃતિ ૬૧ થી ૬૭). વળાંકાભરી રેખાઓના ઉત્થાન-પતનથી જ—ઊંચાનીચા હીલોળાથી જ ગતિ અથવા ગમનનો આભાસ આપી શકાય છે. જો કે સીધી રેખાના અમુક પ્રકારના અવલંબન વડે પણ ગતિનો ભાવ સમજાવી શકાય છે (આકૃતિ ૬૨). ચિત્ર નં. ૭૦ તથા ૭૧માં કમળના મૃણાલની લાવણ્યમય વાંકી રેખાઓમાં ગતિનું ચિત્ર કેવું સહેલાઈથી ખીલી ઊઠ્યું છે! એ વાંકી રેખાના પ્રત્યેક વળાંકમાં એક નિશ્ચિત 'સંયમિત' ભંગિ (મરોડ) છે. આ 'સંયમિત' મરોડ જ છંદની સૃષ્ટિ ખડી કરે છે. ગતિ જો અસંયમિત હોય તો તેનાથી છંદ સારો ખીલવી શકાતો નથી. એટલે યતિ અથવા સંયમ એ છંદની જરૂરી પ્રાણશક્તિ જેવો છે. ઉદ્દામ, ઉછાંછળી ગતિમાં છંદ પ્રકાશી શકતો નથી.

ચિત્રોમાંની રેખાઓમાં રહેલા જુદાજુદા મરોડની ગતિમાં એક નિયમ રહેલો હોય છે એ નિયમને શોધીને તેને જો યતિ વડે બાંધી શકીએ, તો પછી સમગ્ર રેખાવલિ છંદમાં નાચી ઊઠે. સંયમના બંધનમાં બદ્ધ થવાથી તેના હાડોહાડમાં પ્રાણ વ્યાપી જઈને તે જીવંત બની જાય છે. અજંતાનાં ભીંતચિત્રોમાં, કે સાંચી, અમરાવતી યા મથુરાનાં શિલ્પોમાંની પથ્થરની ડિઝાઇનોમાં કમળના મૃણાલની છંદલીલાનાં અત્યંત સુમધુર ઉદાહરણો મળી આવે છે (ચિત્ર ૭૦—૭૧).

ઘડિયાળના લોલકના ગમનાગમનના માર્ગને (ચિત્ર નં. ૬૮) જો રેખાની ભાષામાં રૂપ આપી શકાય તો એક અખંડ વાંકી રેખાનો તરંગ મૂર્તિમાન થાય. એવા છંદવાળી વાંકી રેખા જોવાથી આંખ તૃપ્ત થાય છે. રેખાતરંગના એવા એકધારા છંદમાં ને એકસરખા માપમાં પણ છંદલીલાના અમુક રસનો અનુભવ મેળવી આંખ તૃપ્તિ પામે છે. સાપની ચંચલ, શીઘ્ર ગતિલીલામાં આપણને એ પ્રકારના છંદ-રસનો આભાસ થાય છે (ચિત્ર ૬૯). સમુદ્રના તરંગોના એક ઉપર એક ચાલ્યા આવતા નિરવચ્છિન્ન હીલોળાના એકધારા મધુર રસનો આસ્વાદ આપણા મનને ડોલાયમાન કરે છે (ચિત્ર નં ૬૩). ચીન—જાપાનના ચિત્રકારો સમુદ્રની આ લહરીમાળાની અદ્‌ભુત ગતિલીલા અને તેના ઉત્થાન-પતનના ચેતનાભર્યા ધબકારને અદ્‌ભુત રેખારસમાં જીવન્ત કરવાની કલામાં સિદ્ધહસ્ત છે. જગવિખ્યાત જાપાની ચિત્રકાર હોકુસાઈનું સુપ્રસિદ્ધ 'સમુદ્રતરંગ'નું ચિત્ર આનું સરસ દૃષ્ટાંત છે (જુઓ ચિત્ર નં. ૭૨).

આકાશ, ક્ષેત્ર, ભૂમિ, સ્થાન, વિસ્તાર—Space.

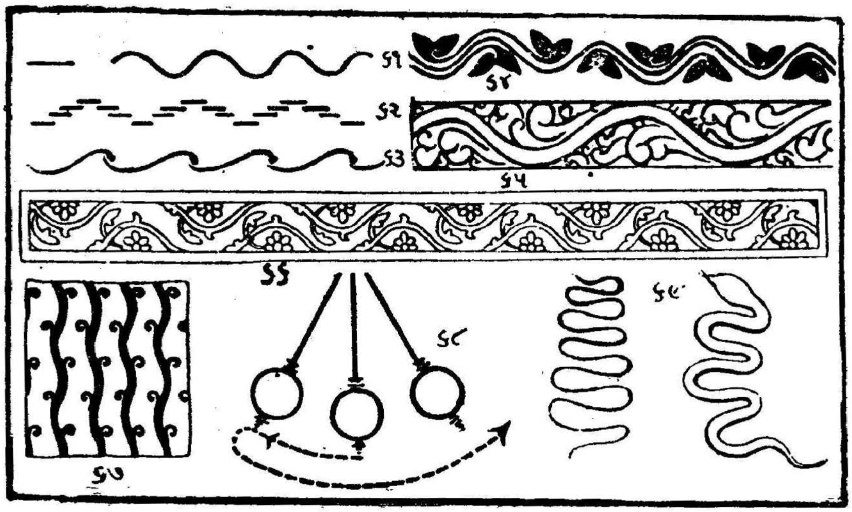
રેખાને પ્રસારવા માટે સ્થાન અથવા ક્ષેત્ર જોઈએ. જો ક્ષેત્ર ન હોય તો રેખાનું અસ્તિત્વ પણ ન હોઈ શકે. પટભૂમિ વગર ચિત્રાંકન ન થઈ શકે. પ્રસાર કરવાનો આ ગુણ, વિસ્તૃત કરવાની આ જરૂરિયાત તે જ આકાશને, ક્ષેત્રને, પટભૂમિને વિસ્તાર (Space) આપે છે. રેખા વડે—ખાસ કરી સીધી રેખા વડે વિસ્તૃતિનો આભાસ થાય છે. આ આકાશ, આ વિસ્તૃતિ, આ ક્ષેત્ર (Space) એ જ વિવિધ વસ્તુઓને ઊભા રહેવાનું સ્થાન છે અને તેની ગતિ તથા ગમનાગમનનો માર્ગ છે.

આ વિસ્તૃતિ ત્રણ પ્રકારની છે: (૧) લંબાઈ, (૨) પહોળાઈ અને (૩) ગભીરતા અથવા ઊંડાણ કે દૂરત્વ. ચિત્રના કાગળ ઉપર તો માત્ર બે જ પ્રકારનાં ક્ષેત્ર શક્ય હોય છે: લંબાઈ અને પહોળાઈ. એ બે પ્રકારમાં ત્રીજી જાતનો—એટલે કે ઊંડાણનો, ગભીરતાનો, દૂરત્વનો આભાસ કરાવવો એ ચિત્રકારનો મુખ્ય હેતુ હોય છે. આ ત્રણ પ્રકારના ગુણને લીધે જ કોઈ પણ કલ્પિત ચિત્ર સત્ય કે અસલ દૃશ્યની આબેહૂબ છાપ મન પર પાડે છે. સપાટ કાગળ ઉપરનું, માત્ર લંબાઈ અને પહોળાઈનાં બે જ પરિમાણવાળું સમતલ ચિત્ર, છાયા અને પ્રકાશના ત્રીજા પરિમાણની મદદ વડે ઘનત્વ અથવા દૂરત્વ પામે છે, અને જાણે પટભૂમિનો ત્યાગ કરીને ઉપર ઉપસી આવતું ન હોય એમ આંખને લાગે છે. આવા ઘન પરિમાણવાળી માયાસૃષ્ટિનું નામ ચિત્ર.

નિપુણ ચિત્રકાર રેખાના વિન્યાસની કુશળતાથી તથા પ્રકાશનો મેળ સાધીને કોઈ પણ જીવંત મૂર્તિના શરીરની સ્થૂલતા (Solidity), ઘનતા, માંસલતા અને તેના ગોળ રૂપનો આભાસ આપે છે. પહેલાં જે પટભૂમિની સાથે લિપ્ત—સમતલ હતું તે આ રેખા અથવા છાયા-પ્રકાશના સંયોગથી ઘનતા કે ગોળ રૂપ ધારણ કરે છે, અને જાણે સજીવ કે સત્ય હોય એવી ભ્રમણામાં આપણને નાખે છે. પહેલાં જેમાં માત્ર લંબાઈ અને પહોળાઈ જ હતી, તે ઊંડાણ અને ગભીરતા—ઘનતા પ્રાપ્ત કરે છે. દૃશ્યચિત્રોમાં આ ઘનમાન અથવા ઊંડાણનો—દૂરત્વનો આભાસ આપવો બહુ જરૂરી છે. જોવાનું દૃશ્ય આંખની સામે સીધું ખૂબ દૂર સુધી ફેલાએલું છે એવો આભાસ આપ્યા વગર દૃશ્યચિત્ર સત્ય હોય એવું લાગતું નથી. આવી વિસ્તૃતિ અથવા વિસ્તારની માયાસૃષ્ટિ રચ્યા વગર દૃશ્યચિત્ર ફલક ઉપર સત્ય કે સજીવ થઈ ઊઠવું

"Aho Shrut Gyanam"

વળાંકા લેતી રેખાઓના સમૂહથી ચિત્રમાં જે ગતિ લાવવામાં આવે છે અને જુદાજુદા મરોડની એ ગતિમાં વ્યાપી રહેલા નિયમને કારણે સમગ્ર રેખાવલિ જે છંદ-ર્ હે છે એનાં સુંદર ઉદાહરણો અજંતા (ડાબીબાજુ), અમરાવતી (નીચે) વગેરેનાં કમળનાં સુશોભનોની સુમધુર છંદલીલામાં મળી આવે છે.



←૭૦

૭૧→

નથી. આવી વિસ્તૃતિ આપવાના અનેક ઉપાયો અને પદ્ધતિઓ છે: એક તો એ કે દૂરની વસ્તુને આકારમાં નાની કરી બતાવવાથી તે વસ્તુ દૂર હોવાનો ભાસ થાય છે. બીજું, દૂરની વસ્તુને અસ્પષ્ટ કરી આછી ચીતરવાથી પણ દૂરત્વનો આભાસ આપી શકાય છે.

પશ્ચિમ દેશની ચિત્રપદ્ધતિમાં, સાધારણરીતે પ્રકાશ ને છાયાની મદદ વડે વસ્તુને ઘનત્વ આપીને ઉઠાવ લાવવાની પ્રવૃત્તિ વધારે જોવામાં આવે છે એટલે પશ્ચિમનાં ચિત્રોમાં છાયા અને પ્રકાશ એ ચિત્રપદ્ધતિનાં મુખ્ય અંગ ગણાય છે. ત્યાંના કલાકારો છાયા-પ્રકાશ વિના ચિત્રરચનાની કલ્પના પણ કરી શકતા નથી. જ્યારે પૂર્વ દેશના કલાકારો એ રીતે, પ્રકાશ ને છાયા દ્વારા, ઊંડાણ (depth) કે ઉઠાવ (relief)ની મદદથી, વાસ્તવિક સૃષ્ટિ રચવી એ ચિત્રનો હેતુ ગણતા નથી. સાધારણરીતે, પૂર્વનાં ચિત્રોમાં વાસ્તવિકતા લાવવા માટે છાયા-પ્રકાશનો કોઈ પ્રયત્ન હોતો નથી. એટલે જ ઘણીવાર ચીન, જાપાન ને હિંદનાં ચિત્રો છાયા પ્રકાશ વિનાનાં, સીધી સપાટ જમીન સાથે સલગ્ન થએલાં, ઊંચાણનીચાણના આભાસ વગરનાં ચપ્પટ (flat) હોય છે પૂર્વના કલાકારોનું એવું માનવું છે કે ચિત્રનું ચિત્રત્વ વાસ્તવિકતાની માયાસૃષ્ટિ વડે ખરાબ ન કરવું જોઇએ. વળી પ્રકાશ ને છાયાનાં ઉજ્જ્વલતા તથા અંધકાર ચિત્રમાં લાવવાથી રેખા ઢંકાઈ જાય છે—રેખાના ખરા રસનો આસ્વાદ ને ગુણનો વિચાર પામવાનો અવકાશ જ રહેતો નથી. આથી, પશ્ચિમનાં ચિત્રોમાં પ્રકાશ અને છાયાનું પ્રાધાન્ય હોય છે, જ્યારે પૂર્વનાં ચિત્રોમાં રેખાનું.

દૃશ્યચિત્ર (landscape painting) માં અથવા તો કથા-ચિત્ર (narrative painting) માં, જ્યાં પાછળની પટભૂમિમાં રહેલી વસ્તુ કે વ્યક્તિ દર્શાવવાની હોય ત્યા, પૂર્વના કલાકારો એક નવી પદ્ધતિ વડે દૂરત્વનો ઉલ્લેખ કરે છે. જે વસ્તુ જેટલી પાછળ હોય છે તેને તેટલું ઊંચે ચિત્રમાં સ્થાન આપવામાં આવે છે. ધારો કે એક માણસના પાછળ એક વૃક્ષ છે અને તેની પાછળ એક ઘર કે મંદિર છે (ચિત્ર નં ૭૩), તો ચિત્રપટમાં માણસનું સ્થાન સૌથી નીચું રહેશે, તેથી ઊંચે રહેશે વૃક્ષ, અને તેની યે ઉપર મંદિર. ચીનનાં દૃશ્યચિત્રોમાં તો આ પદ્ધતિનાં ઘણા દૃષ્ટાંતો મળી આવે છે ભારતના જુદાજુદા યુગના અને વિવિધ શિલાપટોમાં આ પદ્ધતિના પ્રયોગનાં અનેક દૃષ્ટાંતો છે.

નીચે:ચિત્ર ૭૨, જમણી બાજુ:ચિત્ર ૭૩

"Aho Shrut Gyanam"

૫–વર્ણ (Colour) રંગ

વર્ણ (રંગ) એ સૃષ્ટિ તત્વનું એક જટિલ રહસ્ય છે. વિજ્ઞાને રંગ વિષે વિવિધ તત્ત્વો શોધ્યાં છે. તેમાંનું એક તત્વ એ છે કે માણસ રેખા વડે બંધાએલી કે ચિત્રિત કોઈપણ વસ્તુનું રૂપ સમજે તેની યે પહેલાં તે રંગની શક્તિનો અનુભવ કરી શકે છે. બાળકો ઘણી નાની વયમાં જ રંગ (વર્ણ) સમજવાની શક્તિનો પરિચય આપે છે. ઘણાં પશુઓને પણ રંગ સમજવાની શક્તિ હોય છે. માણસના મન ઉપર વર્ણનો પ્રભાવ અત્યન્ત વધારે હોય છે. કવિતામાં જેમ સૂરનો સંયોગ થવાથી તે નવું જ મૂલ્ય પામી ઉદ્ભાસિત થઈ ઊઠે છે તેમ, વર્ણહીન વસ્તુ અથવા રેખાચિત્રમાં વર્ણ-સંયોગ (રંગપૂરણી) કરવાથી તેમાં નવીન ભાવ કે રસ પેદા થઈને તે આપણા ચિત્તને આકર્ષી રહે છે. રેખાચિત્ર આપણી બુદ્ધિને જાગૃત કરે છે, આપણા મનના ચિંતન-રાજ્યનાં દ્વાર ખોલી નાખે છે; વર્ણ (રંગ) આપણા મનના ભાવ-રાજ્યનાં દ્વાર ઉઘાડી નાખે છે.

રંગના પ્રકાર

પ્રકાશના પ્રત્યેક સફેદ કિરણમાં સાત જુદીજુદી જાતના રંગ છુપાએલા હોય છે. ત્રિપાર્શ્વ (ત્રણ પાસાના) કાચ–prism–માંથી શ્વેત કિરણને પસાર કરવાથી આ સાતે રંગનાં કિરણો જુદાં પડીને આપણી નજરે પડે છે એ સાદો પ્રયોગ આપણે સૌ જાણીએ છીએ. એ સાત રંગ તે જાંબુડો (Violet), ગળીનો નીલો (Indigo), વાદળી (Blue), લીલો (Green), પીળો (Yellow), નારંગી (Orange) ને લાલ (Red). વર્ણના આ સપ્ત સૂરને અંગ્રેજીમાં સ્પેક્ટ્રમ (Spectrum) કહે છે. આ સાતમાંના ચાર રંગ તો બાકીના ત્રણના મિલનથી બને છે. જેમકે જાંબુડો રંગ લાલ ને વાદળી મળવાથી થાય છે અને લીલો રંગ પીળા તથા વાદળીના મિશ્રણથી બને છે એ જ પ્રમાણે વાદળી ને લીલા વર્ણના મિશ્રણથી ગળીનો નીલો (નીલહરિત) રંગ થાય છે ને લાલ તથા પીળા રંગના મિશ્રણથી નારંગી રંગ બને છે. એટલે કે લાલ, પીળો અને વાદળી આ ત્રણ રંગ 'મૂળ' અથવા 'શુદ્ધ વર્ણો' (primary or pure colours) કહેવાય છે. એ ત્રણને બીજા કોઈ પણ રંગના મિશ્રણથી બનાવી શકાતા નથી.

જેમ સાત વર્ણોના એકત્ર સંયોગથી એક શ્વેત વર્ણ પેદા થાય છે તેમ એ બધા જ વર્ણોના અભાવથી કૃષ્ણ-કાળો રંગ ઉત્પન્ન થાય છે. વળી, ઉચ્ચ સૂરના 'મૂળ' વર્ણ અથવા 'શુદ્ધ' વર્ણને કોઈકોઈ ઉત્તપ્ત અથવા તેજવર્ણ (hot colours) કહે છે, અને નીચા સૂરના મિશ્રિત રંગોને શીતળ અથવા સ્નિગ્ધ વર્ણ (cold colours) ઠંડા રંગ કહે છે. કેમ ઊંચા સૂરનો શબ્દ જેમ આપણા કાનને પીડા આપે છે—ખૂંચે છે, તેમ ઊંચા સૂરનો રંગ પણ આપણી આંખને ઉત્તેજિત કરે છે અથવા પીડા આપે છે. જ્યારે મીઠા, ઠંડા, મુલાયમ સૂરનો રંગ જોવાથી આપણી આંખો ઠરે છે અને શીતળ ભાવની તૃપ્તિ અનુભવે છે.

રંગની લીલા

પ્રકૃતિની જુદીજુદી વસ્તુઓના જુદાજુદા અનેક વર્ણના રંગો આપણી આંખોને આકર્ષે છે ને ઉત્તેજિત કરે છે, અથવા અભિભૂત કરે છે-શાન્ત કે પાછી પાડે છે. વૈજ્ઞાનિકો કહે છે કે જુદીજુદી વસ્તુઓમાં જુદીજુદી જાતના વર્ણ આત્મસાત્ (absorb) કરવાની-પચાવવાની શક્તિ હોય છે. એ શક્તિ તે વસ્તુની આંતરિક—અનુગત, મજ્જાગત શક્તિ હોય છે. હવે, જો કોઈ વસ્તુ અમુક રંગને આત્મસાત્ નથી કરી શકતી તો તે રંગ તેના દેહની બહાર પ્રકટી ઊઠે છે અને તેથી તેનું પ્રતિબિંબ આપણી નજરે પડે છે. દાખલા તરીકે શ્વેત વર્ણનો પ્રકાશ જ્યારે કોઈ લાલ જાસુદના ફૂલ ઉપર પડે છે ત્યારે એ ફૂલ શ્વેત વર્ણમાં રહેલા છયે રંગો તો પચાવી જાય છે, પણ લાલ વર્ણ તે પચાવી શકતું નથી તેથી જ તે તેના દેહમાં ખીલી ઊઠે છે. એ જ મુજબ પીળું સૂરજમુખી પીળા રંગ સિવાય બીજા બધા જ રંગો આત્મસાત્ કરી લઈને માત્ર પીળો રંગ બહાર કાઢી નાખી તે રંગથી પ્રકાશિત થાય છે. અને જે વસ્તુ કોઈ પણ રંગ ગ્રહણ કરી શકતી નથી હોતી તે વસ્તુ ધોળા રંગે પ્રતિભાસિત થાય છે.

સાત વર્ણોના જુદાજુદા માપનાં મિશ્રણથી સેંકડો વિવિધ રંગો ઉત્પન્ન થાય છે. એ દરેક રંગના માત્ર થોડા-વધુ પ્રમાણફેરથી બીજા અસંખ્યાત મિશ્ર રંગો જુદીજુદી ગભીરતાવાળા, વિવિધ વજન (value)વાળા, નાના પ્રકારના આછા-ઘેરા, ફિક્કા-તેજ, ભારે હલકા, એમ મરજી મુજબના તૈયાર કરી શકાય. સંગીતના મુખ્ય સાત સૂરોની મધ્યમાં જેમ અનેક સૂક્ષ્મ—અતિ સૂક્ષ્મ શ્રુતિના અસંખ્ય સૂર (vibrations) હોય છે ને ઉસ્તાદ સંગીતજ્ઞો જેમ તેનો ઉપયોગ કરે છે, તે જ પ્રમાણે એક એક રંગની અંદર રહેલી જુદીજુદી જાતની ગભીરતાના પ્રમાણ અનુસાર વિવિધ વજનના સૂક્ષ્મ—અતિ સૂક્ષ્મ પર્યાયના (ક્રમના—gradationના) વર્ણ હોય છે. પ્રકૃતિનાં જુદાંજુદાં રૂપોમાં આ વિભિન્ન પર્યાયના અનેક સૂક્ષ્મ અતિસૂક્ષ્મ, કોમલ-અતિ કોમલ વર્ણોનો સમારોહ આપણા જોવામાં આવે છે. દાખલા તરીકે સૂર્યાસ્ત સમયે આકાશ તરફ નજર કરવાથી એકેએક વર્ણનાં જુદાં-જુદાં પ્રમાણ (scale)ના જુદાજુદા ક્રમ (gradation)ના, જુદા જુદા વજન (value)ના સૂક્ષ્મ ભેદવિભેદ આપણી નજરે ચડે છે.

વર્ણોનો આ સમારોહ જ્યારે કોઈ ઉસ્તાદ ચિત્રકારની પીંછી વાપરે છે ત્યારે તે નવું જ ઐશ્વર્ય ઉત્પન્ન કરે છે. પોતાના રેખાંકિત ચિત્રમાં તે કોઈ નવી જ સંપદ, નવું જ મૂલ્ય ઉમેરે છે અને નવા જ ભાવ તથા રસથી તેને જીવંત કરી દે છે. એટલા માટે રંગ એ ચિત્રકારના હાથમાં એક નવી જ શક્તિનું અભિનવ સાધન કે અસ્ત્ર ગણાય છે.

રંગમાં સંવાદ-વિસંવાદ

એક વર્ણ અને બીજા વર્ણ વચ્ચે જુદાજુદા પ્રકારના સંબંધો હોય છે. કેટલાક વર્ણોની વચ્ચે પરસ્પર મિત્રતાનો સંબંધ હોય છે; કેટલાકની વચ્ચે શત્રુતાનો સંબંધ હોય છે. આ સંબંધ સંગીતશાસ્ત્રના સંવાદી વિસંવાદી સૂરના જેવો છે. કોઈ રંગ બીજી જાતના રંગને સહાય કરી તેને પોષતો હોય છે; તો વળી કોઈ રંગ બીજાનો દ્વેષ કરી, તેની શક્તિને નષ્ટ કરી, તેના પ્રભાવની વિરુદ્ધ આચરણ કરે છે. પણ વિચક્ષણ કલાકારો આ વિપરીત રીતિના વિવાદી તેમ જ મિત્ર સંબંધવાળા સંવાદી બંને વર્ણોનો યથાયોગ્ય ઉપયોગ કરીને પોતાના પ્રયોજન પ્રમાણે તેને ચિત્રમાં વાપરે છે અને ઇચ્છિત ભાવનું સર્જન કરે છે.

એક હિસાબે જેમ કોઈ એક રંગ બીજા રંગનો વિરોધી હોય છે, તેમ બીજી રીતે, જો એ બે વિવાદી રંગનો યોગ્ય સમન્વય કે સંમિલન કરવામાં આવે તો તેનાથી તેમના એ વિવાદનું તિરોધાન થઈ (neutralize થઈ) સફેદ રંગ પણ ઉત્પન્ન થાય છે. જે રંગ એ રીતે બીજા જે રંગની સાથે મળીને પૂર્ણ થઈ શ્વેત વર્ણના યુક્ત વર્ણમાં ફેરવાય છે તેને પૂરક રંગો (complimentary colours) કહે છે.

"Aho Shrut Gyanam"

તદનુસાર લાલ (Red) રંગ એ વાદળી ઝાંયવાળા લીલા કે ટૂંકે હરિત રંગ (Blue-green)નો પૂરક વર્ણ છે; અને નારંગી (Orange) રંગ એ નીલહરિત લીલા (Green-Blue) રંગનો પૂરક છે. એ જ રીતે પીળો (Yellow) રંગ અત્યંત તેજ વાદળી (Ultramarine) રંગનો પૂરક છે; પોપટી (Yellow-green) વર્ણ જાંબુડા (Violet) રંગનો પૂરક છે; અને લીલો રંગ તે નીલલોહિત (Purple) (એનાં દેશીનામો આબાશાહી કે નાફરમાની) રંગનો પૂરક છે.

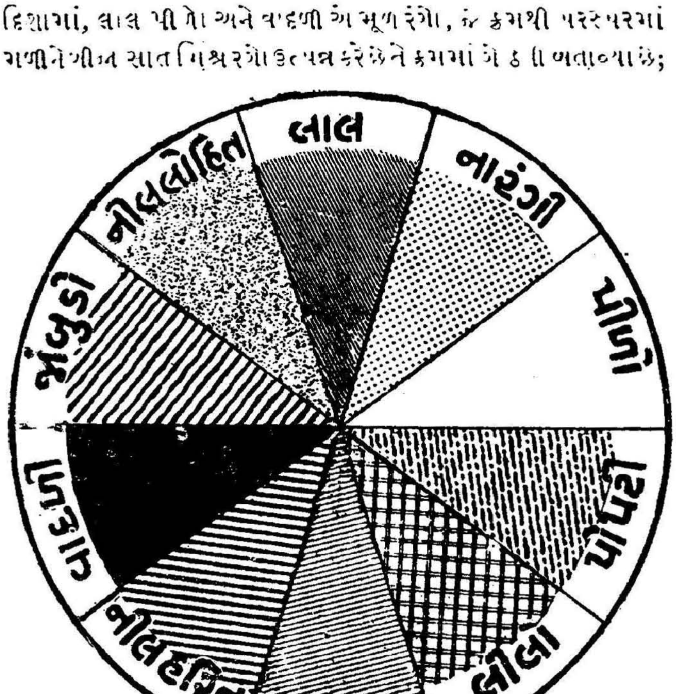
પૂર્વના દેશોની ચિત્રકળામાં રંગનો ઉપયોગ બહુ જૂના કાળથી પ્રચલિત છે; જ્યારે પશ્ચિમના દેશોમાં ૧૪મી સદી પહેલાં ચિત્રકળામાં રંગ વપરાયો નહોતો. ત્યાં સૌ પહેલાં ઇટાલીના ચિત્રકારોએ રંગનો વપરાશ શરૂ કર્યો. ઇટાલીના નવયુગ (Renaissance)ના ચિત્રકારોએ પ્રથમ બાઇઝેન્ટાઇન શિલ્પીઓનું અવલંબન કરીને ચિત્રમાં રંગ વાપરવાની શરૂઆત કરી. અને બાઇઝેન્ટાઇન ચિત્રકળા, એ મૂળમાં તો પૂર્વદેશની પ્રાચ્ય-શિલ્પધારા (school of oriental painting)ની જ પ્રતિનિધિ. પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન કલામાં રંગનો પ્રભાવ ખાસ દેખાતો નથી. ફ્લૉરેન્સ નગરના નિપુણ ચિત્રકારોએ પોતાનાં ચિત્રોમાં રંગનો ઉપયોગ કરીને ધર્મસાધનાના ઉત્તેજનમાં વિશેષ સહાય કરી હતી. વેનીસ શહેરના ઉસ્તાદ કલાકારો (Venetian masters), જેમને પૂર્વના દેશોમાંથી આણેલા નમૂનાઓમાં વર્ણપ્રયોગના ઉમદા દૃષ્ટાન્તો જોવાની તક મળી હતી, તેમણે ઇટાલીની ચિત્રકળામાં એક નવીન વર્ણ-પ્રયોગ શરૂ કર્યો. ઇટાલિયન કલાકારો પૈકી પેરૂજિનો (Perugino) બોતિચેલ્લી (Botticelli) ટીશ્યાં (Titian) ને જ્યૉર્જિયને વર્ણસંયોજનમાં અદ્ભુત ઇંદ્રજાળનો પરિચય કરાવ્યો છે. પેરૂજિનો એક નવી જ આભાવાળા વાદળી રંગના પ્રયોગ કરી પ્રસિદ્ધ થયો છે. બોતિચેલ્લી તેનાં ચિત્રોમાં પ્રભાતના પ્રકાશમાં નરમ સૂરના એક વિશિષ્ટ પીળા વર્ણનો ઉપયોગ કરવા માટે નામચીન થયો છે. ટીશ્યાંનાં ચિત્રોની સુવર્ણરંગી સુષમા (ભભક) ખૂબ જાણીતી છે. જ્યૉર્જિયનનાં ચિત્રોમાં ગુલાબી રંગઆભાનો જયજયકાર થએલો છે.

સ્પેનમાં વર્ણપ્રયોગની પ્રથમ શરૂઆત કરનાર કલાકાર વેલાક્વે Velasque. તેનાં ચિત્રોમાં જુદાજુદા સૂરના, જુદાજુદા ક્રમના પર્યાયના ધૂસર રંગોનો સૂક્ષ્મ પ્રયોગ જોવામાં આવે છે. ઉત્તર યુરોપમાં (હૉલંડમાં) વર્મીઅર (Vermeer) અને વાન ડાઇક (Van Dyck) એ બંને નિપુણ વર્ણશિલ્પી (colourist) થઈ ગયા. ઇંગ્લંડમાં ટર્નર (Turner) વર્ણનો નિષ્ણાત ગણાતો. તેનાં અનેક જગપ્રખ્યાત દૃશ્યચિત્રોમાં નાના પ્રકારના અલૌકિક રંગનૈપુણ્યનો પરિચય થાય છે. ફ્રાન્સમાં ૧૯મી સદીના અંતમાં, પ્રતીતિવાદી ઇમ્પ્રેશનિસ્ટ (impressionist) નામના એક નવા જ પ્રકારના કલાકાર જૂથે વિજ્ઞાનની સહાયથી ચિત્રકળામાં નવી જ ભાતનો વર્ણપ્રયોગ ચાલુ કર્યો. એ સૌમાં વાં ગો (Van Gough) શ્રેષ્ઠ વર્ણશિલ્પી થઈ ગયો.

વર્ણની વિપરીતતા (Contrast) **ને એકતાનતા** (Harmony)

પ્રકાશ અને છાયા વચ્ચે જેમ એક પ્રકારનું દ્વન્દ્વ અથવા વિપરીતતા રહેલી છે, તેમ કોઇકોઈ રંગોમાં પણ એવો વિપરીત રસનો ભાવ હોય છે. ઉસ્તાદ ચિત્રકારો આ વર્ણ-વિપરીતતામાંથી યે અનેક અભિનવ રસની સૃષ્ટિ ખડી કરે છે. કુશળ ચિત્રકારના હાથે યોગ્ય અનુપાતથી યોજાએલ વર્ણોની આ વિપરીતતા (contrast)માં પણ નવા ઉપભોગ્ય રસનો સંચાર થાય છે. કોઇ ચિત્રમાં વાદળી (Blue) રંગ વધારે પ્રમાણમાં વાપર્યો પછી તેનો ભાર હળવો કરવા માટે, તેની કઠિનતા ઓછી કરવા માટે, યોગ્ય આભાવાળો લાલ વર્ણ જરૂરી પ્રમાણમાં વાપરવો જોઇએ. ઇટાલિયન ચિત્રકાર પેરૂજિનોનાં ઘણાં ચિત્રોમાં એનાં દૃષ્ટાન્તો મળી આવે છે.

