

प्रकरण ४

एकत्रीकरण आणि आत्मसात करणे

इस्लामी वास्तुकला :

इस्लामी वास्तुकलेवर इस्लामी धर्मकल्पनांचा आणि इस्लामच्या प्रादेशिक विस्ताराचाही प्रभाव आहे. इस्लामी वास्तूची जी एक विशिष्ट घडण झाली, तिचे प्रादेशिक वर्गीकरण सामान्यतः पुढीलप्रमाणे करता येईल : (१) सायरो ईजिप्त. (२) मेसोपोटेमिया (इराक) व पर्शिया (इराण). (३) उत्तर आफ्रिका आणि अँडलूझीया म्हणजे मुस्लिम स्पेन. (४) तुर्कस्तान. (५) भारत.

मशिदी, दर्गे, उद्याने, राजवाडे, शिक्षणसंस्था (मदरसा), शासकांची स्मारके, विजयस्तंभ, विजयद्वारे, भव्य अतिथिगृहे, रुग्णालये, नृत्यगृहे या वास्तुप्रकारांनी इस्लामी राज्यकर्त्यांनी आपली नगरे सजविली. त्यांच्या उभारणीत त्या त्या प्रदेशांतील कलाकारांनी आपापल्या वैशिष्ट्यांची भर घातली. धातूचे जाळीदार दीप, सजविलेले उंची गालिचे, नक्षीकामाने नटविलेली सुरया, थाळ्या, डब्या यांसारखी पात्रे त्याचप्रमाणे कलाकुसरीने भूषविलेले पोषाख, फुलदाण्या, अत्तरदाण्या यांसारख्या कलात्मक वस्तूंच्या सान्निध्यात रंगलेले अरबांचे जीवन हा इस्लामी लौकिक वास्तुनिर्मितीचा गाभा आहे. तंबूपासून राजवाड्यापर्यंत याच जीवनाचा स्वर उमटला आहे. इस्फाहान येथील राजगृह, अल्-हम्ब्राचा राजवाडा, फतेपुर सीक्रीचे महाल, दिल्लीतील मोगल राजवाडे इ. वास्तूंत हाच स्वर आढळतो.

इस्लामच्या उदयापूर्वी युरोपात विकसित झालेल्या ग्रीक व रोमन वास्तुकलांचे संमिश्र स्वरूप ख्रिस्ती प्रार्थनामंदिरांत दिसून येते. जेरूसलेम व दमास्कस या ठिकाणी इस्लाम व ख्रिस्ती धर्मांचे संघर्ष प्रथम झाले. ख्रिस्ती बॅसिलिका व चर्च यांचे मशिदीत रूपांतर करण्यात आले. त्याचप्रमाणे पाडण्यात आलेल्या ख्रिस्ती धार्मिक इमारतींच्या अवशेषांतून मशिदी व स्मारके उभारण्यात आली. संगमरवरी स्तंभ, तुळ्या, लाकडी छते ही मुख्यतः त्यांमध्ये वापरण्यात आली. ग्रीकांच्या डोरिक, आयोनिक यांसारख्या स्तंभरचनांत रोमनांनी नटवेपणा आणला व त्यांच्यामध्ये कमानांची वास्तुरचना गुंफून रोमन वास्तुकलेस आगळे स्वरूप दिले. पृष्ठभागास अलंकृत करण्यासाठी ग्रीक वास्तूच्या भौमितिक आकारविशेषांचे रोमनांनी संवर्धन केले. लाकडी बांधकामावर संरक्षक कवच देण्यासाठी संगमरवरी जाळ्या, ब्राँझचे पत्रे जमीन, भिंती, छते यांवर सुशोभित आवरण चढविण्यासाठी कुट्टिमचित्रण काँक्रीटच्या ओतीव विविध आकारांच्या घुमटांवर त्याचप्रमाणे भिंतींवर संगमरवरी लाद्यांचे आवरण अथवा विविध आकारांच्या पक्क्या भाजलेल्या चमकत्या रंगदार विटांचे अस्तर इ. विशेष रोमन वास्तूंत अतिशय कौशल्याने योजण्यात आले होते. या रोमन वास्तूंचा प्रभाव जेरूसलेम व दमास्कस येथील इस्लामी वास्तूंवर प्रामुख्याने दिसून येतो. जेरूसलेमचा गिरिघुमट (डोम ऑफ द रॉक) या दृष्टीने उल्लेखनीय आहे. इराण-इराकमध्ये ज्या मशिदी उभारल्या गेल्या, त्यांवर पारशी लोकांच्या अग्निमंदिराची छाप आहे. स्तंभांवर वृषभमुखाची शिल्पे असून मशिदीच्या प्रार्थनादालनावरील लाकडी तक्त्यांच्या नक्षीकामात पर्शियन राजांच्या दरबारदालनाचे अनुकरण केलेले दिसते.

इराक आणि इराण येथील वास्तुरचनेत विटांची विविध घुमटाकृती छते, भिंती, कमाना, चुन्याचे गिलावे व त्यांवर चुनेगच्चीचे शोभिवंत नक्षीकाम हे विशेष आढळतात. मशिदीच्या उभारणीत कमाना, स्तंभ, तुळ्या, विटांच्या भिंती व त्यांवर चुन्याचे गिलावे यांचा वापर करण्यात आला. मशिदीच्या आवारात मनोरा बांधण्यासाठी 'झिगुरात' या बॅबिलोनियातील वास्तूच्या मनोऱ्याचा नमुना स्वीकारलेला होता. इब्न तुलून या सुलतानाने बांधलेली कैरो येथील भव्य मशिद इस्लामी वास्तुकलेचे उत्तम उदाहरण आहे. या मशिदीच्या प्रार्थनादालनात विटांचे उभार ठराविक अंतरांवर योजून त्यांवरिल विटांच्या टोकदार कमानांवर लाकडाचे छत अधिष्ठित केले आहे. दोन कमानांमध्ये परत टोकदार कमानांचे विवर योजल्यामुळे विटांच्या वास्तुरचनेतील अवजडपणा दूर झाला. संगमरवरी जाळ्यांच्या खिडक्या या मशिदीत वापरण्यात आल्या.

मुस्लिम स्पेनमधील इस्लामी वास्तुरचनेत कमानीचा विविध प्रकारे उपयोग केला आहे. प्रायः घोडनालेच्या आकाराची कमान व धावती महिरप यांवर भर होता. सेव्हिल येथील विजयमनोऱ्यावर धावती महिरप आढळते. महिरपीची गुंतवण व तीतून प्रकट होणारे नयनरम्य धावते आकार वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत.

अल् हम्ब्रा येथे खलीफासाठी बांधलेला राजवाडा इस्लामी वास्तूच्या वैभवाची व सौंदर्याची झलक दाखवितो. ऐसपैस फरसबंद प्रांगणाभोवती कमानीच्या व्हरांड्यांनी जोडलेली न्यायदानाची दालने, दरबार, हमामखाने, अतिथिगृहे, लाकडी कातीव खांबांवर विसावलेल्या कमानी, धावते आकार दिलेल्या कमानी, प्रांगणाच्या मध्यभागी असलेले जलाशय किंवा सिंहाच्या आकारांची कारंजी, कमानीच्या लाकडी कामावर सुवर्णरंगाने सुशोभित केलेले गिलावे या सर्वांच्या परिणामाने मृगजलाचा पूर्णाभास निर्माण करणारी वास्तू उदयास आली.

सुलतान हसन याने कैरो येथे उभारलेली मशीद (सु. १३६२) इस्लामी वास्तूच्या प्रगतीचा पुढील टप्पा होय. तिच्या वास्तुयोजनेतील मद्रसा व कबर यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण संयोजनामुळे ही मशीद शिक्षणाचे पावित्र्य, धर्माची गूढता, मृत्यूनंतरची शाश्वत शांती यांचा प्रत्यय देणाऱ्या वातावरणाने भारलेली आहे. या मशिदीचे मनोरे भव्य असून सुलतानाच्या थडग्यावर बांधलेल्या घुमटाशी त्यांनी आकर्षक समतोल साधलेला आहे. भिंतीच्या पृष्ठभागापासून पुढे झेपावणारी आडवी पट्टी हिमस्फटिकी कोनाड्यांच्या रांगांनी तोलून धरली आहे. इस्लामी वास्तूत हिमस्फटिकांचे कोनाडे प्रामुख्याने छतांस शोभिवंत करण्यासाठी वापरण्यात आले आहेत. कैरो येथे बांधलेल्या अल् अकमार या मशिदीच्या दर्शनी भागावरील चिरेबंदी काम शिंपली कोनाडे वापरून सुशोभित केले आहे. हिमस्फटिकी कोनाडे दिल्ली येथील कुतुबमीनारच्या सज्जाना तोलून धरण्यासाठी वापरले आहेत. कॉदोव्हा (स्पेन) येथील जामी मशिदीत खांब एकमेकांवर उभारले असून त्यांच्या स्थैर्यासाठी शिरोभागी कमानीची गुंफण योजिली आहे. इस्लामी वास्तूचा अंतर्बाह्य प्रभाव कमानीवर अवलंबून आहे. कमानीच्या विविध दिशांना नजर सारखी धावती राहते व त्यामुळे वास्तूस गतीचा दर्शनी भाव प्राप्त होतो. या मशिदीचा उल्लेख भारतात गुलबर्गा व मांडू येथील मशिदीच्या शिलालेखांत आढळतो. चिरेबंद भिंतीचे दर्शनी भाग नयनरम्य करण्यासाठी बांधकामात विविध रंगांचे दगड वापरून त्यांची आकारयोजना छायाप्रकाशाच्या संयोगात उठावदार केली आहे. दगडी कमानीमधील सांधे शोभिवंत केले आहेत.

इस्फाहान या ठिकाणी इस्लामी वास्तुकलेचा उत्कर्ष झाल्याचे दिसून येते. तेथील वीटकामात फार शोभिवंतपणा आला. भिंतीच्या दर्शनी भागावर विविध भौमितिक आकारांत विटा रचण्यात आल्या. घुमटावर रंगीत चकाकणारे स्फटिकपोताचे कुट्टिमचित्रण विविध भौमितिक आकारांच्या गुंफणीत योजून वास्तुरचनेत एक नवीन क्षेत्र निर्माण करण्यात आले. त्याचप्रमाणे भिंतीस रंगीत व चकाकणाऱ्या पानाफुलांच्या आकारांनी नटविलेल्या पातळ चौकोनी विटांचे अस्तर लावण्यात आले. इस्लामी वास्तूत कायम स्वरूपाची रंगयोजना आल्यामुळे तीमधील परिणामकारक वातावरण अमर झाले आहे. इस्फाहान येथील भव्य कमानीचे प्रवेशद्वार, त्याच्या छतासाठी योजिलेले व त्या कमानीच्या चौकटीत एकजीव झालेले अर्धघुमट, या कमानीच्या पाठीमागून ऊर्ध्वगामी होणारे घुमट यांतून राजशाही भारदस्तपणा, रुबाव, ऐश्वर्य, कलासक्ती यांचे दर्शन घडते. भारतातील बुलंद दरवाजा (आग्रा), मशिदीची व थडग्यांची प्रवेशद्वारे, विजापूरच्या भव्य शाही इमारती यांच्या रचनेचे इस्फाहानमधील वास्तूशी फार साम्य आढळते.

इस्तंबूल (तुर्कस्तान) येथील सुलेमानी या मशिदीच्या वास्तूवर बायझंटिन काळात बांधलेल्या सांता सोफिया या भव्य चर्चची छाप थोड्याफार फरकांनी आढळून येते. मशिदीच्या प्रांगणाभोवती ओवऱ्यांप्रमाणे खोल्या, प्रार्थनादालनावर भव्य घुमट व घुमटास तोलून धरण्यासाठी त्याभोवती विटांचे पसरट पायाचे उभार ही या मशिदीची वैशिष्ट्ये होत. घुमट पायथ्याशी पसरट आकाराचा आहे. स्थापत्यशास्त्राप्रमाणे घुमटाचा हा आकार तर्कशुद्ध आहे. इमारतीच्या स्थैर्यासाठी जे रचनात्मक भाग आवश्यक असतात, ते दर्शनी भागावर स्पष्टपणे दाखविल्यास इमारतीस एक आगळे सौंदर्य प्राप्त होते. आधुनिक वास्तुशास्त्राच्या या तत्त्वाचे दर्शन प्रस्तुत वास्तूत प्रामुख्याने घडते. या मशिदीच्या आवाराच्या चार कोपऱ्यांवर गोलाकार मनोरे आहेत. त्यांवरून ताजमहालाच्या डौलदार मनोऱ्यांची आठवण होते.

इस्लामी वास्तूमध्ये मनोरे व घुमट यांनी एका विशिष्ट प्रकारे अवकाशछेद करून त्याची परिभाषा निर्माण केली आहे. या घुमटांचे दर्शनी आकार व कमानीचे आकार यांचा एकसंध मेळ आहे. इस्लामी वास्तूमधील घुमटांचे आकार ईजिप्त, इराण येथील वास्तूंच्या घुमटरचनेतून उत्क्रांत होत गेले. जेरूसलेमच्या गिरिघुमटात लाकडी सांगाड्याचा द्विकवची घुमट आढळतो. बाह्य कवचावर सोन्याचे पत्रे व आतील कवचावर सुशोभित रंगीत गिलावे वापरले आहेत. त्याचप्रमाणे घुमटाच्या पायथ्याला झरोके ठेवून त्यांत रंगीत काचेची तावदाने योजून अंतर्भागांत विविध रंगांची काव्यमय प्रकाशयोजना केली आहे. द्विकवची घुमटरचना दिल्लीतील हुमायूनची कबर व आग्रा येथील ताजमहाल यांत योजिली आहे. या प्रकारचे घुमट उष्ण हवामानात फार हितावह असतात. चौकोनी क्षेत्रफळाच्या घनावरती वर्तुळाकार अर्धघुमट साकार करण्यासाठी कोनकमान किंवा हिमस्फटिकाकृती ऊर्ध्वगामी पसरत जाणारे कंगोरे चौरसाच्या कोपऱ्यात योजिले होते. घुमटावरील कलश-योजना मात्र हिंदुस्थानातच सुरू झाली.

ईजिप्तमधील घुमट शिरोभागी वक्राकार आहेत. इराणमध्ये घुमट शिरोभागी निमुळते आहेत. दोन्ही प्रकारचे घुमट गोलाकृती चबुतर्यांवर उचललेले आहेत. यांशिवाय उगमस्थानापासून थोडे फुगीर होऊन निमुळता असा कांद्यासारखा आकार धारण करणारे घुमट साकार झाले. हिंदुस्थानात हे घुमट मोठ्या प्रमाणात इस्लामी वास्तूत योजिले आहेत. अर्धगोलाकृती घुमट हे हिंदूंच्या वास्तूतून इस्लामी वास्तूत पूर्णत्वास गेले.

इस्लामी वास्तुकलेचा आरंभ सातव्या शतकात झाला. सोळाव्या शतकापर्यंत ती विकसित होत गेली. इस्लामी सत्ता भारतात साधारण: अकराव्या शतकात स्थापन होऊन एकोणिसाव्या शतकापर्यंत टिकून राहिली. या दीर्घ कालखंडात भारताबाहेर इस्लामी वास्तूत जी उत्क्रांती झाली, तिचे पडसाद भारतातील इस्लामी वास्तूत उमटले आहेत. भारतीय वास्तुशास्त्रज्ञांनी भारतात इस्लामी वास्तूची निर्मिती करताना इराणी घुमट, कमानी, मनोरे, झरोके या परदेशी वास्तुविशेषांची पूर्ण ओळख करून घेतली व त्यांना खास भारतीय स्वरूप दिले. वास्तूला विविध शिल्पांचे भरघोस अलंकार देण्यात भारतीय कलाकार कसलेले होते. धार्मिक प्रतिबंधामुळे इस्लामी वास्तूत मानव, पशू, पक्षी यांच्या शिल्पाकृतींचे दर्शन घडत नाही. त्यामुळेच पाने, फुले, स्फटिकांची नक्षी, भौमितिक नक्षी यांनी इस्लामी वास्तू नटविलेली दिसते. इराणी, स्पॅनिश महिरपी व स्पॅनिश नालाकृती असे कमानीचे त्रिविध प्रकार तीत प्रामुख्याने आढळतात. इतिहासकारांच्या मते महिरपी कमानीचा प्रकार भारतातूनच इ. स. पू. काही शतके स्पेनला गेला असावा. टोकेरी कमान व महिरपी कमान भारतीय इस्लामी वास्तूत प्रामुख्याने रचनात्मक व शोभिवंत कामासाठी योजिली आहे. तैमूरलंगाच्या स्वारीनंतर (१३९८) भारतातील इस्लामी वास्तुरचना खास प्रादेशिक वास्तुशैलींनी प्रभावित झाल्याचे दिसते. बंगाल, माळवा, गुजरात, दख्खन अशा भिन्न प्रदेशांत भिन्न प्रकारे तिचा विकास झाला. विजापूरकडील इस्लामी वास्तुरचनेवर द्राविडी वास्तुशैलीची छाप आहे. अकबर व शहाजहान यांसारख्या मोगल सम्राटांच्या कारकीर्दीत भारतातील प्रादेशिक वास्तुशास्त्रज्ञांना व कलाकारांना एकत्रित येऊन किल्ले, राजवाडे, शहरे, मशिदी, कबरी बांधण्याची सुवर्णसंधी मिळाली. त्यामुळे राजपूत, बंगाली, गुजराती इ. वास्तुशैलींचा संयोग होऊन इस्लामी वास्तूस भारतात वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरून प्राप्त झाले.