યુરોપના ચિત્રકારો ઘણે ભાગે શુદ્ધ અથવા મૂળ રંગો (pure or primary colours)નો ઉપયોગ કરતા નથી; જ્યારે પૂર્વ દેશોનાં ચિત્રોમાં શુદ્ધ વર્ણનો જ પ્રયોગ તથા વિપરીતતા ખૂબ પ્રમાણમાં જોવામાં આવે છે. આનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ ઈરાનની ચિત્રાવલિઓમાં અને હિંદનાં રાજપૂત તથા પહાડી કલમનાં ચિત્રોમાં મળી આવે છે. એમાં ઘણા જુદાજુદા ને વિપરીત રસવાળા રંગોને સમન્વયપૂર્વક, એક એક સૂરની ગાંઠ બાંધીને યોજી, તેમાંથી કુશળ શિલ્પીઓએ સંવાદિતા સૃષ્ટિ (harmony) ખડી કરી છે. આવા જુદા જુદા વજનના, જુદાંજુદાં મૂલ્યના, જુદાજુદા સૂરના વર્ણો મારફત એકતા સાધવી એ ચિત્રશિલ્પીની એક પરમ વાંછનીય કુશળતા છે. જેઓ વર્ણોની આવી સંવાદિતા સાધી નથી શકતા તેમની ચિત્રરચના વ્યર્થ છે. આવા જુદાજુદા સૂરવાળા વર્ણોના સંયોજન દ્વારા એકતાનતા ખીલવવી એ ચિત્રશિલ્પનો પ્રધાન અને અનુકરણીય ગુણ છે, વિશિષ્ટતા છે. અનેક ઊંચી કોટિની ચિત્રરચનાઓ, આવી રંગ-સંવાદિતાના અભાવે કરીને, વર્ણની ભાર-સામ્યતા (balance)ના અભાવે કરીને, શક્તિહીન થઈ જાય છે અને ચિત્રનું વક્તવ્ય કે ભાવ-પ્રકાશ સાર્થક કે સિદ્ધ થતાં નથી. કયા વર્ણની પાસે કયો વર્ણ મૂકવાથી તેની રચનાનો મેળ જામશે એ વિચારવાની શક્તિ વર્ણરસના અતિ સૂક્ષ્મ જ્ઞાનથી જ આવે છે. [સંપાદકીય પૂર્તિ : આ નીચે આપેલી આકૃતિમાંના રંગ-ચક્ર વડે આ યોજના સહેલાઇથી સમજી શકાશે. એ ચક્રમાં ઘડિયાળના કાંટાની દિશામાં, લાલ પીળો અને વાદળી એ મૂળ રંગો, જે ક્રમથી પરસ્પરમાં મળીને બીજા સાત મિશ્ર રંગો ઉત્પન્ન કરે છે તે ક્રમમાં ગોઠવી બતાવ્યા છે;



એટલું જ નહિ, પણ તે ઉપરાંત એવી પણ એમાં યોજના છે કે જે રંગ બીજા રંગનો પૂરક (complimentary) છે તે બરાબર તેની સામે આવે છે. દાખલા તરીકે લાલનો પૂરક હરિત તેની સામે આવે છે, પોપટીનો પૂરક જાંબુડો તેની સામે આવે છે, વગેરે.]

"Aho Shrut Gyanam"

વિભાગ બીજો: શિલ્પ-વિજ્ઞાન

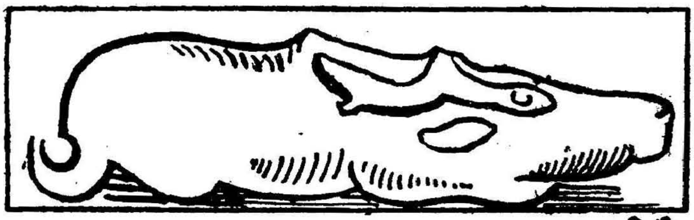
૧–શિલ્પની રચના અને પ્રકાર

ભાસ્કર્ય અને તક્ષણક્રિયા (કોતરવા)થી થતું શિલ્પ એ ત્રણ માનનું (ત્રણ બાજુવાળું) ચિત્ર છે: દૈર્ઘ્ય (લંબાઇ) પ્રસ્થ(પહોળાઇ)અને ઘનમાન (ઊંડાણ)—Length, breadth and depth : three dimensions. પ્રકૃતિનાં જુદાંજુદાં દ્રવ્યો ને મૂર્તિઓ જેવી રીતે ત્રણ માન (three dimensions) વડે આકાશ અને જમીન રોકી ઊભાં રહે છે, તેનું અનુકરણ કરીને ભાસ્કર (શિલ્પકાર) અને મૂર્તિકાર એની વાસ્તવિક પ્રતિમૂર્તિ લાકડાં કે પત્થરમાંથી કોતરી કાઢે છે. એકાદ ચોરસ પત્થર, લાકડું, હાડકું કે એવી કોઈ કઠણ વસ્તુમાંથી છીણી-હથોડા વડે કે એવા જ કોઈ ઓજારથી નકામો ભાગ ધીમેધીમે કંડારતા જઇને શિલ્પી પોતાની ઇચ્છિત મૂર્તિ આપણી નજર આગળ ખડી કરે છે. આપણે ઝાડની કોઈ ગોળાકાર ડાળીમાંથી તેનાં પડખાં છોલી કાઢીને તેને ચોરસ રૂપ આપી ચતુષ્મુખ ઘન કે સ્તંભ બનાવીએ છીએ (જુઓ ચિત્ર નં. ૧) એ ભાસ્કર્ય-શિલ્પનું બહુ જ સહેલું ને સરળ ઉદાહરણ છે.

પણ છતાં ભાસ્કર્ય 'કરવું' એ એટલું સહેલું અને સરળ નથી. એકાદ ખરબચડા કે ગોળ લાકડા યા પત્થરને છોલી કાઢીને તેમાંથી ચતુષ્મુખ વસ્તુ કોતરી કાઢવી એ તો બહુ જ અલ્પ પરિશ્રમવાળી અને સ્થૂલ નૈપુણ્ય બતાવતી આદિ કાળની તક્ષણ વિદ્યા છે. છેક પ્રાગૈતિહાસિક યુગમાં (ઇતિહાસપૂર્વ કાળમાં) પણ આદિ માનવીઓ પશુનાં હાડકાં કોતરીને તેમાંથી ઘણાં પશુઓની આકૃતિઓની સાધારણ પ્રતિમૂર્તિ બનાવી ગયા છે. લગભગ ૨૫,૦૦૦ વર્ષ પહેલાં આવા હાડકાંમાંથી કોતરી કાઢેલી પશુની એક મૂર્તિ સ્પેનના પીરીનીઝ પર્વતની ગુફામાંથી પુરાતાત્ત્વિકોએ શોધી કાઢી છે (ચિત્ર નં. ૨). એ આદિ યુગના આદિ શિલ્પીને યોગ્ય વસ્તુના અભાવને કારણે પોતાની મરજી મુજબની મૂર્તિરચના કરવાનો યોગ મળ્યો નહોતો. એટલે પશુનું જે હાડકું કોઈક પ્રાણી અથવા માણસની મૂર્તિને લગભગ મળતું આવતું હોય એવું હાડકું લઇ, તેવી વિશિષ્ટ આકૃતિવાળા પશુ અથવા માણસની આકૃતિ (ચિત્ર ૨, ૨ ક) તેઓ એ હાડકાંમાંથી કોતરી ગયા છે. શિલ્પકળાની એ આદિ અવસ્થામાં આજની પેઠે ક્રમાનુક્રમે (ચિત્ર નં. ૪, ૪ ક, ૪ ખ) ચતુષ્કોણ મુખ કોતરવાની યોગ્ય સાધના નહોતી. એ તો જેમજેમ શિલ્પકળાની ઉન્નતિ થતી ગઈ તેમતેમ વિધવિધ રૂપની અને જુદાજુદા અવયવોના અનુરૂપ વિવિધ પાસાં (many planes) વાળી મૂર્તિઓ કોતરાવા લાગી.

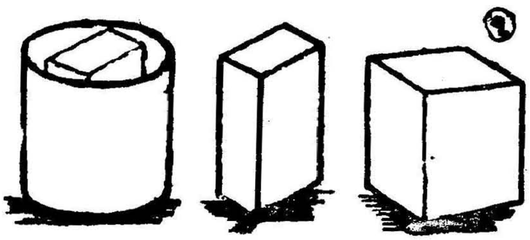
કોઇપણ ચોખંડા લાકડા કે પત્થરને ફક્ત ચાર પાસાં અથવા દિશા (planes) હોય છે. પણ એ ચોખંડમાંથી જ્યારે ગોળાકૃતિ કરવાની હોય છે ત્યારે તેને છોલવા માટે તેનાં થોડીથોડી જગ્યા રોકતાં અસંખ્ય નાનાંનાનાં પાસાં (face, plane, surface) નજરે પડી આવે છે (ચિત્ર નં. ૩). ખરી રીતે જોઇએ તો માણસ અને પશુના અવયવોના જુદાજુદા વળાંકો પણ એવાં અસંખ્ય પાસાં (plane)ના સમૂહથી જ બનેલા છે. તેમાં યે માણસનું મુખ ને તેનાં અંગપ્રત્યંગો તો પશુઓ કરતાં પણ ઘણાં વધારે અને અતિશય નાનાંનાનાં સૂક્ષ્મ એવાં પાસાં (plane, face) વડે બનેલાં છે. (ચિત્ર નં. ૫, ૫-ક, ૫-ખ). આ બધાં તેનાં ક્ષુદ્ર-સૂક્ષ્મ પાસાં તીવ્ર પ્રકાશમાં સ્પષ્ટ નજરે પડતાં નથી, પણ આછેરા પ્રકાશનાં સૂક્ષ્મ રશ્મિઓમાં જોવામાં આવે તો

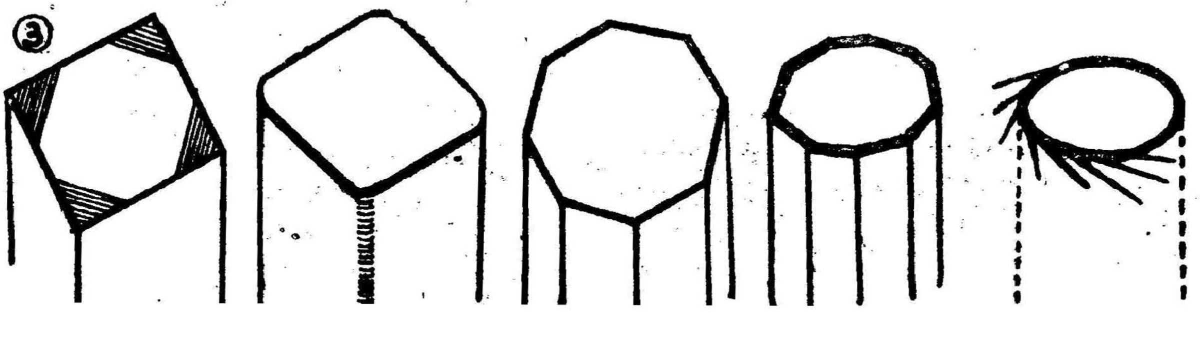
૨



૨-ક

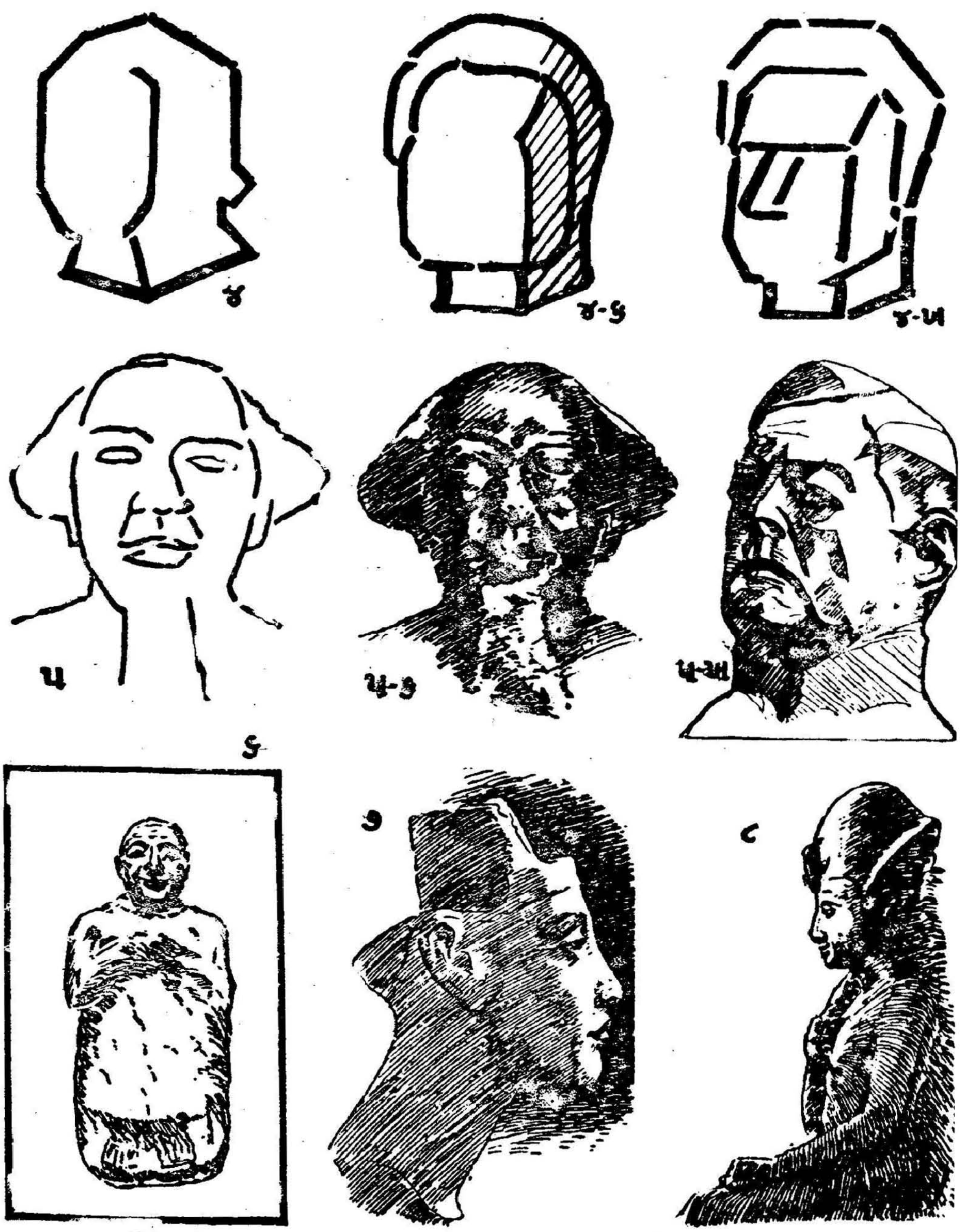
ઉપર ચિત્ર: ૨ આગલા પગ વાળીને અને શીંગડાં ગરદન પર ઢાળીને મોં ઊંચું કરી રહેલા હરણનું આ શિલ્પ હજારો વર્ષ પરના આદિ માનવે હાડકાના ખંજરની મૂઠરૂપે કંડારેલું.





સ્પષ્ટ ફૂટી ઊઠે છે (ચિત્ર નં. ૭,૮). એટલા જ માટે ઊંચા કોટિના કુશળ શિલ્પીઓ પોતાના શિલ્પગૃહ (studio)માં અનેક પડદા લટકાવી સૂક્ષ્મ પ્રકાશનો બંદોબસ્ત કરી લે છે. ઉસ્તાદ શિલ્પીઓ આવાં બારીક પાસાંઓમાંના રૂપના તરંગો જોવાની સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણશક્તિ કે દૃષ્ટિ ઘણા પ્રયત્ન બાદ મેળવી શકે છે.

ભાસ્કર્ય (શિલ્પ)ના પ્રકટીકરણ માટે ત્રણ સાધન છે: (૧) રેખા–drawing; (૨) જુદાજુદા માપનાં બહુમુખ (અસંખ્ય પાસાવાળાં) ક્ષેત્ર–plane; અને (૩) પ્રકાશ તથા છાયાનો અવકાશ-play of light and shade. કોઈ સમતલ વસ્તુમાં વિવિધ રૂપ મુજબની વિવિધ આકૃતિઓના ખાડા પાડીને જુદાજુદા પ્રકારનાં છાયાપ્રકાશ વિલસતાં કરી શકાય છે, અને એ પ્રકારે શિલ્પી, નાનાવિધ વિચિત્ર રૂપના તરંગો પોતાની કલ્પિત મૂર્તિમાં લાવી શકે છે. આ વિવિધ રૂપનો એક એક તરંગ તે એક એક અક્ષર સમજો. આવી અક્ષરમાળાને જુદીજુદી રીતથી જુદાજુદા છંદમાં બાંધીને શિલ્પી પોતાના ભાવપ્રકાશની શબ્દમાળા અથવા અભિધાન રચે છે.



ઉપરની આકૃતિઓ પૈકી નં. ૬, ૭ અને ૮ વાળાં રેખાંકનો હજારો વર્ષ પરનાં અદ્ભુત શિલ્પો મનાય છે અતિશય નાની થઇ ગએલી તેની આ પ્રતિકૃતિઓમાં મૂળની સજીવતા ને માર્દવ ઊતરી શક્યા નથી; પણ નં. ૬ની મૂર્તિ બાબીલોનિયાની ધ્વસ્ત થઇ ગએલી પુરાતન સંસ્કૃતિમાં જવલ્લે જ મળી આવતી પત્થરકોતરણીનો ઊંચો નમૂનો છે. નં. ૭ પ્રાચીન ઇજિપ્તની રૂપસુંદર રાણી નેફરતીતીની મુલાયમ કુમાશ, અને નં. ૮ ત્યાંના રાજા રામેસિસ (બીજા)નાં હૂબહૂ વ્યક્તિત્વ અને લાક્ષણિકતા ઉતારતાં જગનામી શિલ્પો છે.

પહેલાં તો શિલ્પી રેખા વડે પોતાની કલ્પિત મૂર્તિની સીમા બાંધે છે, અને દૈર્ઘ્ય, પ્રસ્થ તથા ગભીરતાનું (લંબાઇ, પહોળાઈ અને ઊંડાણનું) પરિમાપ નક્કી કરે છે. પછી ધીરેધીરે ચોખૂંટ (ચાર ખૂણાવાળા) કટકામાંથી ઘણા ખૂણા પાડીને બહુમુખ (અનેક પાસાંવાળા)—multi-plane અવયવો કોતરતા જઈ પોતાના કલ્પિત રૂપની પ્રતિમા તેમાંથી પ્રકટાવે છે. લાકડા અથવા પત્થરના એક ચોખૂંટ કટકાને આમ કોતરીકોતરીને તેમાંથી પોતાની મનોગત મૂર્તિનો ચહેરો પ્રકટાવતાં શિલ્પીને બહુ દિવસ લાગે છે; અને એ લાંબા ગાળા દરમ્યાન તેને પોતાની એ માનસિક કલ્પનાને મનમાં બહુ દિવસ સુધી જાગ્રત રાખવી પડે છે. બીજી રીતે કહીએ તો પાષાણ કે લાકડાના એ ઢીમચાની અંદર શિલ્પીની કલ્પિત અથવા આરાધિત મૂર્તિ છુપાએલી હોય છે, અને શિલ્પી તેની આસપાસનું નકામું લાકડું કે પત્થર કોતરી કાઢે છે એટલે અંદર રહેલી મૂર્તિ પ્રકટી ઊઠે છે આ રીતે શિલ્પી, અંદર છુપાએલી મૂર્તિનું બહિરાવરણ જ માત્ર દૂર કરે છે. વિખ્યાત જર્મન શિલ્પી દૂરરે (Albrecht Durer) કહ્યું છે કે 'શિલ્પરૂપ તો પ્રકૃતિના ગર્ભમાં છુપાએલું જ પડ્યું છે; એ રૂપને બહાર ખેંચી લાવવાનું કર્તવ્ય છે શિલ્પીનું (Art is hidden in Nature; it is for the artist to drag her forth.)

રેખા અને રંગથી કરેલા ચિત્રની સાથે ભાસ્કર્યની સરખામણી કરવાથી લાગશે કે શિલ્પીની મૂર્તિ એ ઘણા અવયવો વાળી પ્રતિમા છે. એટલે એકાદ પૂતળી કે પ્રતિમા એ ચિત્ર કરતાં વધુ વાસ્તવિક અને આંખને માટે સત્ય વસ્તુ છે. શિલ્પીની કોતરેલી મૂર્તિને આ-

"Aho Shrut Gyanam"

૧૦

૧૧

પત્થરના માત્ર ફલક(સપાટી)ઉપર જ કોતરણી કરીને ઉઠાવેલાં અર્ધશિલ્પ (=ભાસ્કર્ય)ના ત્રણ પ્રકાર છે:- ઓછાં ખોદાએલાં-લગભગ રેખારૂપ-કર્ષિત ચિત્રો; (ઇન્સાઇઝડ ડ્રૉઇંગ); ઊંડાં ખોદાએલાં ફલકચિત્રો (બાઝ રીલીફ); અને અતિ ઊંડાણુ લઇને ઉઠાવેલાં ભાસ્કર્ય(હાઈ રીલીફ). સામે આપેલાં ચિત્રોમાં નં.૧૦ સિંધુ નદીને કાંઠે પાંચહજાર વર્ષ પર વિકસેલી સંસ્કૃતિના કાળનું માટીની તકતીમાં ઉઠ વેલું વૃષભના કર્ષિત ચિત્રવાળું સીલ છે; નં ૧૧-ઍથેન્સના પાર્થેનન દેવળમાંથી મળેલું ઊંડા ખોદાણવાળું ગ્રીક ભાસ્કર્ય છે; નં. ૧૨ આસીરીઆના રાજમહેલના ખંડિયરોની આલાબાસ્ટરની ભીંત પર ઘવાએલી સિંહણની વેદના વ્યક્ત કરતું ફલક ચિત્ર છે; નં.૧૩-ચીનની પ્રાચીન કબરોના પડખા પર આલેખાએલા કર્ષિતચિત્રોપૈકીનોનમૂનો.

૧૩

૧૨

પાસે ચારે બાજુથી જોઇને. સ્પર્શ કરીને, સત્ય વસ્તુની માફક તેની અનુભૂતિ મેળવી શકીએ છીએ. શિલ્પના સાધન વડે, શિલ્પી હૂબહૂ પ્રકૃતિના રૂપ જેવી જ પ્રતિમૂર્તિ બનાવી શકે છે. ચિત્રની માયા (illusion)ને મુકાબલે શિલ્પીના બનાવેલી પૂતળીની માયા(illusion) વધારે વાસ્તવિક (realistic), અથવા વધારે ચાક્ષુષ સત્ય રૂપ છે.

કેટલીક વખત જોઈતા માપના સાધન (material)ના અભાવને લીધે પૂર્ણ અવયવની, round, (એટલે કે ચારે તરફથી દર્શનીય એવી) મૂર્તિ રચી નથી શકાતી. અથવા તો બીજા કોઈ પણ કારણસર શિલ્પી, તે વસ્તુના ફક્ત ફલકનું જ—સપાટીનું જ અવલમ્બન લઇને તેમાં ચિત્રનિર્માણ કરે છે. (ચિત્ર નં. ૧૦, ૧૧). એને સ્વલ્પ ઉપાડેલાં ફલકચિત્ર (bas-relief અથવા low-relief) કહે છે. આવું ચિત્ર બહુમુખી નથી હોતું; ફક્ત સામેથી જ જોઈ શકાય છે. ઘણાં મંદિરોની દીવાલો ઉપર અથવા ગોખલામાં આવી જાતનાં ઓછાં ખોદાએલાં ચિત્રો (reliefs) હોય છે. પ્રાચીન ગ્રીસ દેશની કબરો અથવા શબાધારની ઉપર આવી જાતનાં શ્રેષ્ઠ ભાસ્કર-ચિત્રોનું સુંદર નિદર્શન છે ચીન દેશના અતિ પ્રાચીન શિલ્પમાં એના કરતાં યે અલ્પ ગભીર(ઓછાં ખોદાએલાં) ચિત્રોના ઘણાં મનોહારી દૃષ્ટાન્તો છે. ત્યાંના હાન યુગના શબાધારનાં ગાત્રો ઉપર (કબરોનાં પડખાં ઉપર) એ પ્રકારનાં ઓછાં—ક્ષીણ રૂપે—કોતરાએલાં ઘણાં ચિત્રો જોવામાં આવ્યાં છે. (ચિત્ર નં. ૧૩) આ શ્રેણીના ખોદકામને ઉપાડેલું ફલકચિત્ર (relief) નહિ, પણ કર્ષિત રેખ ચિત્ર (incised drawing) કહેવું જ યોગ્ય છે યુરોપના આદિ યુગના ખ્રિસ્ત શિલ્પમાં, હાથીદાંત ઉપર કોતરેલાં બાઝ-રીલીફ--bas-reliefનાં (ફલકચિત્રનાં) ઉત્કૃષ્ટ કલ્પનાવાળાં ઘણાં દૃષ્ટાન્તો છે.

આ ફલકચિત્રો (bas-relief) કરતાં વધુ ગભીરરીતે (એટલેકે વધુ ઊંડાં) કોતરેલાં ચિત્રોને Alto-relievo અથવા high relief કહે છે. એવાં હાઈ રીલીફ (high relief)માં શિલ્પીને પોતનું વક્તવ્ય વધુ સ્પષ્ટ ભાષામાં કહેવાની તક મળે છે, કેમકે એવાં ઊંડાં ખોદાએલાં ફલક-ચિત્રોમાં દૂરત્વ અને વિષયવસ્તુનું જાતજાતનું વિવરણ ઝીણવટથી પ્રકટાવી શકાય છે. પ્રાચીન ઍથેન્સ નગરના વિખ્યાત પાર્થેનન મંદિરમાંથી લાવેલું શિલ્પ એવા ઊંડા ખોદાએલા ફલકશિલ્પનું ઉચ્ચ નિદર્શન છે. (ચિત્ર નં. ૧૧) પ્રાચીન ભારતના શિલ્પમાં તો આવાં ઓછાં ખોદાએલાં તથા ઊંડાં ખોદાએલાં ફલક-ચિત્રો, કર્ષિત ચિત્રો તેમજ ચતુર્મુખ શિલ્પોના (bas-relief, high-relief, incised drawing તથા sculpture in the roundના) અત્યંત ઉત્તમ પ્રકારના અને બેશુમાર નમૂના છે.

૯

"Aho Shrut Gyanam"

૨–શિલ્પમાં રેખા-યોજના અને છન્દગતિ

શિલ્પના ગુણદોષની પરીક્ષા તે માત્ર પ્રકૃતિના રૂપ સાથે હૂબહૂ મળતું આવે છે કે નહિ એટલું જોવાથી જ થઈ શકતી નથી ભાસ્કર્ય-ની રૂપકલ્પના તો તેની રેખાઓની સંગતિ અને એકતાનતા (harmony of line) ઉપર અને તેનાં જુદાંજુદાં માપની ભારસામ્યતા (balance of masses) ઉપર જ ખરો આધાર રાખે છે. કાગળ પર આલેખેલા ચિત્રમાં જોકે રેખાનાં મૂલ્ય ને કથનશક્તિ (expressiveness) ઘણાં હોય છે, પરંતુ શિલ્પમાં તો રેખાનું મૂલ્ય એથી પણ વધારે ગણાય છે; કારણકે શિલ્પમાં તો તેના જાતજાતના છંદમાં ચારે દિશાએથી પ્રકાશ પડતો હોવાથી મૂર્તિની સ્પષ્ટ રેખાનું તારતમ્ય ઘટી જાય છે. આથી મૂર્તિકારને રેખાનો સમાવેશ અને સમન્વય એટલી કુશળતાથી કરવો પડે છે કે, જુદેજુદે વખતે જુદી જુદી જાતનો જે પ્રકાશ તેના પર પડે તેમાં પણ તેમની રચાએલી મૂર્તિ નવાંનવાં રૂપ અને આકર્ષણ કરતું મોહિની રૂપ લઇને પ્રકાશે. મૂર્તિના જુદાજુદા અવયવોમાં ને પરિસરમાં (massesમાં—પાસે પાસેના આકારોમાં) શિલ્પીને એવો સંબંધ રચવો પડે છે કે જે તેમાંના એકાંશ–અપરાંશનો પૂરક થઇને એકબીજાને બળ આપે, અને બંને યુક્ત થઇને એકતાનતાવાળી સમગ્રતા (unity, totalism) જમાવે. મૂર્તિની આ અવયવ-સમષ્ટિમાંથી કોઈ પણ અંશ બાદ રાખી ન શકાય; કેમકે તેમાં દરેક અંગ બીજા એક અંગનો જરૂરી અંશ જ હોય છે. એટલા જ માટે ભારતીય શિલ્પની યોગરૂઢ ભાષામાં મૂર્તિનું (sculptureનું)નામ 'સ–કળ', એટલે કે જુદાજુદા અવયવો, અથવા કળાયુક્ત દ્રવ્ય, એવું આપ્યું છે. કલા સહિત વર્તમાન તે 'સ–કળ'.

એક દૃષ્ટિએ જોઇએ તો શિલ્પીની પ્રતિમા એ જાતજાતના પરિસર(masses)ના સૂરમાં ગંઠાએલી રૂપરચના છે. ઘનમાન (depth)-ની દૃષ્ટિએ જોતાં, પ્રતિમા એ આકાશ રોકતી, જગ્યા રોકતી, પિંડો (volume)ની એક સમષ્ટિ અથવા સમાવેશ છે: (Sculpture is a 'disposition of volume in space'—*Malliol*).

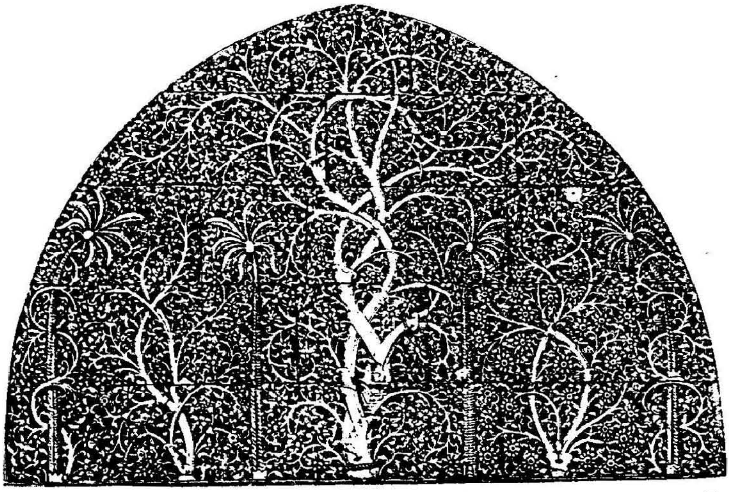
ચિત્રકાર જેમ વિવિધ પરિસરના ખંડાંશો (masses-areas ને એકત્રિત કરી, તેનું એક સુસંબદ્ધ સંયોજન કરી ચિત્રનિર્માણ કરે છે, તેમ શિલ્પીને પણ પોતાના અનુરૂપ રસ્તે મૂર્તિરચના કરવી પડે છે. વળી તેની રચના તો ઘનમાન (depth)ને લીધે ક્ષેત્ર અથવા આકાશ (space)ને પણ રોકે છે;એટલેકે ઊંડાણની દૃષ્ટિએ, શિલ્પીને એક નવા માન (dimension)માં પણ પોતાની રચનાને સાર્થક કરવી પડે છે.

ચિત્ર ૧૩ : શિલ્પમાં અમુક ભાગ રુક્ષ અને અમુક લીસો કરીને વિપરીત રસનો ભાવ પ્રકટાવતા ફ્રેન્ચ શિલ્પી રોદાંની કૃતિ: 'ફ્રાન્સ'

આજના મૂર્તિ-શિલ્પમાં રંગ કરવાની પદ્ધતિ સાધારણ રીતે પ્રચલિત નથી. પ્રાચીન કાળમાં ગ્રીસ અને રોમમાં મૂર્તિને રંગ વડે ચિત્રિત કરવાની રીતિ હતી. ભારતવર્ષમાં માટીનાં દેવ-દેવીઓની મૂર્તિઓને હજુ પણ ચિત્રિત કરવામાં આવે છે; પણ પ્રાચીન મંદિરો-નાં ગર્ભ-ગૃહમાંની દેવ-દેવીઓની પ્રતિમાઓ સાધારણરીતે ચિત્રિત કરવામાં આવતી નથી. જે દિવસથી શિલ્પમાંથી આ રંગ કરવાની પ્રથા દૂર કરવામાં આવી છે, તે દિવસથી મૂર્તિના અવયવોમાં સ્પર્શન-યોગ્ય રૂપ (tactile quality) ખીલવવાનો પ્રયત્ન ચાલ્યો છે. કલ્પિત મૂર્તિના દેહમાં લીસું અથવા રુક્ષ એવા જાતજાતના સ્પર્શાનુભવનું સર્જન કરવું પડે છે. પત્થરનો કેટલોક અંશ ઘસીને લીસો કરીને તથા કેટલોક અંશ રુક્ષ અને કઠણ રાખીને જુદાજુદા અંશોમાં વિપરીત રસ (contrast)ની સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરી, લીસા અંશમાં વધુ મૃદુતાનો અને રુક્ષ અંશમાં વધારે રુક્ષતા તથા કઠણતાનો ભાવ આપવાના ચાતુર્યનો પ્રયોગ ઉસ્તાદ શિલ્પીઓ કરે છે; અને વિપરીત તથા વિવાદી રસનાં આવા ઘાત–પ્રતિઘાતથી મૂર્તિને અભિનવ ભાવથી ઉજ્જિવિત કરવાનો માર્ગ તેઓ શોધી કાઢે છે. ફ્રેન્ચ શિલ્પી રોદાંએ (Rodin) આવા વિપરીત રસના પ્રયોગમાં અદ્‌ભુત કૌશલ્યનો પરિચય કરાવ્યો છે. (ચિત્ર નં. ૧૩) આમ, શિલ્પમાંથી રંગયોજના-ની પ્રથા કાઢી નાખીને શિલ્પીઓ હવે પ્રતિમારચનાને ફક્ત રેખા અને પ્રકાશ એ બે સાધનમાં જ સીમાબદ્ધ કરે છે. એટલા માટે હવેના શિલ્પમાં રેખા-યોજના અને રેખા-સમાહાર વધુ જરૂરનાં ગણાય છે. એમાં ફક્ત રેખાની જ સૂક્ષ્મતાથી સુગઠનની ગોળાઈ તથા માંસ-પેશીની મૃદુતા કુશળતાથી બતાવાય છે. ભારતના પલ્લવ યુગમાં રચાએલા એકબે ઉચ્ચમાનમાં ખોદાએલા પ્રસ્તરખંડમાં (high-reliefમાં) આનાં ઉન્નત દૃષ્ટાન્તો છે.