भारतातील सुरुवातीच्या कालखंडातील इस्लामी वास्तू भरदार व मर्दानी आहेत. मांडू व धार येथील इस्लामी वास्तूत प्रमाणबद्धता व डौलदारपणा आहे. जहाजमहाल (मांडू) या इमारतीत इराणी घुमटाबरोबर जयपुरी कोनाकृती घुमट असून त्यामुळे संबंध वास्तुरेखाच डौलदार बनली आहे. तीत टोकेरी कमानी चौकटीच्या साच्यात शिस्तबद्ध बसविल्या आहेत. त्यामुळे वास्तूची लयबद्धता स्पष्टपणे जाणवते. देवळातील गर्भगृहावर उत्तुंग शिखरे योजून त्यांना उठावदार केले आहे. हेच तत्त्व मशिदीच्या प्रार्थनादालनातील महिरप विभागास योजून मशिदीचा मध्य प्रवेशभाग ऊर्ध्वगामी केला आहे. अहमदाबाद येथील जामी मशिदीचे उदाहरण भारतीय विचारप्रणालीचे दर्शन घडविते. थड्यात चिरनिद्रा घेत असलेले मृत देह पवित्र मानून ह्या थड्यावरती उत्तुंग घुमट योजिले आहेत. इब्राहिम रोझा (विजापूर), हुमायूनची कबर (दिल्ली), ताजमहाल (आग्रा) इ. वास्तूत हेच तत्त्व जाणवते. अकबराने फतेपुर सीक्री बांधताना बौद्ध धर्माच्या विहारांप्रमाणे पंचमहालावर संस्कार केले आहेत. त्याच धर्तीवर सिकंदरा येथे अकबराची कबर जहांगीराने पूर्ण केली. शेषशायी विष्णूच्या कल्पनेचे अनुकरण अकबराने दिवाण-इ-खास यात केले आहे. दालनातील मध्यभागी

असलेल्या खांबावर सिंहासन ठेवून राज्यकारभार करण्याची धाटणी हे दिवाण-इ-खासचे वैशिष्ट्य. त्यांचेच उत्क्रांत रूप आग्रा व दिल्ली येथील मोगल किल्ल्यांतील दिवाण-इ-आम व दिवाण-इ-खास या वास्तूंत दिसून येते. फतेपुर सीक्रीत जोधाबाईच्या राजवाड्यात मंदिर उभारणे, हा प्रकार इस्लामी राज्यकर्त्यांच्या सहिष्णुतेचे उदाहरण होय. पवित्र धर्मस्थाने उंच चबुतऱ्यावर अधिष्ठित करून त्यांचे पावित्र्य मनावर बिंबविण्याचे वास्तुतत्त्व हिंदू देवालयात दिसते. हेच तत्त्व कबरी, मशिदी यांनाही लावण्यात आले. मांडू, जौनपूर, दिल्ली येथील जामी मशिदी, विजापूरचा गोलघुमट, इब्राहिम रोझा, आग्राचा ताजमहाल, दिल्लीची हुमायूनची कबर या वास्तूंत हा भारतीय पवित्रपणा जाणवतो. अहमदाबाद येथील मनोरे जैन देवालयांच्या चबुतऱ्यांच्या शिल्पाची आठवण देतात. मुख्य घुमटाभोवती चार बाजूंच्या कोपऱ्यांत चार छोटे घुमट ही हुमायून कबरीची वास्तुरचना, त्याचप्रमाणे ताजमहालाची अशाच धाटणीची वास्तुरचना भारतीय वास्तूतील 'पंचरत्न' या वास्तुतत्त्वाचा आविष्कार आहे, असे ई. बी. हॅवेल याचे मत आहे. मोगली किल्ले व त्यांतील राजवाडे, बागा, दालने यांच्या आलेखांत भारतीय नगररचनाशास्त्राचे पालन केले आहे. चंद्रशाला किंवा गच्चीच्या पडदीवर ठराविक अंतरांनी घुमटाकार छत्र्या योजून वास्तुरेषेस आकर्षकता आणली आहे. विजापूर, आग्रा, दिल्ली या ठिकाणच्या इस्लामी वास्तूंत हा प्रकार आढळतो. खिडक्यांतील जाळ्या, स्तंभ, तोरणे, छज्जा तोलणारे तीर यांच्या निर्मितीत इतकी विविधता आहे, की वास्तुदर्शन कधीच कंटाळवाणे होत नाही. अहमदाबाद येथील जाळ्या, फतेपुर सीक्रीतील पंचमहालाची दालने ही याची प्रमुख उदाहरणे होत. धार्मिक इस्लामी वास्तूंमध्ये सुशोभित नक्षीकामाबरोबर कुराणातील वचने त्याच शैलीत कोरलेली आहेत. शांततेच्या व समृद्धीच्या मोगल काळात किल्लेकोटाच्या वास्तुरचनेत सुरक्षितपणावर भर देण्याऐवजी सौंदर्यात्मक नक्षीकामावर तो देण्यात आला. त्याचप्रमाणे वैभवाचे कलात्मक प्रदर्शन करण्यासाठी वास्तूचा अंतर्बाह्य पृष्ठभाग संगमरवरी अस्तरात व मौल्यवान रंगीत रत्नांची वा 'अगेट' सारख्या किमती दगडांची त्यात गुंफण करून सजविण्यात आला. त्यामुळे वास्तूस शृंगारलेल्या युवतीसारखे रूप प्राप्त झाले. ताजमहाल, मोती मशीद, जस्मीन बुरूज, शीशमहाल, इतमद अल्-दौलाची कबर ही आग्रा येथील उदाहरणे याची साक्ष देतील. दिल्ली किल्ल्यातील हमामखाने, रंगमहाल, दिवाण-इ-खास यांत ही कला जास्त उत्कटतेने जाणवते. इटलीतील काही सुवर्णकार मोगल दरबारात होते. त्यांच्या कलेचा थोडाफार परिणाम या साजशृंगारावर झालेला आहे. मोगल अमदानीतील राजवाडे, कबरी, महाल या वास्तूंस जलाशय, कारंजी, बगीचे यांची कलात्मक जोड आहे. नदीच्या काठी मुख्यत्वे या इस्लामी वास्तू आढळतात. गुलाब, जस्मीन, अंगुर, सायप्रस यांचे बागेतील ताटवे भौमितिक आकारांत रचलेले असत. काश्मीर, लाहोर येथील बागा इस्लामी वास्तूच्या निसर्गदर्शी घटकांच्या विकासाचे प्रतीक होत.

दिल्लीच्या सल्तनतीचे वास्तुकाम

कुतुबुद्दीन ऐबक याने दिल्ली आणि भोवतालचा बराचसा भाग आपल्या छत्राखाली आणला, तेथे आपली सत्ता स्थिर केली आणि नंतर दिल्लीमध्ये काही बांधकामांना प्रारंभ केला. सिंध प्रांतामधील अरब राज्यकर्त्यांनी काही मशिदी व थडगी उभारली असली तरी आता त्यांचा मागमूसही राहिलेला नसल्याने कुतुबुद्दीनाने बांधलेल्या इमारती ह्याच भारतातील इस्लामी वास्तुकलेचे सर्वप्राचीन नमुने समाजावे लागतात. गुलाम घराण्याच्या वास्तुशिल्पाच्या प्रारंभीच्या काळातील तीनच इमारती आता थोड्याफार प्रमाणात उभ्या आहेत, त्या म्हणजे दिल्लीचा कुतुबमीनार, त्याशेजारची कुवत-उल्-इस्लाम ही मशीद आणि अजमेरची 'आढाई-दिन-का-झोपडा' या नावाने ओळखली जाणारी मशीद. दिल्ली आणि आसपासच्या प्रदेशातील चोवीस हिंदू व जैन मंदिरे पाडून

त्यांच्याच खांबांचा, तुळ्यांचा, दगडांचा उपयोग करून कुवत-उल्-इस्लाम ही मशीद उभारण्यात आली. अजमेरची मशीदही, अशाच प्रकारे पाडलेल्या मंदिराच्या साहित्याची जुळवणी करून बांधलेली आहे. मोठाले दगडी खांब व तुळ्या यांचा वापर योग्य रीतीने करता न आल्यामुळे या रचनेला घेडगुजरी स्वरूप आलेले आहे. काही वेळा खांब एकावर एक उभे केलेले आहेत. पुष्कळा घुमटाचा किंवा कमानीचा आकार निर्माण करताना रचनापद्धती स्थानिक म्हणजे झुकावाचीच वापरलेली दिसते. परंतु ध्यानात घ्यावयाची गोष्ट अशी की या दोन्ही ठिकाणी इमारतीचे विधान हे मात्र पारंपरिक इस्लामी पद्धतीचेच ठेवण्यात आले. कालांतराने या मशिदीच्या प्रार्थनामंडपासमोर एक मोठी

दर्शनी भिंत बांधण्यात आली. ह्या भिंतीला स्वतंत्र असे वास्तुरूप नाही हे ध्यानात ठेवावयास हवे. तसेच ह्यातील कमानीची रचना झुकावाच्या पद्धतीने केलेली आहे. एवढे प्रशस्त व डौलदार प्रवेशद्वार प्रथमच येथे पहावयास मिळते. त्याच्या दोन्ही बाजूला दोन छोट्या कमानी आहेत. ही संबंध कल्पनाच परकीय आहे. त्यावरील लेखपट्ट अरबी लिपीतील आहेत. इमारतीचा हा प्रकार देशी का परदेशी हा विचार जसा करावयास हवा त्यापेक्षा महत्त्वाचा विचार म्हणजे तिचा प्रेक्षकांच्या मनावर होणारा परिणाम. इमारतीचा प्रशस्त आकार आणि साध्या प्रवाही बाह्यरेषा प्रथमदर्शनीच आपली छाप पाडून जातात. पुढच्या काळात चांगल्या इस्लामी वास्तूत हा विशेष सर्वत्र दिसतो.

या काळातील सर्वात लक्षणीय वास्तू म्हणजे कुतुबमीनार ही होय. कुतुबुद्दिन ऐबक याने ११९९ मध्ये या इमारतीचा पाया घातला आणि त्याचा वारस इल्ततमिश याने या मनोऱ्याचे बांधकाम पूर्ण केले. या बांधकामाला पंचवीस-तीस वर्षे लागली असावीत असे समजतात. कुवत-उल्-इस्लाम या मशिदीसमोर बांग देण्यासाठी हा मनोरा बांधला की विजयस्तंभ म्हणून याची उभारणी झाली हे सांगता येत नाही. पूर्व आणि पश्चिम या दोन्ही दिशांवर 'परमेश्वरा'चे छत्र धरणारी ही वास्तू आहे असे मात्र तिचा जनक तीवरील शिलालेखात सांगतो. मुळामध्ये चार मजले असलेल्या या मनोऱ्याचा सर्वात वरचा मजला इ.स. १३७८ मध्ये वीज पडून कोसळला. परंतु तत्कालीन तुघलक सुलतान फिरोजशहा याने वरचा भाग पुन्हा बांधून काढला. मात्र तसे करताना तेवढ्याच उंचीत एकाऐवजी त्याने दोन मजले बांधले. त्यामुळे आज हा मनोरा पाहताना त्याच्या मजल्यांच्या प्रमाणामध्ये काहीतरी चुकल्यासारखे वाटत राहते. आजची या मनोऱ्याची उंची ७२.५ मीटर एवढी आहे. इतका उंच दगडी मनोरा भारतात अन्यत्र नाही. वास्तू म्हणून कुतुब मीनार ही इमारत अतिशय लक्षणीय आहे. वरच्या टोकाकडे निमुळत्या होत जाणाऱ्या या इमारतीत आडव्या आणि उभ्या रेषांचा समतोल मोठ्या कौशल्याने साधलेला आहे. विधान नक्षत्राकृती असल्याने तळमजल्याची भिंत सपाट राहिलेली नाही, तर ती अनेकशः मोडणी केल्यासारखी दिसते. एकाआड एक अर्धगोलाकृती आणि कोनाकृती असे निर्गम एकमेकांशेजारी येतात. दुसऱ्या मजल्यावर फक्त अर्धगोलाकार निर्गम आहेत, तर तिसऱ्या मजल्यावर फक्त कोनाकार आहेत. त्यामुळे पाहणाऱ्याची नजर या निर्गमांच्या रेषा पकडून सरळ वरवर जाते. तिला मधेमधे विसावा देण्यासाठी प्रत्येक मजल्याच्या डोक्यावर भारदस्त सज्जने काढलेले आहेत. शिवाय मजल्यांच्या भिंतींवर लेखांचे आडवे पट्टेही कोरलेले असल्यामुळे या उभ्या रेषा तोलून धरण्यास मदत होते. निरनिराळ्या रंगाच्या पाषाणांचा उपयोगही वैविध्य आणण्यास उपयोगी ठरतो.

ही व्यवस्था पाहिली म्हणजे हिंदू मंदिरांवरील 'निर्गमां' ची, रथांची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. कुतुबच्या एका रचनावैशिष्ट्याचा उगम स्थानिक असावा असे सहजच मनात येते. त्यातच कुतुबमीनारच्या बांधकामामध्ये काही घडीव मूर्तीयुक्त दगड आढळल्यामुळे ही वास्तू मुळामध्ये एखाद्या हिंदू राजाने बांधविली असावी असे मत काही अभ्यासक व्यक्त करतात. मुळामध्ये हिंदू मंदिरे पाडून त्याच साहित्याचा उपयोग आपल्या मशिदी व मनोरे बांधण्यास सुरवातीच्या काळातील मुसलमानी राजांनी केलेला असल्यामुळे असे दगड कुतुबमीनारच्या इमारतीत दिसावेत यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही. ते दगडही वेडेवाकडे कसेही बसविलेले आहेत हेही ध्यानात हवे. जुन्या इमारतीच्या साहित्याचा असा वापर इस्लामच्या अनुयायांनी जगभर सर्वत्र केल्याचे वर पाहिलेच आहे. पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाची आणि प्रायः अज्ञात गोष्ट अशी की कुतुबमीनारच्या पूर्वी कमीतकमी दोन शतके अफगाणिस्तान आणि नजीकचा मध्य अशियाचा प्रदेश या भागात अशा तऱ्हेचे मनोरे बांधण्याची पद्धत रूढ होती. बाराव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील काही मनोरे अजून उभे आहेत. कुतुबमीनारचे सख्खे भावंडच म्हणता येईल असा एक मनोरा अफगाणिस्तानात ख्वाजा शिया-पोश येथे दिसून येतो. त्याचा फक्त पहिला मजला शिल्लक असला तरी त्यांच्या योजनेतील साम्य विलक्षण आहे. सुमारे वीस वर्षापूर्वी अफगाणिस्तानमध्ये झाम या गावानजीक आणखी एक मनोरा आढळून आला. तो खूपच चांगल्या अवस्थेत आहे. या मनोऱ्याच्या प्रत्येक मजल्यावर असेच अवजड सज्जे बांधण्यात आलेले आहेत. या मनोऱ्याची उंची ६० मीटर आहे आणि त्याला पाच मजले आहेत. याशिवाय नक्षत्राकृती विधानाचे कितीतरी मनोरे गझनीच्या भागामध्ये अजूनही अस्तित्वात आहेत. सारांश, ही विशिष्ट प्रकारची वास्तू बांधण्याचा छंद या भागातील लोकांना होता आणि या परंपरेचेच एक प्रगल्भ फळ कुतुबमीनारच्या रूपाने आपल्यासमोर उभे आहे. इल्ततमिश याने कुतुबमीनारचे बांधकाम जसे पूर्ण

केले तसे कुवत-उल्- इस्लाम या मशिदीसमोर आणखी एक भिंत उभारली. कुवत-उल्-इस्लाम या मशिदीप्रमाणेच अढाई-दिन-का-झोपडा या मशिदीची उभारणी करण्यात आली. येथेही आसपासच्या पाडलेल्या देवळांचे खांब आणि तुळ्या बांधकामासाठी वापरण्यात आल्या. इल्लत्मिश याने स्वतःच्या थडग्याची इमारत बांधून पूर्ण केली होती. ती कुवत-उल्-इस्लाम या मशिदीच्या वायव्येला होती. आज या थडग्यावरील घुमट पडून गेलेला असल्यामुळे ही इमारत कशी दिसत असावी, विशेषतः तिच्या घुमटाचा घाट कसा होता याची कल्पना येत नाही. उभ्या असलेल्या भिंती बाहेरच्या बाजूने अगदी साध्यासुध्या आहेत. आत गेल्यावर मन थक्क होईल अशा त-हेचे कोरीवकाम त्याच्या भिंतींवर दृष्टीस पडते. भिंतीतील कोनाड्यांसाठी तोरणाच्या आकाराच्या कमानी बांधलेल्या आहेत आणि त्यांना आधार देण्यासाठी अष्टकोनी आकाराचे अर्धस्तंभ बसविलेले आहेत. भिंतीच्या सर्व पृष्ठभाग अत्यंत बारीक व सफाईदार कोरीवकामाने मढविलेला आहे. इस्लामी प्रथेप्रमाणे कुराणातील वचने अरबी लिपीत कोरलेली असून या पट्ट्यांच्या सगळ्या बाजू अत्यंत बारीक अशा वेलपत्तीच्या नक्षीने आच्छादलेल्या आहेत. अरबी लेख कोरण्याची कला इस्लामी शिल्पकारांनी चांगलीच जोपासली होती. आणि या पट्ट्यांचे श्रेय इस्लामी कलाकारांनाच द्यावयास पाहिजे. त्याचबरोबर वेलपत्तीच्या कोरीवकामातील योजकता आणि सफाई हे हिंदू कलाकारांचे हस्तलाघव होय असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. याच्याच जोडीला सर्वत्र वापरण्यात आलेले पूर्णकलशयुक्त अष्टकोनी अर्धस्तंभ पाहिले म्हणजे याविषयी शंका राहत नाही. परस्परांच्या कल्पना समजावून घेऊन त्यानुसार काम करण्यास आता प्रारंभ झाला होता. हीच प्रवृत्ती हलके हलके दृढ होऊन खास 'भारतीय' म्हणता येईल असे इस्लामी वास्तुशिल्प निर्माण झाले. इल्लत्मिशच्या थडग्याच्या फक्त भिंतीच उभ्या असल्या तरी त्याच्या मुलाचे जे थडगे त्याने बांधले आहे ते खूपच चांगल्या अवस्थेत उभे आहे. यालाच सुलतान घारीचे थडगे असे म्हणतात. याच्या भोवताली मोठाले तट व बुरूज बांधलेले असल्याने लांबून पाहताना ही एक छोटीशी गढीच आहे असा भास होतो. या थडग्याचा येथे उल्लेख करावयाचा तो एवढ्याचसाठी की तेही कुवत-उल्-इस्लाम सारखे मंदिरांच्या अवशेषांवर बांधलेले आहे. बांधण्यासाठी पद्धती झुकावाची आहे. फक्त बाह्यआकार थडग्यासारखा दिसतो. यापुढे मात्र ही संक्रमणअवस्था संपलेली दिसते. हिंदू मंदिरांचे आणि कारागिरांचे ऋण टाकून देऊन पूर्णपणे परकी पद्धतीने बांधलेली पहिली महत्त्वाची इमारत म्हणजे बल्बनचे थडगे. इमारत चौरस असून चारही भिंतीत कमानी दिसतात. माथ्यावरील घुमटाचा बराचसा भाग पडून गेलेला असला तरी जो शिल्लक आहे त्यावरून असे म्हणता येईल की तो अटणीच्या तत्त्वावर बांधलेला आहे.

हिंदू कारागिरांना नव्या पद्धती आणि नव्या कल्पना शिकविण्याचे हे काम पूर्ण होत आले असतानाच येथे आणखी काही परकीय कलाप्रवाह येऊन पोचले. त्याला मुख्यत्वे कारण म्हणजे गुलाम घराण्यांनंतर दिल्लीच्या गादीवर आलेल्या खलजी घराण्याचे धोरण. दिल्लीच्या तसेच इतरही प्रादेशिक राजघराण्यांच्या बाबतीत ही गोष्ट पुन्हा पुन्हा घडून आलेली दिसते. जे नवीन घराणे गादीवर येई, त्या घराण्यातील राजे हबसाण, इराण, तुर्कस्तान इकडील भागातून कर्तबगार माणसांची आयात करीत. स्थानिक सरदार, दरकदार यांना ताब्यात ठेवण्यास हा इलाज सगळ्यांनाच फार सोईचा वाटत असे. पश्चिम अशियातील अस्थिर वातावरणाचा दिल्ली वास्तुशिल्प ५१ फायदा त्यांना मिळत असे, कारण त्यामुळे अनेक कर्तबगार मुत्सद्दी, सेनापती, कलाकार हे हिंदुस्तानात येण्यास तयार असत. आताही नेमके असेच घडले. मध्यआशियातील मंगोल टोळीवाल्यांच्या वाढत्या आक्रमणांमुळे सेलजुक तुर्कांचे साम्राज्य खिळखिळे झाले. त्यांच्या दरबारी असणारे अनेक गुणवान कलाकार दिल्लीच्या खलजी घराण्याच्या आश्रयाला आले. खलजी वास्तूतील काही वैशिष्ट्ये या तुर्का कारागिरांमुळे आली. कमानीच्या आतल्या बाजूला बाणाच्या टोकांची रांग, कमानीच्या स्फितांवर उठावाची कमळे, तसेच भिंतीच्या दर्शनी भागावर अगदी अरुंद अशा उभ्या आणि रुंद अशा आडव्या विटांची किंवा दगडांची आलटून पालटून केलेली योजना ही यापैकी काही वैशिष्ट्ये म्हणून सांगता येतील. आणखीही काही लक्षणे खलजी वास्तुकामाचे विशेष म्हणून सांगता येतात. तांबड्या सिकता पाषाणाचे बांधकाम व त्यात मधेच नक्षीसाठी पांढऱ्या स्वच्छ संगमरवरी दगडाचा वापर खलजी बांधकामातच प्रथम दिसतो. इमारतीवर कुराणाच्या वचनांच्या पट्ट्यांभोवती वेलपत्तीऐवजी उथळ उठावातील भौमितिक नक्षीकाम, निरनिराळ्या प्रकारच्या कोरलेल्या जाळ्या बसविलेली गवाक्षे, उठावातील कोनकमानी ह्या गोष्टी पूर्वीपेक्षा वेगळ्या किंवा नव्या आहेतच, पण अधिक लक्षणीय

आहेत ते घुमटाचे व कमानांचे आकार. घुमट थोडासा बसकट झाला आहे तर टोकदार, परंतु घोड्याच्या नालेसारखी टोके आत खेचलेली कमान हा पूर्णपणे नवीन प्रकार प्रथमच दिसू लागतो.

गादीवर आल्यावर अल्लाउद्दीन खलजी याने प्रथम कोणते काम हाती घेतले तर ते म्हणजे कुवत-उल्-इस्लाम या मशिदीच्या नूतनीकरणाचे. ही इमारत शंभर वर्षांपूर्वी बांधण्यात आलेली होती. तेव्हा तिची डागडुजी करणे आवश्यकच होते. शिवाय राजधानीची प्रमुख मशीद म्हणून तिचे महत्त्वही आता वाढलेले होते या वाढत्या महत्त्वाला अनुसरून तिच्या आकारातही वाढ करावयास हवी होती. अशा त-हेची वाढ मशिदीच्या प्राकाराचा आकार वाढवूनच केवळ शक्य होती. म्हणून मुळातील सर्व भाग कायम ठेवून भोवताली बरीचशी जागा सामावून घेऊन अल्लाउद्दीनने आखणी केली. जुन्या दर्शनी भिंतीच्या दोन्ही बाजूला त्याच घाटाच्या भिंती बांधून तिचा विस्तार केला व या भिंतीमागे मोठे प्रार्थनागृह आखले. भोवतालचा प्रकारही बांधला. ह्या प्राकारात ठिकठिकाणी दरवाजे ठेवलेले होते. त्यापैकी दक्षिणेकडील दर्शनी भिंतीतील अल्ला-इ-दरवाजा ही कमान फक्त आता शिल्लक आहे. अल्लाउद्दीनची या क्षेत्रातील महत्त्वाकांक्षा किती मोठी होती याची साक्ष या पुनर्बांधणीच्या योजनेवरून येते. मशिदीचे क्षेत्र त्याने दुपटीने वाढविले होतेच. आता शेजारच्या कुतुबमिनारावरही मात करण्याचे त्याने ठरविले. कुतुबच्या दुप्पट आकाराचा एक मीनार त्याने बांधावयास घेतला. त्याचा पहिला मजला बांधून झाला नाही तोच त्याला मृत्यूने गाठल्यामुळे ही योजना अर्धवट राहिली, पण त्याचा अवशिष्ट भाग आजही दिसतो. आज जवळजवळ नष्टप्राय झालेली दिल्लीतील 'सीरी' ही नगरी अल्लाउद्दीननेच वसविली. दिल्लीला एकमेकांशेजारी किंवा एकमेकांवर नऊ नगरी आजपर्यंत बसविण्यात आल्या आहेत हे प्रसिद्धच आहे. यापैकी मुसलमानांनी वसविलेली पहिली नगरी म्हणजे ही सीरी. आज या नगरीचे फारच थोडे अवशेष शिल्लक आहेत. मधूनमधून कोठेतरी भक्कम दगडी तट दिसतात. पण बाकी इमारतींचे म्हणजे राजप्रासाद, दरबाराचे दिवाणखाने यांचे अवशिष्ट भागसुद्धा दिसत नाहीत.

खलजींच्या नंतर दिल्लीच्या गादीवर आलेल्या तुघलक घराण्यातील राजांनी आपल्यासाठी राजधानीचे नवे शहर वसविण्यास प्रारंभ केला. खलजी घराण्याच्या इमारतींसाठी वापरण्यात आला होता असा तांबडा दगड वापरण्याचे तुघलक स्थापत्यविशारदांनी बंद केले. त्यांच्या सर्वच इमारती काळसर पत्थराच्या आणि एकदम पाहिल्याबरोबर भारदस्त वाटायच्या अशा आहेत. जुन्या परंपरा पुढे कशा चालत येतात त्याचे उदाहरण म्हणजे तुघलक इमारतींच्या वर निमूळत्या होत जाणाऱ्या भिंती. कच्च्या विटांचे बांधकाम ज्यावेळी करावयाचे असेल त्यावेळी भिंतीच्या पायथ्याजवळील भाग रुंद ठेवून टोकाकडे भिंत निमूळती करत जाणे आवश्यक असते. दगडी बांधकामाला याची जरूर नसली तरीसुद्धा या गोष्टी वास्तुकारांच्या इतक्या अंगवळणी पडलेल्या होत्या की त्याच त्यांनी येथेही चालू ठेवल्या. अशा भिंतींवर चुन्याचा लेप देऊन उठावाची नक्षी कोरण्याची पद्धतही या इमारतींवर वापरलेली दिसते. रंगीत कौलांचा उपयोग सजावटीसाठी येथे प्रथमच केलेला दिसतो. किंबहुना भारतात यापूर्वी तरी (सिंध प्रांत सोडून इतरत्र) रंगीत कौले वापरलेली दिसणार नाहीत. इराणात, अफगाणिस्तानात, तसेच मध्य आशियाच्या बऱ्याच भागात मशिदी व दर्गे त्यांच्या भिंती अशा कौलांनी संपूर्णपणे मढविण्याची प्रथा यापूर्वीच रूढ झालेली होती, हे पूर्वीच सांगितले आहे. वास्तूच्या सजावटीचा सर्व इस्लामी कलाकारांना मान्य असणारा आणि शेजारच्या देशात सरसहा वापरात असणारा हा प्रकार भारतात फारसा प्रचलित होऊ नये हे थोडेसे आश्चर्याचे वाटते. या ऐवजी चुन्याच्या लेपात किंवा दगडामध्ये उठावाचे नक्षीकाम करण्याची पद्धत मात्र सर्वत्र अवलंबिलेली दिसते. दहाव्या अकराव्या शतकात अफगाणिस्तानमध्ये असे उठावाचे नक्षीकाम सर्वच समारतींवर केलेले दिसते. तेथून आपल्याकडे ही पद्धत आली असणे सहज शक्य आहे. त्याचबरोबर येथील वास्तुकारांना इमारतींच्या सजावटीसाठी रंगाऐवजी छायाप्रकाशाची योजना करण्याचीच सवय पूर्वीपासून होती हे विसरून चालणार नाही. तुघलक घराण्याच्या ज्या काही थोड्याफार वास्तू आज शिल्लक आहेत त्यामध्ये तुघलबाद, अदिलाबाद आणि फिरुजाबाद (कोटला फिराजशहा) ही नगरे, धियासुद्दिन, फिरोजशहा, खान- इ-जहान यांची थडगी; फिरुजाबादेतील जामी मशीद, काली मशीद, खिडकी मशीद, बेगमपूरी मशीद अशासारख्या मशिदी आणि अनेक ठिकाणी बांध घालून केलेले पाण्याचे तलाव यांचा समावेश होते. प्रथम पहावयाचे ते धियासुद्दिनचे थडगे. थडग्यांची इमारत चौरस असून आतल्या भिंती आणि अर्धवर्तुळाकार घुमट यामुळे ही इमारत अत्यंत ठशीव दिसते.

रंगकामाचा किंवा कोरीवकामाचा कोठेही उपयोग केलेला असून केवळ वास्तूच्या अंगभूत प्रमाणबद्धतेमुळे ही इमारत प्रेक्षणीय ठरते. याच्या भोवतालच्या पंचकोनी परिसराला तटबंदी केलेली असून हे कामही मुख्य थडग्याच्या इमारतीसारखेच अत्यंत टाशीव आहे. पूर्वी या तटबंदीभोवताली एक मोठा तलाव बांधलेला असून तुघलकाबादेवरून येथे येण्यासाठी पूलही बांधलेला होता. दुसरी नाव घेण्यासारखी वास्तू म्हणजे १३७५ च्या आसपास पूर्ण झालेली खिडकी मशीद. सामान्यपणे मिहरब आणि मिंबार असलेला भाग पूर्णपणे आच्छादलेला असला तरी त्यासमोरच मोठा चौक हा उघडाच ठेवण्याची प्रथा होती. खिडकी मशिदीत मात्र मशिदीचे सर्वच क्षेत्र आच्छादलेले असून उजेडासाठी मध्यभागी चार लहान लहान चौक मोकळे ठेवलेले आहेत. इमारतीचा आकार, त्यासाठी वापरण्यात आलेले साहित्य हा विचार क्षणभर बाजूला ठेवला तरी हे सर्व विधान म्हणजे एखाद्या राहत्या घराचीच प्रतिकृती आहे हे सहज समजून येईल. सर्वच क्षेत्र झाकून घेण्याचा असाच एक प्रयत्न या सुमारास दक्षिणेकडे गुलबर्गालाही झाला होता. गुलबर्गाच्या जुम्मा मशिदीच्या संयोजकांनी मध्यभागी उजेडासाठी चौक उघडा सोडण्याचेसुद्धा टाळले होते त्यामुळे या वास्तूचा आकार प्रचंड असूनसुद्धा ती अंधारी व कॉन्ट झाली आहे. म्हणजे मशिदीच्या प्रकृतीला संपूर्ण आवरण मानवत नाही हे कळून आलेले होते. तरीही कित्येक ठिकाणी असाच प्रयोग पुन्हा पुन्हा करण्यात आला गौरच्या 'छोटा सोना' या मशिदीचा आराखडा असाच आहे आणि तीही अशीच अयशस्वी ठरली असे म्हणावयास हवे.

धियासउद्दिनच्या थडग्यानंतर सुमारे पन्नास वर्षांनी बांधलेले फिरोजशहाचे धडगे त्याच विधानावर उभारलेले असले तरी भिंतींना उत्तर दिलेला नाही. त्या खड्या आहेत. आणि तरीही ही वास्तू तितकीच ठसठशीत दिसते. भिंतीचा मधला काही भाग (मंदिरांच्या रथासारखा) थोडासा पुढे काढणे, दरवाज्याच्या कमानी एकातएक बसवत जाणे, घुमटाची अष्टकोनी बैठक उंच करणे अशा उपायांमुळे ही वास्तू अधिक भक्कम व भरदार दिसू लागली आहे. तुघलक राजांनी दोन निरनिराळ्या राजधान्या वसविल्याचे उल्लेख येतात आणि त्याचे थोडेफार अवशेषही दिल्लीच्या जवळपास पहावयास सापडतात. तुघलकाबाद आणि फिरुजाबाद या दोनही नगरांभोवतलची दगडी तटबंदी आज उभी असली तरी त्यामधील राजप्रासाद आणि नागरी जीवनाला आवश्यक त्या इतर वास्तू जवळजवळ नष्टप्राय झाल्या आहेत. तुघलक राजांनी बांधलेल्या दोन्ही राजधान्या आज जर चांगल्या अवस्थेत टिकून राहिल्या असत्या तर या काळातील नागरी वास्तुशिल्पाची इतकेच काय, समाजजीवनाचीसुद्धा उत्तम कल्पना आली असती. परंतु ही उणीव सर्वच कालखंडांच्या बाबतीत जाणवते. तुघलकांच्यानंतर दिल्लीच्या गादीवर सय्यद आणि लोदी अशी दोन घराणी आली या दोघांनी मिळून १४१४ ते १५२६ असा एका शतकाहून अधिक काळ येथे राज्य केले. यापैकी बहुतेक सर्व राजे आपापल्या राज्याचा डोलारा सांभाळण्यात सतत मग्न होते. मध्यवर्ती सत्ता दुर्बळ झाली होती असे म्हणण्यापेक्षा साम्राज्याचा विस्तार या मंडळींच्या आवाक्याबाहेर गेलेला होता असे म्हणावयास पाहिजे. याच व्यवधानात सतत मग्न असल्यामुळे नवीन नगरे वसविणे, फार मोठे राजप्रासाद बांधणे इतकेच काय, मोठाल्या मशिदी बांधणे हे सुद्धा या राजांना शक्य झाले नाही. त्यांनी बांधली ती फक्त थडगी आणि अपवाद म्हणूनज की काय, एक-दोन मशिदी. या थडग्यांपैकी प्रत्येक वास्तू ही स्वतंत्रपणे दर्शनीय किंवा प्रेक्षणीय होती असे म्हणता येणार नाही. मात्र त्यातून वास्तुशिल्पाच्या प्रगतीच्या काही दिशा स्पष्ट होत जातात. पुढच्या काळात बांधण्यात आलेल्या ससराम येथील शेरशहाचे थडगे किंवा आग्राचे ताजमहाल यासारख्या वास्तूंच्या योजनेतील बीजे या काळात दृष्टोत्पत्तीस येतात. मुगलांच्या काळात उभ्या राहिलेल्या वास्तुशिल्पाच्या परंपरेची सूत्रेही येथे गवसतात. काही कार्यकारण भाव स्पष्ट होत जातात. एवढ्यासाठी सय्यद व लोदी या घराण्यांच्या काही वास्तूंचे दर्शन घ्यावयाचे. थडग्यांच्या इमारतींचे दोन प्रकार दिसतात. एक चौकोनी आणि दुसरी अष्टकोनी, चौकोनी थडग्यांची कल्पना पूर्वापार चालत आलेली असून काही महत्त्वाच्या नमुन्यांची दखल वर घेतलेलीच आहे. भिंतीचा मधला बराच भाग प्रक्षेपित करून त्यात प्रवेशद्वाराची कमान बसविण्यास प्रारंभ झालेलाच होता. प्रवेशद्वारासाठी एकातएक दोनतीन कमानीही बसविण्यात येऊ लागल्या होत्या. मधली कमान सोडून भिंतीचा सारा भाग आत्तापर्यंत सपाटच ठेवण्यात येई. आता दर्शनी भागावर मध्यभागी आडवी रेष ओढल्यासारखा प्रक्षेपित थर बसविण्यात येऊ लागला. त्यामुळे जे दोन आडवे पट्टे तयार होतात त्यात उठावाचे कमानदार कोनाडे आता बसविण्यात येऊ लागले. मधली कमान पूर्वीसारखीच राहिली पण दोन्ही बाजूंच्या भिंतींवर उठावाच्या कमानींच्या रांगा दिसू लागतात. आत उजेड आणि हवा येण्यासाठी काही वेळा कोनाड्यांऐवजी त्याच आकाराची जाळीदार खिडकीही बसविलेली दिसते. बाहेरून

बघताना इमारत दुमजली आहे असा भास होते. तिचा प्रक्षिप्त भाग आणि चारी बाजूचे कोपरे यावर छोटी छोटी शिखरे किंवा कळस बसविलेले आहेत. भिंतींच्या माथ्यावर कपिशीर्षे दिसतात. थडग्याचा घुमट थोडासा उभट करण्यात येऊ लागला. या वास्तूच्या निरनिराळ्या घटकांच्या आकारात आणि परस्पर प्रमाणात कमी-अधिक बदल करून अशी अनेक थडगी दिल्ली शहर व आसपासचा परिसर येथे बांधण्यात आली. असे बदल घडविले तरी मूळ वास्तुयोजना तीच राहिली हे ध्यानात ठेवावयास हवे.