એટલે, આ રેખારચના અને સંસ્થાનમાં છન્દપ્રકાશનો વિવિધ સુયોગ અને દાયિત્વ બહુ પ્રમાણમાં છે. એથી કરીને ચિત્રની માફક શિલ્પમાં પણ છન્દ રચના (rhythm) એ એક જરૂરી ઉપાદાન અને સાધન છે. પ્રતિમા-રચનામાં પણ જો રેખા-સંસ્થાનને બરોબર છન્દ-

"Aho Shrut Gyanam"



જમણી બાજુ છેડે–ચિત્ર ૧૪: સાંચીના સ્તૂપનાં શિલ્પોમાંનું એક આલંકારિક સુશોભન, જેમાં કમળફૂલના લાલિત્યને પકડીને યોજેલા વળાંકાઓમાં છન્દ-ગતિ આણેલી છે. ઉપર–ચિત્ર ૧૫: અમદાવાદની સીદી સૈયદની મસ્જિદ-માંની જાળી, જે, આલંકારિક સુશોભનમાં અદ્‌ભુત છંદલીલા દાખવતી તેની બારીક કોતરણી માટે આખી દુનિયામાં નામચીન છે. વચ્ચે–ચિત્ર ૧૬: બેલૂરના મંદિરમાંની ગંગાદેવીની મૂર્તિ

ગતિમાં—છન્દના તાલમાં સુબદ્ધ ન કરી શકાય, તો રેખા એ ચક્ષુ-પીડાનું જ એક કારણ બની રહે છે. ભારતમાં સાંચીના સ્તૂપનાં જુદાં-જુદાં આલંકારિક સુશોભનો (design)માં, આવાં ખોદિત શિલ્પમાં કરેલા છન્દપ્રયોગનાં ઘણાં નિપુણ ને ચિત્તહારી દૃષ્ટાન્તો છે. કમળ-ફૂલના લાલિત્યને પકડી લઇને, તેના ચક્રાકારને જુદીજુદીરીતે વળાંકા આપીનેતથા તેના જુદાજુદા બંધ યોજીને, એ વળાંકાની તિર્યક ગતિમાં તથા છંદના તાલેતાલે કમલના મૃણાલના કોમળ દેહને પ્રસારીને તેમણે બોલતો કરી દીધો છે (ચિત્ર નં. ૧૪) મંદિરોની જુદીજુદી આલંકારિક પરિકલ્પનાની રચના (design)માં, શિલ્પના આવા વિવિધ પ્રયોગો જોવામાં આવે છે ને એ, તેમાંનાં રેખા-સંસ્થાનમાં રમી રહેલી છંદની લીલાગતિનાં ઘણાં ચિત્તહારી નિદર્શનો છે. અમદાવાદની સીદી સૈયદ-ની મસ્જિદની જગવિખ્યાત પત્થરની કોતરણીની જાળીઓ રેખા-વિન્યાસની આવી અદ્‌ભુત છંદલીલાનાં ઉદાહરણ છે. (ચિત્ર નં. ૧૫)

ભારતનાં પ્રાચીન દેવ-દેવીઓના કાલ્પનિક મૂર્તિઓની રેખા–કલ્પનામાં પણ છંદ-ગતિનાં ઘણાં રમણીય દૃષ્ટાન્તો છે. દક્ષિણ દેશના બેલૂરના મંદિરમાં ગંગાદેવીના મૂર્તિને વેષ્ટન કરી એક પ્રભાવાળા તોરણની સુંદર કલ્પના આપી છે (ચિત્ર નં. ૧૬). એક કમળના મૃણાલની શાખા દેવીની પાદપીઠના મકરની સૂંઢમાંથી નીકળીને, વળાંક લઇ દેવીના મૃણાલ બાહુમાં થઇને, વળી એક નમણો વળાંક લેતી ઊંચે ચડી, માથા ઉપર એક સુંદર વર્તુલાકાર તોરણ (arch) રચી રહે છે; અને ત્યાંથી જમણા હાથની રેખા સાથે પોતાનો પ્રવાહ મેળવી દઇને, ફરી જરા વળાંક લેતી જળધોધની સુમિષ્ટ ધારાની માફક, પદ્મકોરકનું રૂપ લઇ, સ્વચ્છન્દ ગતિથી છન્દના તાલમાં નીચે ઊતરે છે. શિલ્પમાં દર્શાવેલી છન્દલીલાનું આ એક શ્રેષ્ઠ દૃષ્ટાન્ત છે.

છન્દ-ગતિ ઉપરાંત બીજા એક વિશેષ રસના નિરૂપણનો પણ સુયોગ શિલ્પમાં થાય છે: એનું નામ સ્થિર રસ અથવા શાન્તિ રસ (repose). જાતજાતની રેખાનાં ગતિચાંચલ્યમાંથી તથા વિવિધ માપ (mass)ના સમૂહો (volume)ની ભારસામ્યતા (balance) માંથી, શિલ્પી એક મધુર રસનો ઉઠાવ લાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ રસ તે સ્થિર ભાવનો શાન્તિરસ (repose). નિપુણ શિલ્પી આ સ્થિરતા, અથવા ગતિહીનતાની આ સ્તમ્ભતા, જાતજાતની ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાની વિવિધ પ્રકારની ચંચળતાનો સમન્વય કરીને–તેમની વિપરીત ગતિને કેન્દ્રગત (equilibrium) કરીને એક મધુર ઐક્યતાનમાં પર્યવસિત કરે છે. ગતિહીનતાના આ સુસ્થિર રસ(repose)નાં ઘણાં ઉદાહરણો પ્રાચીન ગ્રીસદેશના શિલ્પમાં (ચિત્ર ૧૭)ને તેના અનુકરણથી થએલા ઇટાલીનાં પ્રતિમાશિલ્પોમાં (આગળ પૃ. ૨૪ ઉપર) છે. ભારતની ઘણી દેવી-પ્રતિમાઓમાં અને ગૉથિક યુગની ખ્રિસ્તી પ્રતિમૂર્તિઓમાં પણ એનાં ઘણાં સુંદર નિદર્શનો મળે છે. ભારતની 'ધ્યાની બુદ્ધ'ની પ્રતિમાઓમાં, અથવા જગવિખ્યાત 'પ્રજ્ઞાપારમિતા'ની અલૌકિક મૂર્તિકલ્પનામાં ઉતારેલું શાન્તિરસનું પ્રતીક તો દુનિયાના બીજા કોઇ પણ દેશના શિલ્પમાં વિરલ ગણાય છે. (પૃ. ૨૩ ઉપર) ચીન દેશની એની પ્રતિમૂર્તિએ પણ ભારતીય સાત્ત્વિક રસના પ્રશાન્ત ભાવની રૂપકલ્પનાની આ ધારાનું જ અનુસરણ કર્યું છે. પ્રજ્ઞાપારમિતાની આ સ્થિર ભાવની, શાન્તિરસની મૂર્તિને કવિઓએ 'વાયુહીન સ્થાનમાં રહેલી કંપહીન દીપશિખા'ની સાથે સરખાવી છે (निर्वात निष्कम्प इव प्रदीपम्).

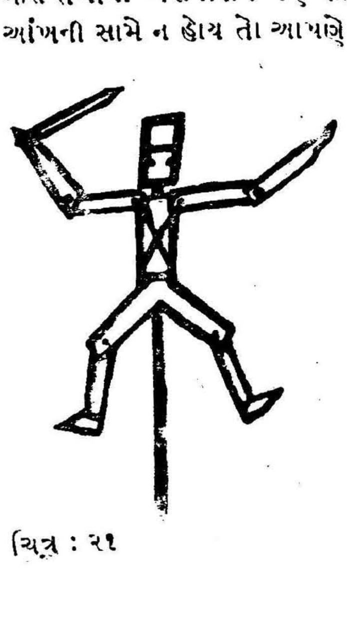
પત્થર અથવા લાકડાની વસ્તુમાં આ ગતિહીનતા અથવા સ્થિર રસની મૂર્તિ રચવી જેટલી સહેલી છે તેટલો, ચલમાન ગતિનો ભાવ (movement) તેમાં ઉતારવો સહેલો નથી. છતાં ચતુર મૂર્તિકારો દરેક યુગમાં, નિશ્ચલ પત્થરમાંથી પણ, જાતજાતની કલ્પિત મૂર્તિમાં ગતિ અને ચંચળતાનાં અનેકવિધ છન્દમય પ્રતીક રચી ગયા છે.

"Aho Shrut Gyanam"

અગાઉ ચિત્ર નં. ૧૨માં પાર્થેનનના ફ્રિઝની ગતિના અશ્વચિત્રમાં તેનો ઉલ્લેખ છે. પત્થર કે લાકડા જેવા નિશ્ચલ ઉપાદાનમાં ગતિની ચંચળતા ઉતારવી ઘણી અઘરી છે. માટે, શિલ્પીને ગતિની વિવિધ ભંગી સર્જવા સારૂ જાતજાતની મૂર્તિમાંથી તેમાના એવા એક વિશેષ ગતિરૂપની ચૂંટણી કરવી પડે છે કે જે દ્વારા ગતિનું યથાર્થ રૂપ આપણને હૂબહૂ ઊતરેલું લાગે. ગતિના આરંભથી તે અંત સુધી એ ચલમાન મૂર્તિ ભિન્ન ભિન્ન ભંગીના રૂપમાંથી પોતાનું પ્રકટીકરણ કરી ઊઠે છે. એ વિભિન્ન ભંગીમાંથી એવી એક ચલન્ત મૂર્તિને શોધી કાઢવી પડે છે, જેમાં આ ગતિવેગનું બીજ તીવ્ર રૂપે ઢંકાએલું હોય છે. દાખલા તરીકે પાણીનું મોજું જ્યારે એની સમતલ રેખાની ગોદ છોડી, વાંકી રેખામાં ઉપર ચઢે છે, ત્યારે તે તેના ઊંચામાં ઊંચા શિખર (crest) ઉપર પહોંચી ત્યાં એક મુહૂર્તને માટે સ્થિર થઇ ઊભું રહે છે. પરંતુ આ સ્થિરતાના ભાવમાં પણ તેની ચલન્ત શક્તિનું બીજ અથવા શક્તિ હોય જ છે; કારણકે ત્યારે પણ તેની ગતિશક્તિ નિઃશેષ થઈ જતી નથી, પરંતુ તે વખતે પણ નીચે ઊતરી આવવાનો વેગ એમાં રહેલો હોય છે. ઉપર ચડવાથી ગતિની એક ક્રિયા સંપન્ન થઇ, જ્યારે નીચે ઊતરવાનો બીજો અધ્યાય હજુ બાકી છે. ચીન અને જાપાનના કલાકારોનાં ચિત્રોમાં આવી ગતિલીલાનું રહસ્ય બહુ સ્પષ્ટ ભાષામાં વ્યક્ત થયું છે. તેના દૃષ્ટાન્ત રૂપ જાપાની કલાકાર હોકુસાઇનું પ્રખ્યાત ચિત્ર 'જલ-મોજ' અગાઉ આવી ગયું છે (ચિત્રવિજ્ઞાન વિભાગમાં નં. ૭૨).

ગ્રીક શિલ્પી માઇરાન સર્જિત વિખ્યાત 'ચક્રનિક્ષેપ'ની મૂર્તિ (discobolus—disc-thrower)માં આ ગતિશીલ વેગધારણનું સાર્થ મુહૂર્ત (dynamic movement) અતિ નિપુણ કુશળતાથી પ્રકાશિત થયું છે. (જમણી બાજુ નીચે ચિત્ર નં. ૧૮).

યુરોપની બીજી એક અતિ પ્રસિદ્ધ મૂર્તિમાં પણ ગતિ (movement)ની ચંચળતા નિશ્ચલ પાષાણના રૂપમાં પ્રગટ થઇ છે. એ છે ગ્રીક શિલ્પના અંતિમ કાળની અતિ પ્રસિદ્ધ કલ્પનાકૃતિ 'લા-કોઓન' (પૃ. ૨૪ ઉપર). એમાં ગ્રીક દંતકથાના લા-કોઓન નામે એક ધર્મગુરુએ એક અજગર સામે ખેડેલા ભીષણ યુદ્ધનું આલેખન છે. આ મૂર્તિત્રયમાં ઉદ્દામ ચંચળતાનું વાસ્તવિક ચિત્ર ખીલી ઊઠયું છે. લા-કોઓન અને તેના બે પુત્રોને અજગરો ભરડો લઇ તેમના જીવનનો અંત આણે છે તે સામેની એમની અંતકાળની મથામણ તેમાં ઉતારેલી છે. પણ આ મૂર્તિ-ચિત્રમાં એ ત્રણ મૂર્તિઓની જુદી-જુદી ગતિ અને ભંગીમાલાની વચ્ચે કોઇ પણ જાતનું ઐક્ય સ્થાપવાનો પ્રયત્ન થયો નથી. એમાં એવું કોઇ પણ એક ખાસ કેન્દ્ર નથી, કે જ્યાં, અહીંતહીં ફરતી આપણી આંખને જરા સુસ્થિર થઇને ઊભી રહેવાની તક મળે. એમાં જાણે આપણી આંખ એ મૂર્તિના અંગ પ્રત્યંગોના વળાંકમાં વિક્ષિપ્ત થઈને એના ગતિચક્રની સાથેસાથે ફરવા માંડે છે. ગતિ અને સ્થિતિ એ બંને સાપેક્ષ (relative) વસ્તુઓ છે. આપણે સ્થિર થઇને બેઠા વગર બીજી વસ્તુની ગતિની ચંચળતાનો અનુભવ કરી શકતા નથી. ટ્રેઇનમાં બેઠા હોઇએ છીએ ત્યારે બારીમાંથી બહારની કોઈ સ્થિર વસ્તુની સાથે સરખામણી કર્યા વગર આપણે ચાલતી ગાડીની ગતિ અનુભવી શકતા નથી, કારણ કે ગાડીની ગતિ તેમાંના બેસનારાને પણ સાથોસાથ ગતિ આપે છે. એટલે સ્થિતિનો ભાવ જો આંખની સામે ન હોય તો આપણે બરોબર ગતિનો ભાવ પણ અનુભવી શકતા નથી.



ચિત્ર : ૨૧

જે પ્રમાણે ઉચ્ચોચ્ચ ટોચે પહોંચેલા સમુદ્રના મોજામાં એક પલ-મુહૂર્તને માટે સ્થિરતાનો ભાવ હોય છે, તે પ્રમાણે ગતિની તીવ્રાવસ્થામાં પણ ક્ષણભરને માટે સ્થિતિનો અવકાશ હોય છે. ગતિવેગની આ સ્થિર પલમાં ખરૂં જોતાં નિશ્ચલતા નથી, પણ બે શકિતના વિરોધની વચમાં રહેલી એક સામયિક ગતિહીનતા છે

ગતિમાં પણ સ્થિતિનું આવું શ્રેષ્ઠ નિદર્શન, ભારતીય પ્રતિમાકારની અપૂર્વ કલ્પના 'નટરાજ'-ની પ્રતિમાની રસમય મૂર્તિમાં ચિત્રિત થયું છે.—

(અનુસંધાન સામેના પાના પર ચિત્રોની નીચે)

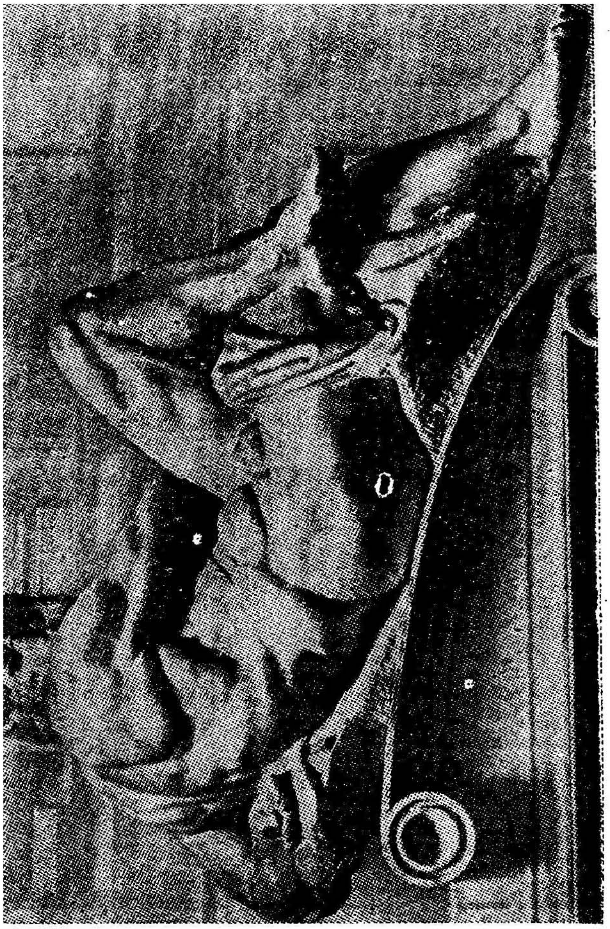
જમણે : સ્થૈર્ય ને ગતિનાં બે ગ્રીક શિલ્પ • ઉપર: ચિત્ર ૧૭-દેવી ડેમેટર; નીચે: નં. ૧૮ ડિસ્કોબોલસ

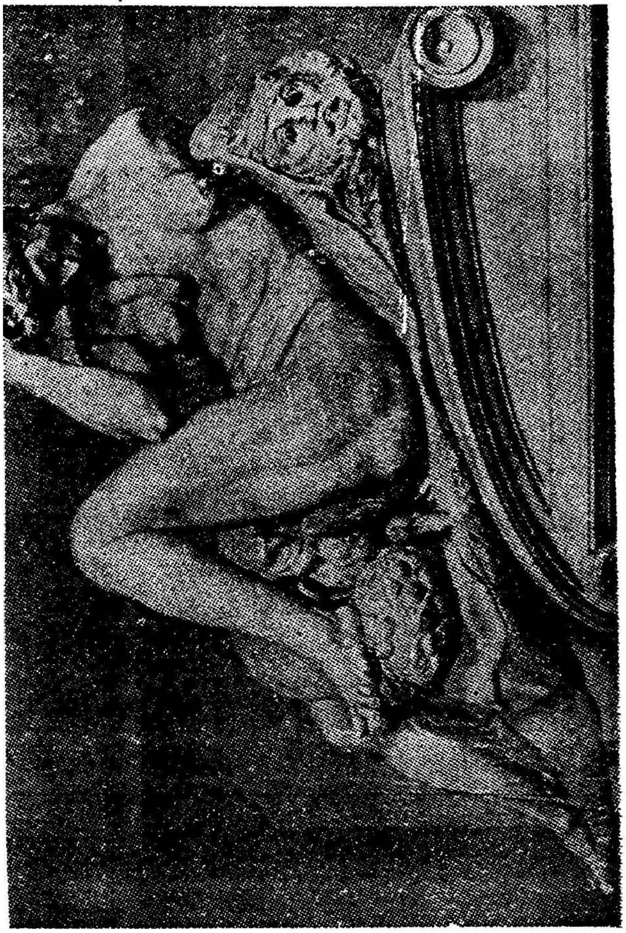
"Aho Shrut Gyanam"

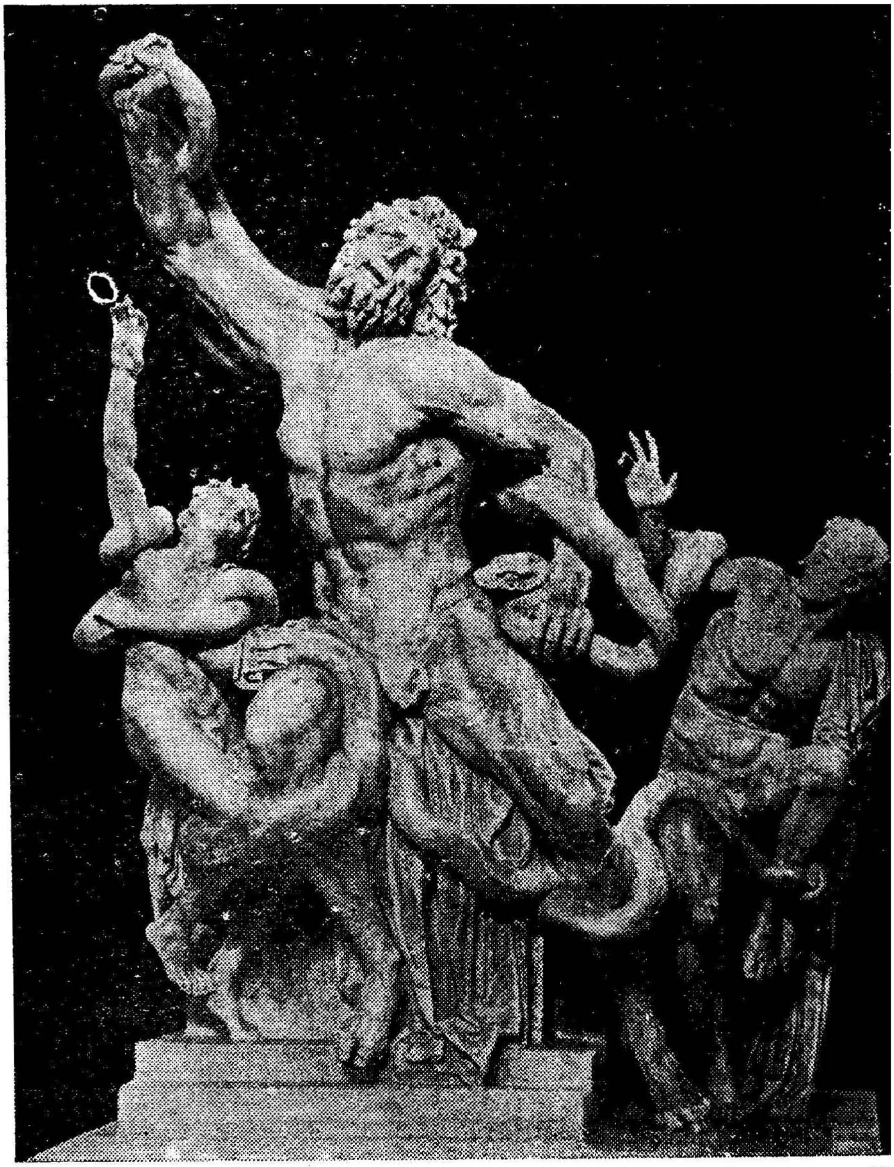
શિલ્પમાં 'સ્થૈર્ય' અને 'ગતિશીલતા' એ બે સ્થિતિ સ્પષ્ટપણે દર્શાવતી
બે સર્વોત્કૃષ્ટ ભારતીય પ્રતિમાઓ: ડાબી બાજુ:
'પ્રજ્ઞાપારમિતા'; જમણી બાજુ: 'નટરાજ'

નટરાજ શિવની એ મૂર્તિ નૃત્યગતિના વાવાઝોડામાં આત્મવિસ્મૃત થઈ, 'કાલ-પુરુષ'ને નૃત્યના છંદમાં ચૂર્ણવિચૂર્ણ કરીને પગ નીચે દબાવી, એક બ્રહ્મસૂત્ર (axis)ના અવલમ્બન વડે ભમરડાની નિદ્રિત ગતિની માફક ચક્રાકારે (gyrating) ફરે છે. એ મૂર્તિને અચાનક જોવાથી તો ભ્રમણા જ થાય કે જાણે મૂર્તિ સ્થિર થઈને ઊભી છે. પણ તેના હાથપગ ઈતસ્તતઃ ફેરવતું ચંચળ ચિત્ર જોવાથી સમજાય છે કે નૃત્યની ગતિના વેગમાં તેનું એકેએક અંગપ્રત્યંગ કેન્દ્ર (axis)માંથી વિક્ષિપ્ત થઈ જાય છે. આ વિક્ષેપના સંકેતમાં ગતિના ચિત્રની સૂચના થઈ છે. નાનપણમાં 'ચાડિયો' નામનું કાગળના પૂઠાનું હાથપગ ફેરવતું જે પૂતળું આપણે રમતા તે પણ આવા જ ગતિ-છંદના વિજ્ઞાનનો એક નમૂનો છે. (જુઓ પાછલે પાને ચિત્ર ૨૧.)

"Aho Shrut Gyanam"







આ ઉપર આપેલું 'લા-કોઓન'નું વેગભર્યું ને બલિષ્ઠ શિલ્પ ગ્રીક શિલ્પકલાના અં
કાળનું છે. એમાં ગ્રીક દંતકથાના લા-કોઆન નામના એક ધર્મગુરુએ અજગર સામે ખે
ભીષણ યુદ્ધનું આલેખન છે. લા-કોઆન અને તેના બે પુત્રોને અજગરો ભરડો લઇને તે
જીવનનો અંત આણે છે, તેની સામેની એમની અંતકાળની વેદનાભરી મથામણ આ શિલ્
કૂતારેલી છે. આ મૂર્તિત્રયમાં કદ્દામ ચંચલતાનું જે વાસ્તવિક આલેખન ઉતારેલું છે તે
શિલ્પમાં ગતિશીલ વેગધારણનું—વિવરણ પાછળ પૃ. ૨૨ ઉપર સવિસ્તર કરવામાં આવ્યું
એવું જ વિસ્તારી વિવરણ, શિલ્પમાં શાન્તરસ અથવા ગતિહીનતા વિષે પણ પાછળ પૃ.
ઉપર કરેલું છે, જેનાં બે ઉદાહરણ રૂપ બે શિલ્પ ડાબી બાજુએ આડાં દર્શાવ્યાં છે.
શિલ્પકલાના અનુકરણમાં રોમન શિલ્પકલા પણ એટલી જ ઉચ્ચ કક્ષાએ ખીલી હતી,
તેમાં અદ્‌ભુત પ્રતિભા દર્શાવી ગએલા ઈટાલિના વિખ્યાત શિલ્પકાર અને કલાકાર માઇ
એન્જેલોની એ નામચીન કૃતિઓ છે. એમનાં નામ છે: 'રાત્રિ અને દિવસ'. ફ્લૉરેન્સ ન
માં સાન લૉરેન્ઝોના દેવળમાં લૉરેન્ઝો દ મેડીસીની કબર ઉપરની પ્રતીકમૂર્તિઓ પૈ
એ જગતખ્યાત મૂર્તિઓ છે.

પશ્ચિમના ઘણાખરા શિલ્પીઓનો મત એવો છે કે શિલ્પનો મુખ્ય ઉદ્દેશ અને
આદર્શ એ જ કે માણસની મૂર્તિના શ્રેષ્ઠ આદર્શના રૂપની રચના કરવી. પ્રાચીન ગ્રીસમાં
શિલ્પનો આ જ આદર્શ સાર્થક કરવામાં આવ્યો છે. એ ગ્રીક સાધનાની પહેલાં કે પછી,
પણ દેશના શિલ્પી, માણસના દેહની દિવ્યશ્રી, સુષમા ને લાલિત્ય આટલું સરસ ને
મનોહારી કદી પણ પટ ઉપર કે શિલ્પમાં ખીલવી શક્યા નહોતા. માણસના દેહની
કલ્પનાના સૌંદર્યનું ચિત્ર, ફક્ત ગ્રીક શિલ્પીની દિવ્ય દૃષ્ટિથી જ પકડાયું હતુ.

"Aho Shrut Gyanam"

વિભાગ ત્રીજો : અસ્થિ-વિજ્ઞાન

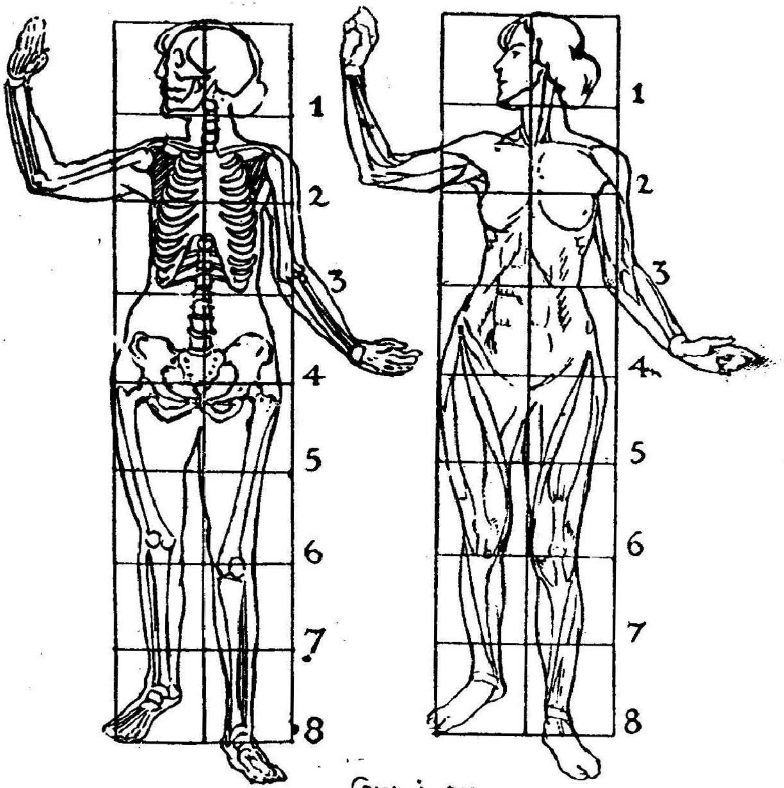
૧–માનવદેહનાં માપ

લાકડા કે પત્થરમાંથી માનવદેહની સુંદર પ્રતિમૂર્તિ ઘડવા માટે શિલ્પીને માણુસના દેહનાં અસ્થિ, માંસપેશીઓ અને શિરા-ઉપશિરાનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન જરૂરનું છે. જોકે આ જ્ઞાનથી,—આ અસ્થિવિદ્યાના વિજ્ઞાનના અવલંબન વડે, શિલ્પીની કેવી ઉન્નતિ સિદ્ધ થાય છે તે વિષયમાં મતભેદો છે. ગ્રીક સાધનાના શ્રેષ્ઠ યુગમાં વિચ્છેદ-વિદ્યા (શરીરના વાઢકાપની વિદ્યા) બહુ પ્રચલિત ન હતી. ગ્રીક શિલ્પીઓ અસ્થિ-વિદ્યામાં બહુ પારંગત હોય એવો ખાસ પરિચય હજુ સુધી મળ્યો નથી. છતાં અસ્થિ-વિદ્યાના અધ્યયન વગર પણ ગ્રીકના શ્રેષ્ઠ શિલ્પીઓએ માણસના દેહની જે અલૌકિક પ્રતિમાઓ ઘડી છે તેની નજીક પણ, પછીના યુગના, અસ્થિ-વિદ્યામાં પારંગત કોઈ પણ શિલ્પી પહોંચી શકયા નથી.

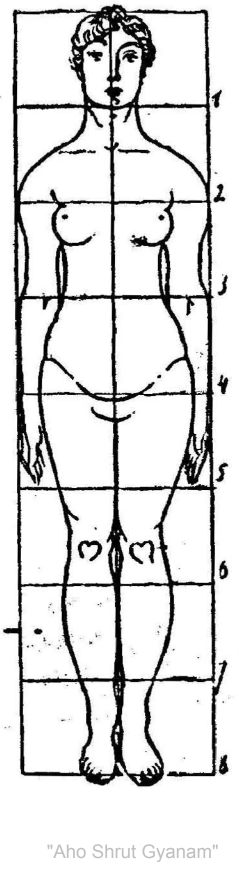
જો કે એ વાત જરૂર સાચી છે કે અસ્થિવિજ્ઞાન અને માંસપેશીની ક્રિયા વિષે કંઇક જ્ઞાન હોય તો મનુષ્ય-દેહની ગતિ અને લીલામરોડનું રહસ્ય ઘણું સમજાય છે, અને માંસપેશીની ગતિ તથા ક્રિયાની ધારણાને કારણે ગતિ અને ચાંચલ્યનું એકેએક રૂપ સુંદરરીતે પ્રતિમા-શિલ્પમાં ખીલવી બતાવી શકાય છે. વળી અસ્થિવિજ્ઞાનની બીજી એક જરૂરિયાત એ છે કે તે દ્વારા મનુષ્યદેહનાં જુદાંજુદાં અંગો અને અવયવોનાં સાપેક્ષિક પરિમાપો (proportions) તથા વિભાગનાં પરિમાપો જાણી શકાય છે; અને પરિમાપના તે જ્ઞાન વડે ઘણી જ સહેલાઈથી નજરે જોએલી ચાક્ષુષ મૂર્તિને સૂક્ષ્મ વિભાગમાં અને આંખને તૃપ્તિકર માપમાં વિભક્ત કરી સહેલાઈથી પ્રકટ કરી શકાય છે.