अष्टकोनी थडग्याची कल्पना तुघलकांच्या राजवटीच्या शेवटी शेवटी साकार झालेली होती. खुद्द दिल्लीतच फिरोजशहाचा मुख्य प्रधान खान-इ-जहाँ तिलंगी याचे थडगे या स्वरूपाचे आहे. थडग्याची मुख्य इमारत अष्टकोनी विधानावर उभारलेली आहे. प्रत्येक भिंतीच्या समोर व्हरांडे काढलेले आहेत. म्हणजे अष्टकोनी थडग्याभोवती त्याच विधानाचा प्रदक्षिणा मार्ग तयार झाल्यासारखा होतो. या व्हरांड्याच्या उद्देश प्रदक्षिणेसाठी रस्ता तयार करणे असा मात्र नव्हता हे ध्यानात ठेवावयास पाहिजे. कारण या विधीस इस्लामी कर्मकांडात स्थान नाही. प्रत्येक व्हरांड्याच्या दर्शनी भिंतीत तीन तीन कमानी काढलेल्या आहेत. मुबारक शहा सय्यद याचे १४३५ च्या सुमारास बांधलेले थडगे याच प्रकारचे आहे. त्यात आणखी काही सुधारणा घडवून आणलेल्या दिसतात. घुमटाची षोडशकोनी बैठक नेहमीपेक्षा जास्त उंच करून तिच्या प्रत्येक कोनावर छोटा छोटा कळस बसविण्यात आला. प्रत्येक भिंतीच्या डोक्यावर मध्यभागी अष्टकोनी छत्री बांधण्यात आली. आणि अष्टकोनाच्या प्रत्येक कोनाला उतरत्या आकाराचा धीरा देण्यात आला. मुबारक शहाच वारस महमद शहा याचे थडगेही याच प्रकारचे आहे. फक्त एका अंगाच्या बाबतीत फरक केलेला दिसतो. मुबारक शहाच्या थडग्यांच्या घुमट काहीसा बसकट आहे. त्याभोवताली अनेक छत्र्या आहेत. त्यामुळे या वास्तूची म्हणावी तशी छाप प्रेक्षकांच्या मनावर पडत नाही. महंमद शहाच्या थडग्यात हा दोष काढून टाकलेला असून घुमट खूपच उंच केलेला आहे. निरनिराळ्या घटकांच्या परस्पर प्रमाणांचा चांगलाच बोध वास्तुकाराला झालेला असल्यामुळे ही वास्तू खूपच उठावदार झालेली आहे. अष्टकोनी थडग्यांच्या या मालेतील सर्वोत्कृष्ट म्हणता येईल असा नमुना मात्र त्यानंतर आणखी शंभर वर्षांनी तयार झाला तो म्हणजे बिहारमधील ससराम येथे बांधण्यात आलेले शेरशहा सूर याचे थडगे. त्याचे सविस्तर वर्णन व त्याची चर्चा ही पुढे केलेली आहे. सध्या परंपरेचे सातत्य दाखविण्यापुरता त्याचा ऊल्लेख केला आहे.

मोठाल्या मशिदीची बांधकामे झाली नाहीत हे आधी सांगितलेच आहे. परंतु काही अपवादात्मक उदाहरणे ध्यानात घ्यावयास हवीत. अशा दोन मशिदी लोदी घराण्याचा काळातल्या आहेत. तर दोन सूर घराण्याच्या काळातील. या मशिदींच्या संयोजनामध्ये इतके साम्य आहे की यातील कोणतीही मशिद ही त्या परंपरेची निदर्शक ठरेल. या मशिदीत प्रवेश करतानाच हा फरक जाणवतो. पूर्वी प्रवेशासाठी एक मोठी कमान असे. त्याऐवजी आता प्रवेशद्वाराच्या कमानीभोवती मोठ्या आकाराचे दालन बांधून त्यावर स्पष्ट दिसेल असा मोठा घुमटही उभारण्यात येऊ लागला या देवळीतून आत गेल्यावर समोरच्या बाजूला जे प्रार्थनागृह दिसते त्याला पाच कमानी आहेत. त्यातील मधल्या कमानीभोवतालची भिंत पुढे काढलेली असून प्रवेशाच्या कमानीभोवती एक मोठी दिखाऊ कमानही उभारलेली आहे. ही कमान आणि प्रवेशाची कमान यांच्यामध्ये जी भिंत येते त्यात मधोमध एक सज्जा काढलेला दिसतो. कमानीच्या स्फितावर तसेच बाजूच्या भिंतीवरही हरत-हेचे कोरीवकाम केलेले दिसते. प्रार्थनागृहाच्या या इमारतीवर तीन घुमट बसविलेले दिसतात. यापैकी मधला आकाराने बराच मोठा असे. प्रार्थनागृहामध्ये ज्या ठिकाणी मिहरब बसावावयाची ती जागा थोडीशी मागे घेतलेली दिसते. म्हणजे मागच्या बाजूने पाहिले तर एक स्वतंत्र खोली काढल्यासारखेच दिसते. दोन्हीकडच्या कोपऱ्यांवर अष्टकोनी बुरूज उभारलेले आहेत. मात्र हे भरीव नसून त्याच्या भिंतीत कमानदार गवाक्षे आणि सज्जे दिसतात. या सज्ज्यांसाठी वारपलेले घडीव हस्त, इतरत्र काही ठिकाणी वापरलेले दगडी खांब व अर्धस्तंभ या सगळ्यांचा विचार केला तर एक गोष्ट स्पष्टपणे दिसू लागते. पूर्व परंपरेने चालत आलेले द्विमिती वास्तुसंयोजन बाजूला ठेऊन आता त्रिमिती संयोजनाकडे जास्ती जास्ती लक्ष देण्यात येऊ लागले आहे. यासाठी भिंतीची मोडणी करून घडीव हस्त व सज्जे अशासारख्या साधनांचा उपयोग केलेला दिसतो. हिंदू मंदिरे मोडून तोडून टाकण्याच्या राज्यकर्त्यांचा सपाटा असला तरी हिंदू शिल्पपरांपरा मोडून टाकणे त्यांना शक्य झाले नाही. इतकेच नव्हे तर परंपरागत भारतीय

संकल्पनांचा प्रभाव ठिकठिकाणी वाढतच गेलेला दिसतो. प्रस्तुतच्या मशिदीच्या इमारती याच प्रभावाच्या निदर्शक म्हणता येतील.

शेरशहाच्या थडग्याच्या इमारतीची आखणी करताना वास्तुकाराने आपल्या डोळ्यासमोर जी योजना ठेवली होती, त्यात हा दोष त्याने दूर केला आहेच आणि स्वतंत्रपणेसुद्धा ती इमारत प्रेक्षणीय आहे, परंपरेचा विचार न करता पाहिले तरीही ! अष्टकोनी इमारत आणि त्याभोवती कमानदार ओवऱ्या कायम ठेवल्या पण तीन मोठे फरक केले. ही इमारत एका उंच चौथऱ्यावर उचलली. दुसरे म्हणजे ओवऱ्यांच्या माथ्यावर खड्या, भरीव भिंतींचा एक मजला बांधला. म्हणजे संबंध इमारतीला पुरेशी उंची दिली. हा मजला हसनखानाच्या थडग्यातही असला तरी या इमारतीला जोते नसल्याने प्रमाण विस्कटते. तसे येथे होऊन दिलेले नाही. शिवाय, तिसरा मार्ग म्हणजे प्रत्येक मजल्यावर योग्य त्या आकाराच्या छत्रा बसविलेल्या आहेत. यामुळे बघणाराची नजर हळूहळू वर जाते व कळसापर्यंत पोचते. वास्तूत हा जसा अंगभूत फरक झाला तसा वास्तूच्या पार्श्वभूमीतही झाला. इमारतीचा आकार मोठा, चौथरा २५०' चौरस व वास्तूची उंची १५०' अशी आहे. ही इमारत १४००' लांबीरुंदीच्या एका विस्तीर्ण तलावात उभारलेली आहे. थडग्यात जाणायेण्यास नावांचा उपयोग करावा अशीच पहिली कल्पना होती परंतु त्यानंतर एक पूल बांधण्यात आला. तो मोठाल्या दगडी खांबांचा व तुळ्यांचा आहे कमानांचा नाही.

या प्रचंड इमारतीच्या भिंती व घुमट रंगाने मढविलेले होते ! लाल, हिरव्या, पिवळ्या रंगात भौमितिक नक्षीकाम केलेले आहे. काही भागांवर निळी-पिवळी झिलईची कौले बसविली होती. तर घुमट सफेद केलेला होता. कळस अर्थातच सोनेरी. ह्या तऱ्हेच्या सजावटीने इमारतीचा सर्व प्रौढपणा गांभीर्य नष्ट होत असले पाहिजे यात शंकाच नाही, परंतु तत्कालीन पद्धत किंवा आवड जशी, तसेच काम शिल्पकार करीत जाणार.

मुघल वास्तुशिल्प :

भारतात येण्यापूर्वी मुगल साम्राज्याचा संस्थापक बाबर आणि त्याचा पुत्र हुमायून या दोघांनाही पश्चिम व मध्य आशियातील कला व शिल्प यांचे उत्तम दर्शन घडलेले होते. काही आदर्श त्यांच्या डोळ्यासमोर कळत- नकळत उत्पन्न झालेले होत. पैकी बाबरने आपल्या राजधानीत मोठाली उद्याने लावली. आता ती संपूर्णपणे नामशेष झाली आहेत. तत्कालीन चित्रातून बाबरचे दर्शन घडते ते उद्यानाच्या आखणीवर, लागवडीवर देखरेख करणाऱ्या, किल्यांच्या बांधकामावर देखरेख करणाऱ्या! याच्या काळातील अगदी थोड्या इमारती शिल्लक आहेत, व त्या सर्व मशिदी असून खुद्द बाबरच म्हणतो की त्या 'हिंदुस्थानी' आहेत. त्याच्या उद्गारातील हिणविण्याचा सूर बाजूला ठेवला तरी त्याला स्वतःला काही निराळे करता आले नाही, करण्यास वेळ मिळाला नाही हे शिल्लकच राहते. आग्राच्या लोदी किल्ल्यातली जामी मशीद, संभळची जामी मशीद आणि पानिपतनजीक असणाऱ्या काबुली बागेतील एक मशीद बाबरच्या काळातील म्हणून दाखविल्या जातात. त्या हिंदुस्थानी परंपरेतील आहेत व त्यांच्याबद्दलच बाबरने आपली नापसंती व्यक्त केली आहे. हुमायूनला गादी सोडून इराणात पळून जावे लागले व त्याच्या जागी शेरशहासूर याचे राज्य आले. आपल्या पंधरा वर्षांच्या अल्प कारकिर्दीत त्याने बांधविलेल्यावास्तूंवरून असे दिसते की, त्याने स्थानिक परंपराच जोपासली, समृद्ध केली. सूर राजवंश नष्ट करून हिंदुस्थानचे साम्राज्य पुन्हा मिळविल्यावर हुमायूनने दिल्लीत आणखी एका नगरीची भर घातली तिचे नाव 'दीप पन्हा' विश्वाधार! या नगरीची.

शिल्पकाराची नावनिशाणीही आता शिल्लक नाही पण तिच्याच शेजारी एका विस्तृत आवारत मुगल वास्तुशिल्पाचा एक प्रेक्षणीय आविष्कार हुमायूनच्या कबरीच्या रूपाने उभा आहे. शेरशहाने आपले थडगे एका तलावात उभे केले तर हुमायूनचे हे थडगे हमिदा बानू हिने एका विस्तीर्ण उद्यानाच्या मधोमध उभे केले. हे काम त्याच्या मृत्यूनंतर चौदा वर्षांनी पूर्ण झाले. वास्तूचे संपूर्ण दर्शन एकदम घडावे, त्यात कोठे आडकाठी येऊ नये, शिवाय तिला रंगीबेरंगी पार्श्वभूमीही लाभावी यासाठी ही योजना तयार करण्यात आलेली होती. हा विचार हिंदू शिल्पकारांना केव्हाच सुचू नये याचे आश्चर्य वाटते, पण सुचला नाही हे मात्र खरे. एक कोणार्कचे सूर्यमंदिर सोडले तर बाकी सर्वत्र मंदिरांची इतकी दाटी केली आहे की कोणत्याच वास्तूला स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण असे अस्तित्व लाभत नाही. मंदिरांचे आकार प्रचंड आहेत.

सौष्टवपूर्ण आहेत, पण ती एकमेकाशेजारी, एकमेकासमोर, एकमेकाआड येत असल्याने नीटशी दिसतही नाहीत, मग त्यांची छाप पडण्याची गोष्टच नको. सल्तनतीच्या काळात अनेक इमारतीत हा दोष आढळतो. मुगल शिल्पकार मात्र याबाबतीत अत्यंत कटाक्षाने हा दोष टाळताना दिसतात.

थडग्याच्या उद्यानाचे आवार प्रचंड आकाराचे आहे. त्याच्या भोवती कोट घातलेला असून त्याला चारी दिशांनी दरवाज्यांवर कमानी आणि त्यावर डौलदार गोपुरे बांधली आहेत. आत गेल्यावर दृष्टीस पडते ती उद्यानाच्या मध्यभागी एका उंच पीठावर उभी असलेली लाल दगडाची इमारत. तिच्या माथ्यावरील घुमट मात्र सफेत असून भिंतींवरही अधूनमधून सफेत संगमरवराच्या आडव्याउभ्या पट्ट्या आहेत. इमारतीचे विधान चौरस असून पीठाची उंची साडेसहा मीटर आहे. या भागाला 'पीठ' म्हटले असले तरी त्याची रचना मंदिरांच्या पीठापेक्षा सर्वस्वी भिन्न आहे. येथे रथ, थर यांना जागा नाही, त्यांची जागा डौलदार आकाराच्या कमानीच्या ओळीने घेतली आहे. प्रत्येक बाजूला मधल्या कमानीत जिने घालून चौथऱ्याच्या माथ्यावर जाण्याची सोय केली आहे. खुद्द थडग्याच्या इमारतीचे विधान बाह्यात्कारी तरी चौरसात बसणारे आहे. पण ते तितके साधे नाही. मध्यभागी थडग्याच्या मुख्य दालनाचा चौरस आहे व त्याच्या चारी कोपऱ्यांना, एकाच आकाराचे अष्टकोन बसविले आहेत. ह्या अष्टकोनांचा काही भाग मुख्य चौरसावर आल्याने त्याचाही आकार बाह्यात्कारी तरी अष्टकोनी झालेला दिसतो. कोणत्याही एका बाजूने बघितले तर असे दिसते की कोपऱ्याचे अष्टकोन मुख्य चौरसापेक्षा बरेच पुढे आलेले आहेत. त्यामुळे भिंतींचा मधला भाग आत घेतल्यासारखा दिसतो. मात्र त्या भागाची उंची अष्टकोनी दालनांच्या भिंतीपेक्षा बरीच जास्त ठेवण्यात आली आहे. मधल्या भागात एकेक प्रचंड कमान किंवा अर्धघुमट आहेत. पश्चिमेच्या बाजूने आत जाण्यास दरवाजा आहे. इमारतीच्या माथ्यावर ठिकठिकाणी डौलदार छत्र्या बसविलेल्या आहेत. मुख्य दालनावर एक उंच पण काहीशा फुगीर वाटणाऱ्या घुमटाचे आच्छादन आहे. याबाबतीत येथे एक नवीन पद्धत वापरलेली दिसते. एकातएक असे दोन घुमट आहेत. एक छपराचा, बाहेरून दिसणारा, दुसरा त्याच्या आत, पण बऱ्याच खाली, खूपच बसकट असा छताचा, दालनाच्या आतून दिसणारा. ही प्रथा इराणात प्रचलित होती. एकच घुमट असला तर आतल्या बाजूने पाहताना छताचा आकार व उंची प्रमाणहीन वाटतात, तो परिणाम या योजनेमुळे नाहीसा होतो. चारीबाजूना असणाऱ्या वर उल्लेखिलेल्या अर्धघुमटांची कल्पनाही इराणीच आहेत मात्र या इमारतीच्या सजावटीत असे काही भाग आढळतात की ते हिंदुस्थानाखेरीज अन्यत्र पहावयास मिळणार नाहीत! कमानींच्या किंवा दरवाज्यांच्या कोपऱ्यावर बसविलेले अष्टकोनी अर्धस्तंभ, त्यातील पूर्णकलाशांची प्रतीके, खिडक्यांना बसविण्यात आलेल्या दगडी जाळ्या, लाल-पांढऱ्या पाषाणांचे रेखीव काम आणि मुख्य म्हणजे माथ्यावरील डौलदार छत्र्या ही सर्व केवळ स्थानिक वैशिष्ट्ये म्हणावयास हवीत.

या इमारतीचा शिल्पकार कोणी मिरक मिर्झा घियास नावाच होता. तो बहुधा इराणी असावा. त्याने मूर्तरूप दिलेल्या या योजनेचे अनेक अवतार पुढच्या काळात पहावयास मिळतात. हुमायूनच्या कबरीनजीकच असणारी अतघा खान याची कबर यातील प्रमुख. याच्या भिंतीवर रंगीत कौलांची नक्षी आहे. सजावटीचा इतर तपशीलही काहीसा भिन्न आहे. मात्र वास्तुयोजनेचे सामान्य स्वरूप तेच आहे. १५५६ नंतर मुगल साम्राज्याची राजधानी दिल्लीहून आग्राला गेली. ती १६३८ पर्यंत तेथे होती. साहजिकच दरबारी आश्रयाने निर्माण झालेले वास्तुकाम यापुढे आग्राला पहावयास मिळते. स्थलान्तराबरोबर वास्तूबाबतच्या दृष्टीकोनातही फरक झालेला दिसतो. एक स्वतंत्र शैली अस्तित्वात आलेली दिसते. अकबराच्या राज्यारोहणानंतर बराच काळ असा गेला की ज्यात नवीन बांधकामाला प्रारंभ झाला नाही. किंबहुना शेरशहाच्या मृत्यूनंतर, हुमायूनच्या कबरीखेरीज दुसरे कोठलेच नाव घेण्यासारखे बांधकाम झाले नाही. त्यानंतर, म्हणजे १५६४ नंतर मात्र जवळजवळ चाळीस वर्षांनी अकबराच्या प्रत्यक्ष आज्ञेने किंवा त्याच्या उत्तेजनाने साम्राज्यात ठिकठिकाणी नवी नगरे उभी राहिली. नव्या वास्तू मोठ्या संख्येने उभारण्यात आल्या. यातील बरेच काम काळाच्या उदरात नष्ट झाले आहे. काही ठिकाणी अकबराच्याच पुत्रपौत्रांनी त्याच्या इमारती पाडून नव्या घाटाच्या इमारती उभारल्या. अकबराने पुनर्रचनेच्या दृष्टीने उचललेले पहिले पाऊल म्हणजे राजधानीचे स्थलान्तर. हा बदल कशासाठी करण्यात आला हे सांगणे अवघड आहे. केवळ सुरक्षा हेच कारण असावे असे म्हणता येत नाही, कारण, नवीन राजधानी केलेले आग्रा शहर दिल्लीच्या फक्त सवाशे मैलच दक्षिणेला आहे. तसेच ती एखाद्या डोंगरी किल्याच्या आश्रयाने उभी

राहिली होती असेही नाही. तरीसुद्धा अकबराने राजधानी हलविली आणि नंतरच्या मुगल सम्राटांनी ती तेथेच ठेवली हे खरेच आहे. मुगल साम्राज्याच्या जवळपास अस्तापर्यंत ती तेथेच राहिली.

आग्न्याचे काम स्वाभाविकपणेच भोवतालच्या तटबंदीच्या आणि राजप्रासादाच्या बांधणीने सुरू झाले. याबरोबरच लाहोर, अलाहाबाद, अजमेर अशा ठिकाणी किल्ले व राजप्रासाद बांधण्यात आले. पुढच्या काळात नजीकच्या फत्तेपूर-सिक्री येथेही राजप्रासादांची उभारणी झाली. मात्र या नगरीचे नशीब आग्रासारखे थोर नव्हते. केवळ वीसपंचवीस वर्षांतच या नव्या नगरीकडे सम्राटांचे दुर्लक्ष झाले. काही इमारती शिल्लक असल्या तरी बऱ्याचशा पडून गेलेल्या आहेत. तो भाग नंतरचा झाला. अकबराच्या काळाकडे पाहिले तर असे दिसते की त्याने लहानमोठ्या अशा जवळपास पाचशे इमारती बांधविल्या, एने अकबरीचा कर्ता अबुल फाजल सांगतो की या बांधकामासाठी त्याने गुजरात व बंगाल इकडून कारागीर आणले होते. अबूल फाजलची ही साक्ष नसती तरीही अकबराचे वास्तुशिल्प या बाबतीत इतके बोलके आहे की त्याचे सर्व बांधकाम स्थानिक परंपरेतून निर्माण झाले आहे याविषयी कोणालाच शंका रहात नाही. हुमायूनच्या कबरीत प्रकर्षाने जाणवणारा इराणी प्रभाव अकबराच्या इमारतीत काहीशा अभावानेच तळपतो.

आग्न्याचा किल्ला आकाराने लहान नाही. यमुनेच्या एका तीरावर विसावलेली तटांची भिंत जवळजवळ दीड मैल परिघाची आहे. तिची उंची थक्क करून सोडणारी आहे. सत्तर फूट लालसर अशा सिकता पाषाणाच्या उत्तम घडीव दगडांचा हा कोट बांधलेला आहे. तटाच्या माथ्यावर कपिशीर्ष, मान्यासाठी बंग्या, झरोक हे आहेतच. पण ही केवळ ठोकळेबाज भिंत राहू नये, तिचे दर्शन सुखद व्हावे यासाठी काही योजना केलेल्या आहेत. नक्षीकामासाठी पांढऱ्या संगमरवराचा उपयोग केला आहे. भिंतीच्या पृष्ठभागावर त्याच्या आडव्या उभ्या पट्ट्या उठावात बसवल्या आहेत. त्यामुळे त्याची लहानमोठ्या आयतात विभागणी होते. घराच्या भिंतीची अशीच विभागणी केलेली असे. या चौकटीत ओळीने भासमान (false) व खरोखरीच्या कमानी बसविलेल्या आहेत. खेरीज लहानमोठ्या छत्र्या, सज्जे, मनोरे यांचीही ठिकठिकाणी योजना केली आहे. किल्ल्याला मुख्य असे दरवाजे दोनच आहेत. त्यापैकी 'दिल्ली दरवाजा' विशेष प्रेक्षणीय ज्याच्यात सजावटीची वरील सर्व अंगे समाविष्ट केलेली आहेत. इतरत्र बांधण्यात आलेल्या किल्ल्यांचे स्वरूप थोड्याफार फरकाने हेच होते. तटाच्या आतील जागेचे दोन स्पष्ट भाग पडले आहेत. एका भागात शासकीय इमारती, दुसऱ्यात खाजगी निवासस्थाने. काही मशिदीही बांधल्या होत्या. या मशिदीसोडून बाकी बहुतेक सर्व इमारती, साठपासष्ट वर्षांनंतर अकबराचा नातू शहाजहान याने आपल्या मनाप्रमाणे पुन्हा बांधवून घेतल्या. पहिल्या पाडूनच त्याने नव्या इमारतींना जागा केली होती हे वेगळे सांगवयास नकोच. मुख्य फरक झाला तो असा की आता लाल पाषाणाऐवजी सफेत संगमरवर आला. पण तो पुढचा भाग झाला. आपल्या मूळ रूपात ज्या वास्तू टिकून आहेत त्यांचेसुद्धा सविस्तर वर्णन देणे किंवा त्याची स्वतंत्र चर्चा करणे अशक्य आहे. इतकी त्याची संख्या मोठी आहे. एकाएका वर्गाची चर्चा करता येईल.

आग्रा किल्ल्याचे व त्याच्या दरवाज्याचे वर्णन वर आलेच आहे. याच योजनेचा एक अतिभव्य आविष्कार फत्तेपूर सिक्री येथील 'बुलंद दरवाजा' या इमारतीत दिसतो. जामी मशिदीच्या दक्षिणेकडील तटात हा बांधलेला आहे, मात्र तो मशिदीच्या मूळ योजनेचा भाग नाही. दोघांच्या रचनेत पंचवीस वर्षांचा फरक आहे. तेव्हा हा दरवाजा म्हणजे तो ज्याच्यात बसविलेला आहे ते गोपुर, ही एक स्वतंत्र इमारत समजावयास हवी! खुद्द गोपुराची उंची १३४' आहे आणि त्याचा पायथा जमिनीपासून बेचाळीस फूट वर उचललेला आहे. म्हणजे प्रत्यक्षात ही इमारत पावणेदोनशे फूट उंचीची होते. पायऱ्यांचा एक प्रचंड घाट बुलंद दरवाज्याच्या पायथ्याशी नेऊन सोडतो. गोपुराच्या इमारतीची रुंदी १३०' आहे. म्हणजे त्याचा आकार एखाद्या चौकोनी (प्रत्यक्षात अष्टकोनी) ठोकळ्यासारखा भासतो. पण नजरेवरचा हा प्रचंड भार हलका करण्यासाठी पूर्वीप्रमाणेच येथेही भिंतीच्या पृष्ठभागाची चौकटीत विभागणी, काळे-पांढरे संगमरवरी पट्टे यांची योजना केलेली आहे. शिवाय माथ्यावर लहानमोठ्चे मनोरे आहेतच. आतून म्हणजे गोपुराच्या मागच्या बाजूने असे एकसंध दर्शन घडत नाही. इमारत दोन तीन टप्प्यात, भूमीत विभागलेली दिसते. शिवाय तीन मोठाल्या कमानी बसविलेल्या असल्यामुळे फार मोठा सलग पृष्ठभाग डोळ्यासमोर जाणवत नाही. आग्रा किल्ल्याच्या गोपुरात हीच

योजना थोड्याफार फरकाने वापरलेली आहे. समोरची प्रचंड कमान वस्तुतः हुमायून कबरीसारखाच हाही अर्धघुमटच आहे. पण आकार व बाह्यरेषा याचा येथील डौल निराळाच आहे. प्रत्यक्ष प्रवेशासाठी मध्यभागी कमानदार दरवाजा आहे.

इमारतीचा दुसरा प्रकार म्हणजे मशीद, ज्या ज्या ठिकाणी किल्ले बांधले त्या त्या ठिकाणी जामी मशिदी आहेतच. मशिदीची इमारत ही शिल्पकाराच्या प्रयोगाची जागा नव्हे. त्यामुळे पूर्वापार चालत आलेलेच विधान व रचनातंत्र सर्वत्र दिसते. या आधीच्या पन्नास वर्षांत एक मोठा फरक घडू लागला होता तो येथे पूर्णपणे विकसित झालेला दिसतो. मुख्य मिरहबीच्या समोरची, म्हणजे मुखदर्शनाच्या मधली कमान इतर कमानांपेक्षा जास्त मोठी ठेवण्याची पद्धत अगदी कुवत-उल इस्लामपासूनच होती. आता ह्या कमानाचा आकार इतका मोठा करण्यात आला की ती इतर भागांना मारक ठरू लागली. फत्तेपूरच्या जामी मशिदीत हे वैगुण्य प्रकर्षाने जाणवते. त्यातच हलक्याफुलक्या छत्र्या माथ्यावर बसविण्यात आल्या आहेत. त्या येथे अस्थानी वाटतात, इमारतीचे गांभीर्यच नष्ट करतात. या मशिदीचे आणखी एक उल्लेखनीय अंग म्हणजे मंडपाच्या भिंतीची रंगीत सजावट.

अकबराचे राजप्रासाद आतापर्यंत वर्णन केलेल्या इमारतीपेक्षा सर्वस्वी भिन्न आहेत. त्यांची प्रकृती, त्यांची रचना सगळेच निराळे आहे. हा भेद, शिल्पकारांचे कौशल्य किंवा विशिष्ट प्रकारच्या सामग्रीची (दगडाची) उपलब्धी एवढ्यातूनच उत्पन्न झालेला नाही. कारण अकबरापाशी हिंदू व मुसलमानी, दोन्ही पद्धतीने काम करणारे आणि ते उत्कृष्ट प्रकारे करणारे भरपूर कारागीर होते. आतापर्यंत पाहिलेल्या इमारतींवरून याचीच साक्ष पटते. दुसरे असे की धार्मिक, लष्करी आणि नागरी या तीन्ही प्रकारच्या इमारतींना एकच साहित्य वापरलेले आहे. ते म्हणजे लालसर पिवळा सिकता पाषाण व काळा पांढरा संगमरवर. आणि तरीही धार्मिक व नागरी शिल्पांच्या स्वरूपात इतकी कमालीची भिन्नता आहे. हा फरक मूलभूत आहे आणि तो हेतुतः आणलेला आहे. तो आवडीचा आणि नावडीचा भाग आहे. राजप्रासादात सर्व बांधकाम तुलाधारित आहे. कमान दिसलीच तर नावाला. खांब व तुळया आल्या म्हणजे त्याच्या पाठोपाठ स्तंभशीर्षे, हस्त, तीर हे भाग अपरिहार्यपणेच येतात. आम्राच्य व फत्तेपूरच्या प्रासादांची रचना दगडी असली तरी त्याचा वाण आहे लाकडीच! काष्ठाशिल्पाची ही दगडातील प्रतिकृती आहे. कोरीवकामातून शक्य तेथे पशुपक्ष्यांच्या मूर्तीचे उच्चाटन करण्यात आले आहे; मानवी मूर्तीचे तर नावच घ्यावयास नको. पण वेलपत्तीचे, फुलापानांचे कोरीवकाम इतके कौशल्यपूर्ण आहे की ते कोरणाऱ्या हातात छित्री हातोडी वर्षानुवर्षे पिढ्यानपिढ्या खेळली असली पाहिजे यात शंकेला जागा रहात नाही. बांधकाम तुलाधारित असले तरी कोठेही लहानसहान काँझे असे झालेले नाही. हव्या तेवढ्या लांबीच्या तुळया, खांब खाणीतून निघत होते. मंदिरांप्रमाणे या इमारतींवर बाहेरच्या बाजूने खूपच प्रक्षिप्त कपोत आहेत. त्यांना आधार आहे तो अतिशय सुनक घडणीच्या अशा हस्तांचा.

चार लोकांना ऊठबस करता येईल असा सार्वजनिक स्वरूपाचा एक आणि घरातील माणसांसाठी दुसरा असे दोन स्वतंत्र भाग पाडलेले आहेत. पूर्वीपासून हा भेद हाताच, पण आता तो अधिक कटाक्षाने पाळलेला आणि त्याला स्पष्ट शिल्परूप दिलेले दिसते. इमारतीची उभारणी उघड्या चौकांभोवती झालेली आहे. चौकाभोवती मोकळ्या ओवऱ्या असत. आपल्याकडे जुन्या वाड्यांची आखणी अशीच असते. त्यांच्या आत निरनिराळ्या खोल्या, दालने येतात. मुगलांच्या राजवाड्यात, सार्वजनिक आणि खाजगी एवढे दोनच भाग पाडून चालणार नव्हते. कारण अंतःपुरातसुद्धा कप्पे पाडणे आवश्यक होते. अनेक राण्या असल्याने प्रत्येकीला स्वतंत्र दालने, महाल असणे जरूर होते. यातही मानापमानाचा प्रश्न गुंतलेला असे. त्यामुळे फत्तेपूर सारख्या ठिकाणी अगदी एकसारखे महाल बांधलेले आहेत. त्यांना आधुनिक पद्धतीच्या 'ब्लॉक' चे नाव शोभून दिसेल. ते सगळे अगदी एकमेकांसारखे आहेत, कुठेही काही अधिक नाही काही उणे नाही. प्रत्येकात जाण्यासाठी बंदिस्त मार्ग आहेत. जयपूरनजीकच्या नहारगडावरील राजप्रासादांची आखणी व बांधणी थोड्या पुढच्या काळातील असली तरी 'बहुपत्नीक' राजवाड्याचे ते एक उत्कृष्ट उदाहरण आहे. इतका स्वयंपूर्ण संपूर्ण महाल अन्यत्र कचितच पहावयास सापडतो. अर्थात हा पुढचा भाग झाल. आज फत्तेपूर-शिक्री आणि आग्रा येथली राजप्रासादात अगदी नाव घेण्यासारखे म्हणजे बिरबलाचा वाडा, जोधबाईचा प्रासाद, दिवाण ई-खास आणि जहांगिरी महाल. या सगळ्यांच्या विधानात विविधता असली तरी रचनेचे तंत्र व स्वरूप बऱ्याच प्रमाणात सारखीच आहेत. भिंतीच्या पृष्ठभागावर लहानमोठ्या कोनाड्यांची योजना, बाहेरचे कपोत (सज्जे) घुमटांच्या छत्र्या अशा विविध

प्रकारांनी या इमारती नटविलेल्या आहेत. या इमारतीचे मोठाले भाग चारी बाजूंनी उघडे असलेले मंडपच आहेत. सिक्रीच्या दिवाण-इ-खासमध्ये एकाच खांबावर आधारलेले आणि छोट्या पुलांनी जोडलेले आसन सर्वत्र प्रसिद्ध आहे. अशा तऱ्हेचे हस्तांचे 'झाड' अन्यत्र कोठेच पहावयास सापडत नाही. हिंदू शिल्पविशेषांचा हा काहीसा अतिरेकी आविष्कार म्हणावा लागतो. ती उत्तरकाळाची एक प्रवृत्ती झाली होती असे वाटते.