ગ્રીક શિલ્પીઓનું પ્રમાણજ્ઞાન જગતમાં અતુલનીય ગણાયું છે. (જુઓ ચિત્ર નં ૨૨). Proportion અથવા તાલમાન એ શિલ્પનું એક વિશિષ્ટ અંગ છે. મૂર્તિનાં સૌંદર્ય અને ગતિની રમણીયતાનો આધાર, આ અંગ-વિભાગના સાચ્ચા પ્રમાણુ અને માત્રાજ્ઞાનની ઉપર રહેલો

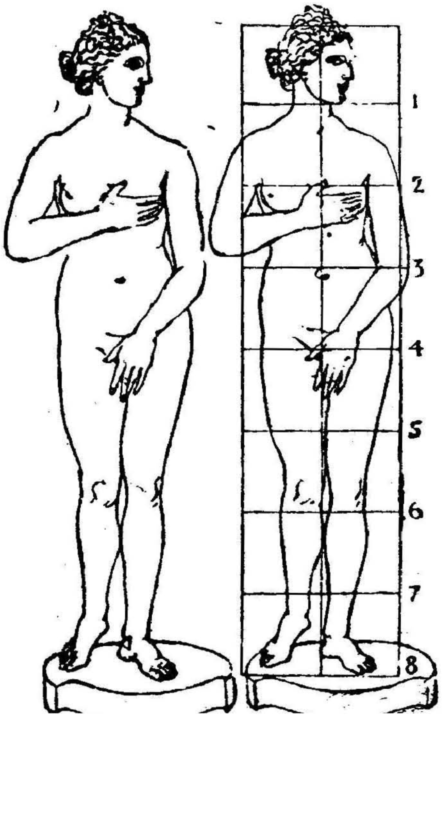
¶ ગ્રીકોએ જે કાળે પોતાની કળા ખીલવી તે કાળે એમનામાં માનવદેહનુ વ્યવચ્છેદ-વિજ્ઞાન બહુ પ્રચલિત ન હતું. છતાં ગ્રીક શિલ્પીઓએ શ્રેષ્ઠ પ્રમાણપુરઃસરની જે અલૌકિક મૂર્તિઓ સરજાવી છે તેનાં દેહમાપ આધુનિક વૈજ્ઞાનિક રીતે નક્કી કરાંએલાં પરિમાપ અનુસાર જ છે. તેના ઉદાહરણુ તરીકે ઇ. સ. પૂર્વે પહેલા સૈકામાં લીઓમીન્સે ઘડેલી મેડીસીની વીનસની મૂર્તિ (ચિત્ર નં ૨૨)તથા આધુનિક તાલમાન પ્રમાણે આલેખેલા માનવ-દેહનાં પરિમાપના નકશાનું ચિત્ર (નં.૨૩) સરખાવવાથી જણાશે. એ જ માપમાં માનવદેહનાં અસ્થિ તથા માંસ-પેશીઓની વિગતો દર્શાવતું ચિત્ર (નં.૨૪) ઉપર આપ્યું છે.



ચિત્ર નં. ૨૪

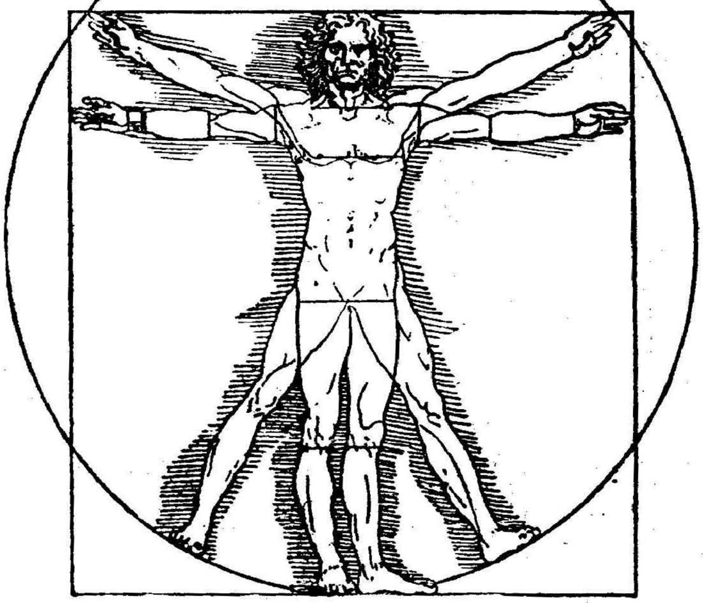


ચિત્ર નં. ૨૩



ચિત્ર નં. ૨૨

"Aho Shrut Gyanam"

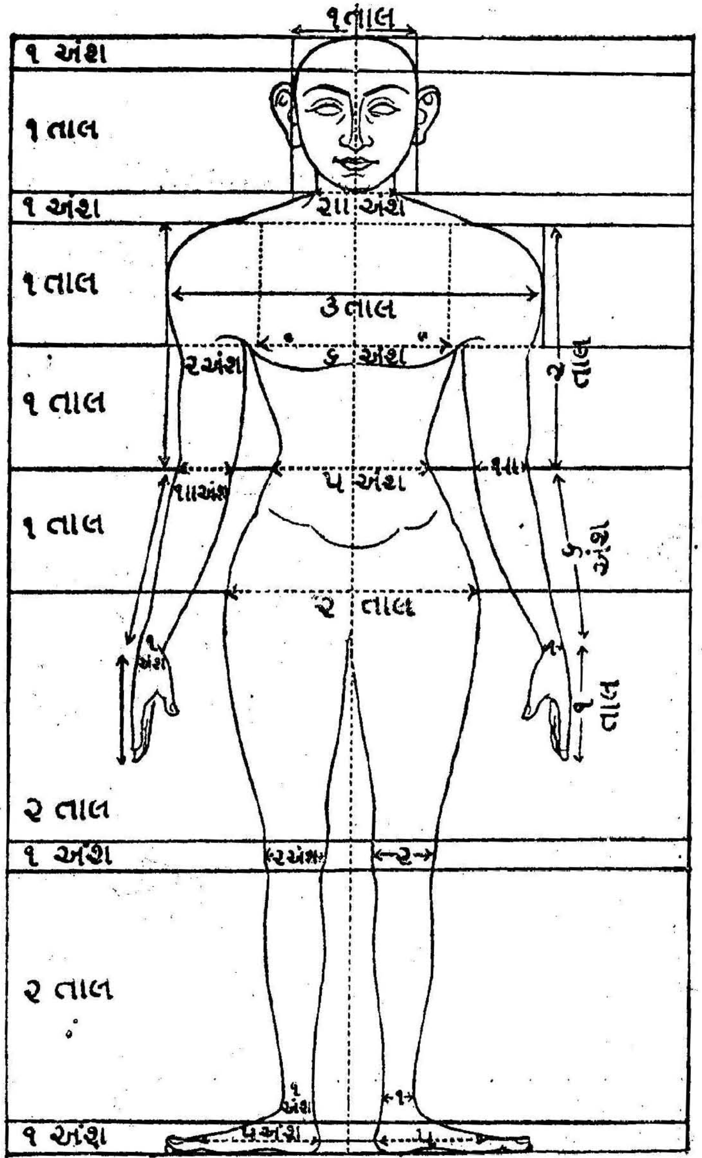


ચિ. ઉપરઃ વિટ્રુવિયસે નક્કી કરેલા શરીરના માપ-નિયમ પરથી નામી કલાકાર લીઓનાર્ડો દ વિન્ચીએ પોતાની નોંધબુકોમાં કરેલા અનેક આલેખોમાંનું એક જાણીતું આલેખન. એણે નોંધ્યું છે કે સામાન્ય સપ્રમાણ માણસની દાઢીથી તે કપાળમાં વાળની શરૂઆત થાય ત્યાં સુધીનું માપ શરીરના બરોબર આઠમા ભાગ જેટલું હોય છે. વળી માણસ પોતાના હાથ શરીરને બરોબર કાટખૂણે પહોળા કરે તો તેની બંને આંગળીઓના છેડા વચ્ચેનું અંતર તે તેની ઊંચાઇ જેટલું થઇ રહે; અને એ રીતે માનવ આકૃતિને આવરી લેતા સમચોરસનું મધ્ય બિંદુ તેના સાથળના મૂળમાં આવી રહે એ જ રીતે, હાથની વચલી આંગળીના છેડા તેના માથાની તાલની સપાટીએ પહોંચે એટલા ઊંચા જો માણસ પોતાના હાથ કરે તો, એ ચોરસની નીચલી બાજુને અડે એ રીતે દોરેલું વર્તુલ જ્યાં તે ચોરસની ઉપલી બાજુને છેદે ત્યાં જ બરોબર હાથની વચલી આંગળીઓ અટકી રહે; ને એ વર્તુલનું મધ્ય-બિંદુ માણસની નાભિમાં આવી રહે.--સં૦ (જમણી બાજુઃચિત્ર ૨૫)

છે. એક સાધારણ સુરેખકાય માણસના દેહની સ્વાભાવિક ઊંચાઈ અને તેના અંગવિભાગનાં પ્રમાણ લઇને તે ઉપરથી માણસની પ્રતિમા ઘડવ નું એક સર્વસાધારણ માપ-કોષ્ટક (measure)–તાલમાન--નક્કી કરી શકાય. ઈટાલીના વિટ્રુવિયસે આવી જાતના પ્રમાણિત માપ ઉપર મનુષ્યદેહના અંગપ્રત્યંગોનો એક માપ-નિયમ (canons of proportion) બાંધ્યો છે. આપણા ભારત-ના શિલ્પશાસ્ત્રમાં પણ આવું એક પ્રમાણિત માપ-કોષ્ટક નક્કી કરાએલું છે ડોરીફોરસે અનેક માણસોના દેહ માપીમાપીને એવું પ્રમાણ નક્કી કર્યું કે માણસના શરીરની લંબાઈ, તેના મોઢા (ચહેરા) કરતાં આઠ ગણી હોય છે. (ચિત્ર નં. ૨૩) એ 'આઠ માથાનો નિયમ' (Law of eight heads) કહેવાય છે. ભારતવર્ષના શિલ્પીઓ તેને 'અષ્ટતાલ'નું માપ કહે છે. ફક્ત ફેર એટલો છે કે તેઓ આ સાધારણ સ્વાભાવિક અષ્ટતાલના પરિમાપને આદર્શ તરીકે રાખીને પછી તેના આધારે પોતાને સર્જવાનાં અતિમાનવોની ઊંચાઈ જરા ઉચ્ચ માન-માં કલ્પે છે. દેવ–દેવીની મૂર્તિને ભારતીય શિલ્પીઓ 'દસ તાલના માપમાં', એટલેકે મનુષ્યમૂર્તિથી જે માપ વધુ ઊંચાઇની નિર્ધારે છે.

મધ્યયુગના ઇટાલીનો શ્રેષ્ઠ શિલ્પી, કલાકાર ને વૈજ્ઞાનિક માઇકલ ઍન્જેલો વ્યવચ્છેદવિદ્યાની મદદથી માણસના દેહનાં અસ્થિએ અસ્થિ ને એકએક માંસપેશીનું સૂક્ષ્મ વિશ્લેષણ કરીને તેનાં પ્રમાણ તથા પરસ્પરના સંબંધોના અભ્યાસ ઉપર જ પોતાની અસંખ્ય કૃતિઓ તૈયાર કરી ગયો છે. (તેના એવા એક સ્કેચ માટે જુઓ ઉપ ચિત્ર નં. ૨૫). તેની કૃતિઓ દ્વારા માણસના શરીરના બંધાર અને તેના અંગ-પ્રત્યંગોનાં સાપેક્ષિક પ્રમાણ (relative proportions) વિષે અનેકવિધ જ્ઞાતવ્ય બાબતો જાણવા મળી છે.

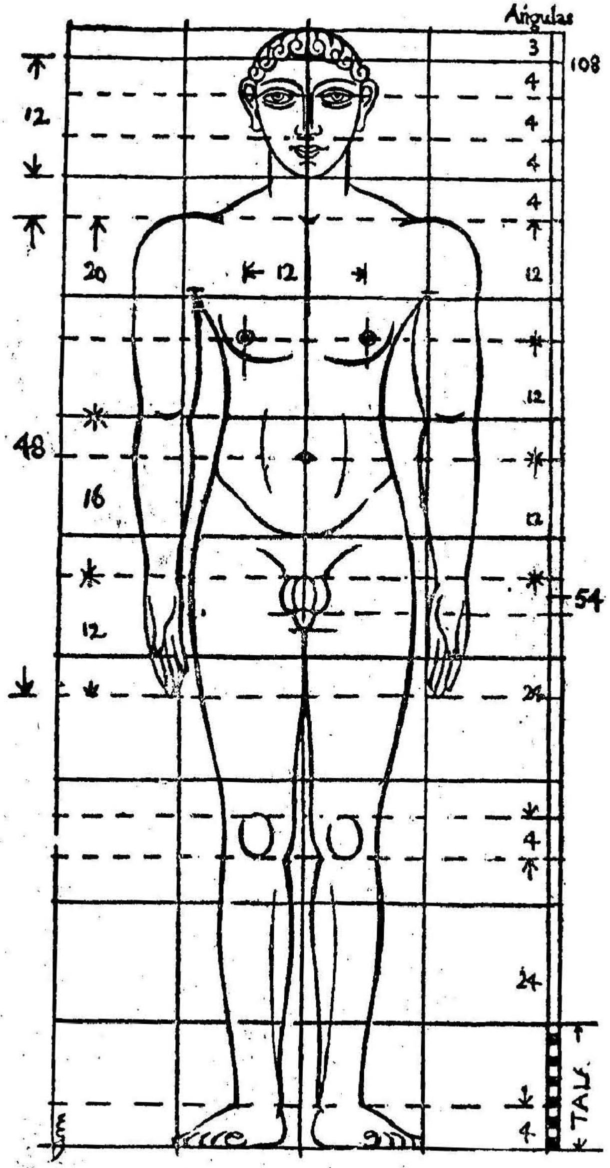
Aho Shrut Gyanam



(Courtesy: Indian Artistic Anatomy by A. N. Tagore)

માનવદેહનાં માપ

હિંદુ મૂર્તિવિધાનશાસ્ત્રમાં મૂર્તિરચના કરવા માટે 'તાલ' નામનું એક માપ નક્કી કરેલું છે. એક તાલ એટલે કપાળના મધ્યબિંદુથી દાઢીના છેડા સુધીનો ચહેરો. એ 'તાલ-માન' ઉપર જુદાંજુદાં હિંદુ શાસ્ત્રોમાં વિવિધ પ્રકારની મૂર્તિરચના માટે વિવિધ પ્રકારનાં માપ આપેલાં છે. જેમકે નરમૂર્તિ (રામ, ઇન્દ્ર, અર્જુન વગેરેની મૂર્તિ) દશ તાલની; ક્રૂરમૂર્તિ (ચંડી, ભૈરવ, નરસિંહ, હયગ્રીવ, વરાહ વગેરે) બાર તાલની; અસુરમૂર્તિ (હિરણ્યકશિપુ, રાવણ, કુંભકર્ણ, મહીષ વગેરે) સોળ તાલની; બાલમૂર્તિ (ગોપાલ, બાલકૃષ્ણ વગેરે) પાંચ તાલની અને કુમાર મૂર્તિ (ઉમા, વામન વગેરે) છ તાલની હોય. બૃહત્સંહિતાના પ્રતિમા-લક્ષણ નામના પ્રકરણમાં સર્વસાધારણ પુરુષની મૂર્તિરચના માટે આઠ તાલનું માપ દર્શાવ્યું છે. એટલે કે સાધારણ માણસની ઊંચાઈ તેના ચહેરાના માપથી આઠ ગણી હોય. (રોમના વિટ્રુવિયસે પણ એ જ માપ નક્કી કરેલું) ને સ્ત્રીનું માપ સાત તાલનું ઠરાવેલું છે. પણ આ અષ્ટતાલ અને સપ્તતાલ ઉપરાંત હિંદુ મૂર્તિવિધાનમાં સામાન્યપણે પ્રચલિત માપ નવ તાલનું છે જે 'ઉત્તમ નવતાલ'ના નામથી ઓળખાય છે. તેનું ચિત્ર ડાબી બાજુએ આપ્યું છે. એક તાલનો ચોથો ભાગ તે 'અંશ' કહેવાય છે. હવે એ 'તાલમાન' પ્રમાણે સાથેના ચિત્રનાં અંગઉપાંગોનાં માપ નીચે મુજબ છે: કપાળની મધ્યથી દાઢી સુધી ૧ તાલ; ગળાની હાંસડીના હાડકાથી છાતી (બગલના ખૂણા) સુધી ૧ તાલ; છાતીથી નાભિ ૧ તાલ; નાભિથી નિતંબ ૧ તાલ; નિતંબથી ઢીંચણ ૨ તાલ; ઢીંચણથી પેની ૨ તાલ; કપાળથી માથાની તાલ સુધી ૧ અંશ; ગરદન ૧ અંશ; ઢીંચણની ઢાંકણી ૧ અંશ; ને ચરણ ૧ અંશ. પહોળાઇનાં આડાં માપ આ પ્રમાણે છે:



(Courtesy: Hindu View of Art by Mulka Raj Anand)

માથું ૧ તાલ; ગળું ૨॥ અંશ; બે ખભા વચ્ચેનું અંતર ૩ તાલ; છાતી ૬ અંશ; કમર ૫ અંશ; નિતંબ ૨ તાલ; ઢીંચણ ૨ અંશ; ઘૂંટી ૧ અંશ; ચરણ ૫ અંશ. હાથની લંબાઈ ખભાથી કોણી સુધી ૨ તાલ; કોણીથી કાંડા સુધી ૬ અંશ; હથેળી ૧ તાલ; બગલ આગળના હાથની પહોળાઈ ૨ અંશ; કોણીની પહોળાઈ ૧॥ અંશ અને કાંડાની ૧ અંશ. ચહેરો ત્રણ સરખા ભાગમાં આ રીતે વહેંચાએલો હોય: કપાળની મધ્યથી આંખની કીકી, કીકીથી નાકનું ટેરવું અને ટેરવાથી દાઢી. શુક્રનીતિમાં શુક્રાચાર્યે નક્કી કરેલાં માપ મુજબ ઇંગ્લંડના વિખ્યાત શિલ્પી એરિક ગિલે તૈયાર કરેલું જે બાજુ ચિત્ર જમણી તરફ આપ્યું છે તેમાં ૧ તાલ=૧૨ અંગુલિના હિસાબે જુદાંજુદાં અંગ-ઉપાંગો અંગુલિનાં માપમાં આપેલાં છે. ('કુમાર'માંથી)

"Aho Shrut Gyanam"

૨—અંગમરોડ

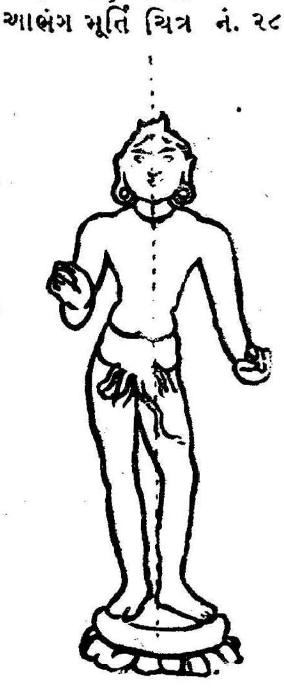
આમ, મૂર્તિરચનામાં અસ્થિવિજ્ઞાન જાણવું ઘણું ઉપયોગી હોવા છતાં પણ દેહના કે તેના અવયવોના કેવળ વૈજ્ઞાનિક તત્ત્વ ઉપર કંઈ શિલ્પના રૂપતત્ત્વની પ્રતિષ્ઠા થઇ નથી. શિલ્પરૂપના ચાક્ષુષ (માત્ર નજરે દેખાતા) વ્યવહાર-રૂપની એવી **વૈજ્ઞાનિક મૂર્તિના અવલંબન ઉપર શિલ્પની રચના કરી શકાતી નથી. શિલ્પનું રસ-રૂપ તો છે કલ્પનાથી રૂપાન્તરિત થએલું 'રૂપ' જ. તે કંઇ વૈજ્ઞાનિક રસ્તે મેળવી શકાતું નથી; તેની શોધ તો કલ્પનાના રસ્તે જ કરવી પડે છે.** જેમ વ્યાકરણ-પિંગળના નિયમો કંઠસ્થ કરવાથી મોટા કવિ થઇ શકાતું નથી, તેમ માત્ર અસ્થિવિદ્યાના નિયમો મોઢે કરવાથી મોટા શિલ્પી થવાતું નથી. ઈટાલીના એક બીજા મહાન શિલ્પીએ કહ્યું છે કે 'Learn Anatomy and then forget it' (અસ્થિવિદ્યા શીખી લો ને પછી તે ભૂલી જાઓ).

પણ અસ્થિવિદ્યાના જ્ઞાને શિલ્પીને મૂર્તિરચના માટે એક મધુર વસ્તુ આપી છે: એ છે ભાવના આવેશમાં દેહના નાના પ્રકારના સુંદર 'ભંગ'ની—'મરોડ'ની (flexionની) કલ્પના. (ચિત્ર ૨૬, ૨૭, ૨૮) માણસ જ્યારે સ્થિર થઇને ઊભો રહે છે ત્યારે કોઇક વખત તે બે પગ ઉપર સરખો ભાર રાખીને ઊભો રહે છે, તો કોઇક વખત એક પગ ઉપર બધો ભાર રાખી ઊભો રહે છે. એવે વખતે તેનો બીજો પગ ભારમુક્ત થઇને સ્વેચ્છાપૂર્વકનો એક મરોડ રચી રહે છે. અંગમરોડની એવી જુદીજુદી 'ભંગી'ઓમાં માનવદેહ જાતજાતનાં સુંદર રૂપમાં પ્રકાશી ઊઠે છે, અને એ રૂપરસનું પાન કરીને શિલ્પી, અવસ્થા અનુસાર અને ભાવની પ્રેરણાથી, પોતાના કલ્પિત રૂપને જુદાજુદા 'મરોડ'માં વિભક્ત કરીને નવનવા રસની સૃષ્ટિ સર્જે છે.

આપણા માથાની વચમાંથી આખા શરીર સોંસરી—axis—નીકળતી જો એક સૂત્રરેખા (plumb-line)—ઓળંભો—નાખવામાં આવે તો તેનાથી આપણું શરીર બે સરખા ભાગમાં વિભક્ત થાય છે. તે જ્યારે એ રીતે બે સરખા ભાગમાં વિભક્ત થાય ત્યારે બંને પગ ઉપર સરખો ભાર પડે છે (ચિત્ર નં. ૨૬). આ મરોડ-ભંગ-નું નામ 'સમપાદ ભંગ'. પણ જ્યારે બ્રહ્મસૂત્ર (axis-line)ની એક બાજુ કરતાં બીજી બાજુના અવયવો વાંકા હોય, ત્યારે એક પગ પર જ શરીરનો ભાર પડે છે. એવે વખતે રચાતા મરોડનું નામ 'આભંગ' અથવા 'ઈષત્ ભંગ'. (ચિત્ર નં. ૨૭). જો દેહ ત્રણ જુદાજુદા 'મરોડ'માં વિભક્ત થાય, તો તેનું નામ 'ત્રિ-વંક' અથવા 'ત્રિભંગ'. ગ્રીક શિલ્પમાં પણ આ 'આભંગ'નાં ઘણાં સુંદર ને સુમધુર નિદર્શનો છે. (ચિત્ર નં. ૨૮). આ 'દેહ-ભંગ' એ શિલ્પીની પ્રતિમાના પ્રાણસકલ જેવો છે. અંગમરોડને સુંદરરીતે રૂપ આપવાથી જ તે શ્રેષ્ઠ પ્રતિમામાં પરિણત થાય છે. (Sculpture is a fine gesture attitudinized.)

પણ પૂર્વદેશના શિલ્પીઓ પોતાની મૂર્તિકલ્પનાને અસ્થિવિદ્યાના કાયદાકાનૂનો અને પરિઘ વડે સીમાબદ્ધ કરતા ન હતા. સ્વાભાવિક પરિચિત રૂપમાં જે બધી આકૃતિઓ જોવામાં આવે છે તેને પરિવર્તિત કરી, પરિશુદ્ધ (refine) કરી, માણસની સ્વાભાવિક આકૃતિને અવયવોનું અતિક્રમણ કરી, એક નવા આદર્શની, એક નવી કલ્પનાની રમણીય મૂર્તિ આ દેશના શિલ્પીઓ ઘડે છે, કે જે, નજરે જોએલી માણસની મૂર્તિનું હૂબહૂ અનુકરણ નથી હોતું. એક રીતે આ નવું જ સર્જન છે. આ કાલ્પનિક માર્ગ લેવામાં પૂર્વ દેશના શિલ્પીઓનો હેતુ તો એ જ કે માણસના અવયવોના જે બધા દોષભર કે આંખને પીડાદાયક અંગ-પ્રત્યંગો હોય તેને કાઢી નાખી, ઢાંકી દઈ, એક ઉચ્ચતર આદર્શના કાલ્પનિક રૂપનું સર્જન કરવું. તેઓ માણસની મૂર્તિનું અતિક્રમણ કરી, એક અતિમાનવના આદર્શવાળું કાલ્પનિક રૂપ ઘડે છે. ભારતના શિલ્પીઓની કલ્પિત દેવદેવીઓની મૂર્તિમાં એક નવા જ પ્રકારની, એક ઉન્નતતર, એક સૂક્ષ્મતર, એક સુન્દરતર મૂર્તિકલ્પનાનો આભાસ રહેલો છે. ગ્રીક દેશના દેવતાની કલ્પના વ્યાયામશાળાના બલિષ્ઠ મનુષ્યદેહના ઉપર પ્રતિષ્ઠિત થએલી છે. (જુઓ ચિત્ર નં. ૩૩માંની ઝીયુસની મૂર્તિ). પરંતુ ભારતના દેવતાની કલ્પના મનુષ્યદેહના આદર્શનું અનુકરણ નથી, પણ અતિમાનવના આદર્શની ધ્યાન-લબ્ધ કલ્પના છે. ગ્રીસના શિલ્પીનો આદર્શ છે, દૈહિક સૌન્દર્યનો આદર્શ; પૂર્વ દેશનો આદર્શ છે, આધ્યાત્મિક સૌન્દર્યનો આદર્શ.

નીચે: ડાબી બાજુ-ચિત્ર નં. ૨૬: સમપાદ ભંગ; વચ્ચે-ચિત્ર નં. ૨૭: આભંગ; જમણી બાજુ-ગ્રીસના દેવતા ઝીયુસની સુંદર આભંગ મૂર્તિ ચિત્ર નં. ૨૮



"Aho Shrut Gyanam"

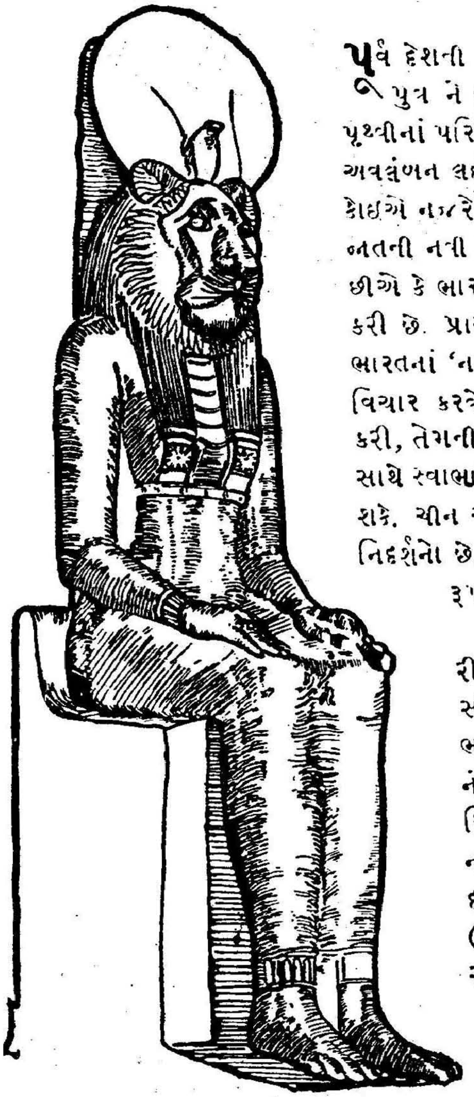
શિલ્પમાં અંગ-ભંગ

શિલ્પીની પ્રતિમામાં જે સૌથી મધુર તત્ત્વ, તે તેના અંગનો મરોડ. માણસની જીવનપ્રવૃત્તિઓની ગતિશીલતામાં કે અમુક ભાવોના પ્રકટીકરણ વેળા માનવદેહના જે નાનાવિધ અંગ–મરોડો રચાઇ રહે છે તેમાં જ માનવદેહનાં સૌન્દર્યનું ખરૂં માધુર્ય પ્રકટી ઊઠે છે. પ્રાચીન શિલ્પગ્રંથોમાં અંગભંગની એ લાવણ્યલીલાનાં શાસ્ત્રીય નામાભિધાન વગેરે આપેલાં છે અને ભારતના શિલ્પીઓએ તો તે પછી છુટે હાથે મબલખપણે એ લીલા વિસ્તારી છે. માણસ બે પગ ઉપર સરખો ભાર રાખીને એવી રીતે સ્થિર ઊભો રહે કે તેના શરીર સોંસરી એક સૂત્રરેખા (ઓળંભો) નાખવામાં આવે તો શરીર બે સરખા ભાગમાં વહેંચાઈ જાય, એ સ્થિર દશામાં પણ એક પ્રકારનું સૌંદર્ય રહેલું છે તેનું ઉદાહરણ મથાળાનું પહેલું ચિત્ર છે, અને તેને 'સમપાદ ભંગ' કહે છે. પણ એક કરતાં બીજા પગ ઉપર વધારે ભાર આવે એ રીતે જરા ઢળતા દેહથી માણસ જ્યારે ઊભો રહે છે ત્યારે તેનો દેહ એક તરફ ઢળીને શરીરનો એક લાવણ્યભર્યો ભંગ રચી રહે છે (મથાળાનું બીજું ચિત્ર). એને 'આભંગ' અથવા 'ઈષત્‌ભંગ' કહે છે. ત્રીજા ચિત્રમાં દર્શાવેલી મૂર્તિનું શરીર એથી પણ આગળ જઇ દેહના ત્રણ ભંગ પ્રકટ કરે છે: માથાથી છાતી સુધીનો, છાતીથી પેડુ સુધીનો અને પેડુ નીચે પગનો. આ મરોડને 'ત્રિભંગ' કહે છે, ને શિલ્પીએ તે શાસ્ત્રોક્ત પદ્ધતિ અનુસાર રચેલો છે. એ પરથી પછી હિંદી કલાકારોએ ત્રિભંગનાં જે અનેકવિધ સ્વરૂપો સર્જ્યાં છે તે પૈકી એક 'અતિભંગ'નું ઉદાહરણ ડાબી બાજુનું ચોથું આલેખન છે. ('કુમાર'માંથી)

(Courtesy: Indian Artistic Anatomy by A N. Tagore)

"Aho Shrut Gyanam"

૩–અપરૂપ રીતની અભિનવ રૂપસૃષ્ટિ



પૂર્વ દેશની શિલ્પ-રીતિમાં એક વિશેષત્વ છે. ભારતના શિલ્પીઓ હકથી કહે છે કે પોતે વિશ્વકર્માના પુત્ર ને બ્રહ્માના પૌત્ર છે, એટલે સર્જન કરવાની સ્વતંત્રતા તેઓ પાસે છે. તેમની શિલ્પકલ્પના ફક્ત પૃથ્વીનાં પરિચિત રૂપોમાં જ સીમાબદ્ધ નહિ રહે. રેખા અને રૂપ (line and form)ના નામ માત્રનું અવલંબન લઈ નવાનવા આદર્શોની રૂપસૃષ્ટિ કરવાનો અધિકાર અને નિપુણતા તેમનામાં છે. કોઇ દિવસ કોઇએ નજરે ન જોયું હોય એવું અપરૂપ અને દિવ્ય રૂપ તેમના કલ્પનાના બળથી સર્જી શકે છે. અને આ જાતની નવી રૂપસૃષ્ટિ કરવી એ જ ખરીરીતે સાચા શિલ્પીનું કર્તવ્ય છે અને આ રીતે, આપણે જોઈએ છીએ કે ભારતના શિલ્પીએ અદ્‌ભુત આદર્શવાળી ગણેશની મૂર્તિની અને 'નરસિંહ'ની મૂર્તિની કલ્પના કરી છે. પ્રાચીન મિસર દેશની 'સેખ્ મેટ'ની સિંહના મોઢાવાળા નરદેહની કલ્પના (ચિત્ર નં. ૩૪) ભારતનાં 'નરસિંહ'ની કલ્પનાની જ અનુરૂપ સૃષ્ટિ છે. આ જાતની અભિનવ રૂપસૃષ્ટિના ગુણદોષનો વિચાર કરવો જોઇએ, અને તેમનાં અંગ ને અવયવોના વિન્યાસ તથા પરિમાપના નૈપુણ્યનું વિશ્લેષણ કરી, તેમની અન્તર્નિહિત રેખાસમષ્ટિના મેળ ને માધુર્યનું વિશ્લેષણ કરવું જોઇએ. મૂર્તિનો કોઇપણ રૂપ સાથે સ્વાભાવિક મેળ છે કે નહિ તેના આદર્શની સાથે આ શ્રેણીની નવી રૂપસૃષ્ટિની સરખામણી ન થઈ શકે. ચીન અને જાપાનની વિવિધ પ્રતિમાઓમાં આ શ્રેણીના અભિનવ રૂપની મૌલિક કલ્પનાનાં ઘણાં નિદર્શનો છે. યુરોપના ગૉથિક યુગના શિલ્પમાં ને ગ્રિફિનની મૂર્તિ કલ્પનામાં આ પ્રકારની નવી ઢબની રૂપસૃષ્ટિનાં દૃષ્ટાન્તો છે.