अकबराच्या काळाचे एकंदर वास्तुशिल्प मनावर ठसा उमटवून जाते तो त्यातला थोडासा बोजडपणा, त्यातील मर्दानी झाक आणि त्यातील गांभीर्य यांचा. यापूर्वीचे तघलक शिल्प ठाशीव, जोरकस होते तर नंतरच्या शहाजहानचे वास्तुकाम काहीसे नाजूक, जनानी झालेले आहे

जहांगीरचे नाव कलेच्या इतिहासात मशहूर आहे ते चित्रकलेचा भोक्ता आणि आश्रयदाता म्हणून, वास्तुकलेचा नव्हे. त्यामुळे त्याच्या कारककिर्दीतील बांधकाम, ज्याला अत्यावश्यक म्हणता येईल अशा स्वरूपाचे आहे; जे त्याला टाळता येण्यासारखे नव्हते, असे बापाचे, स्वतःचे आणि सासऱ्याचे थडगे. त्याने नव्या मशिदीसुद्धा बांधल्या नाहीत. आहेत त्यातच प्रार्थना केली तरी चालेल असे त्याचे मत असावे. अकबराचे थडगे सिक्रीला, स्वतःचे लाहोरला आणि सासऱ्याचे (इतमतुद्दौला) आग्राला बांधविलेले असून ती याच कालक्रमाने बांधलेली आहेत. शेवटचे थडगे बरेच उशीराचे म्हणजे १६२८ मधील आहे. म्हणजे बांधकाम त्याच्या मृत्युनंतर एका वर्षाने सुरू झाले फक्त आखणी त्यापूर्वीच झाली होती. या तीनही इमारतींच्या प्रकृती. पूर्वीच्या थडग्यांच्या इमारतीपेक्षा पूर्णपणे भिन्न आहेत. अगदी नेटक्या, आखीव उद्यानाच्या मधोमध या इमारती बांधण्याची कल्पना हुमायूनच्या कबरीपासून तशीच चालत राहिली. तळमजला त्या इमारतीसारखाच आहे कमानांच्या ओळीचा खूप उंच असा. अकबराच्या थडग्याचा तळमजला तीस फूट उंच आहे. विधान चौरस आहे (३००' x ३००') मात्र एक महत्त्वाचा फरक केलेला आहे. वर जाण्यासाठी असलेल्या जिन्यात जाण्याचे जे प्रवेशद्वार असणारी कमान इतरांपेक्षा उंचीला जास्त केलेली आहे. ह्या मजल्यावर गेल्यानंतर अकबराच्या थडग्याचे आज घडणारे दर्शन, जहांगीरी महाल किंवा जोधाबाईच्या राजवाड्यापेक्षा निराळे नाही. मोकळे मंडप आणि त्यावर लहान मोठ्या छत्रा हीच योजना आहे. सर्वांत वरच्या मजल्याला छप्पर नाही त्याच्या मध्यभागी दिरवाऊ कबर आहे; भोवताली कमानदार ओवऱ्या असून त्यांच्या कोपऱ्यांवर छत्रा. या सगळ्याच्या डोक्यावर एकच प्रचंड आकाराचा घुमट अन्यत्र पहावयास सापडतो तसा येथे नाही त्यामुळे काही तरी चुकल्यासारखे वाटते. खालचे मजले लाल पाषाणांचे तर वरचा श्वेत संगमरवराचा. ही वास्तू म्हणजे एक चमत्कारिक मिश्रण आहे, इस्लामी आणि हिंदू परंपरांचे आणि घटकांचे. आणि ते अशा प्रकारे झालेले आहे की प्रत्येक घटकाची स्वतंत्र परंपरा सहज नजरेत भरावी, किंबहुना खुपावी. सगळे घटक, सगळ्या परंपरा एकत्र गुंफून घेऊन एकसंघ व एकात्म वास्तू उभारण्याचा प्रयत्न असफल झालेला आहे. एका अर्थाने अकबराच्या थडग्याला इतकी उचित अशी दुसरी वास्तुयोजना करताच आली नसती असे म्हणावे लागते.

राजकीय-धार्मिक, सामाजिक आकांक्षाची, सांस्कृतिक ऐक्य, एकात्मता उत्पन्न करण्याच्या त्याच्या यत्नांची हीच फलश्रुती झाली. एका जागी एका वेळी नांदणारे पण स्वतःचे पृथक्त्व कायम राखणारे अनेक घटक असलेला समाज व साम्राज्य ! जहांगीरच्या थडग्याची रचना अशाच प्रकारची असावी परंतु तळमजल्यावरील मंडपांसारखे काही भाग पडून गेलेले असल्याने नीटशी कल्पना येत नाही. दुसरी एक उल्लेखनीय गोष्ट येथे दिसते. तळमजल्याच्या चारही कोपऱ्यांवर अष्टकोनी आकाराचे मोठे बुरुज व मनोरे उभे केले आहेत. मशिदीच्या मुखदर्शनावरूनच ही कल्पना उचललेली असावी.

याच कल्पनेचा सगळ्यात प्रगत आविष्कार म्हणजे आग्र्याचे इतमतुद्दौलाचे थडगे. हेही चौरस विधानावरच उभारले आहे पण तळमजल्याची लांबी व उंची बेतात आहेत. कोपऱ्यावरील बुरुज किंवा मनोरे त्यामानाने खूपच मोठे आहेत. त्यांच्या माथ्यावर त्यांना शोभेलशा आकाराच्या छत्रा बसविलेल्या आहेत दुसऱ्या मजल्यावर पूर्वीच्या 'शाला' पद्धतीचा मंडप आहे. भिंतींवर सर्वत्र जडावाचे रंगीत नक्षीकाम आहे आणि खिडक्यांना नाजूक नक्षीच्या दगडी जाळ्या बसविलेल्या आहेत. ही सजावट निश्चित प्रेक्षणीय आहे तथापी जास्त लक्षणीय भाग कोणता असेल तर तो म्हणजे या

वास्तूच्या अवयवांची प्रमाणबद्धता. स्वतंत्रपणे विचार केला तर हे विशेषण लावता येणारही नाही परंतु अकबराच्या थडग्याने जी एक परंपरा सुरू केली त्यातली ही सगळ्यात प्रमाणबद्ध इमारत आहे. शिवाय थडग्यांच्या मूळ प्रकृतीशी विसंगत असे मंडप या वास्तुकारांनी काढून टाकले आहेत. त्याहीपेक्षा महत्त्वाचा बदल असा की तोपर्यंत वापरात असलेल्या लाल पाषाणाऐवजी आता सफेद संगमरवराचा उपयोग केलेला आहे. ही शहाजहानच्या वास्तुयुगाची नांदीच आहे.

शहाजहानने आग्राच्या किल्ल्यात लाल पाषाणाच्या इमारतीच्या जागी सफेत संगमरवराच्या इमारती उभारल्या. अकबराच्या सगळ्याच इमारती त्याने पाडून टाकल्या असतील असे वाटत नाही. काही इमारती आधीच्याच होत्या व त्यांच्या बाहेरच्या बाजूने त्यांने संगमरवरी आच्छादन घातले असणे शक्य आहे. परंतु आधीच्या इमारतीच्या जागी दुसऱ्या किंवा जुन्या इमारतीच्या रूपात फेरफार हा त्याच्या कामगिरीचा खरा आविष्कार दिसतो तो दिल्लीला. त्याने राजधानी पुन्ही दिल्लीला नेली. यमुनेच्या तीरावर एका विस्तीर्ण पटांगणावर सुप्रसिद्ध अशा 'लाल' किल्ल्याची उभारणी केली. आज किल्ल्याभोवतीचे तट आणि आतल्या बाजूच्या केवळ चारपाचच इमारती उभ्या आहेत. या उर्वरीत इमारती पाहिल्यावर असे वाटू लागते की ही संपूर्ण वास्तू तिच्या मूळ स्वरूपात दृष्टीस पडली असती तर 'या सम हाच किंवा हीच!' असे उद्गार सहज निघाले असते. पहिलीच ध्यानात येणारी गोष्ट अशी की येथे लहानसहान, क्षुद्र, याला जागाच नाही. आहे ते सगळे भव्य,, विस्तीर्ण, केवळ विस्तार आणि आकार यामुळेच माणूस भारावून जातो. किल्ल्याचा परीघ दीड मैलापेक्षा थोडा अधिक आहे. साधारणपणे लांबी ३०००' आणि रुंदी १८००' अशी आहेत. नदीच्या बाजूला तटाची उंची साठ फूट आहे तर जमिनीच्या बाजूला पाउणशे. भिंतीच्या बाहेरच्या बाजूला पाऊणशे फूट रुंद व तीस फूट खोल असा खंदक आहे. त्याच्या दोन्ही बाजू घडीव दगडांनी बांधलेल्या आहेत. आत जाण्यासाठी पश्चिमेच्या व दक्षिणेच्या तटात मोठाले दरवाजे होते. पश्चिमेच्या दरवाजाला 'लाहोर-दरवाजा' म्हणत तर दक्षिणेच्या दरवाजाला 'दिल्ली-दरवाजा' म्हणत. यांच्याशिवाय आणखी अनेक प्रवेशद्वारे आहेत, पण ती लहान, आडबाजूला, लवकर ध्यानात येणार नाहीत अशी आहेत. वास्तुरूप असणारे दरवाजे दोनच, लाहोर व दिल्ली. औरंगजेबाने लाहोर दरवाजासमोर आडोशाच्या भिंती आणि बुरूज बांधून तो अधिक भक्कम केला. पण त्याचबरोबर त्याच्या दर्शनातील भव्यता गमावली. शहाजहानने याबद्दल आपल्या पुत्राची कानउघाडणीही केली. किल्ल्याची अवस्था एखाद्या पडदानशीन वधूसारखी करून टाकण्यात आली आहे असा दोष तो देतो. हा आडोसा ओलांडून आत गेल्यावर दिसते ती दरवाजाची प्रचंड कमान आणि तिच्या दोन्ही बाजूला असणारे भक्कम अष्टकोनी बुरूज. कमानाच्या डोक्यावर नगरखान्याचा मंडप आहे तर बुरजांच्या डोक्यावर अतिशय डौलदार अशा छत्र्या. दरवाजातून आत गेल्यावर एका अत्यंत नावीन्यपूर्ण अशा वास्तूत जाता येते. ती म्हणजे 'बाजार' पंचवीस फूट रुंदीच्या आणि पावणेतीनशे फूट लांबीच्या रस्त्यावर दोन्ही बाजूंना प्रत्येकी बत्तीस दालने असलेल्या कमानदार ओवऱ्या आहेत. रस्ता अर्थातच आच्छादलेला होता. त्यामुळेच त्याला 'बाजार-इ-मुसक्कफ' असे नाव होते. मध्यभागी एक अष्टकोनी भाग आकाशाकडे मोकळा ठेवला होता उजेड व हवा येण्यासाठी. रस्त्याच्या पूर्वेला दोनशे फूट चौरस असा चौक आहे. त्याच्या उत्तरेला व दक्षिणेला, थेट तटांना पोचेपर्यंत उत्तर-दक्षिण अशा सलग ओवऱ्या उभारण्यात आल्या होत्या. त्यांची एक (पूर्वेची) बाजू बंदिस्त होती. पश्चिमेकडे अमीरउमरावांची घरे, सैनिकांच्या बराकी होत्या. पूर्वेच्या भागात केवळ राजनिवास. दिवाण-इ-आम, दिवाण-इ-खास अशा काही इमारती, औरंगजेबाने बांधलेली 'मोती मशीद' या घड अवस्थेत उभ्या असल्या तरी बहुतेक महत्त्वाच्या वास्तू नष्ट झालेल्या आहेत. मुख्य महालांच्या भोवतीच्या भिंती, इमारती, हे सगळेच पडून गेले आहे. त्यामुळे त्यांची अवस्था एखाद्या कोंदणातून बाहेर काढलेल्या हिऱ्यासारखी झाली आहे. यातील प्रथम लागणारी इमारत म्हणजे बादशाही दरबारची दिवाण-इ-आम. १८५' लांबी व ७०' रुंद अशा या इमारतीच्या तीन बाजूंना भिंती नाहीत. एका बाजूला सिंहासनासाठी बांधलेले दालन होते व त्याबाजूला (पूर्वेकडील) संबंध भिंत होती, ही इमारत वस्तुतः जुन्या मंदिरात दिसणाऱ्या विशेषतः दक्षिण भारतात फारच प्रचलित असणाऱ्या 'मंडपा' सारखीच होती. इमारत तांबड्या पाषाणाची असली तरी त्यावर सफेत चुन्याचा गिलावा असल्याने ती दुरून तरी संगमरवरीच भासते. खांब घडीव नसून बांधीव होते, कमाना मेहरपीच्या होत्या. सिंहासनाच्या दालनाच्या भिंतीवर चित्रे रंगविलेली होती. यानंतर येतो रंग-महाल, तो १५६' x ६९' आकाराचा आणि दिवाण-इ-खास सगळ्यात लहान म्हणजे ९०' x ६७' एवढ्याच आकाराचा. खांब कमाना, दिवाण-इ-आम या इमारती

सारख्या होत्या. मात्र रंगमहाल आणि दिवाण इ खास या इमारती संगमरवरी होत्या. त्यांच्या भिंतींवर (फरशीच्या काही भागावरही) रंगीत दगडांचे जडावाचे नक्षीकाम आहे. खरे तर त्यांना भिंती म्हणता येणार नाही, ते फक्त मोठ्या आकाराचे खांब आहेत. त्यावर नाजूक वेलपत्ती बसविली आहे. छतावर उठावाची नक्षी आहे. दालनाच्या मध्यभागी अगदी उथळ असा हौद दिसतो. त्याला कमळाचा आकार दिलेला असून त्यात सतत कारंज नाचत असे. या सगळ्या इमारतींना पाणीपुरवठा करण्यासाठी किल्ल्याच्या ईशान्य कोपऱ्यातून 'नहर-इ-बहिश्त' 'स्वर्गीय जलवाहिनी' आत येत असे. हे तीनही मंडप एकमजली असून त्यांची छपरे सपाट होती. त्यांच्याखाली कपोत आहेत तर कोपऱ्यांवर चौकोनी छत्र्या आहेत. भोवतालच्या इमारती पडून गेल्यामुळे या इमारती आता एकट्या पडल्या सारख्या वाटतात.

दिल्लीच्या किल्ल्यासमोर पण थोड्या अंतरावर शहाजहानने जामी मशीद उभारली. या इमारतीची उभारणी एका उंच अशा चौथऱ्यावर किंवा पीठावर केलेली आहे. प्रार्थना मंडपासमोरचा चौक तीनशे फूट चौरस आहे यावरून संपूर्ण मशिदीचा आकार केवढा भव्य होता याची कल्पना येईल. मंडपाच्या दर्शनी बाजूच्या मध्यावर प्रचंड कमान आहे आणि दोन्ही बाजूला पाच पाच कमानींच्या ओळी. मंडपाच्या माथ्यावर तीन घुमट बसविलेले आहेत, मधला मोठा, दोन्ही बाजूंचे लहान. घुमटांचा आकार आता काहीसा फुगीर (bulbous) होऊ लागला आहे. चौकाभोवतीच्या भिंतीत तीन दिशांना दरवाजे, म्हणजे गोपुरे आहेत. मुख्य इमारत लाल पाषाणाची असली तरी तिच्या बाह्य भागावर काळ्या व पांढऱ्या संगम खरी दगडाचे नक्षीकाम आहे. या इमारतीचा आकार प्रचंड आहे, तिच्यात रंगसंगतीही खूपच प्रमाणावर साधलेली आहे, पण तिच्या संयोजनात एक प्रकारचा बोचरा कोटेकोरपणा आहे. लाहोरला अशाच घाटाची एक मशीद याच काळात बांधण्यात आली.

शहाजहानच्या काळातील कलाकृती जेथे पहावयास मिळतात असे आणखी एक ठिकाण म्हणजे आग्रा. आग्राच्या किल्ल्यातले दिवाण-इ-आम आणि दिवाण-इ-खास हे दिल्लीसारखे मंडपाच्याच धर्तीवर बांधलेले आहेत, पण दिल्लीपेक्षा अधिक डौलदार, अधिक नाजूक आहेत. पाषाणाच्या बांधीव स्तंभांऐवजी आता घडवलेले दगडी खांब आहेत. हे खांब अष्टकोनी आकाराचे असून जोडीने उभे केले आहेत जरूर तेथे चार चार खांबांचा समूह आहे. या प्रत्येकाला घाटदार तळखडा आणि स्तंभशीर्षे आहेत. वरच्या कमानी मेहरपीच्याच आहेत. भिंत, खांब, कमानी या सगळ्यांवर रंगीत दगडाचे जडावाचे नक्षीकाम आहे आग्राचे सगळेच काम दिल्लीपेक्षा नाजूक, काहीसे जनानी वाटते. आग्राच्या किंबहुना सर्वच मुगल वास्तुशिल्पाचा मुकुटमणी समजला जातो तो 'ताज' महाल. हुमायूनच्या कबरीप्रमाणे ही कबरही एका विस्तीर्ण उद्यानाच्या मध्यभागी बसविलेली आहे. त्या इमारतीप्रमाणे हीही उंच अशा पीठावर उभारलेली आहे. विधान अष्टकोनातच बसण्यासारखे आहे. मुख्यदर्शनात बदल असलेच तर थोडे आहेत. मधल्या कमानीच्या दोन्ही बाजूंना एक एक मोठी कमान बसविण्याऐवजी येथे एकावर एक अशा दोन कमानी बसविल्या आहेत. या योजनेमुळे मधल्या कमानीला अधिक उठाव मिळतो. लहानमोठ्या आकाराच्या छत्र्या छपरावर पसरून ठेवण्याऐवजी त्या आता घुमटाच्या जवळ आणून ठेवल्या आहेत. घुमटाचा आकार जास्त फुगीर झाला आहे, इतका की तो गोलाकार होण्याच्याच वाटेवर आहे असे वाटते. हुमायूनच्या कबरीवरील घुमटाच्या बाह्यरेषा थोड्याशा आत खेचून घेतल्या होत्या. ताजमहालात हीच योजना अधिक ताणली आहे आणि घुमटाचा आकार जास्त फुगीर दिसलेसे केले आहे. असा गोलाकार घुमट दिसायला चांगला दिसतो. पण त्यामुळे वास्तुयोजनेत एक समस्या उत्पन्न होते. घुमटाचा आकार अर्धवर्तुळाकार, किंचित बसकट, एखाद्या पालथ्या घातलेल्या वाडग्यासारखा असेल तर तो खालच्या इमारतीवर पक्का, ठासून बसलेला दिसतो. ही इमारत चौरस, चौकोनी ठोकळ्यासारखी असली आणि घुमट असा अर्धवर्तुळाकार असला तरी दोन्ही भाग एकमेकांना साजेसे दिसतात, इमारत एकसंध दिसते. पण घुमटाचा आकार जसजसा गोलाकार होऊ लागेल तसा तसा तो इमारतीपासून वेगळा पडत जातो. या दोन भागातील एकसंधता नाहीशी होते. प्रत्यक्षामधे अर्थातच त्यांचे नाते चांगले भक्कम असते पण तरी दृष्टीला ते वेगळे जाणवतात. असे दर्शन अवगुणाचेच म्हटले पाहिजे. कोणीही वास्तुकार असा दोष पत्करणार नाही. म्हणून दोन भाग डोळ्यालासुद्धा जोडलेले वाटावेत यासाठी त्याला काही इलाज शोधून काढावा लागतो. तो त्याला सापडतो तोही वास्तुकलेच्या अत्यंत प्राथमिक अशा काही तत्त्वातून किंवा संकेतातून. मूळ इमारतीच्या लहानमोठ्या प्रतिकृती जागजागी बसविणे, त्यांचा एकसंध समूह तयार करणे हेच ते तत्त्व. चौकोनी