ઉપર: ચિત્ર ૩૪ મિસરની મૂર્તિ
નીચે: ચિત્ર ૩૫ આસીરિયાનો બળદ

પશુમૂર્તિની કલ્પનામાં પણ આવી નવી રીતની મૌલિક રૂપ સૃષ્ટિને અવકાશ છે. આસીરિયાનો 'બળદ-માનવ' (ચિત્ર નં. ૩૫), ભારતનો 'ગરુડ', દક્ષિણ દેશનો 'યાલી' (ચિત્ર નં. ૩૬) અને શાર્દૂલ એ સર્વની કલ્પના, પરિચિત પશુમૂર્તિનું અતિક્રમણ કરીને સર્જેલી નાનાવિધ વિચિત્ર રસની અને અલૌકિક આદર્શોની રૂપ-સૃષ્ટિ જ છે. ચીન દેશનો 'ડ્રૅગન' (Dragon) એ વળી એક નવી જ મૌલિક રૂપ સૃષ્ટિ છે. (ચિત્ર ૩૭) ચીનની Tao Tieh (અથવા કીર્તિમુખ) પણ એવા જ એક અદ્‌ભુત આદર્શની અભિનવરૂપ કલ્પના છે. ગ્રીક દેશમાં પણ,—જ્યાં શિલ્પી, માણસના સુમધુર આકારવાળા દેહને જ સાધારણરીતે શિલ્પકલ્પનાની સીમા તરીકે ગણે છે તે દેશમાં પણ—કોઇકોઇ શિલ્પીઓએ પ્રકૃતિનાં પરિચિત રૂપનું અતિક્રમણ કરી અભિનવ અને અપરૂપ રીતની રૂપસૃષ્ટિ રચી છે. આનાં શ્રેષ્ઠ દૃષ્ટાન્ત છે 'ગર્ગન અને મેડુસાની' મૂર્તિ, તથા પશુ ને માણસના રૂપના સમન્વયથી ઘડેલી 'સેટાર'(Satyr)(ચિત્ર નં.૩૮) અને 'પાન'(Pan)ની અપરૂપ કલ્પનાઓ.

શિલ્પીની રૂપકલ્પના ફક્ત પરિચિત માનવ અથવા પશુચિત્રમાં જ સીમાબદ્ધ નથી હોતી. તેના રૂપનું જગત અતિવિસ્તૃત કલ્પનાનું જગત છે, જેના અતલ-રૂપ-સમુદ્રમાં એવા બધા નવા ઘાટના, નવા આકારના, નવા પ્રકારના રૂપના આદર્શો છુપાએલા છે કે જે હજી સુધી માણસની નજરે પડ્યા નથી. માત્ર શિલ્પી જ

ચિત્ર નં ૩૬ દક્ષિણ હિંદનો યાલી

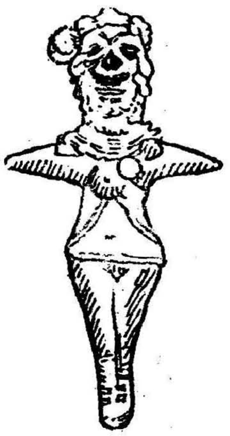
"Aho Shrut Gyanam"

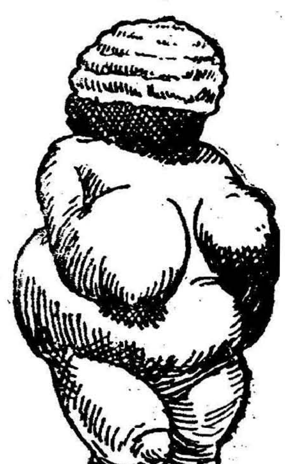
વચ્ચેવચ્ચે તે પોતાની કલ્પનાના રૂપસાગરમાં અવગાહન કરી, નવાંનવાં રૂપરત્નો લઈ આવી, આપણી નજર આગળ તેને વાસ્તવિકતાનું રૂપ આપીને પ્રકટ કરે છે.

પથ્થર, લાકડું કે ગજદન્ત ઉપરાંત બીજી બે વસ્તુમાં શિલ્પી પોતાના અંતરની કલ્પનાને મૂર્ત સ્વરૂપ આપે છે. એમાંની એક છે માટી (terra cotta), અને બીજી છે પંચ-લોહ (bronze) અથવા વિવિધ ધાતુ (metals). જ્યાં યોગ્ય પત્થરનો અભાવ હોય છે ત્યાં તપાવેલી માટી વડે શિલ્પીઓએ ચિત્તહારી મૂર્તિ ઘડી છે પત્થરના પ્રચલન પહેલાં હજારો વર્ષ પૂર્વે આદિમ શિલ્પીઓ ફક્ત પોતાની આંગળીઓ ચલાવીને મુલાયમ માટીમાં રૂપસુંદર વળાંકો વાળી સૃષ્ટિનું સર્જન કરી ગયા છે. મોટેભાગે આકારમાં ક્ષુદ્ર એવી તપાવેલી માટીની એ મૂર્તિની રચનામાં નવા ભાવ અને રસની કલ્પનાના અવકાશ હોય છે. આને ઘડવાની રીત (technique) અને પદ્ધતિ જુદી છે. આ બધા ક્ષુદ્ર આકારોવાળાં માટીનાં રમકડાંમાં કુશળ શિલ્પીએ કુશળ કલ્પનાથી આદીમ યુગનો સહજ-સરળ શિશુ-ભાવ લિપિબદ્ધ કર્યો છે. (ચિત્ર નં. ૩૯) ઑસ્ટ્રિયા દેશમાં એક સ્થૂળ અવયવોવાળી વર્તુલાકારથી વક્ર રેખામાં કલ્પાયેલી 'જગદંબા'ની પ્રતિમા શોધાઈ છે. (ચિત્ર નં. ૪૦). એ પ્રતિમા આકારમાં ઘણી જ નાની છે, પણ માતૃકા ભાવની વિશાળતા અને વિરાટ કલ્પના આ નગણ્ય છતાં ભાવસમ્પદપૂર્ણ એવી માતૃમૂર્તિમાં રહેલી છે. એની ઉમર છે ૨૫૦૦૦ વર્ષ! આને થોડીઘણી મળતી આવતી માટીની મૂર્તિ સિંધુદેશના મોહેન-જો-ડેરોના પ્રાચીન ક્ષેત્રમાં પણ શોધાઇ છે. એમાં વાંકી રેખા કરતાં સહજ સરળ રેખાનું પ્રાધાન્ય વધારે છે. આ જાતની મૂર્તિઓમાં કૃત્રિમ સૌન્દર્ય અથવા કલમની કારીગરી શોધવી એ મૂર્ખતાભરેલું છે. ભાવની ગભીરતા (depth) અને એકનિષ્ઠતા (intensity)માં જ આ જાતની મૂર્તિઓ અતુલનીય હોય છે. પ્રાચીન ગ્રીસ દેશના Tanagra ક્ષેત્રમાં, ક્ષુદ્ર કદની આવી અસંખ્ય માટીની મૂર્તિઓ (terra otta) શોધાઈ છે. પત્થરની મૂર્તિ કરતાં આના આદર્શો અને કલ્પના જુદાં જ હોય છે. ચીન દેશમાં પણ આવી તપાવેલી માટીની બનાવેલી અપરૂપ કલ્પનાવાળી ઘણી ક્ષુદ્ર મૂર્તિઓ શોધાઈ છે. આ બધી અતિ પ્રાચીન યુગની છે. ગાંભીર્યમાં, તેમજ નાના કદમાં વધારે અર્થ સમાવવાની શક્તિમાં ચીનના પ્રાચીન યુગની માટીની મૂર્તિઓ-રમકડાં-જગતમાં અદ્વિતીય છે

ધાતુની મૂર્તિઓ ઘણી વખત પત્થરની મૂર્તિઓ કરતાં વધારે સ્થાયી હોય છે. શિલ્પીઓ ધાતુના અવલંબનથી ઘણી મૂર્તિઓ રચી ગયા છે. ભારતમાં જેમ અષ્ટ ધાતુની દેવ-દેવીઓની મૂર્તિ રચનાનું પ્રચલન છે, તેમ પ્રાચીન ગ્રીસમાં એકાધિક જાતજાતની ધાતુના મિશ્રણથી બનેલી 'બ્રૉન્ઝ' ધાતુ વડે પ્રતિમારચનાની પ્રથા હતી. સીસું, ત્રાંબું, પિત્તળ, રૂપું ને કલાઇના મિશ્રણથી એ ધાતુ બનતી હતી. ડેલ્ફીની સુપ્રસિદ્ધ અશ્વચાલકની ધાતુમૂર્તિનું મુખમંડળ દેવતાઇ દિવ્ય સૌન્દર્યથી દીપ્ત છે ઇંગ્લંડના બ્રિટિશ મ્યૂઝિયમમાંની 'નિદ્રાદેવી' (Hypnos)ની ધાતુમૂર્તિમાં ગ્રીક પુરાણની મધુર કલ્પનાને શિલ્પીઓ એક અજ્ઞાત ગ્રીક પ્રતિમાકાર અમર કરી ગયા છે સફેદ આરસપહાણમાં છાયા અને પ્રકાશના જે વિપરીત ને સૂક્ષ્મ વિરોધી રસનો અવકાશ હોય છે, તેવો અવકાશ ઘેરા લીલા અથવા કૃષ્ણાભ રંગની બ્રૉન્ઝ મૂર્તિમાં હોતો નથી. એ ગભીર શ્યામવર્ણના આવરણમાં ઘડતરની કારીગરી ઘણી વખત છૂપી રહે છે. પણ આ જ ઘેરા લીલા વર્ણની જુદીજુદી આભામાં, શિલ્પી પોતાની મૂર્તિને નવા રસથી અભિષિક્ત કરી શકે છે. ઘણી જૂની બ્રૉન્ઝની મૂર્તિ કાર્બોલિક ઍસિડ અને oxygenના પ્રભાવથી ઑક્સીડાઇઝ થઇને એક સુંદર મધુર લીલા રંગનું આવરણ ધારણ કરે છે ચિત્રરસિકોને માટે આ રંગ (patina) ખૂબ જ આકર્ષણની વસ્તુ છે.

ભારતમાં બ્રૉન્ઝને બદલે પંચલોહ ને અષ્ટધાતુની મૂર્તિનું પ્રચલન બહુ યુગથી પ્રચલિત છે. મોહેન-જો-ડેરોના પ્રાચીન ક્ષેત્રમાંથી ધાતુની નર્તકી મૂર્તિ શોધાઈ છે. દક્ષિણ દેશમાં પ્રાચીન બૌદ્ધ સ્તૂપમાંથી કેટલીક પંચલોહની સુંદર બૌદ્ધ મૂર્તિના ભગ્નાવશેષો મળ્યા છે. પણ મધ્ય યુગની નાલંદાની પંચલોહની મૂર્તિ ને દક્ષિણના ચોળયુગની ઘણી શ્રેષ્ઠ પ્રતિમા ભારતવર્ષના ધાતુશિલ્પીઓની અદ્ભુત નિપુણતાનું સ્મરણ કરાવે છે.





મથાળે ચિત્રઃ નં. ૩૭ ચીન દેશનો ડ્રૅગન;
વચ્ચેઃ ચિત્ર ૩૮—પશુ અને માનવના રૂપના સમન્વયની યુરોપની કલ્પના 'સેંટાર'; નીચે ડાબીબાજુઃ ચિત્ર નં ૩૯ જમણી બાજુઃ ચિત્ર ન. ૪૦

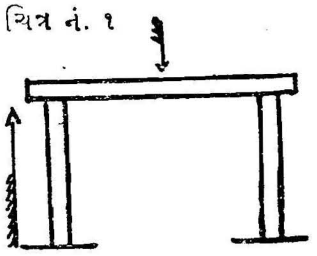
"Aho Shrut Gyanam"

વિભાગ ચોથો: સ્થાપત્ય અથવા વાસ્તુ-શિલ્પ

૧–સ્થાપત્યની અભિવ્યક્તિ

ગુરુત્વાકર્ષણની શક્તિ પૃથ્વીપરની વસ્તુમાત્રને ભૂગર્ભ તરફ ખેંચી રહી છે. અને જે કોઇ વસ્તુ પૃથ્વીની સપાટી પરથી માથું ઊંચું કરવાનો—અદ્ધર થવાનો પ્રયત્ન કરે તેને ગુરુત્વાકર્ષણની શક્તિ (gravitation)ની સામે યુદ્ધ કરવું પડે છે. ઇમારતની છતને કે છાપરાને એવી રીતે ભૂગર્ભ તરફ ખેંચાઇને નીચે પડતી અટકાવવાનો પ્રયત્ન તેની બે તરફનાં અવલંબનો—ટેકા કે ભીંતો—કરે છે (ચિત્ર નં.૧). કોઈપણ બાંધેલું મકાન જોવાથી સમજાશે કે તે સ્થિર થઇને ઊભું છે; તે 'સ્થાપિત' થયું છે. આ સ્થિર ભાવ, આ 'સ્થાપત્ય'નો ભાવ એ ખરી રીતે 'સ્થિર' ભાવ નથી, પણ બે વિપરીત શક્તિના ઘાત-પ્રતિઘાતની મૂર્તિ છે. ચિત્ર નં. ૧ દર્શાવે છે તેમ, ઉપરની છત નીચે પડવા માગે છે ને ભીંતો તેને ઉપર ઊંચકી રાખવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

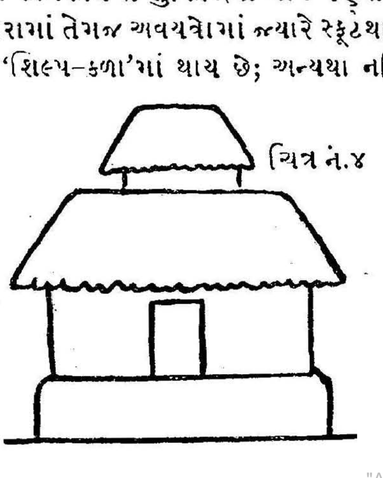
ચિત્ર નં. ૧



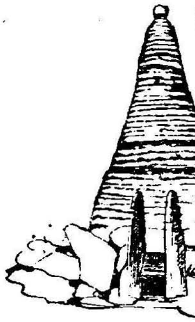
આ બે ભિન્નમુખી–વિરોધી શક્તિઓ પરસ્પરનું વારણ(Neutralize)કરી, સ્થિરતાની મૂર્તિ બનીને પ્રકાશે છે. આમ, એક શક્તિનું બીજી શક્તિ વડે જીતાએલું પ્રકટ સ્વરૂપ તે જ 'સ્થાપત્ય'—Architecture. સ્થાપત્યનો પહેલો ધર્મ એ છે કે પૃથ્વીના ગુરુત્વાકર્ષણને જીતી પૃથ્વી ઉપરની વસ્તુનો ભાર વહન કરવો. (The conflict between gravity and rigidity is the whole aesthetic material of Architecture.-*Schopenhauer*).

જેના આવરણ વડે પાણી, વાયુ અને ગરમીના આક્રમણથી માણસ આત્મરક્ષા કરી શકે તેને ગૃહ, આવાસ અથવા આલય કહે છે. પરંતુ ગૃહ અથવા આવાસમાત્ર સ્થાપત્ય ન કહેવાય.

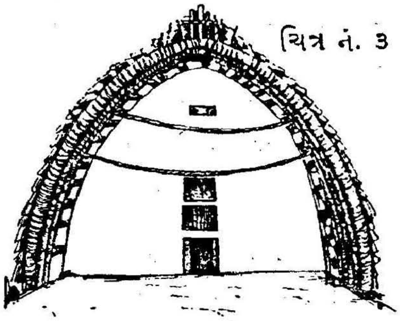
જે ગૃહનું બહારનું રૂપ જોતાં તેના સ્તંભો, કમાનો કે સળિયા દ્વારા ભારવહનનું કાર્ય સુંદરરીતે સંપાદિત થતું હોય અથવા એવો ભાવ પ્રકાશિત થતો હોય તેને જ 'સ્થાપત્ય' કહેવાય. 'સ્થાપના'નું કાર્ય સુસિદ્ધ થવા ઉપરાંત સાથેસાથે તે સુસિદ્ધિનો ભાવ પણ તેની બાહ્ય આકૃતિમાં, તેના ચહેરામાં તેમજ અવયવોમાં જ્યારે સ્ફૂટ થાય ત્યારે જ તેનો સમાવેશ 'શિલ્પ-કળા'માં થાય છે; અન્યથા નહિ. (Architecture is the clear expression of an effective structural function.) આમ, ગ્રંથીબંધન અને ભારવહનનાં બંને કાર્ય સુચારુ રૂપે સંપન્ન થયા છે એ ભાવના ગૃહમાં વ્યક્ત થાય તો જ એ ગૃહનું બાંધકામ 'ગૃહનિર્માણ-શિલ્પ' કહેવડાવવાનો દાવો કરી શકે. આ 'ભારવહન'માં સમર્થ બાંધકામની કુશળતા હોવી એ સ્થાપત્યનો મૂળ સિદ્ધાંત છે.



ચિત્ર નં.૪



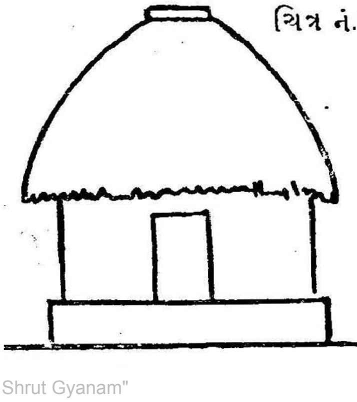
ચિત્ર નં. ૨



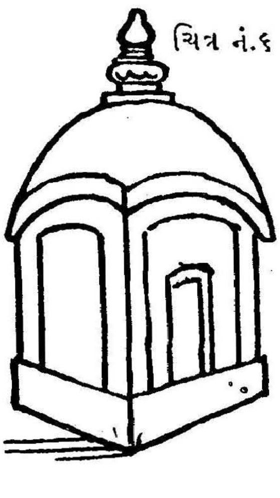
ચિત્ર નં. ૩

ભારતની જૂનામાં જૂની આદિનિવાસી જંગલી ટોડા જાતિ વાંસ અને ઝાડનાં પાંદડાંનાં સાધનો વડે વાવાઝોડાં તેમજ વરસાદનો આઘાત સહન કરી શકે એવાં ગૃહ નિર્માણ કરતી. એ ઘરનો આકાર ઢાળવાળા છાપરા સહિતના ત્રિકોણ જેવો હોય છે (ચિત્ર નં.૨). આ ત્રિભુજ ઢાળવાળા છાપરાપરથી પાણી સહેલાઈથી ઢળી જઈ શકે એવી રચના તેના ત્રિકોણ રૂપમાં સહજ રૂપે જ સ્ફૂટ થાય છે; એટલે સ્થાપત્યકળામાં એ ટોડાના ઘાસના ઝૂંપડાએ સન્માનનું સ્થાન મેળવ્યું છે, એ તે ઉપરથી વિકસેલાં સ્થાપત્યો દર્શાવે છે (ચિત્ર નં. ૩).

ગોળ પાંદડાં વડે રચેલી આઠ છતની રચનાના છાપરાવાળું બંગાળનું 'આઠચાલા' નામનું ઝૂંપડું પણ સ્થાપત્યની શિલ્પકળામાં ગણાય છે (ચિત્ર નં. ૪); કેમકે તેનું બહારનું રૂપ જોતાં જ વાવાઝોડાં, વરસાદ તથા તાપનું નિવારણ કરવાની તેની શક્તિ સ્પષ્ટરૂપે વ્યક્ત થાય છે. આમ, ગૃહનિર્માણનાં અનેક બાહ્ય રૂપ તેના બાંધકામની જરૂરિયાત (necessity of construction)ને કારણે અવનવા આકાર ધારણ કરે છે. છાપરું ઢાળવાળું બાંધવામાં ન આવે તો પાણીનો માર્ગ કરવો મુશ્કેલ પડે; આથી 'આઠચાલા' ઝૂંપડાં તેના એ ઢાળવાળા છાપરાને કારણે જ એક ખાસ વિશિષ્ટ આકાર પામ્યાં. પછી એ આકૃતિ બંગાળનાં ઢાળવાળાં ગ્રામઘરોમાં ઊતરી (ચિત્ર નં. ૫); અને તે આદર્શ

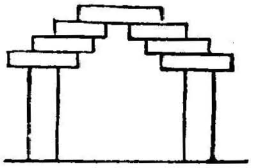


ચિત્ર નં.૫

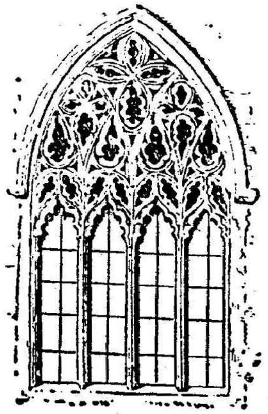


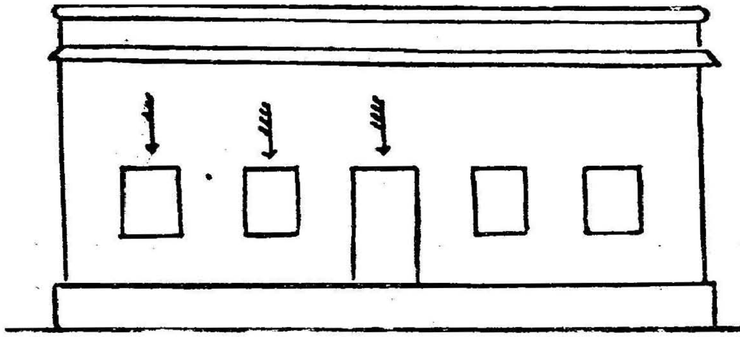
ચિત્ર નં.૬

"Aho Shrut Gyanam"



ચિત્ર નં. ૭





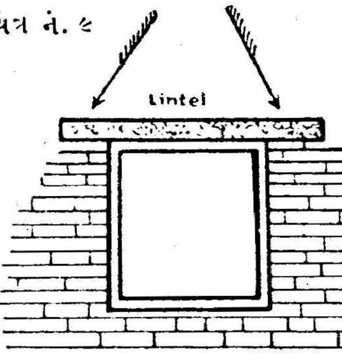
←ડાબી બાજુ ચિત્ર નં. ૭-ક

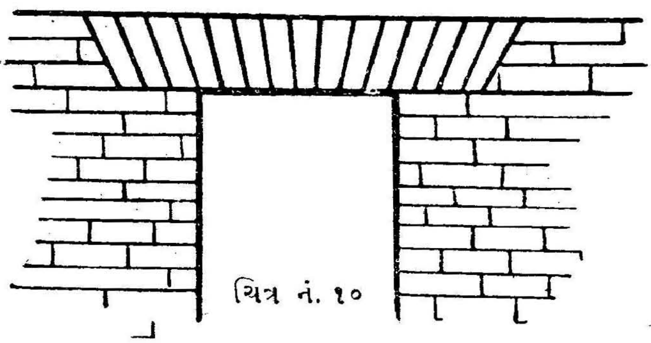
ઉપર ચિત્ર નં. ૮

ઉપર બંગાળનાં મંદિરોનું વિશિષ્ટ સ્થાપત્યરૂપ સર્જાયું (ચિત્ર નં. ૬).

વાંસ અને ઝાડનાં પાંદડાંનાં સાધન છોડીને જ્યારે ભારે પથ્થરનાં ઘરો બાંધવાની જરૂર ઊભી થઈ, ત્યારે એ જ ઢાળવાળા છાપરાની રચના બીજી કુશળતાથી કરવી પડી. પથ્થરના નાનાનાના ટુકડાઓને, એક ઉપર એક, પરસ્પરની સામે રચાતા આવે. એ રીતે ગોઠવીને, ઉપરનો અવકાશ ધીમેધીમે ઓછો કરતા જઈ, તદ્દન ઓછો અવકાશ રહેતાં ત્યાં એક છેવટનો કટકો મૂકી દીધો, અને આમ, ઢાળવાળા છાપરાની પથ્થર વડે રચના કરવામાં આવી (ચિત્ર નં. ૭). આ પદ્ધતિનું છતનિર્માણ ઓરિસ્સાનાં ઘણાં પ્રાચીન મંદિરોમાં જોવામાં આવે છે. આ અવસ્થા તે આપણી આજની કમાનો (arch)ની રચના પહેલાંની અવસ્થા.

ચિત્ર નં. ૯



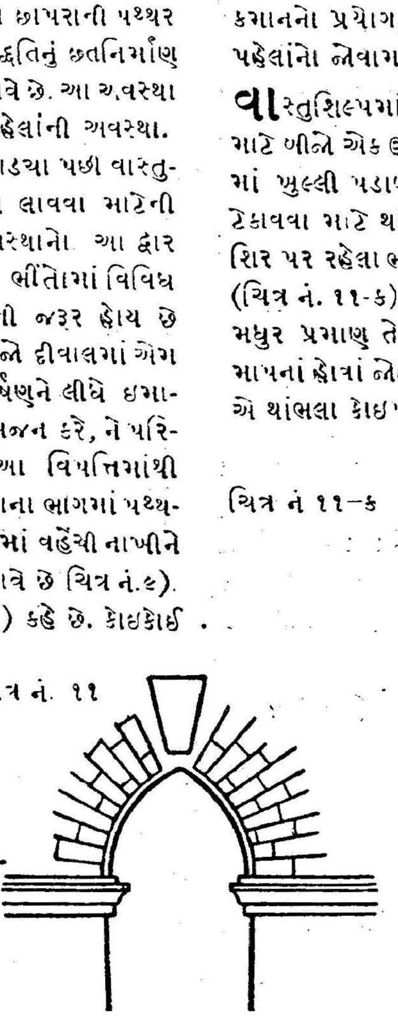


ચિત્ર નં. ૧૦

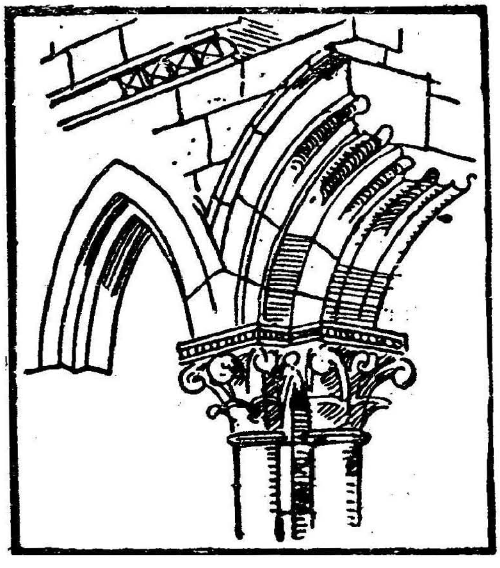
તાપ અને વરસાદના નિવારણનો હેતુ પાર પાડ્યા પછી વાસ્તુશિલ્પમાં બીજો પ્રશ્ન આવે તે હવા અને પ્રકાશ લાવવા માટેની બારીઓની, તેમજ પ્રવેશ માટેનાં દ્વારની વ્યવસ્થાનો. આ દ્વાર તથા ગવાક્ષ (ઝરૂખા-બારીઓ) માટે મકાનની ભીંતોમાં વિવિધ પ્રકારના ખુલ્લા માર્ગ અથવા બાકોરાં પાડવાની જરૂર હોય છે (ચિત્ર નં.૭-ક); પરંતુ આવા માર્ગ તથા બાકોરાં જો દીવાલમાં એમ ને એમ ખાલી જ પાડવામાં આવે તો, ગુરુત્વાકર્ષણને લીધે ઇમારતના ઉપલા ભાગનો ભાર એ બાકોરાંઓ ઉપર વજન કરે, ને પરિણામે ભીંત પડી જવાનો ભય રહે (ચિત્ર નં ૮). આ વિપત્તિમાંથી બચવા માટે કોઈકોઈ બારી કે બારણાના મથાળાના ભાગમાં પથ્થરનું એક અવલંબન મૂકી, ઉપરના ભારને બે ભાગમાં વહેંચી નાખીને એ પતનની ગતિ રોકવાની વ્યવસ્થા કરવામાં આવે છે ચિત્ર નં.૯). એ અવલંબનને lintel (ઓતરંગ અથવા સિરદલ) કહે છે. કોઈકોઈ કિસ્સામાં કમાનની માફક વ્યવસ્થા કરી, એ કમાનની રેખાને મથાળે જોડાજોડ ઊભી ઈંટોને જરા ત્રાંસપડતી ગોઠવીને, ઉપરના ભારના કેન્દ્રને એ જુદીજુદી ઈંટોમાં વિભક્ત કરી નાખવામાં આવે છે (ચિત્ર નં. ૧૦). આ રીતની ઈંડાકૃતિ ઢાળવાળી રેખાના અવલમ્બનમાંથી વિકાસ પામીને કમાન-(arch)ની ઉત્પત્તિ થઇ (ચિત્ર નં. ૧૧). ઘણાનું ધારવું છે કે કમાનની આ રચનાનો ઉદ્ભવ પશ્ચિમ દેશના શિલ્પીઓએ કર્યો હતો; પરંતુ ભારતમાં અને પૂર્વ તરફના દેશોનાં કોઈકોઈ સ્થાનોમાં કમાનનો પ્રયોગ, યુરોપમાં તે પ્રચાર પામી તેના યે ઘણા કાળ પહેલાંનો જોવામાં આવે છે.

વાસ્તુશિલ્પમાં ભીંત અથવા દીવાલ ઉપરાંત પણ ભારવહન માટે બીજો એક ઉપાય છે: તે સ્તંભ અથવા થાંભલો-pillar. મકાનમાં ખુલ્લી પડાળી અથવા વરંડો રાખવો હોય તો ત્યાંની છતને ટેકાવવા માટે થાંભલાનો જ આશ્રય લેવો પડે. આ થાંભલા તેના શિર પર રહેલા ભારના વહનના પ્રમાણમાં પહોળા હોવા જરૂરી છે (ચિત્ર નં. ૧૧-ક); છતાં તેની લંબાઇ-પહોળાઇમાં એક પ્રકારનું દૃષ્ટિ-મધુર પ્રમાણ તો હોવું જ જોઈએ. એ લંબાઇ તથા પહોળાઇ એવા માપનાં હોવાં જોઇએ કે જેવાથી આપણને આપમેળે જ સ્ફુટ થાય કે એ થાંભલા કોઇપણ જાતના આયાસ વિના સાહજિકરીતે પોતાના

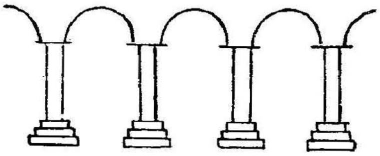
ચિત્ર નં. ૧૧

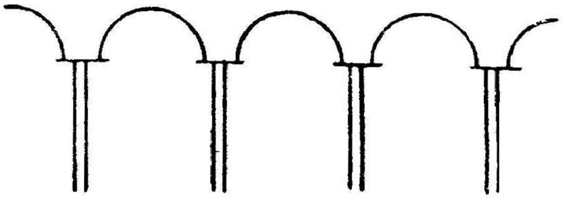


ચિત્ર નં ૧૧-ક



"Aho Shrut Gyanam"

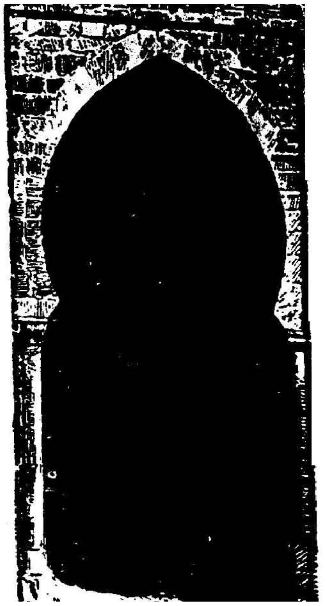




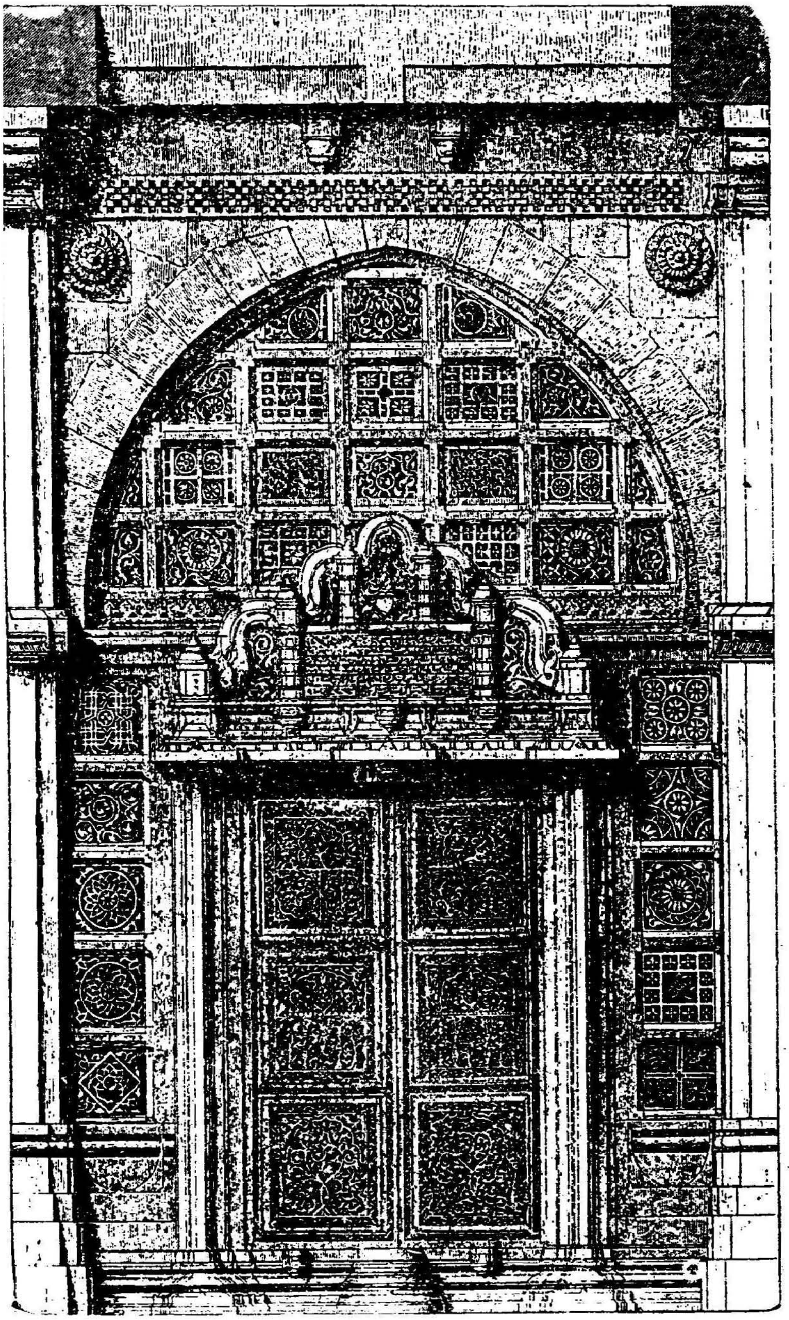
ઉપર: ચિત્ર ૧૧–ખ; જમણી બાજુ: ૧૧–ગ

ભારનું વહન કરી રહ્યા છે અને ઉપલી ઈમારતને પડી જવાનો બિલકુલ ભય નથી. આવો 'સ્વ-સ્તિ'નો—sense of securityનો ભાવ તેની લંબાઈ અને પહોળાઇનાં સાપેક્ષિક પરિમાણમાંથી આપમેળે ઉઠવો જોઇએ (ચિત્ર નં. ૧૧-ખ). આવી દૃઢતાનો જેમાં અભાવ હોય તે હીન પ્રકારનું વાસ્તુ-શિલ્પ ગણાય (ચિત્ર નં. ૧૧-ગ).

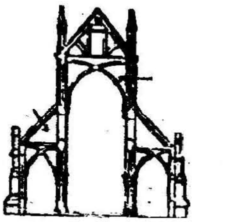
સ્તંભની સમુચિત લંબાઈ અને પહોળાઈ ઉપરાંત બીજી પણ એક બાબત વિચારવાની હોય છે અને તે બે થાંભલાની વચ્ચેની યથાયોગ્ય ખાલી જગ્યા અથવા વ્યવધાન-space (ચિત્ર નં. ૧૧-ઘ). આ વ્યવધાન–space–અને વાસ્તુનાં જુદાંજુદાં અંગોનાં યથાયોગ્ય પરિમાણ–proportion ઉપર જ સ્થાપત્યરૂપની સુંદરતાનો આધાર રહેલો છે. (ચિત્ર નં. ૧૨). મકાનની ભીંતો(walls), દ્વાર-ગવાક્ષાદિ (openings), સ્તંભો (pillars) ને ઓતરંગો (lintels) એ બધાં એકબીજાને પડછે અત્યંત સમુચિત રીતે સપ્રમાણ હોવાં જોઇએ. તો જ એક ભવનનાં જુદાંજુદાં પ્રત્યેક અંગ-પ્રત્યંગ તે સમગ્ર ભવનને; તેની સમગ્ર આકૃતિને, એક અખંડ દૃશ્યમધુર રૂપમાં રચી રહેશે (ચિત્ર નં.૧૨-ક,ખ,ગ). એટલા માટે જ, યથાયોગ્ય પરિમાણ (proportion) અને એક અંગની સાથે બીજા અંગનો સંપર્ક(relation) એ કોઈ પણ ભવનની અખંડ એકતાનતા માટે ખાસ જરૂરી છે ને તે જ તેના સમગ્ર રૂપને એક અખંડ એકતાનતામાં સુનિબદ્ધ કરે છે. આવી એકતાનતાના આદર્શનું સ્મરણ કરીને એક જર્મન પંડિતે વાસ્તુ-શિલ્પ(સ્થાપત્ય)ને માટે 'નિશ્ચલ સંગીતનો પિંડ' એવી સંજ્ઞા વાપરી છે (Architecture is frozen music—*Schegel.*)



ઉપર: ચિત્ર ૧૧-ઘ; નીચે: ચિત્ર ૧૨



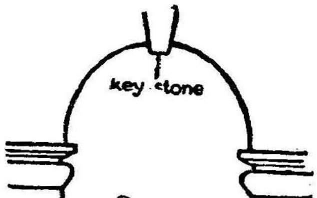
ડાબી બાજુ: ચિત્ર ૧૨–ક
નીચે: ૧૨–ખ તથા ગ



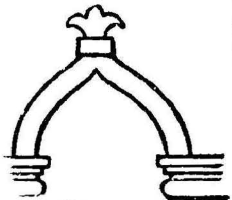
"Aho Shrut Gyanam"

૨–સ્તંભ અને શિખરની રચના

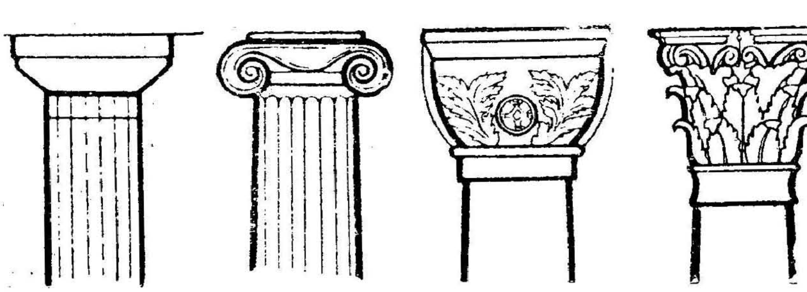
જમણી બાજુ—ચિત્ર નં. ૧૩: કમાનમાં 'કી-સ્ટોન';. ચિત્ર નં. ૧૪: અલંકૃત 'કી-સ્ટોન'; ડાબી બાજુએ પહેલી આકૃતિ—ચિત્ર નં. ૧૫: સ્તંભમાં નારીમૂર્તિ કારિયાટિડ; નીચેની ચાર આકૃતિ—ચિત્ર નં.૧૬: જુદાજુદા પ્રકારના સ્તંભના મુકુટની વિવિધ આકૃતિઓ; છેલ્લે ચિત્ર નં. ૧૬-ક: છત ને થાંભલાની વિરોધી રેખાઓ વચ્ચે સામંજસ્ય સાધવાનું મુકુટનું કર્તવ્ય.



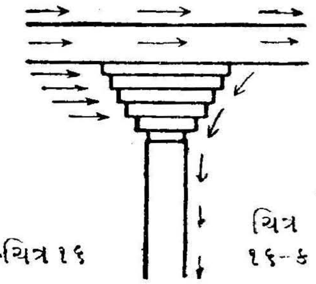
ચિત્ર ૧૩



ચિત્ર ૧૪



←ચિત્ર ૧૬

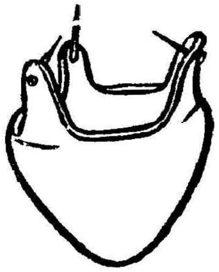


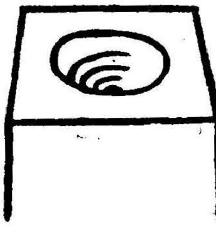
ચિત્ર ૧૬-ક

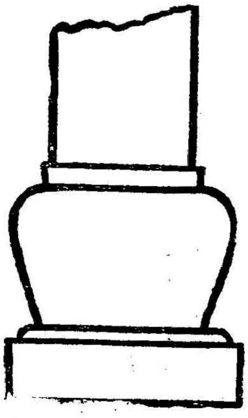
સ્થાપત્યમાં વસી રહેલું આ સંગીત કે એકતાનતા એ માત્ર તેની રેખાસમષ્ટિનું બહારનું જ ઐક્ય નથી. ભવનના જુદાજુદા અંગ-પ્રત્યંગોમાં, તેના ઉપરાર્ધ ને નિમ્નાર્ધમાં (ઉપરના ને નીચેના ભાગમાં), તેની ભીંતો તથા તેમાંનાં દ્વાર-ગવાક્ષો રૂપી બાકોરાંમાં યા તેની ખાલી જગ્યાઓમાં,—બધે જ એક પ્રકારની ભારસામ્યતા (balance)નું સ્થૈર્ય (equilibrium), તથા ભિન્નભિન્ન શક્તિ અને ગતિના સમન્વયની એકતાનતા તથા સમુચિતતા (propriety—fulfilment of purpose), તે ભવનને સુરૂપતા,શ્રી અથવા સૌન્દર્ય અર્પે છે. માત્ર અમુક બહારની નકશીઓ અથવા અલંકારો વગેરેની શોભા કરવાથી કોઈપણ મકાન 'વાસ્તુશિલ્પ'માં પરિણત થતું નથી. મકાનના આગળના ભાગમાં ઓછાવધતા પ્રમાણમાં અલંકાર-શોભા (ornament)ની રચના કરવાની પ્રથા છે; પણ એ અલંકાર-યોજનાનો મુખ્ય હેતુ તો પ્રધાન આકૃતિ (structure)ના જરૂરી બંધની તેમજ આલંબનની આવશ્યકતાને સુયોગ્યરીતે બતાવવી તથા તેના ગઠન અને ભારવહનનાં ખાસ જરૂરી અંગ-પ્રત્યંગોના પ્રયોજનપણા ઉપર ભાર મૂકી તેનો ઇશારો—નિર્દેશ કરવો એ જ છે. દાખલા તરીકે કમાનનાં બે પડખાંની બે બંકિમ (વાંકી) રેખાઓની વચ્ચે એક મુખ્ય પથ્થર (key-stone)ની સ્થાપના, એ કમાનની રચનામાં ભારવહનને માટે ખાસ જરૂરી છે (ચિત્ર નં. ૧૩). આથી એ પથ્થર–key-stone–ની આકૃતિ નજર આગળ ખાસ ખીલવી રાખવી પડે છે; અને એટલા માટે એ પથ્થરનું અવલંબન લઇને ત્યાં આભૂષણ અથવા અલંકરણ કરવાનો અવકાશ રહે છે (ચિત્ર નં. ૧૪).

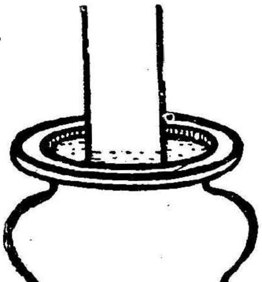
એ જ રીતે સ્તંભ–થાંભલો, એ પોતાના માથા ઉપર રહેલો ભાર વહન કરે છે એ પ્રકટ કરવું તે સ્થાપત્યને માટે બહુ જ જરૂરનું છે. આ પ્રકાશ કરવા માટે ગ્રીસમાં પૂર્વયુગમાં થાંભલાને સ્થાને એક ભારવહન કરનારી કલ્પિત નારીમૂર્તિ સન્નિવેષિત કરવામાં આવતી. એનું નામ હતું કારિયાટિડ–Caryatid–નારીસ્તંભ (ચિત્ર નં. ૧૫).

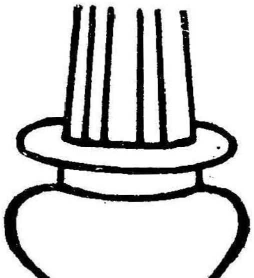
ઘણી વખત સ્તંભને માથાળે, છતનું ભાર-સામ્ય જળવાય અથવા

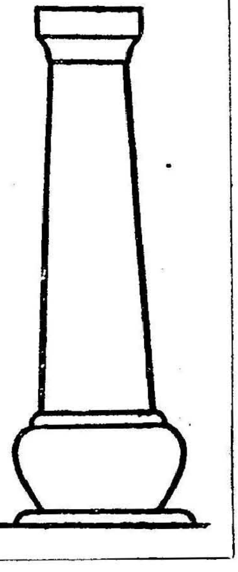












ડાબી બાજુને છેડેથી, આકૃતિ ૧ થી ૪—ચિત્ર નં. ૧૭ તથા ૧૭-ક: થાંભલાની રચના કેમ ઉદ્ભવી તેનો ક્રમ-વિકાસ દર્શાવતાં આલેખનો. પથ્થરના શિલ્પના અસ્તિત્વ પહેલાં જ્યારે વાંસના દંડના થાંભલા રચાતા તે સમયે તેના બચાવ માટે તેને જલપૂર્ણ કલશમાં રાખવામાં આવતા. એ પદ્ધતિ પાછળથી થાંભલાની પાદપીઠ રૂપે પણ કાયમ બની રહી. જમણી બાજુ છેલ્લે: ચિત્ર નં. ૧૮.

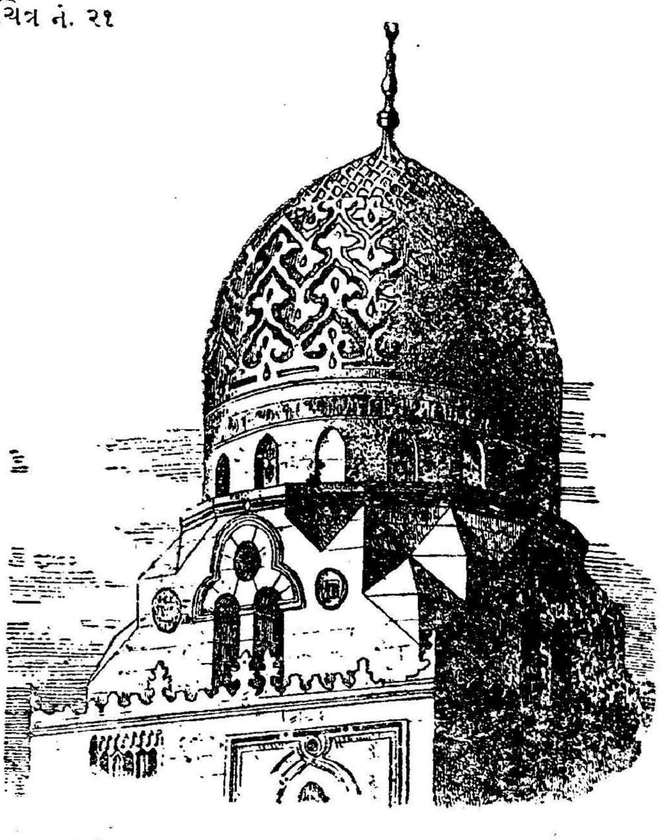
"Aho Shrut Gyanam"

ભારની યથાયોગ્ય વહેંચણી (distribution of weight) થાય તે માટે એક આલંબન અથવા મુકુટ (capital)ની રચના કરવી પડે છે. થાંભલાના આ મુકુટને પણ નાના પ્રકારના અલંકારો કે સુશોભનોથી વિભૂષિત કરીને થાંભલાને એક પ્રકારનું અતિરિક્ત સૌન્દર્ય આપવામાં આવે છે. જુદાજુદા પ્રકારના સ્થાપત્યના સ્તંભો ઉપર તે તે સ્થાપત્યના વિશિષ્ટ પ્રકાર અનુસાર જે ભારવહન કરનારા આ મુકુટો યોજાય છે તે તેમની જાતિ (order) નક્કી કરવા માટેનું એક પ્રતીક અથવા ચિહ્ન બની રહે છે. જેમકે ડોરિક પદ્ધતિના સ્તંભ, આયોનિક સ્તંભ, કોરિન્થિયન સ્તંભ, વગેરે (ચિત્ર નં. ૧૬ માં ક્રમાનુસાર). વળી, એ મુકુટોનો એક બીજો પણ હેતુ છે. તે એ કે સ્તંભની ઊભી (vertical) રેખા, અને મથાળાની છતની આડી (horizontal) રેખા, એ બેની સામસામી આવી જતી વિપરીતતાની ઉગ્રતાને કાપી નાખવી, અને એ બે પરસ્પર વિરોધી રેખાઓની એક મુખથી બીજા મુખ સુધીની ગતિને સહાય કરવી (ચિત્ર નં. '૧૬ ક' માં તીરનાં નિશાન આ સમજાવશે).

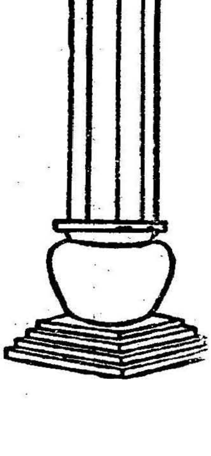
સ્તંભને માથે જેમ મુકુટ હોય છે તેમ તેના નીચેના ભાગમાં હોય છે પાદ-પીઠ (base). એ પાદપીઠ એટલે જાણે એક સમાપ્તિનું પૂર્ણ-વિરામ. આ પાદપીઠની રચના પણ ઊભી તો થઇ જરૂરિયાતને જ કારણે. પથ્થરનું શિલ્પ અસ્તિત્વમાં આવ્યું તે પહેલાં જ્યારે લાકડા અથવા વાંસના દંડના થાંભલા રચાતા તે વખતે એ થાંભલાનો નીચલો છેડો જીવડાં કોરી ન ખાય અથવા કોઈ આઘાતથી નુકસાન ન પામે તે માટે એક જલપૂર્ણ કળશમાં એ વાંસને સુરક્ષિત કરવામાં આવતો. (ચિત્ર નં. ૧૭ અને ૧૭-ક). પણ પછી વખત જતાં જ્યારે શિલ્પમાં વાંસનું સ્થાન લાકડા તથા પથ્થરે લીધું ત્યારે પૂર્વ યુગના કળશની એ આકૃતિ સ્તંભની પાદપીઠ બની ગઇ ! (ચિત્ર નં. ૧૮). કાર્લીના વિખ્યાત ગુફામંદિરમાંના પત્થરના થાંભલાઓમાં એ પૂર્વના કળશની જ આકૃતિ સ્તંભનું પાદભૂષણ બની રહી છે (નીચે ચિત્ર નં. ૧૯).

સ્તંભ અને કમાનની મદદથી મકાન ઊભું થઇ જાય અને ઉપર છત નંખાઈ જાય, એટલે પછી તેના ઉપરના એ આચ્છાદનની સંપૂર્ણતા દર્શાવવા માટે તેના પ્રમાણ રૂપ તેના ઉપર એક શીર્ષક અથવા શિખર મૂકવાનું પ્રયોજન જણાયું. એ, જાણેકે ઉપરની દિશા તરફના મકાનના કાર્યનું પૂર્ણવિરામ બન્યું. અનેક યુગથી ચાલતી આવેલી ત્રિકોણી ઢાળવાળા છાપરાની આકૃતિમાં શિખરનું એક રૂપ તો કલ્પિત થઈ જ ચૂક્યું હતું. તે પછી તેની એ સીધી સરળ રેખા એકાએક ગોળાકાર લઇને તેના ખભા પર ઠરી ગઈ, ને ત્યાં પાઘડી આકારની એક ગોટા જેવી શિલા સ્થાન પામી,-જેવી ભુવનેશ્વરના શિખર ઉપર છે. (નીચે ચિત્ર નં. ૨૦). ધીમે ધીમે એમાંથી પછી સ્થાપત્ય-શિલ્પીઓએ ગોળાકાર ઘુમ્મટનું સર્જન કર્યું (ઉપર ચિત્ર નં. ૨૧). આ ગોળાકાર ઘુમ્મટ (શિખર) કોઇ વાર ઈંડા જેવો, કોઈ વાર કમળના દોડા જેવો તો કોઇ વાર ગોળ ચક્ર જેવો સમભુજ બન્યો (નીચે ચિત્ર નં. ૨૨).

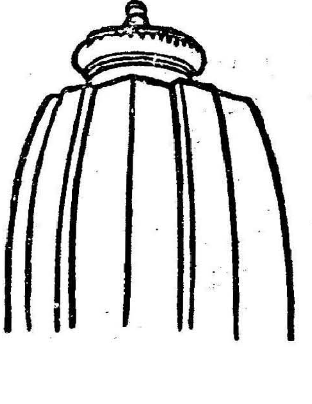
ચિત્ર નં. ૨૧

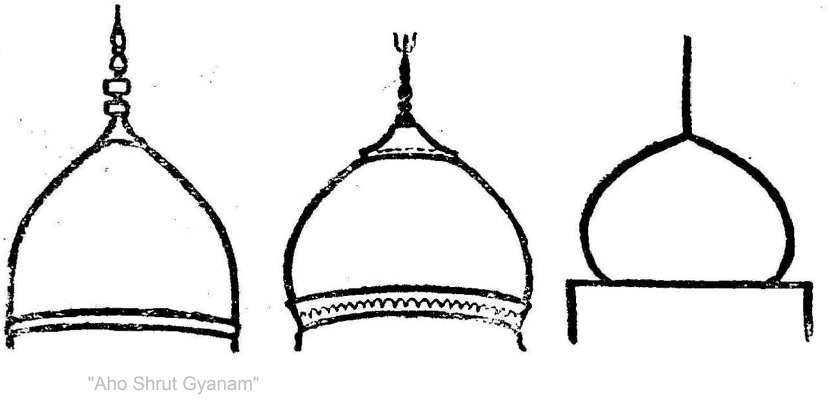


મકાનો પર આવા ઘુમ્મટવાળા શિખરનો આવિષ્કાર સૌપહેલો આપણા પૂર્વ દેશોમાં થયો. તે પછી યુરોપમાં તો ક્રુઝેઇડ (crusade) યુગ બાદ ઘુમ્મટ પ્રચલિત થયો. ઘુમ્મટની આ ગોળાકૃતિએ સ્થાપત્ય-શિલ્પમાં પ્રવર્તી રહેલી સીધી ઊભી રેખા ઉપર એક નવા રસની ગોળ રેખાના ઉપાદાનનો સંયોગ કર્યો છે.

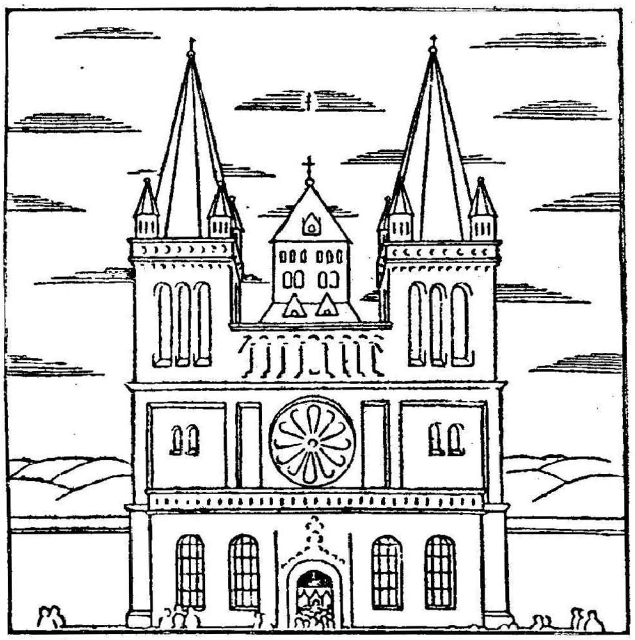


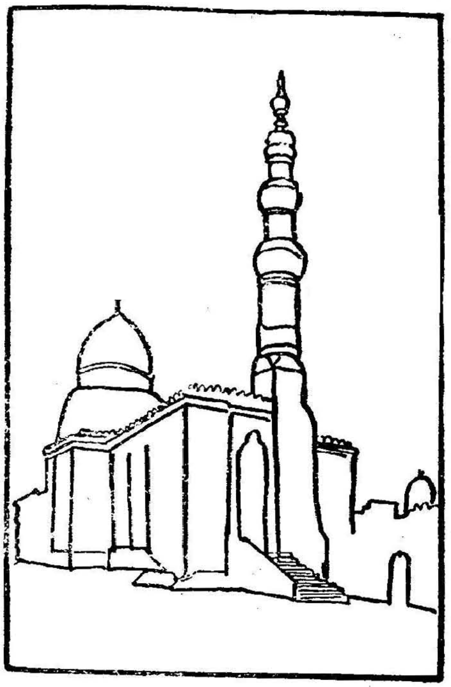
ડાબી બાજુ–ચિત્ર નં. ૧૯: કાર્લીના ગુફામંદિરમાંના પથ્થરના થાંભલાઓમાં પાદપીઠ રૂપે રચાએલી પૂર્વપરંપરાની કળશની આકૃતિ; નીચે-(૧) ચિત્ર નં. ૨૦: ભુવનેશ્વરના શિખર ઉપર સીધી રેખાઓ પછી મુકાએલો ગોળાકાર પાઘડીના જેવો શિલાખંડ, જે ભવનસ્થાપત્યના ઉપરની દિશા તરફના કાર્યના પૂર્ણવિરામ રૂપ બનો રહે છે; છેલ્લી ત્રણ આકૃતિઓ ચિત્ર નં. ૨૨: ગોળાકાર ઘુમ્મટે સ્થાપત્યમાં ધારણ કરેલાં વિવિધ રૂપ.





"Aho Shrut Gyanam"



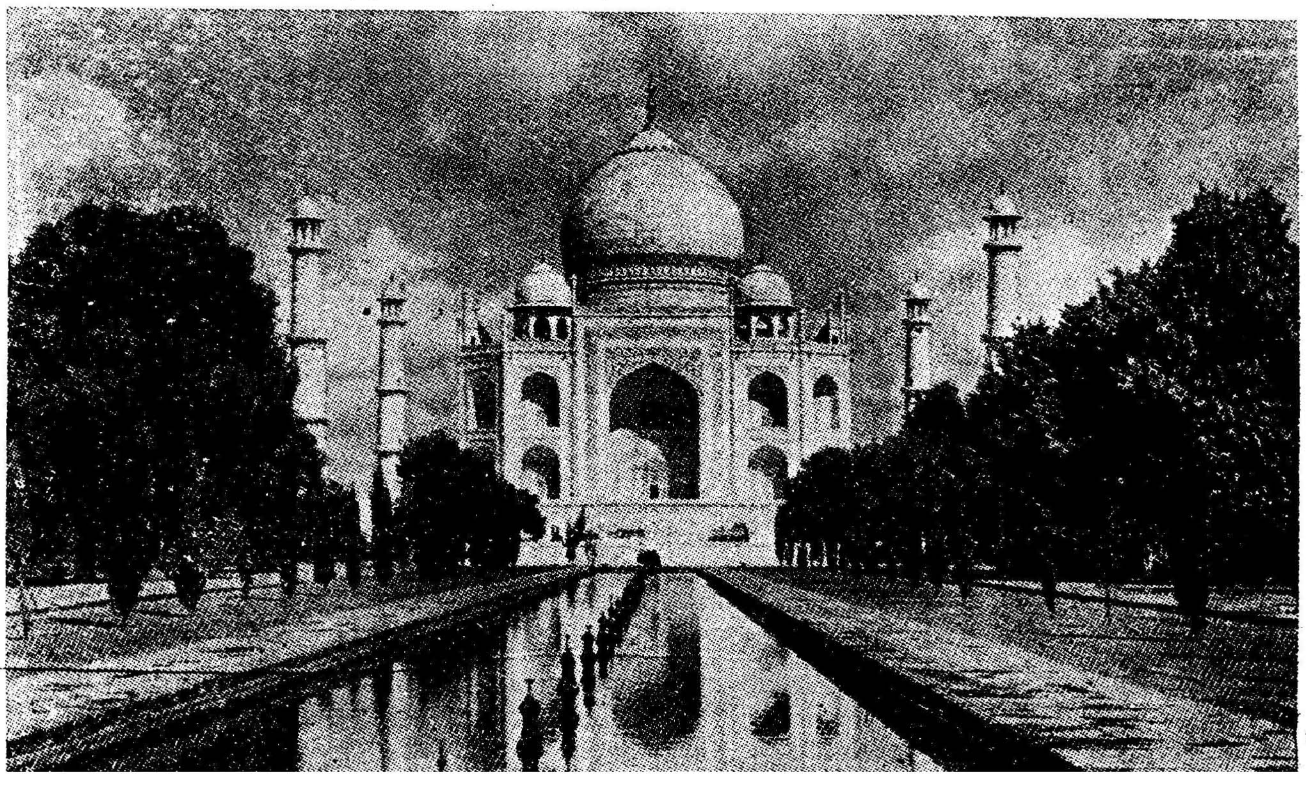


ડાબી બાજુ—ચિત્ર નં. ૨૩: જાણે ભક્તોએ ઈશ્વર-પ્રાર્થનામાં ઊંચા કરેલા હાથ ન હોય, એવાં, ગોથિક ઢબનાં દેવળોનાં આકાશભેદી શિખરો.

જમણી બાજુ-ચિત્ર ૨૪: ઈસ્લામી સ્થાપત્યમાં ગોળ ઘુમ્મટની જોડે કરેલી ઊંચા સીધા મિનારાની રચનામાંજે પરસ્પર-વિરોધી રેખાઓના સુમધુર રસનો જે છંદ પ્રકાશ પામે છે, તેના નમૂનારૂપ કાઇરો (ઇજિપ્ત)ની કાઇત-બેની મસ્જિદનું રેખાંકન.

યુરોપના સ્થાપત્યમાં આ પહેલાં ઘુમ્મટને બદલે એક પ્રકારના ક્ષુદ્રકાય-સીધા પાતળા ઊંચા,-શિખરમંદિર(tower-ટાવર)નો પ્રચાર હતો. એ ટાવરનો યથાયોગ્ય પ્રયોગ કરીને, તેની સીધી (horizontal) રેખાની મૂળ આકૃતિ ઉપર એક આકાશભેદી શૃંગની યોજના કરી તેમણે એક નવતર આકૃતિ નિર્માણ કરી. ગોથિક યુગનાં ખ્રિસ્તી દેવળોમાં તે જોવામાં આવે છે. તેનાં એ અભ્રભેદી શિખરો(tower-minaret) જાણે કે ભક્તો અને ઉપાસકોએ ઈશ્વરપ્રાર્થનામાં ઊંચા કરેલા હાથ ન હોય, એવી તેમની પરિકલ્પનાએ, ખ્રિસ્તી સ્થાપત્યરીતિને એક અભિનવ દિવ્યસૌન્દર્યથી દીપ્ત બનાવી મૂક્યું છે (ચિત્ર નં. ૨૩).

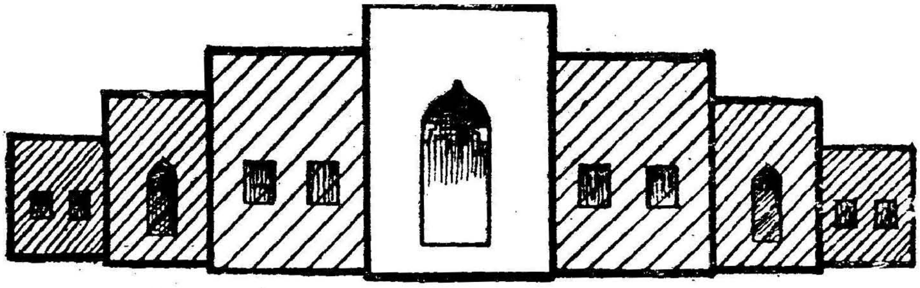
ગોથિક ઢબનાં દેવળોનાં આ શિખરમંદિરોના જેવી જ આકૃતિનો અલંકાર ઇસ્લામી પદ્ધતિનો 'મિનાર' છે. ઈસ્લામી સ્થાપત્યમાં ગોળ ઘુમ્મટની પાસે આવી રહેલા સીધી આકૃતિના એ મિનારે એ સ્થાપત્યને એક અભિનવ અને ચિત્રમય શોભાથી વિભૂષિત કર્યું છે (ચિત્ર નં. ૨૪). કૉન્સ્ટાન્ટિનોપલ (તુર્કસ્તાન)માં આવેલું સાન્ટા સોફિયાનું દેવળ, કાઇરો(ઇજિપ્ત)માંની કાઈત-બેની મસ્જિદ, ઈસ્પહાન (ઇરાન)ની બાદશાહી મસ્જિદ, અને આગ્રા(હિંદ)ના જગતખ્યાત તાજમહાલનાં સ્થાપત્યોમાં, આ પ્રકારની, ગોળ ઘુમ્મટની જોડાજોડ ઊંચા મિનારાની કરેલી રચનામાં, ગોળ અને સીધી રેખાની પરસ્પરની વિપરીતતાનો સુમધુર રસ અત્યંત કૌશલપૂર્વક ચિત્રમય રેખાના છન્દમાં પ્રકાશ પામ્યો છે.



ગોળ ઘુમ્મટની સાથે સીધી આકૃતિના મિનાર મૂકીને જે અભિનવ ને ચિત્રમય શોભાનું નિર્માણ કરવામાં આવે છે તેનો એક સુંદર નમૂનો તાજમહાલ છે.