भिंतीपासून वर्तुळाकार घुमटांपर्यंतचा नजरेचा प्रवास टप्प्या टप्प्याने व्हावा यासाठी दोन्हीच्या मधे काही भाग, घटक बसवावे लागतात ही कल्पना हुमायूनच्या कबरीच्या वास्तुकारांना आलेली होती. त्यासाठी त्यांनी चौकोनी, घुमटाच्छादित छत्र्या छपरावर बसविलेल्या होत्या. मात्र त्या छत्र्यांची मांडणी आणि मुख्य घुमटाशी नाते त्यांना नीटसे जमले नव्हते. परस्पर प्रमाणाचे कोष्टक जमले नव्हते. ताजमहालाच्या कलाकारांना ते साधले आहे. आणि केवळ घुमटाचे इमारतीशीच नाही तर दोन्हीचे मिळून ते ज्यावर उभे आहेत त्या जमिनीशी सुरेख संधान जोडले आहे. औरंगजेबाने आपल्या बेगमेसाठी औरंगाबादेला बांधलेले (बिबि-का-मकबरा हे) थडगे पाहिल्यानंतर अशी संबद्धता, असे प्रमाण साधणे किती कठीण असते आणि ते बिघडविणे किती सोपे असते याची कल्पना तत्काळ येते ! इमारतीचा व घुमटाचा संबंध प्रस्थापित करून शिल्पकार थांबला असता तर ती हुमायूनच्या कबरीची सुधारलेली आवृत्ती एवढेच त्याचे महत्त्व राहिले असते. पण तेवढ्यावरच न थांबता त्याने आणखी एक घटक आणून जोडला आहे, ताजच्या अलौकिक स्वरूपाची जादू त्यातच दडलेली आहे असे म्हटले तरी अवास्तव ठरणार नाही. तो घटक म्हणजे दोन्ही बाजूला उभे असणारे मनोरे. प्रत्यक्षात चारी कोपऱ्यात चार मनोरे आहेत पण मुखदर्शनात दोनच दिसतात. त्याचाच विचार करता येतो. या मनोऱ्यांमुळे ताजची इमारत अधिक डौलदार भासते तसा तिच्या सर्व घटकांचा तोल साधतो. ती एकटी पडत नाही. भोवतालच्या परिसराला पक्की बांधली जाते. ही झाली 'ताजमहाला'ची प्राकृतिक बाजू. त्याशिवाय सफेत संगमरवर आणि त्याशिवाय नाजूक असे कोरीव आणि जडावाचे रंगीत नक्षीकाम यामुळे तो अधिकच शोभिवंत झाला आहे. आतला भाग अष्टकोनी हुमायूनच्या कबरीसारखाच आहे. अशाच त-हेची कबर स्वतः साठी बांधण्याचा शहाजहानचा बेत होता. ही पांढऱ्या संगमरवराची आहे त्याऐवजी ती काळ्या संगमरवराची व्हावयाची होती. परंतु त्याची सत्ताच संपुष्टात आल्याने त्याचा बेत सिद्धीस गेला नाही. त्याचे थडगे ताजमहालातच बांधले आहे, पण इतक्या चमत्कारीक जागी की ते मुळात तेथे ठेवण्याची योजना नसावी हे स्पष्टच आहे. काळ्या पाषाणाची इमारत यमुनेच्या पैलतीरावर बांधण्यात यावयाची असून त्या दोन्ही स्मारकांना जोडण्यासाठी पूलही तयार व्हावयाच होता असे टॅव्हर्नर सांगतो.

मुगल सम्राटांना उद्याने, बागबगीचे यांचे विशेष प्रेम होते याचा उल्लेख वर आलाच आहे त्यांनी अनेक ठिकाणी बागा लावल्या. बाबराने पानिपत गावानजीक 'काबूली बाग' लावली होती. या बागेच्या कामावर देखरेख करणाऱ्या, कामावरच्या सगळ्यांना सूचना देणाऱ्या बादशहाचे तत्कालीन चित्र फार प्रसिद्ध आहे. कश्मिरमधील निशातबाग मुगल कालीनच आहे. लाहोरनजीकचे शालिमार मधेमधे छोटेखानी मंडप उभारले होते. शहाजहाननंतरच्या सम्राटाला म्हणजे औरंगजेबाला, कुठल्याच कलेत, शिल्पात फारसे स्वारस्य नसे. चित्रकलेबद्दल तर त्याला तिटकाराच असे. त्याने आपल्या कारकिर्दीत जे थोडेफार बांधकाम केले त्यात दिल्लीची मोती मशीद आणि औरंगाबादेचा बिबि का मकबरा या दोन इमारती महत्त्वाच्या. लाल किल्ल्याच्या आवारात शहाजहानने मशीद बांधली नव्हती ती औरंगजेबाने बांधली. ही इमारत आकाराने लहान आहे. माथ्यावर तीन गोलाकार घुमट आहेत. भिंतींवर संगमरवरामधे जडावाचे नक्षीकाम आहे. या तपशीलात काही वेळा अतिरेक झालेला आहे हे मात्र खरे. बिबि का मकबरा ही ताजची अपभ्रष्ट नक्कल आहे.

या दोन्ही इमारतीमध्ये ठळकपणे जाणवते ते हे की जे अतिशय प्रमाणबद्ध, डौलदार, रेखीव आहे त्याच्यात सुधारणा करण्याचा शिल्पकाराच यत्न आहे- काही नवीन करून पाहण्याची धडाडी त्याच्यापाशी नाही. यातून अतिरिक्त तपशील व अवाजवी लालित्य उद्भवते. शिल्पपरंपरा अवनतीच्या मार्गाला लागल्याची ही लक्षणे होत.

चित्रशैली

मध्ययुगीन चित्रकलेविषयीचे जवळपास सर्वच समीक्षणात्मक व परिचयात्मक लेखन इंग्रजी भाषेत झालेले आहे. या सगळ्या लिखाणात सगळ्यात जास्त महत्त्व कशाला दिले जात असेल तर चित्रशैली 'style' या गोष्टीला. चित्रशैलीवरून चित्र कोणत्या प्रदेशात आणि कोणत्या काळात निर्माण झाले असावे याचा अंदाज बांधता येतो. पुढे जसजशी जास्त जास्त चित्रे उपलब्ध होत गेली तसे, एकाच शैलीत बारीक बारीक फरक जाणवू लागले आणि अशा पोटभागांना Idiom' उपशैली असे नाव देण्यात येऊ लागले. असे करीत करीत एकेका चित्रकारांचे स्वतंत्र हस्तलाघव

ओळखून स्थलनिश्चिती व कालनिश्चिती होऊ लागली. तथापी चित्रशैलीविषयी तज्ञांत कधीच एकमत होत नाही. प्रत्येकाला काही निराळी वैशिष्ट्ये जाणवतात आणि तो तेवढ्यावर भर देउन शैली, स्थल, काल, यात बदल सुचवितो. अगदी ठळक उदाहरण म्हणजे मुगल व राजपूत शैली यांच्या स्वतंत्र वैशिष्ट्यांची जाण- कुमारस्वामी यांनी राजस्थानी शैलीचे वेगळे अस्तित्व सिद्ध केले. तोपर्यंत राजस्थानी चित्रे ही मुगल शैलीची म्हणून ओळखली जात. वाचकासमोर स्वाभाविकपणेच प्रश्न असा उत्पन्न होतो की ही तज्ञ मंडळी कशावरून 'शैली' ठरवितात? 'शैली' या कल्पनेत कोणते घटक येतात? समीक्षणात्मक वाङ्मयात या प्रश्नांना उत्तरे सापडत नाहीत उलट 'दृष्टी तयार व्हावी लागते म्हणजे फरक कळतात' अशासारखी विधाने प्राढळतात म्हणजे समीक्षा ही केवळ व्यक्तिसापेक्ष 'subjective' ठरते. नवीन अभ्यासकांना उपयुक्त ठरावे म्हणून 'शैली' चे घटक कोणते, लक्षणे कोणती याची चर्चा पुढील काही परिच्छेदात केली आहे;

हे घटक असे :-

- चित्रासाठी वापरलेला पृष्ठभाग (Surface)
- वर्ण्यविषय आशय (Themes)
- चित्रसंरचना (Picture Composition)
- चित्राची पृष्ठभूमी (Background) आकृती (शरीरयष्टी, चेहरेपट्टी) (Individual figure)
- भावदर्शन (Expression, Mood)
- रंगयोजना (Colour Scheme)
- रेषांकन (Linework)

पृष्ठभाग :- चित्रकामांसाठी जो पृष्ठभाग वापरला असेल त्यावरून चित्रकामाची परंपरा, चित्रातील वर्ण्यविषय इत्यादीसंबंधी तसेच रंगकामातील रंग, त्यासाठी वापरलेले माध्यम यासंबंधी बरेच काही सांगता येते. घरांच्या, मंदिरांच्या भिंतींवर चित्रे रंगविण्याची परंपरा भारतात सर्वत्र प्रचलित होती, इस्लामी जगतात मात्र ती अभावानेच आढळते. चित्रांचे आकार स्वाभाविकच मोठे असतात, अनेक आकृतींचा त्यात समावेश होऊ शकतो आणि सहसा प्रसंगचित्रे विशेषतः देवदेवतांची किंवा पौराणिक आख्यानांची असत. राजस्थान, माळवा, महाराष्ट्र व संपूर्ण दक्षिण भारत या भागात अशी चित्रे सर्वत्र दिसतात. कापडी पटावरील चित्रकाम लहान आकाराचे आणि मुख्यतः कथानकांचे चित्रणासाठी (चित्रकथांच्या). जैनांची विज्ञापनीपत्रे, जन्मपत्रिका अशा साठी वापरले आहे. याचा मुख्य फायदा म्हणजे पटांच्या गुंडाळ्या करून इकडून तिकडे नेणे सोईचे असते. पटचित्रांची परंपरा ही भारतीयच आहे इस्लामी नाही. ताडपत्रीवरील हस्तलिखिते व त्यावर चित्रकाम हे भारतात व बौद्ध धर्मप्रसारानंतर भारतीय संस्कृतीशी विशेष संबंध आलेले नेपाळ, तिबेट इकडचे आढळते. चित्रासाठी कागद वापरू लागल्यावर मात्र अशी प्रादेशिक किंवा सांस्कृतिक विभागणी करता येत नाही. इराण, इस्लामी जगत व कालांतराने भारताकडे कागदाचा वापर होऊ लागला. त्यातही थोडा भेद जाणवतो. भारतात प्रारंभीच्या काळात कागदाचा वापर पश्चिम भारतात मुख्यतः जैनांनी सुरू केला. त्यांनी, त्यांच्या आधीच्या ताडपत्र्यांच्या पानाप्रमाणे कागद आडवा धरून लेखनास-चित्रास प्रारंभ केला, इतरत्रही जैन- हिंदू हस्तलिखिते आडव्या पानावरच लिहिलेली, चित्रित केलेली आहेत. या पोथ्यांची पाने सुटी असतात. इस्लामी पुस्तके उभ्या कागदावर लिहिलेली व चित्रित केलेली आहेत. ती पुठ्यांच्या किंवा कातडी आवरणात बांधलेली असतात. चित्राच्या पृष्ठभूमीवरून हे अगदी ढोबळ म्हणता येतील असे फरक व विभाग सहज जाणवतात.

२. वर्ण्यविषयः - चित्रांचे वर्ण्यविषय हे चित्रांच्या संरचनेच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे किंबहुना निर्णायक ठरतात. आशयानुसार चित्रात कोणकोणत्या गोष्टी याव्यात हे ठरते जसे इमारती, झाडेझुडपे, नद्या, सरोवरे, पर्वतराजी, माणसे व प्राणी, आणि हे ठरले म्हणजे मग या सगळ्या घटकांची मांडणी कशी करावयाची हे चित्रकार ठरवितो. चित्रविषयांच्या निवडीवरून ज्यासाठी चित्र काढावयाचे त्या आश्रयदात्याची सांस्कृतिक परंपरा ओळखता येते. आणि चित्रकार कोणत्या

परंपरेत वाढलेला आहे याचाही अंदाज सहज बांधता येतो. देवदेवता, दशावतार यांची चित्रे हिंदू प्राचीन परंपरेतील तर राजेरजवाड्यांची व्यक्तीचित्रे, दरबारचे देखावे हे मुगल राजपूत अशा त-हेचे भेद करता येतात.

३. चित्रसंरचना (Composition) आणि यथादृश्य दर्शन हे एकमेकाशी निगडित आहेत. डोळ्याला जे दिसते आहे तेवढेच रेखाटावयाचे म्हटले तर कथावस्तू पैकी अनेक गोष्टी, पात्रे, ही दिसू शकणार नाहीत. अगदी साधे उदाहरण म्हणजे, कथेप्रमाणे एखादा माणूस घराच्या पाठीमागे उभा आहे असे सांगावयाचे असेल आणि जसे डोळ्याला दिसते तसेच काढावयाचे म्हटले तर घरामागचा माणूस कधीच दिसणार नाही. म्हणून मग तो घराच्या वर दाखवावा लागतो. अनेक माणसे असली तर त्यातला मुख्य कोण, कथेचा नायक कोण हे समजावे म्हणून तो इतरांपेक्षा आकाराने मोठा काढतात. दरबारासारख्या देखाव्यात माणासांचे तीनचार पट्टे, एकमेकांवर मजले असावेत तसे दिसतात. ते एकमेकांच्या पाठीमागे आहेत असे समजावे लागते. याला इंग्रजीत (Vertical Perspective) किंवा 'उर्ध्वपरिप्रेक्ष्य' नाव आहे. अशा प्रकारच्या रचनेला 'यथातथ्यदर्शन' हा शब्द जास्त समर्पक ठरतो. याचा आणखी एक भाग म्हणजे छायांकन. ज्यामुळे वस्तूची घनता जाणवते तशी रंग योजना. याचा उपयोग भारतात अत्यंत मर्यादित आहे त्यामुळे आकृतींना उठाव येत नाही त्या काहीशा सपाट, द्विमितीच भासतात. छायाचित्रात किंवा पाश्चात्य तैलचित्रात, अनेक पातळ्या एकमेकात मिसळल्या सारख्या दिसतात, पौरात्य चित्रात प्रत्येक आकृती स्वतंत्र, स्पष्ट रेषेने बद्ध असते.

४. पृष्ठभूमी :- चित्रासाठी उपयोगात आणलेली पृष्ठभूमी सहसा दोन प्रकारची असते. इमारती, घरे, मंदिरे, बगीचे इ. तरी असतात किंवा झाडे, वृक्षराजी, पानेफुले, कचित नद्या व सरोवरे यांचा उपयोग होतो. पृष्ठभूमीसाठी ज्या इमारतींचे चित्रण असते. त्या इमारतींच्या रूपावरून चित्रकाराचा परिसर आणि काळ यांचा बोध होतो. इराणी चित्रात कमानीचे आकार आणि त्यावर भौमितिक नक्षी रेखाटलेली दिसते. राजस्थानी चित्रात सज्जे, अर्धगोलाकर छपरे ही अंगे दिसतात. झाडझाडोरा, वृक्षराजी यांच्या चित्रणात पहाडी चित्रकारांचे कौशल्य वेगळेच आहे. इतर कोणत्याही शैलीत इतक्या बारकाव्याने आणि वैचित्र्याने नटलेली वृक्षराजी दिसणार नाही. ताडमाड ही झाडे दक्षिणात्य चित्रात जितक्या ठळकपणे दिसतात. तितक्या ठळकपणे अन्यत्र दिसत नाहीत.

५. मानवी आकृतींची शरीरयष्टी (उंची, जाडी) :- नाकडोळे यामध्ये कितीसा फरक आहे हे पहावे लागते. काही वेळा फरक भासतो तो विशिष्ट वस्त्रप्रावरणांमुळे उदा. पहाडी चित्रात गोकुळातील नंद इत्यादी माणसे मुगल वेषात, दाढीधारी आहेत, महाराष्ट्रातील चित्रात स्त्रियांचा वेश नऊवारी साडी आहे. परंतु शरीरयष्टीतील फरकही जाणवण्याइतपत आहेत. मेवाडच्या व मराठी चित्रातील माणसे काहीशी ठेंगणी वाटतात तर कांग्रा कलमात सर्वच माणसे, त्यातल्या त्यात स्त्रिया उंच भासतात नाकडोळे (चेहरेपट्टी) ही तर फारच स्पष्टपणे निराळी दिसते. कांग्रा चित्रातील स्त्रियांची नाके सरळ, कपाळ किंचित उतरते असे दिसते तर मेवाडकडील चित्रात नाके थोडी मोठी बाकदार दिसतात. किशनगडच्या चित्रकाराने स्त्री व पुरुष दोघांचेही नेत्र आकर्ण, भुवया धनुष्याकृती काढल्या असून असे चेहरे हे किशनगडचे वैशिष्ट्ये आहे. मात्र चेहऱ्यावरील मार्दव व्यक्त करण्यात कांग्रा चित्रकारांचा हात कोणी धरणार नाही. शरीरयष्टी, नाकडोळे या बरोबरच हालचालीतील सहजपणा किंवा त्याचा अभाव, काहीसा ताठरपणा हाही वेगवेगळ्या चित्रकारांच्या किंवा त्याच्या परंपरेची निदर्शक ठरतात.