"Aho Shrut Gyanam"

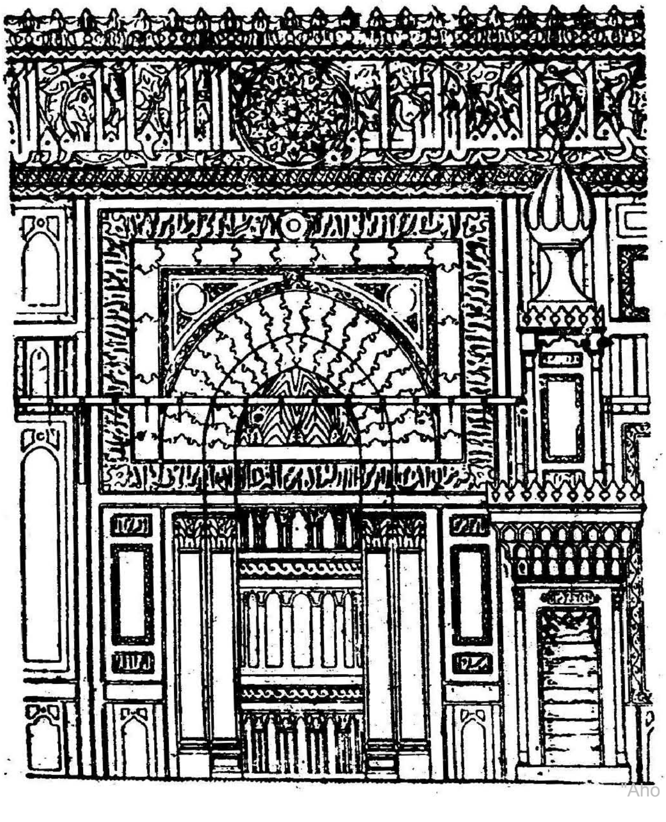
૩–મકાનોની આકાશરેખા–Sky-line

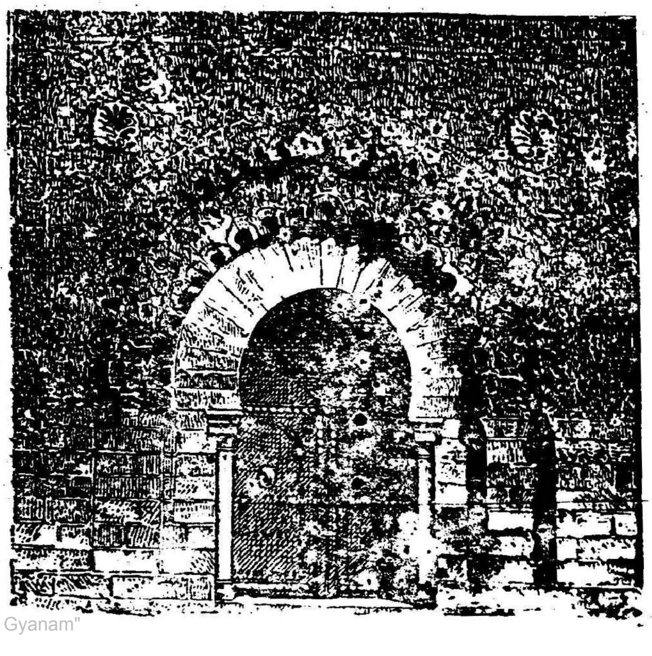


સ્થાપત્યનું રચેલું મકાન પણ ઘણુંખરું શિલ્પની પેઠે જ પોતાને અનુરૂપ આકાશ રોકીને અવસ્થાન કરે છે અને આકાશની પટભૂમિકા (back-ground)માં પોતાની છાયાનું રેખારૂપ (sky-line) ચિત્રિત કરે છે. આમ હોવાથી, કોઇ પણ મકાનની રચના વખતે, તેનાં અંગપ્રત્યંગોની ઝીણી વિગતોનો વિચાર કરતાં અગાઉ પ્રથમ તો એ વિચાર કરવો જોઇએ કે તેની સમગ્ર છાયામૂર્તિ (silhoutte) કેવી આકૃતિ ગ્રહણ કરશે. આથી, વિચક્ષણ સ્થપતિ હમેશાં પોતે રચવાના મકાનની પ્રતિમૂર્તિ એ આકાશના રેખારૂપ (sky-line)માં બને તેટલી સુંદરરીતે ખીલી રહે એવો પ્રયત્ન કરે છે. કોઈ પણ મકાનને જોવા જતાં પહેલાં તો દૂરથી તેનું આકાશમાં ચીતરાએલું આ રેખારૂપ જ આપણી નજરે પડે છે. મકાન અથવા મંદિરોનાં અંગપ્રત્યંગોના શોભા-શણગારની ઝીણી વિગતો તો પાસે જઇએ ત્યારે જ નજરે પડે.

માણસનો નગ્ન દેહ જેમ વસ્ત્ર અને અલંકારના ભૂષણથી ઢંકાય છે, તેમ મકાનનો મુખપાત–મોરો (facade), તેનું વક્ષઃસ્થલ, તેની જંઘ, પાદદેશ વગેરેને તેના ગઠનની વિધવિધ આકૃતિઓની બંધાએલી રેખાનું અનુસરણ કરીને ભૂષણ ને અલંકાર વડે પ્રસ્ફુટિત તથા આકર્ષક કરવાની પ્રથા છે. પણ આ રીતનાં અલંકરણ કરતાં પહેલાં ખાસ વિચાર કરીને, રુચિ (taste) અને પ્રમાણ (proportion)નું સન્માન રાખીને યોજના કરવી પડે છે. અલંકારોનો અતિરેક કરી દેવાથી મકાનનો મોરો (facade) ભારે થઈ જાય છે; જ્યારે અતિ અલ્પ ભૂષણ રાખવાથી મકાનનો નગ્ન દેહ નગ્નતા અને દીનતાથી શુષ્ક લાગે છે (જુઓ ઉપર ચિત્ર નં. ૨૫). આ ભૂષણયોજનાની ઘણી ભિન્નભિન્ન રીતિઓ અને પદ્ધતિઓ છે. કેટલાક સ્થપતિઓ લતાપલ્લવ અથવા ભૂમિતિની આકૃતિઓનાં આભૂષણો વડે મકાનને અલંકૃત કરે છે, જ્યારે કેટલાક વળી સાધુ–સંતો, ઋષિ અથવા 'આવરણ–દેવતા'-ની પ્રતિમાઓ વગેરે મૂકીને મંદિરનો દેહ એ અલૌકિક સાજ વડે ઝળકાવે છે. ફ્રાન્સના આમીએન્સ, નોત્રદામ, રાઉઅન વગેરેનાં પ્રખ્યાત દેવળોના વક્ષઃપ્રદેશ ને પાદદેશ આ રીતે અસંખ્ય સાધુ-સંતો, ધનપતિઓ ને ભક્તોની ઉજ્જ્વલ પ્રતિમાઓથી વિભૂષિત થયા છે. આપણા દેશમાં ભુવનેશ્વરના અને દક્ષિણ હિંદનાં કેટલાંક મંદિરોમાં પણ એ પ્રકારનાં શિલ્પના અલંકારો છે. કોઈપણ મંદિર કે ગૃહનો ગાત્રદેશ જો કેવળ નગ્ન અથવા આભરણશૂન્ય, કાંઇપણ શોભા–અલંકાર વિનાનો કરવામાં આવે તો પ્રકાશ અને છાયાના ચિત્રમય રસના ઉપભોગનો યોગ થાય નહિ (ચિત્ર નં. ૨૫). ઉચ્ચ અંગોવાળાં—ઊંચા અને ભવ્ય સ્થાપત્યોમાં તેના સપાટ પૃષ્ઠદેશ અને પાર્શ્વદેશ ઉપર

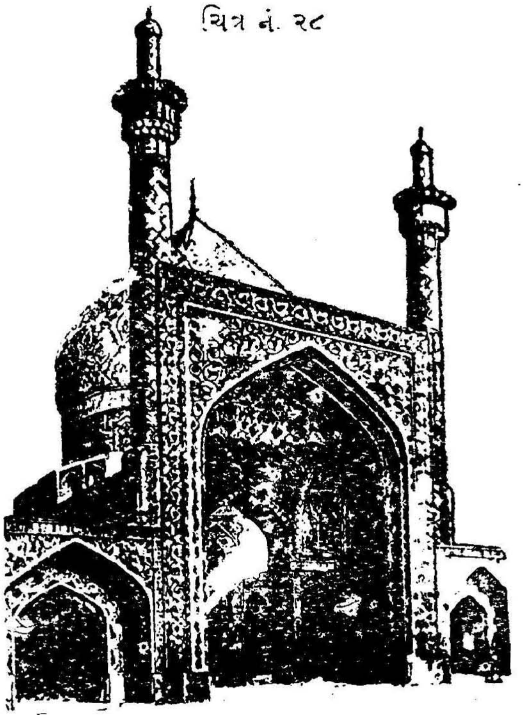
ઉપર–ચિત્ર નં. ૨૫; નીચે–ચિત્ર નં ૨૬; ડાબી બાજુ–ચિત્ર નં. ૨૭.





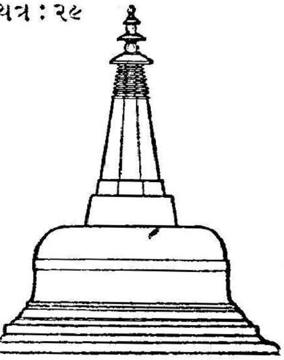
"Aho Shrut Gyanam"

ચિત્ર નં. ૨૮

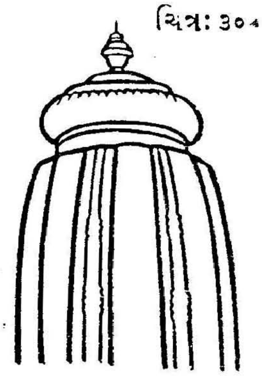


કરેલાં આભૂષણોને લીધે એ કોતરણી તથા શણગારથી રચાએલી ઊંચીનીચી ક્ષેત્રભૂમિમાં છાયા પ્રકાશની-જે છન્દલીલા રમી રહે છે તેનો આસ્વાદ તદ્દન નિરાભરણ (plane) સાદી સપાટ ભીંતોવાળાં સ્થાપત્યોમાં મળતો નથી (ચિત્ર નં. ૨૬). એટલા માટે જ્યાં એવાં આભૂષણો કે અલંકરણો કરવાનો અવકાશ નથી હોતો ત્યાં દક્ષ સ્થપતિ (architect) મકાનના આગળના ભાગ–મુખપાત (facade)–ના સપાટ સમતલ ક્ષેત્રમાં વિવિધ પ્રકારના ઊંચાનીચા ખાંચા લાવીને, કોતરણીના ખાડાટેકરા રચીને, વિભાગો રચીને, થોડોક ભાગ આગળ લાવીને તો થોડાક ભાગને પાછળ રાખીને, એમ વિવિધ પ્રકારની પદ્ધતિઓ વડે એ સપાટ ક્ષેત્રભૂમિને ભાંગી નાખે છે (breaking the area) અને એ રીતે છાયા-પ્રચ્છાયાની સૃષ્ટિ રચાય એવો યોગ ઊભો કરે છે (ચિત્ર નં. ૨૭). આવા ક્ષેત્રવિભાગ (division of space)થી અને છાયાપ્રકાશની રચાએલી લીલાથી તથા વિવિધ અલંકરણથી સજ્જ થવાને લીધે મકાનના અવયવો આંખને તૃપ્તિદાયક એવા રમણીય રૂપમાં પ્રકાશી ઊઠે છે (ચિત્ર નં. ૨૮).

ચિત્ર : ૨૯



ચિત્ર : ૩૦



કેટલાકનો મત એવો છે કે સ્થાપત્ય એ માત્ર અર્થસાધક શિલ્પ (utilitarian art), પ્રયોજન પૂરતી–આપણો રહેવાનો હેતુ સાધવા પૂરતી જ કળા છે. એમાં વળી રસપરિપોષણનો યોગ કેવો ?

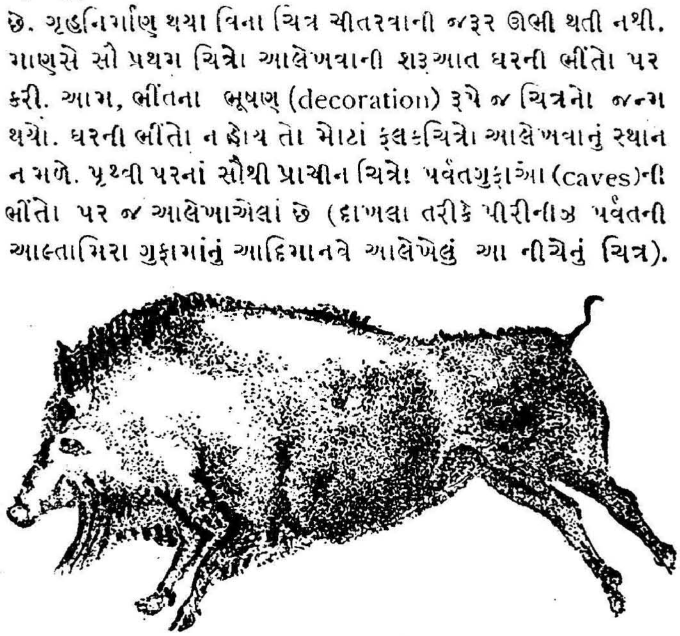
મકાનની શિલ્પરચના મુખ્યત્વે તો, ભાર (weight) અને માધ્યાકર્ષણ (gravitation)ની શક્તિઓને પરાજિત કરી શકે એવી કાર્યક્ષમ મૂળ–આકૃતિ રચવા ઉપર ઉદ્ભવે છે. ત્યાર બાદ, તેના દર્શનપ્રદેશ ઉપર છાયા અને પ્રકાશનું લીલાક્ષેત્ર રચીને ત્યાં એક અતિરિક્ત રસ પીરસવાની વ્યવસ્થા એ કરે છે. આ પ્રકાશ અને છાયાનું રસરૂપ એ, તે મકાનની મૂળ હેતુઆકૃતિનો કોઇ જરૂરી અંશ નથી. એ તો તે શિલ્પીનું પોતા તરફનું વિશિષ્ટ, અતિરિક્ત દાન છે. એનો હેતુ છે મકાનની રચનાને છાયા ને પ્રકાશના આકર્ષણ વડે ચિત્તહારી કરવાનો. મકાનના એ આગલા ભાગના દર્શનપ્રદેશ પરના છાયા–પ્રકાશના લીલાક્ષેત્રમાં શિલ્પી પછી વિવિધ પ્રકારના રસનું અવતરણ કરે છેઃ પાવિત્ર્યનું ગાંભીર્ય, જયોલ્લાસનો ગર્વ, ભક્તિનો ઉલ્લાસ, શોકનું વિનય-નમ્ર રૂપ વગેરે. જુદાજુદા હેતુથી રચાનારા કીર્તિસ્તંભો (monuments)માં જુદાજુદા વિભિન્ન રસનો પ્રકાશ કરવાનું સાધન અથવા શબ્દમાળા શિલ્પીના શબ્દકોષમાં હોય છે. પરંતુ એ રસનો પ્રકાશ સ્થાપત્યકળામાં વાસ્તવવાદી રીતે કરવાનું શકય નથી. એનો પ્રકાશ તો થાય છે સંકેતની ભાષામાં, પ્રતીકરૂપ (symbol)ની અસ્પષ્ટ આછી કથામાં. ખ્રિસ્તીઓનાં દેવળો તેના શિરોદેશની બે બાજુ કોઇ વખત નાતિદીર્ઘ તો કોઇ વખત અતિદીર્ઘ શિખરમંદિર (tower)ના મિનારાના બે હાથ પસારીને ભક્તની આરાધનાની શ્રદ્ધાથી આકાશમાં ઊંચા કરે છે (જુઓ પાછળનું ચિત્ર નં ૨૩). ઇસ્લામની મસ્જિદ તેના મિનારાના છદ્મવેશમાં એક હાથનો વિશાળ બાહુ ઊંચો કરી એકેશ્વર જગદીશ્વરની જયઘોષણા કરે છે (જુઓ પાછળનું ચિત્ર નં. ૨૪). બૌદ્ધ યુગના ચૈત્યકારી ભક્તો બુદ્ધ ભગવાનના અસ્થિના પવિત્ર અવશેષ બહુ જ આયાસથી સંઘરીને, તેની ધાતુગર્ભ ગોળાકૃતિ ચૈત્યમાં ગુપ્તરીતે સંતાડી રાખે છે. એ ચૈત્યની આકૃતિ એવી છે કે જાણે કોઈ સાપ રત્નાધાર ઉપર ગૂંચળું વળીને રાતદિવસ નિદ્રાહીન અને નિષ્પલ નેત્રે તેનું રક્ષણ કરતો ન હોય ! (ચિત્ર નં. ૨૯). ભુવનેશ્વરનું લિંગેશ્વરનું મંદિર ભગવાન શિવનું પ્રત્યક્ષ પ્રતીક હોય તેવું, એક જરાસરખી વાંકી આકૃતિમાં વસી રહેલી સીધી રેખાના કડક ગાંભીર્ય, ધૈર્ય અને સ્થૈર્યની ચાક્ષુષ પ્રતિમારૂપ ઊભું છે(ચિત્ર નં. ૩૦). યવદ્વીપ(જાવા)નું બરોબુદરનું મંદિર (જુઓ નીચે)

સમાધિમગ્ન બોધિસત્ત્વની પેઠે નિર્વાક આરાધનાના પ્રતીકરૂપ, વજ્રાસનનું નિશ્ચલ આસન જમાવીને બેઠું છે. (ઉપરઃ બરોબુદરનું મંદિર

Aho Shrut Gyanam

૪–સ્થાપત્યકળા : સર્વ કળાઓની જનની

સ્થાપત્યકળા (architecture) બીજી બધી કળાઓની જનની છે. ગૃહનિર્માણ થયા વિના ચિત્ર ચીતરવાની જરૂર ઊભી થતી નથી. માણસે સૌ પ્રથમ ચિત્રો આલેખવાની શરૂઆત ઘરની ભીંતો પર કરી. આમ, ભીંતના ભૂષણ (decoration) રૂપે જ ચિત્રનો જન્મ થયો. ઘરની ભીંતો ન હોય તો મોટાં ફલકચિત્રો આલેખવાનું સ્થાન ન મળે. પૃથ્વી પરનાં સૌથી પ્રાચીન ચિત્રો પર્વતગુફાઓ (caves)ની ભીંતો પર જ આલેખાએલાં છે (દાખલા તરીકે પીરીનીઝ પર્વતની આલ્તામિરા ગુફામાંનું આદિમાનવે આલેખેલું આ નીચેનું ચિત્ર).



એ જ પ્રમાણે ખ્રિસ્તીયુગનું પ્રથમ ચિત્ર ભૂમિના પેટાળમાં ગુપ્તગૃહ (catacombs)ની ભીંત પર ચીતરાયું હતું. ઇટાલીની શ્રેષ્ઠ ચિત્રમાળા દેવળની દીવાલોના જ ભૂષણ રૂપે, ભક્ત અને ઉપાસકોના ભક્તિરસના ઉપાદાન રૂપે ચીતરાઇ હતી. એટલા માટે ભિત્તિચિત્ર (fresco–painting) એ ચિત્રકળાનું પ્રથમ રૂપ કહેવાય છે. ભારતવર્ષમાં પણ (આદિમ યુગની ચિત્રાવલિઓ પછી) અજંતાની ગુફાનાં ભીંતચિત્રો આજે સૌથી પ્રાચીન ગણાય છે. પ્રતિમા-શિલ્પમાં પણ એમ જ છે. એ કળા પણ સ્થાપત્યની અનુગામી છે. માણસના હાથે ઘડાએલી સૌથી પ્રાચીન શિલ્પ–પ્રતિમા (sculpture) સ્થાપત્યની સાથે જ સંકળાએલી છે. દેવતાની મૂર્તિનું રક્ષાગૃહ થયું મંદિર, દેવાલય અને ખ્રિસ્તી દેવળ. મૂર્તિનું સ્થાન મંદિરની અંદર તેમજ બહાર પણ ખરું. મૂર્તિ-શિલ્પ સ્વતંત્ર શિલ્પ તરીકે આચરાવા લાગ્યું તે પહેલાં તે મંદિર, મકાન તેમજ જુદાજુદા કીર્તિસ્તંભો (monuments) સાથે સંલગ્ન—જોડાએલું હતું. પ્રાથમિક અવસ્થામાં તો મૂર્તિ-શિલ્પ સ્થાપત્યની સાથે યુક્ત (architectural sculpture) જ હતું અને આદિ યુગમાં તે સ્થાપત્યના અલંકાર તરીકે વપરાતું. એટલા જ માટે, શિલ્પી ઘણી વખત, આકૃતિ અને પ્રકૃતિમાં, તેમજ પ્રમાણ અને કલ્પનામાં સ્થાપત્યકળાની પ્રયોજનીયતાને વશ વર્તીને ચાલે છે. સ્થાપત્યના આ હક્કને લઈને તેની પોતાની સત્તા ઘટી જાય છે. આના ઘણા દાખલા મંદિર સાથે સંલગ્ન એવી શિલ્પ–પ્રતિમાઓમાં મળી આવે છે. દાખલા તરીકે શિલ્પ જ્યાં સુધી સ્થાપત્યની સાથે જોડાએલું હતું ત્યાં સુધી ચતુર્મુખ મૂર્તિશિલ્પ (એટલેકે જેને ચારે બાજુથી જોઇ શકાય એવી છુટી પરિપૂર્ણ મૂર્તિ)ની કલ્પનાને અવકાશ જ ન હતો. મંદિરની અંદર ગોપાએલી મૂર્તિ પણ માત્ર સામેથી જ દર્શનીય હતી. આ અવસ્થામાં શિલ્પ સ્વતંત્ર ન હતું; માત્ર મકાનો કે મંદિરોના અંશવિશેષના અલંકારો તરીકે જ તેનું મૂલ્યાંકન થતું. વળી કોઇ રાજા, મહાપુરુષ કે સાધુસંતની પ્રતિમૂર્તિ (portrait) મૂકવી હોય તો તેને પણ કીર્તિસ્તંભ (monument) યા સમાધિની સાથે સંયુક્ત કરવાની જ પદ્ધતિ હતી. (એટલેકે પ્રથમ એ કીર્તિ–સમાધિનું સ્થાપત્ય રચાય અને પછી તેમાં મૂર્તિ જડાય) પ્રાચીન આસીરિયા, ગ્રીસ તેમજ યુરોપના ગૉથિકયુગની કળાઓમાં આ રીતે પ્રતિમા-શિલ્પ સ્થાપત્ય-કળાને અધીન રહ્યું હોવાનાં ઘણાં ઉદાહરણો છે.

વળી, માણસના નિત્ય વ્યવહારની કળામય વસ્તુઓનો પણ ઘણીખરીનો આધાર મકાનના સ્થાપત્યના ઉપર જ રહેલો છે. ઘરનાં ઉપસ્કરો, ખાટલા, આસન, ચટાઇ, ગાલીચા, ગાદી-તકિયા, ઘડા-ગાગર, વાડકા-પ્યાલા, પાનની પેટી આદિ અનેક ગૃહવાસ અને ગૃહસજાવટનાં ઉપકરણો સ્થાપત્યકળાની–વાસ્તુકળાની–સાથે જ જોડાએલાં છે. ગૃહ ન હોય તો ગૃહશોભા અને ગૃહવાસની એ બધી વસ્તુઓ અને ઉપકરણોની કાંઇપણ આવશ્યકતા કે મૂલ્ય નથી.

એટલે, જોઈ શકાય છે કે કલાશિલ્પ (painting and sculpture)અને કારુશિલ્પ (applied and industrial art–કારીગરી) એ બંને કલાઓ સ્થાપત્યની છાયામાં જ જીવે છે. એમનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ નથી એમ કહીએ તો પણ અતિશયોક્તિ ન કહેવાય.

સ્થાપત્ય અથવા વાસ્તુકળાની બીજી એક વિશેષતા એ, કે તે માણસના સમાજ અને સામાજિક જીવનની સાથે બહુ નિકટપણે જોડાએલું છે. ઉત્સવગૃહો, સભામંડપો, નાટ્યશાળાઓ અને નાટ્યમંડપો વગેરે પ્રકારનાં સ્થાપત્યો અનેક માણસોનાં મિલન અને એકત્ર સમાગમ માટેનું એક આચ્છાદન રચે છે. આપણું એક ગૃહ અથવા વાસ્તુ, તે પણ એકાધિક માણસ અને તેમનાં પુત્રકલત્ર તથા સગાંવહાલાંના એકત્ર વસવાટ માટેની નિલયભૂમિ છે. સ્ત્રીને કેન્દ્રમાં રાખીને જ એકેએક ગૃહવાસ નિર્મિત થાયછે. માટે જ કહ્યું છે 'ગૃહિણી ગૃહમુચ્યતે.' એક એક ગૃહમાં એક એક પરિવાર વસીને સમાજને એક એક એકમ (unit) રચી આપે છે; અને આવા ઘણા પરિવારોની સમષ્ટિના સમાહારથી સમાજનું સંયોજન થાય છે. અમુક ઝૂંપડીઓની આવી સમષ્ટિથી એક એક ગામડું બને છે; અનેક જુદાં વાસ્તુગૃહોના સમાહારથી શહેરનો જન્મ થાય છે. ગામડાની ઝૂંપડીથી માંડીને શહેરની મકાનશ્રેણી સુધી સર્વનો આધાર સ્થપતિ અથવા વાસ્તુશિલ્પીના ઉપર રહેલો છે. વાસ્તુશિલ્પ બાદ કરીએ તો સમાજ ટકી જ શકે નહિ.

ગામડામાં કે શહેરમાં, માણસના સામાજિક જીવનની ટેવો (habit) અને રીતિપદ્ધતિ (mode of life) પ્રમાણે જ વાસ્તુ-શિલ્પની સંયોજના અને રૂપમાં પરિવર્તન થાય છે. માણસના ન્યાતસમૂહો કે ધંધાસમૂહો (community) જે પ્રમાણે જીવન વ્યતીત કરતા હોય, તેની પ્રયોજનીયતા અને રુચિ પ્રમાણે જ તેનું વાસ્તુશિલ્પ રૂપ અને મૂર્તિ ગ્રહણ કરે છે. આ રીતે માણસના જીવન-ની પ્રતિકૃતિ અથવા પ્રતિબિમ્બ તેના ગૃહવાસના રૂપ (form) અને નકશા (design)માં પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. બંગાળની જીવન વ્યતીત કરવાની પ્રથા અને રીતિ–નીતિ બંગાળીના ઘરના ચોક, પૂજાનો ઓરડો, ઓટલો, ચોકને મળતી પરશાળ, શયનગૃહ, ગૌશાળા અને સ્નાનગૃહ આદિની વ્યવસ્થા તથા સંસ્થાનરીતિ (plan)માં પ્રતિફલિત થાય છે. જોકે છેલ્લાં ૨૫–૩૦ વર્ષમાં બંગાળના સામાજિક જીવનની રીતિપદ્ધતિમાં ઘણી જાતનાં પરિવર્તનો થયાં છે અને આ પરિવર્તન તેના આધુનિક ગૃહની વ્યવસ્થા તથા પદ્ધતિમાં

"Aho Shrut Gyanam"

[યુરોપના આધુનિક પદ્ધતિના સ્થાપત્યનો નમૂનો]

પણ પ્રતિફલિત થાય છે. બીજા પ્રાંતોમાં પણ આ જ પ્રમાણે બન્યું છે.

આવી રીતે માણસના જીવનનો આદર્શ, તેના જીવન-ગઠનની રીતિનીતિ અને પદ્ધતિ, તેના ગૃહ-નિર્માણનાં રૂપ અને વ્યવસ્થા, એ જ તેના સામાજિક તથા નૈતિક જીવનને પ્રભાવિત અને નિયન્ત્રિત કરે છે. કોઇ કોઇ પ્રકારનાં ગૃહ વળી માણસની સમાજબુદ્ધિને તથા તેની નીતિબુદ્ધિને પીડિત ને સંકુચિત પણ કરે છે. જો આપણે બૃહત્ આદર્શના સામાજિક જીવનની તથા ઉચ્ચ આદર્શના નૈતિક જીવનની અભિલાષા રાખતા હોઇએ તો આપણે તેને ઉપયોગી વાસગૃહ જ નિર્માણ કરવું પડશે. કારણકે, આપણા વાસગૃહની વ્યવસ્થા અને સ્થાપના આપણા સામાજિક અને નૈતિક જીવનનાં પથપ્રદર્શક બની રહે છે. આપણે એવું ગૃહ નિર્માણ કરવાની જરૂર છે કે જે ગૃહમાં આપણી સામાજિક બુદ્ધિ, નીતિબુદ્ધિ, ધર્મબુદ્ધિ, સૌન્દર્યબુદ્ધિ, સ્વાસ્થ્યબુદ્ધિ—ટૂંકમાં આપણા સંપૂર્ણ મનુષ્યત્વનો વિકાસ અને પ્રસાર સહેલાઇથી સંપન્ન થઇ શકે.

યુરોપમાં આધુનિક યુગમાં તેના નવા જીવનના આદર્શને અનુકૂળ અને આધુનિક સામાજિક (social) તથા બૌદ્ધિક (intelectual) જીવનને અનુરૂપ સ્થાપત્યનો ઉદ્ભવ થયો છે. ત્યાંની આ આધુનિક પદ્ધતિની (modernistic) ગૃહનિર્માણકળા મુખ્યત્વે ત્રણ કારણોને લીધે જન્મી છે: એક તો વિજ્ઞાન અને સ્વાસ્થ્યબુદ્ધિની—આરોગ્યની દૃષ્ટિએ, બીજું આર્થિક માંગ તથા જરૂરિયાતો મુજબ અને ત્રીજું નવાંનવાં શોધાતાં ગૃહનિર્માણનાં ઉપકરણો–સાધનો (material) ના ઉપયોગની નજરે. પહેલું તો એ, કે ગૃહનો એકેએક ખૂણોખાંચરો જલદીથી સાફ થઈ શકે તે માટે એ આધુનિક સ્થાપત્યમાંથી બધા જ પ્રકારનાં આભૂષણ–અલંકરણો અને જટિલતાનો નાશ કરવામાં આવ્યો છે. અલંકારબહુલ ગૃહ (ornamental architecture) ધૂળ અને રોગનાં બીજ તથા જંતુઓ (germs) ની આવાસભૂમિ થાય છે અધિકતર પ્રકાશ તથા વાયુસંચાલન (મબલખ હવાઅજવાળું) મળી રહે તે માટે મોટામોટા ચતુષ્કોણ બારીઓ રાખીને પ્રાચીન પ્રથા તથા ઢબની બારીઓ કાઢી નાખવામાં આવી છે. ધર્મમાં શ્રદ્ધા હોવાનાં જુદાંજુદાં પ્રતીકો (symbols) અને પ્રતિમાઓનું તો વર્તમાન જીવનમાં કાંઈ પ્રયોજન જ રહ્યું નથી, એટલે પ્રાચીન કાળમાં ધર્મશ્રદ્ધાનાં પ્રતીક (symbol) રૂપ જે બધાં આભૂષણો અને અલંકરણો જુદાંજુદાં સ્થાનો ઉપર અધિકાર કરતાં તે બધાંનો તો હવે ધરમૂળમાંથી નાશ કરવામાં આવે છે.

વર્તમાન આદર્શ પ્રમાણેની જીવનપ્રણાલિથી તથા અર્થનીતિના સંઘર્ષને કારણે સગાંવહાલાં સાથે એક જ ઘરમાં સંયુક્ત (અવિભક્ત) કુટુંબ તરીકે રહેવું હવે અશકય થઇ પડયું છે. થોડા ખરચમાં, થોડી જગ્યામાં, કોઈ પણ જાતનાં શોભાશણગાર વગર અને સીધાસપાટ રેખા (straight line)માં રચાએલું તથા યોગ્ય પ્રમાણમાં હવા-અજવાળું આપતું ઘર યોજવાના આદર્શે આજે નવી રીતિના સ્થાપત્યને જન્મ આપ્યો છે. આ સ્થાપત્યનું નામ પડયું છે ચતુષ્કોણવાદી (cubistic) વાસ્તુરીતિ. એમાં વાંકી વળાંકાવાળી રેખાને તો કયાંયે સ્થાન જ નથી. એનું નિર્માણ સીધીસટ રેખાઓના જ સમાહારથી થાય છે. જીવનની બધી જટિલતા કાઢી નાખી, એને સહજ રસ્તે, સરળ રસ્તે, સ્વાસ્થ્યને રસ્તે, વિજ્ઞાનસંગત રસ્તે, થોડા ખર્ચને રસ્તે ચલાવવું, એ છે આ નવી રીતિના સ્થાપત્યનું મૂળ સૂત્ર. આ પદ્ધતિના સ્થાપત્યે પ્રાચીન પ્રણાલિની સ્થાપત્ય-રીતિ સાથેનો બધો જ સંબંધ તોડી નાખ્યો છે. જોકે અમુક અંશે આદિ યુગની વાંસ અને લાકડાની બનાવટની સહજ સરળ સ્થાપત્ય–રીતિની અકૃત્રિમતાના રૂપમાં પાછા ફરવાનું લક્ષણ આ આધુનિક રીતિમાં નજરે પડે છે. આદિ જીવનની જટિલતાહીન સરળતા તરફ પ્રત્યાવર્તન કરવાની એક દુરાશા અને આકાંક્ષા આ પદ્ધતિમાં છુપાએલી છે. પણ જીવનમાં ખરેખર એવી સરલતા અને સત્યના રૂપને પ્રતિષ્ઠિત કરવા માટે તો વ્યક્તિગત અને સામાજિક બન્ને જીવનને બીનજરૂરી એવા ઠાઠમાઠ અને ઐશ્વર્યની ભોગબુદ્ધિમાંથી પહેલાં તો સંપૂર્ણપણે મુક્ત કરવાં પડશે. યુરોપમાં ઘણાં કારણોને લીધે જીવન-યાત્રાની રીતિ–પદ્ધતિ, વેશ–ભૂષા અને ઘરની ચીજો વસ્તુઓ અનાવશ્યક વ્યયસાધ્ય અને જટિલ થઈ ગઇ છે. તેમાંથી બચાવીને આ આધુનિક રીતિની સરળ વાસ્તુ-પદ્ધતિ તેમને કદાચ એક સહજ–સરળ, ભોગ–વિમુખ, સંયમી જીવનના આદર્શ તરફ ઇશારો કરતી હશે.

ભારતવર્ષની પ્રાચીન પદ્ધતિના સ્થાપત્યમાં ભારતના પ્રાચીન જીવનની રીતિપદ્ધતિ અને આદર્શ સાર્થક થયાં હતાં. પ્રાચીન ભારતનું વાસ્તુ-શિલ્પ ભારતના પ્રાચીન જીવનની સાધના અને સંસ્કૃતિનું શ્રેષ્ઠ ફળ હતું. હવે ભારતની આધુનિક સાધના અને ભવિષ્યની સંસ્કૃતિ ભાવી કાળના ભારતના વાસ્તુશિલ્પને કોઇ નવા રસ્તે, કોઈ નવા સૌન્દર્યના આદર્શમાં ઘડશે. તેનો ભાર અને કર્તવ્ય આધુનિક ભારતના ઉપર નિહિત છે. ભારતની પ્રાચીન સ્થાપત્યકીર્તિ આજ પણ આખી પૃથ્વીને વિસ્મય પમાડે છે. ભારતની ભવિષ્યની સ્થાપત્ય-કીર્તિ તેની પ્રાચીન કીર્તિની એ સાધના અને આદર્શનું અતિક્રમણ નહિ કરી શકે એમ કોણ કહી શકે?

[આ પુસ્તકમાં પ્રતિપાદિત કરેલા કલાના સિદ્ધાંતો પર, એ જ લેખકે કલકત્તા યુનિવર્સિટીના કલાના અભ્યાસક્રમની પરીક્ષાઓ માટે યોજેલા થોડા પ્રશ્નપત્રો હવે પછી પરિશિષ્ટ રૂપે આપ્યાં છે, જે ઉપર્યુક્ત વાચનમાંથી મળેલા જ્ઞાનને કસવાનું એક અત્યંત ઉપયોગી સાધન બની રહેશે, એટલું જ નહિ પણ એ પ્રશ્નપત્રો ચિત્રમય હોવાથી તે એક સ્વતંત્ર કલાપાઠ રૂપ પણ બની રહેશે.]

"Aho Shrut Gyanam"

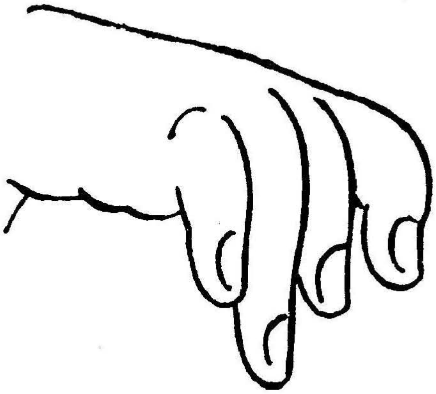
પરિશિષ્ટ

કલાદૃષ્ટિની કસોટી કરતા પ્રશ્નપત્રો

કલકત્તા યુનિવર્સિટીની મૅટ્રિકની પરીક્ષાનો પ્રશ્નપત્ર : ૧૯૪૦ : બાજુમાં લખેલા આંકડા માર્કની સંખ્યા સૂચવે છે.

વિભાગ ૧

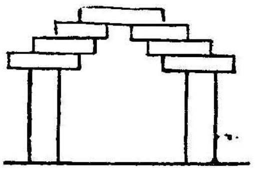
નીચે પૈકી **ગમે તે બે પ્રશ્નો**ના ઉત્તર આપવા



(૧) નીચે આપેલી રેખાકૃતિ ઉપરથી તેના ત્રણ ગણા કદની મોટી આકૃતિ ચીતરો. ૨૦

(૨) સ્મૃતિ ઉપરથી પાણીનો કૂજો ચીતરો. ૨૦

(૩) નીચેની રેખાકૃતિ ઉપરથી તેના ચાર ગણા કદની મોટી આકૃતિ ચીતરો. ૨૦

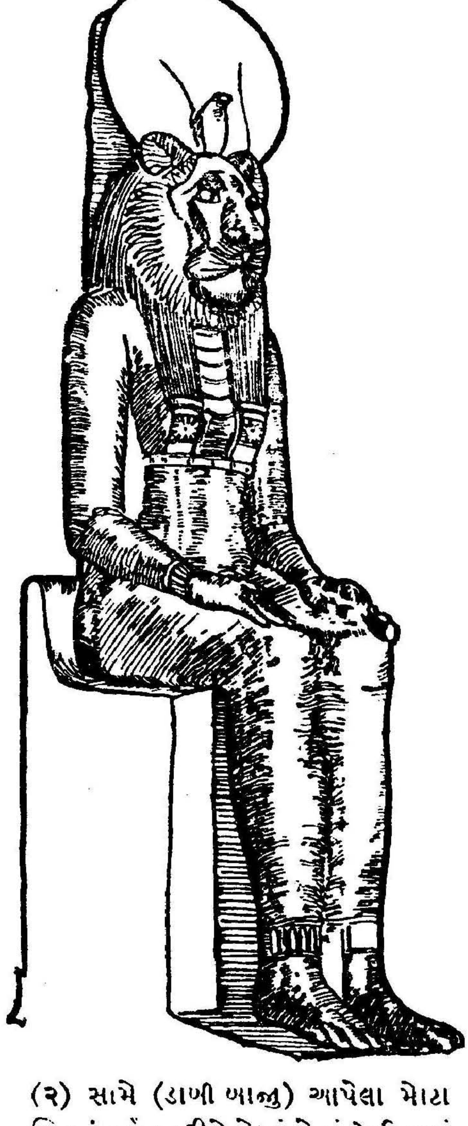


(૪) સ્મૃતિ પરથી ધાતુનો ઘડો ચીતરો. ૨૦

વિભાગ ૨

નીચે પૈકી **કોઈપણ ચાર**ના ઉત્તર આપવા.

(૧) આ નીચે આપેલી આકૃતિ તમને ગમે છે? ગમતી હોય તો તેનાં કારણો આપો; ન ગમતી હોય તો તેનાં કારણો આપો. ૧૫



(૨) સામે (ડાબી બાજુ) આપેલા મોટા ચિત્રનું વર્ણન કરીને તેમાં તેનાં કોઈ સારાં લક્ષણો હોય તો તે સમજાવો; અને કોઈ અપલક્ષણો હોય તો તે ચર્ચો. ૧૫

(૩) તમારા જાણીતા ચિત્રકારોનાં ચિત્રોમાંથી તમને સૌથી વધુ ગમતું ચિત્ર કયું? તેના વિષે દસ લીટીનું વર્ણન લખો. ૧૫

"Aho Shrut Gyanam"

(૪) પક્ષી પર સવાર થએલી માનવ-આકૃતિના સામેના ચિત્રમાં માનવ કરતાં પક્ષી મોટું ચીતર્યું છે એમ કરવાનાં કારણો આપી શકશો? ૧૫

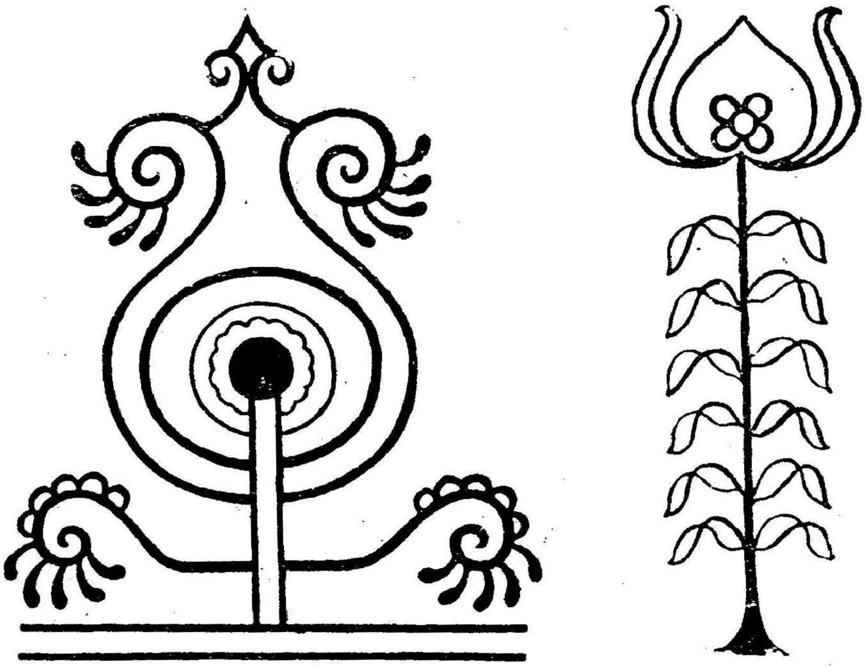
(૫) તેની જોડેના ચિત્રનું તમારી પોતાની દૃષ્ટિથી, તમારા જ શબ્દોમાં વર્ણન ને વિવેચન કરો. ૧૫

(૬) ઉત્તમ સ્થાપત્યનાં લક્ષણો તમે કયાં કયાં માનો છો? ૧૫

૧૯૪૧નો પ્રશ્નપત્ર

વિભાગ ૧ : ક્રિયાત્મક

(૧) નીચેની આકૃતિઓ પૈકી ગમે તે એક તેના મૂળ માપ કરતાં બેવડી મોટી દોરો. ૨૦



(૨) સ્મૃતિથી તમારો પાણી પીવાનો પ્યાલો અથવા તમારા જોડા ચીતરો. ૨૦

વિભાગ ૨ : વિવેચનાત્મક

(૩) તમે જે સરસમાં સરસ સ્થાપત્ય (ભવન) જાતે જોયું હોય તેનું નામ આપો અને તમારા શબ્દોમાં તેનું વર્ણન આપો. ૧૦

અથવા

મકાનમાં થાંભલાનું શું કાર્ય કે ઉપયોગ છે તે સમજાવો. ૧૦

(૪) કોઇપણ ઈમારતને કયાં લક્ષણોથી ભવન અથવા સ્થાપત્યમાં ગણી શકાય? ૧૦

અથવા

એકલું લાકડું વાપરીને સુંદર સ્થાપત્ય સર્જી શકાય? તમારો જવાબ ખુલાસાથી લખો. ૧૦

(૫) તમે જોએલું સર્વોત્તમ હિંદી ચિત્ર કયું છે? તમારા શબ્દોમાં તેનું વર્ણન આપો. ૧૦

અથવા

સારા કે ઊતરતા ચિત્ર વચ્ચે શો ભેદ તે કહો. ૧૦

(૬) નીચેના ચિત્રને તમે સારું કહેશો કે નરસું? પૂરતાં કારણો સાથે ઉત્તર લખો. ૧૦

અથવા . . . તમે જોએલા કોઇ શ્રેષ્ઠ યુરોપિયન ચિત્રનું નામ આપો અને તે તમારા શબ્દોમાં વર્ણવો. ૧૦

અથવા

નીચે આપેલાં ત્રણ ચિત્રોમાંનાં ડાબી બાજુનાં બે ચિત્રો પૈકીનું એક ચિત્ર તમારા જ શબ્દોમાં વર્ણવો. તેના દોષ કયા છે? ૧૦

(૭) સર્વતોભદ્ર (ચોતરફ દેખાતી) આકૃતિ ને ઉપસાવેલી આકૃતિમાં ભેદ શો? ૧૦

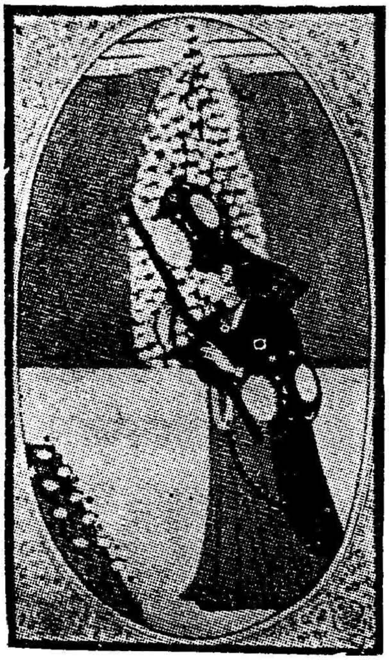
અથવા

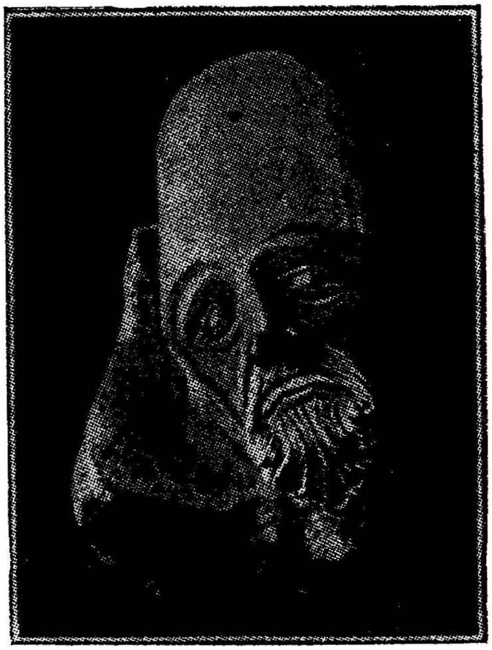
શોભનશિલ્પનો તમે શો અર્થ સમજો છો? ૧૦

(૮) જમણી બાજુ આપેલી રેખાકૃતિ તમારા પોતાના શબ્દોમાં વર્ણવો. ૧૦

અથવા

નીચે આપેલાં ત્રણ ચિત્રો પૈકી જમણી બાજુનું છેલ્લું ચિત્ર તમને ગમે છે? નથી ગમતું તો શા માટે? તમારા જવાબ માટે કારણો દર્શાવો. ૧૦





૧૯૪૨નો પ્રશ્નપત્ર

વિભાગ ૧ : ક્રિયાત્મક

(૧) સામેની બે આકૃતિઓ પૈકી ગમે તે એક આકૃતિ તેના મૂળ માપ કરતાં બેવડા કદની દોરો. ૨૦

(૨) તમે જોઇ હોય અગર બેસતા હો એવી કોઈ ખુરશી કે આસન સ્મૃતિથી ચીતરો. ૨૦

અથવા

તમે જોએલું કાનનું કર્ણ-ફૂલ કે હાથનું કંકણ સ્મૃતિથી ચીતરો. ૨૦

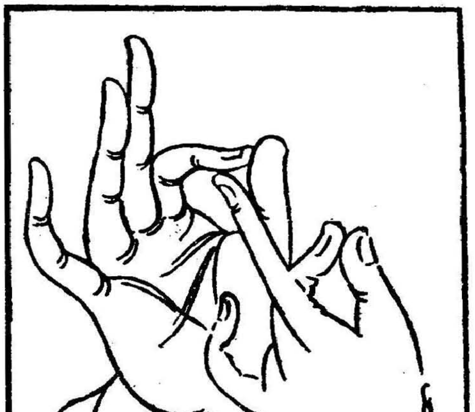
વિભાગ ૨ : વિવેચનાત્મક

(૩) તમારા નગરમાં કયું મકાન સૌથી શ્રેષ્ઠ છે? તમારા જ શબ્દોમાં તેનું વર્ણન લખો. ૧૦

અથવા

બંગાળના 'આઠ-ચાલા'ને તમે સ્થાપત્યના નમૂના રૂપ ગણો કે નહિ? તમારા ઉત્તરને સમજાવતાં કારણો આપો. ૧૦

(૪) સારા સ્થાપત્યનિર્માણનાં જરૂરી લક્ષણ કયાં? ૧૦



"Aho Shrut Gyanam"

(૫) સારા ચિત્રનાં આવશ્યક લક્ષણો શાં? ૧૦

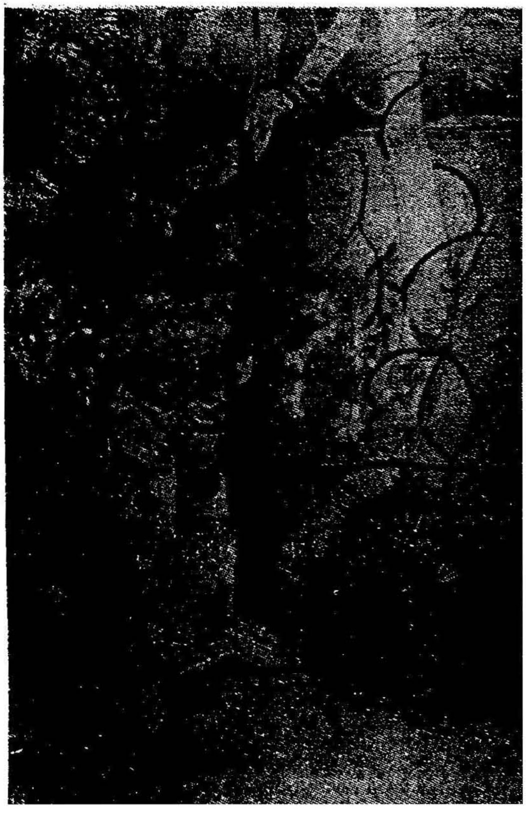
(૬) નીચે આપેલા ચિત્રને તમે સારૂં કહેશો કે નરસું? તમારો જવાબ કારણો સહિત આપો. ૧૦

અથવા

તમે જોએલું સૌથી શ્રેષ્ઠ હિંદી કલમનું ચિત્ર કયું? તમારા પોતાના જ શબ્દોમાં તેનું વર્ણન આપો. ૧૦

અથવા

નીચે આપેલાં બે પૈકી કોઈ પણ એક ચિત્રનું તમારા પોતાના જ શબ્દોમાં વર્ણન કરો. તેમાં દોષ શા શા છે? ૧૦

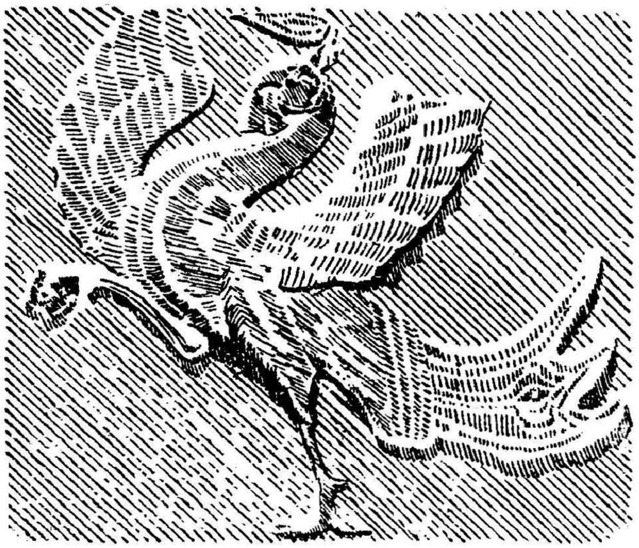


"Aho Shrut Gyanam"

(૭) સારા શિલ્પનાં આવશ્યક લક્ષણો કયાં ? ૧૦

અથવા

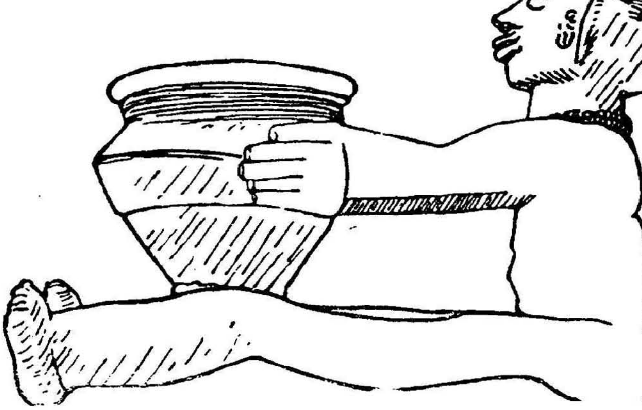
સામેની કૉલમની ઉપલી આકૃતિને તમે શિલ્પાકૃતિ કહેશો ? કારણો સહિત તમારો ઉત્તર લખો. ૧૦



(૮) ઉપરની આકૃતિ તમારા પોતાના જ શબ્દોમાં વર્ણવો. ૧૦

અથવા

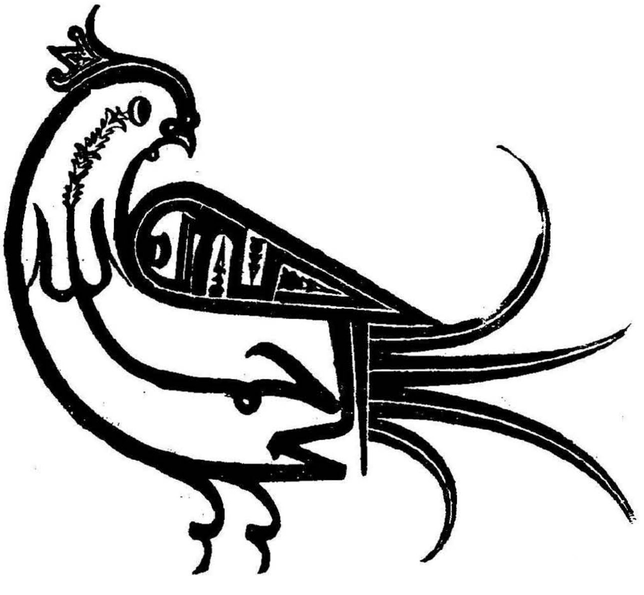
સામેની નીચલી આકૃતિ તમને ગમે છે? ન ગમતી હોય તો શાથી? તેનાં કારણો દર્શાવી જવાબ લખો. ૧૦



૧૯૪૩ નો પ્રશ્નપત્ર

વિભાગ ૧ : ક્રિયાત્મક

(૧) નીચે આપેલી બે આકૃતિઓ પૈકી ગમે તે એક આકૃતિ તેના કરતાં બેવડા માપમાં દોરો. ૨૦



(૨) તમારા ઘરનો પીવાના પાણીનો કૂજો સ્મૃતિથી ચીતરો. ૨૦

અથવા

તમારા જોડા, ચંપલ, અથવા સૅન્ડલની જોડી સ્મૃતિથી ચીતરો. ૨૦

વિભાગ ૨ : વિવેચનાત્મક

(૩) સારા સ્થાપત્યનાં જરૂરી લક્ષણો કયાં? ૧૦

અથવા

મકાનમાં 'કમાન'નું કાર્ય તથા ઉપયોગ શાં છે? ૧૦

(૪) મકાનના મુખપાત—મોરા—(દર્શન ભાગ—આગલા ભાગ)માં ભૂષણો અને અલંકરણનાં કાર્ય તથા હેતુ શાં છે? ૧૦

અથવા

"Aho Shrut Gyanam"

એકલું લોઢું યા પોલાદ વાપરીને સુંદર સ્થાપત્ય નિર્મી શકાય ? તમારા ઉત્તર માટે કારણો જણાવો. ૧૦

(૫) તમે જોએલું શ્રેષ્ઠ હિંદી ચિત્ર કયું ? તમારા જ શબ્દોમાં એનું વર્ણન કરો. ૧૦

અથવા ચિત્રમાં 'સંયોજના' શબ્દથી તમે શું સમજો છો ? તમારો ઉત્તર આકૃતિઓ દોરીને સમજાવો. ૧૦

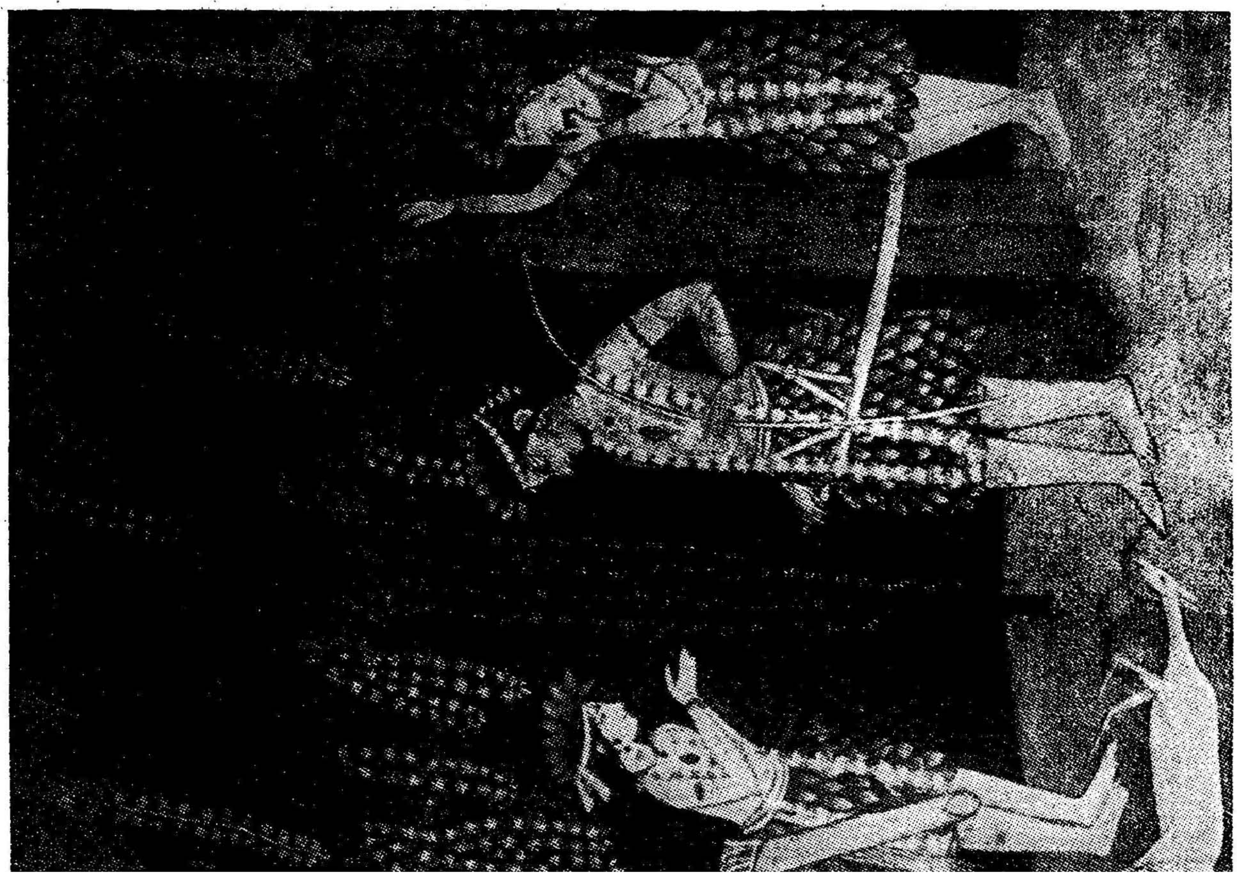
(૬) નીચેના ડાબી બાજુના માનવ ચિત્રને તમે સારૂં કહેશો કે નરસું ? તમારાં કારણો સહિત જવાબ આપો. ૧૦

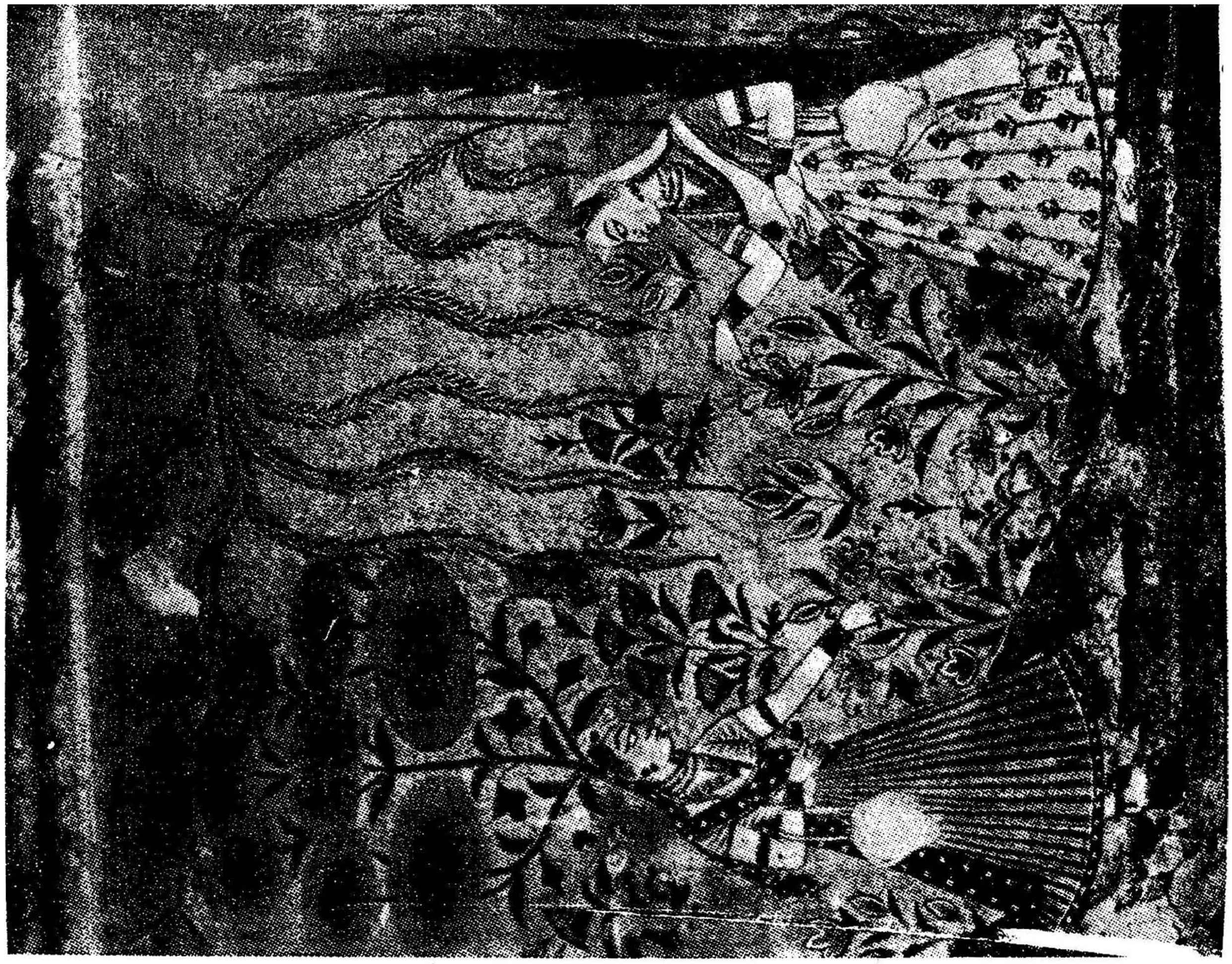
અથવા જમણી બાજુએ આપેલું ગાડીનું ચિત્ર તથા સામેના પાના ઉપર આપેલાં બે ચિત્રો, એમ કુલ ત્રણ ચિત્રો પૈકી હરકોઇ બે ચિત્રોનું તમારા પોતાના જ શબ્દોમાં વર્ણન કરો. તેના સારા અંશો કયા અને દોષ કયા તે સમજાવો. ૧૦

(૭) શિલ્પના જે કે વિવિધ પ્રકારો તમે જાણતા હો તે વર્ણવો. ૧૦

અથવા આધુનિક જીવનમાં શિલ્પના શા શા ઉપયોગ થઇ શકે ? ૧૦

"Aho Shrut Gyanam"



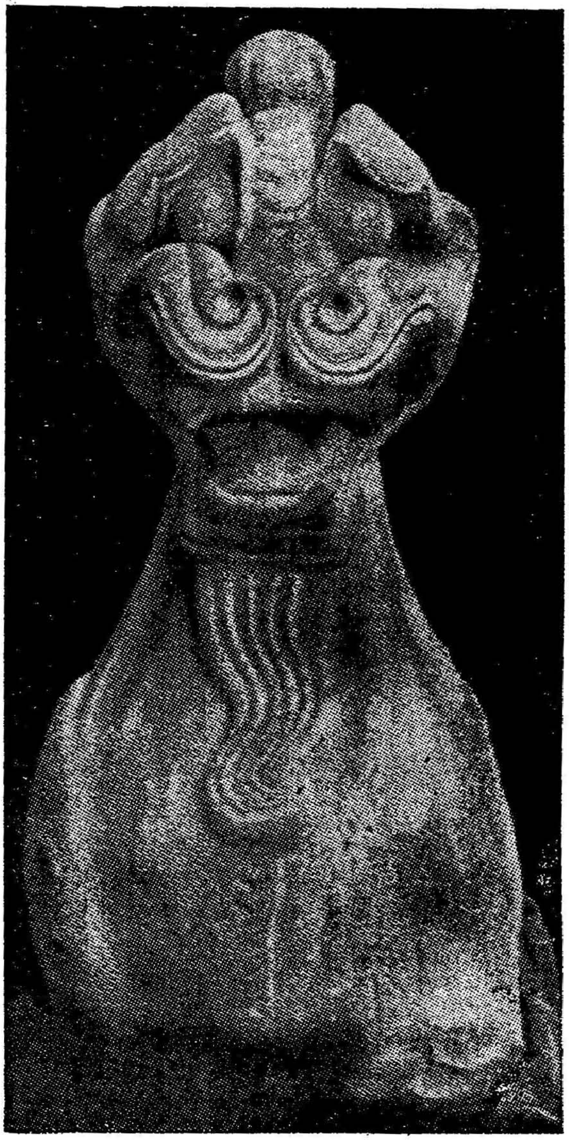


"Aho Shrut Gyanam"

(૮) જમણી બાજુની આકૃતિ-ને ઓળખી બતાવી તેનું વર્ણન કરો. તેના સારા અંશો કયા છે અને દોષો કયા છે ? ૧૦

અથવા

ડાબી તરફની આકૃતિ તમને ગમે છે ? ન ગમતી હોય તો શાથી ? તમારા ઉત્તરનું સમર્થન કરતાં કારણો દર્શાવો. ૧૦



(સંપૂર્ણ)

"Aho Shrut Gyanam"

"Aho Shrut Gyanam"