६. भावदर्शन: लघुचित्रातील व्यक्तिचित्रे स्वाभाविक लहान आकाराची असतात त्यामुळे त्यांच्या चेहऱ्यावर काही विशिष्ट भाव, जसे कोप, हर्ष, दुःख दाखविणे जवळपास अशक्य ठरते. भावदर्शन हा चित्रकलेचा आत्मा आहे असे प्राचीन परंपरा सांगते व मध्ययुगीन चित्रकारांना त्याची निश्चितच जाणीव आहे. आकाराची म्हणजे स्थलाची मर्यादा असल्यामुळे चित्रित व्यक्तीच्या चेहऱ्यावर भाव दाखवणे अवघडच नव्हे अशक्यच आहे. याची जाणीव असल्यामुळे त्यांनी चित्रातील इतर अंगांचा पृष्ठभूमी, रंगयोजना आणि आकृतींचे रेखाटन यांचा कौशल्याने उपयोग करून घेतलेला आहे. एक दोन उदाहरणे घेता येतील, वसंतऋतूचे (होळी-रंगपंचमी) यांच्या चित्रातील व्यक्ती हर्षाने नाचत आहेत, रंगांची मुक्त उधळण होत आहे. तर वर्षाऋतूचे आगमन, विरहाची आच या सगळ्यांचे दर्शन घडते. मेघरागाच्या चित्रात- आकाशात मेघांची दाटी झालेली, विजा चमकत आहेत आणि नायिका घाबऱ्याघुबऱ्या घरात शिरते आहे- पलीकडे

पर्जन्याच्या आगमनासाठी आतुर झालेला मोर नाचतो आहे. सगळे मिळून एका वातावरणाची निर्मिती होते भावाची अभिव्यक्ती होते. या चित्रणासाठी हिरव्या निळ्या रंगांच्या सौम्य अशा छटा वापरून चित्रकाराने आवश्यक तो परिणाम साधलेला आहे. आणखी एक बारकावा ध्यानात ठेवला पाहिजे चित्रकार हे काही परंपरा, संकेत, प्रतिमा व यांचा उपयोग करीत होते. विशिष्ट भावाच्या, रसाच्या आविष्कारासाठी संस्कृत व अन्य भाषातील रूढ प्रतिमानांचा वापर सर्वत्र दिसतो. शृंगारासाठी अष्टनायिका-नायिका भेद संकल्पनेचा वापर आहे, वीररसासाठी सहसा 'नट' राग चित्राप्रमाणे हत्तीचे दात उपटून त्याला मारलेला बाळकृष्ण दिसतो, निसर्गाचे रौद्र रूप दिसते ते गोवर्धनोद्धारणाच्या चित्रात. भावव्यक्ती ही केवळ चित्रांची गुणवत्ता ठरविण्याचा प्रमुख निकष ठरतो हे तर खरेच पण त्यासाठी वापरलेली प्रतिमाने व संकेत चित्रकाराची परंपरा, त्याचे स्थलकालनिविष्ट स्थान ठरविण्यास उपयोगी पडतात.

७. रंगयोजना :- रंगयोजना आणि भावव्यक्ती यांचा निकटचा संबंध वर बघितला. त्याच बरोबरी स्थलकालाबरोबर रंगांच्या व रंगछटांच्या निवडीत फरक होतो. अगदी ठळक उदाहरण म्हणजे मारवाडच्या (जोधपूर-बिकानेर) चित्रात लाल, पिवळ्या रंगांचे प्राधान्य आहे तेही भडक छटांतील. आजही या भागातील श्रीपुरुषांच्या वस्त्रावरणात त्याच रंगांच्या भडक छटांचा वापर आहे. तुलनेने जयपूरच्या चित्रात या रंगांच्या छटा सौम्य आहेत. व त्यांच्या बरोबरीने हिरवा, निळा यांना जागा आहे. पहाडी शैलीचे चित्रकार हिरव्या निळ्या रंगांवर भर देतात, वैभव, श्रीमंती यांच्या दर्शनासाठी सोनेरी रंग वापरण्यात येतो. हे सगळे रंग वनस्पतीजन्य किंवा खनिज होते आणि सहसा शुद्धस्वरूपात वापरण्यात येत. मिश्ररंग फार करून आढळत नाहीत, पाश्चात्य चित्रकला व चित्रकार येथे येऊन पोचेपर्यंत तैल रंगांचा वापर होत नव्हता, पाणी हेच एकमेव माध्यम सर्वत्र प्रचलित होते. प्राचीनकाळापासून रंग टिकाऊ करण्यासाठी वनस्पतिजन्य अथवा प्राणिजन्य डिंक वापरण्यात येत होता. विशेषतः भित्तिचित्रांच्या रंगासाठी प्राणिजन्य डिंक, सरस, वापरण्यात येई. याची कृती विष्णूधर्मोत्तर पुराण या ग्रंथातील चित्रसूत्र प्रकरणात सविस्तरपणे वर्णन केलेली आहे. म्हशीचे कातडे पाण्यात भिजत टाकून त्याचा लगदा तयार करावयाचा आणि मग त्याच्या कांड्या करून त्या वाळवावयाच्या. जरूर तेव्हा पाण्यात भिजवून रंगांसाठी माध्यम म्हणून या चिकट पदार्थाचा वापर करावयाचा अशी कृती होती. अजंठ्यासारख्या गुंफातील रंगकाम अशा प्रकारचा 'डिंक' वापरल्यानेच टिकून राहिलेले आहे.

८. रेषांकन :- पाश्चात्य चित्रांप्रमाणे छया प्रकाशातून चित्रातील विविध पातळ्या एकमेकात मिसळून टाकण्याची कल्पना भारतीय किंबहुना कोणत्याच पौरात्य चित्रपरंपरेस मान्य नाही. त्यामुळे प्रत्येक आकृती स्पष्टपणे इतरापासून वेगळी दाखवता येते, दाखवावी लागते. याचाच अर्थ असा की आकार सुस्पष्ट अशा रेषांनी बांधून घ्यावा लागतो. त्यामुळे भारतीय चित्रकलेत रेषांकनाला अतिशय महत्त्व आले आहे. उत्तम प्रतीच्या मुगल, राजस्थानी वा कांग्रा चित्रात या रेषा नाजूक, ओघवान अशा आहेत. त्यासाठी अगदी बारीक टोकाचा कुंचला वापरावा लागतो. बऱ्याचवेळा आकृतीत भरावयाचे रंग पारदर्शक असतात त्यामुळे रेषांच्या दुरुस्तीला वाव रहात नाही. बाह्यरेषांची जाडी, त्यांचा ओघ, त्यांचा अभाव या लक्षणांवरून चित्रपरंपरा ठरवता येते. रेषांकनात चित्रकारांचे कौशल्य पणास लागते आणि म्हणूनच कित्येक ठिकाणी सगळ्यात शेवटचे रेषांकन एखादा सिद्धहस्त गुरूच (Master Artist) करीत असे असे सांगितले जाते.

वर काही महत्त्वाच्या लक्षणांचा निर्देश केला आहे, त्याखेरीज, सोन्याच्या पातळ पत्र्याचा चित्रात चमक आणण्यासाठी केलेला उपयोग, चित्राभोवतीच्या नक्षीच्या चौकटी (हशीया) अशासारख्या आणखीही काही गोष्टी चित्रशैलीच्या व चित्रपरंपरेच्या निश्चितीस उपयोगी ठरतात.

मध्ययुगीन हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रकाम

सर्वसाधारणपणे इ.स. ११ वे शतक ते १५ वे शतक या दरम्यान भारताच्या बहुतेक भागात हस्तलिखित ग्रंथांना सचित्र करण्याची प्रथा रूढ होती.

प्राचीन काळात भिंतीवर चित्रकामाची प्रथा प्रसारात होती. अजिंठा, वेरुळ, दक्षिणेतील मंदिरे, आदीतून हे भिंतीचित्राचे वैभव पाहता येते. भिंतीचित्राच्या खेरीज प्राचीनकाळात भूर्जपत्र, ताडपत्र, कापडीपट, लाकडीफलक

आदीवरही चित्रकाम होत असे पण दुर्देवाने आपल्यापाशी या माध्यमावरील चित्रकामाचे पुरावे नाहीत. या संदर्भात समकालीन वांड्मयातून मात्र या स्वरूपाची माहिती मिळते. सचित्र हस्तलिखित ग्रंथांच्या उगमाच्या संदर्भात चालुक्य राजा सोमेश्वर लिखित 'मानसोल्लास' या कोशात्मक ग्रंथातील चित्रकथीचा उल्लेख लक्षणीय ठरतो. चित्रकथी म्हणजे चित्रांच्या द्वारे गावोगाव फिरणारी एक जमात. हे चित्रकथक, पौराणिक कथांच्या चित्रांचा संच बाळगून असत. कथानकातील घटनांप्रमाणे त्या त्या प्रसंगाची चित्रे दाखवीत चित्रकथी कथेला पुढे नेत. चित्रकथीची ही चित्रे, भूर्जपत्र, ताडपत्र, कापडीपट आणि पुढे कागदावर काढली जात. चित्रकथीच्या या प्रकारातूनच सचित्र ग्रंथांची प्रथा आली असावी. चित्रकथी पौराणिक प्रसंगाचे गायन करून, त्या सोबत चित्रे दाखवून कथेला पुढे नेत असत. पुढे हस्तलिखित ग्रंथातून कथानक शब्दबद्ध करून कथानकातील प्रसंगाप्रमाणे चित्रे काढली जाऊ लागली. पश्चिम भारतातील श्वेतांबर जैन समाजाच्या आश्रयाने हस्तलिखित करण्याची प्रथा सुरू झाल्याचे सांगण्यात येते.

महाराष्ट्रात वेरुळ नजीक देवगिरी दौलताबाद येथे जैन धर्मीयांचे महत्त्वाचे धर्मपीठ अगदी यादवकाळापासून होते, देवगिरीत यादवकाळाच्या उत्तरार्धात (१३ वे शतक) श्वेतांबर जैन पंथांचा प्रभाव वाढला. या श्वेतांबर जैन धर्मीयांनी देवगिरीत अनेक देवालये आणि त्याला लागून ज्ञानभांडारे स्थापित केली. श्वेतांबर पंथीय जिनभद्रसुरी (१४१८-५८) यांनी जी प्रमुख जैन ज्ञानभांडारे देशात स्थापिली त्यापैकी देवगिरीचे ज्ञानभांडार हे एक प्रमुख ज्ञानभांडार होते. अशी माहिती मिळते (Motichandra, Jain Miniature Painting From Western India P 45 Ahmedabad 1949). या आधीपण देवगिरीत ज्ञानभांडारे होती. या ज्ञान भांडारातून शेकडो हस्तलिखित ग्रंथ होते. यापैकी अनेक ग्रंथ सचित्र होते. या संदर्भात या ठिकाणी एक गोष्ट लक्षात घ्यावी की पश्चिम भारतातील सचित्र हस्तलिखित ग्रंथातून जी चित्रशैली दिसते तिचे सुरुवातीचे रूप देवगिरीनजीक वेरुळच्या राष्ट्रकूट कालीन (आठवे शतक ते दहावे शतक) गुंफा मंदिराच्या चित्रकामात पहाता येते. जैन किंवा पश्चिम भारतीय शैलीतील वैशिष्ट्ये. ही वैशिष्ट्ये एकचष्म चेहरे, चेहऱ्याच्या सीमारेषेबाहेत निघालेला डोळा, टोकदार नाक, रेखांकनातील कोनदार रेखा, वेरुळच्या चित्रकामात दिसून येतात. प्राथमिक स्वरूपात दिसणारी ही वैशिष्ट्ये पुढे पश्चिम भारतीय वा जैन चित्रकेलची व्यवच्छेदक लक्षणे बनली. देवगिरी वेरुळच्या परिसरात प्रचलित असणारी चित्रशैली, पश्चिम भारतात श्वेतांबरांची ये जा वाढल्यानंतर त्या भागात रुजली. आणि तेथे बहरली असावी.

मध्ययुगीन हस्तलिखितातील चित्रकामांची केंद्रे

इ.स. ११०० ते १५०० या दरम्यान हस्तलिखित ग्रंथांतून विपुल चित्रकाम झाले. हे आधी नमूद केलेलेच आहे. या चित्रकामातून एका विशिष्ट शैलीचे दर्शन घडते. वर उल्लेख केलेल्या काळानंतरच्या सचित्र हस्तलिखितातून इतर अनेक शैलींचा वापर झालेला आहे. म्हणून त्या त्या शैलीच्या चर्चेत अशा हस्तलिखितांचा समावेश होतो.

पश्चिम भारतात हस्तलिखित ग्रंथातील, सुरुवातीचे चित्रकाम हे ताडपत्र आणि भूर्जपत्रावर लिहिलेल्या ग्रंथातून पहावयास मिळते. या चित्रकामाचा काळ इ.स. ११०० ते इ.स. १३५० असा आहे. पुढे साधारणपणे इ.स. १४०० पासून १६०० पर्यंतचा काळ हा कागदावरील सचित्र हस्तलिखितांचा मानला जातो. मध्ययुगीन सचित्र हस्तलिखितांची तीन प्रमुख केंद्रे मानली गेली. १ बंगाल,

बिहार आणि नेपाळ - येथे प्रमुख्याने बौद्ध धर्मीय आणि अल्पसंख्यक हिंदू धर्मीय, सचित्र ग्रंथ तयार झाले. २. दुसरे केंद्र पश्चिम भारतातले, यात गुजरात आणि राजस्थानच्या काही भागाचा समावेश होतो. या भागात मुख्यत्वे जैन समाजाच्या आश्रयाने मोठ्या संख्येने जैन धर्मीय सचित्र ग्रंथ तयार झाले. याशिवाय काही हिंदू धर्मीय तसेच धार्मिकेतर ग्रंथही सचित्र झाले पण अशा ग्रंथांची संख्या कमीच. ३ ओरिसा - येथील केंद्रात कृष्णभक्तीमार्गीयांनी तयार करून घेतलेली हस्तलिखिते पाहता येतात. पण ही सचित्र हस्तलिखिते बरीच नंतरच्या काळातली आहेत.

या सर्व केंद्रातील, हस्तलिखितातील चित्रे लहान आकाराची आहेत. हे स्पष्टच आहे, यामुळे या ग्रंथांतून केलेल्या चित्रकामाच्या शैलीच्या मर्यादा याही सारख्याच आहेत. मूळस्वरूपात साम्य असले तरी, प्रदेशाच्या फरकामुळे

काही स्थानिक, स्वतंत्र वैशिष्ट्ये या शैलीतून दिसून येतात. आणि यामुळे या तीनही केंद्रातील चित्रकामाची स्वतंत्र चर्चा करावी लागते.

बौद्ध धर्मीय सचित्र हस्तलिखिते

पूर्व भारतातील, ताडपत्रीवरील सचित्र हस्तलिखिते ही बौद्धधर्मातील वज्रयान पंथीयांची आहेत. बिहार आणि बंगाल येथील पाल राजघराण्याच्या आश्रयाने या भागात वज्रयान पंथाची भरभराट झाली. या बौद्ध धर्मीय सचित्र हस्तलिखितातील आकृतींचे या भागातल्या समकालीन शिल्पाकृतींशी साम्य आहे तसेच आकृतीचे रेखांकन हे अजिंठ्यातील रेखांकनाला जवळचे आहे या चित्रकामातील वंर उल्लेखिलेली वैशिष्ट्ये चित्रकामातून दिसतात. साधारणपणे तेराव्या शतकातील इस्लामी आक्रमणामुळे या भागातील बौद्धधर्मीय मठांचा विध्वंस झाला. बौद्ध धर्मीय सचित्र हस्तलिखिताच्या परंपरेचे स्थानांतर तिबेट आणि नेपाळ येथे झाले. साहजिकच या नंतरच्या हस्तलिखितातून जी शैली दिसते ती पूर्वीच्या शैलीपेक्षा निराळी असून तिच्यावर नेपाळी, तिबेटी चित्रपरंपरेचा प्रभाव आहे.

पश्चिम भारतीय हस्तलिखितातील चित्रकला

सचित्र हस्तलिखित ग्रंथांतील चित्रकेलेचे सर्वात महत्त्वाचे केंद्र हे पश्चिम भारतात गुजरात आणि नैऋत्य राजस्थान या भागात निर्माण झाले. या भागात निर्माण झालेल्या हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रकलेला पश्चिम भारतीय चित्रकला हे नाव प्रचलित आहे. हे चित्रकाम प्रामुख्याने पश्चिम भारतातील, श्वेताम्बर जैन समाजाच्या धार्मिक ग्रंथातून मोठ्या प्रमाणात आढळते. म्हणून या चित्रकलेला, जैन चित्रकला वा शैली असेही म्हणतात. या चित्रकलेपासून भारतीय चित्रकलेच्या इतिहासाला एक निराळेच वळण मिळाले. इसवी सनाच्या सोळाव्या शतकापासून पुढे भारतात ज्या प्रमुख शैली बहरल्या त्यांचे मूळ, या पश्चिम भारतीय चित्रशैलीत आहे, असे काही संशोधकांचे मत आहे म्हणून भारतीय चित्रकलेच्या इतिहासात या पश्चिम भारतीय चित्रकलेला महत्त्वाचे स्थान आहे.

पश्चिम भारतीय चित्रकलेची माहिती, सर्वप्रथम जगापुढे आणण्याचे श्रेय हुटेमन या जर्मन संशोधकाला जाते. या गृहस्थांनी बर्लिन संग्रहालयातील सचित्र कल्पसूत्राच्या हस्तलिखिताचे प्रकाशन केले. या नंतर कुमारस्वामी (१९१४,१९२४) या प्रसिद्ध संशोधकाने, सचित्र हस्तलिखितातील चित्रांच्या स्वतंत्र शैलीच्या अस्तित्त्वकडे लक्ष वेधले. पुढे मेहता, हिरानंद शास्त्री, ब्राऊन, मोतीचन्द्र, मुनि पुण्यविजय, मुजुमदार, गांगुली, साराभाई नबाब, खंडालवाला आदि संशोधकानी या चित्रकामाची सांगोपांग चर्चा केली.

जैन ग्रंथ भांडारे

साधारणपणे अकराव्या शतकापासून पश्चिम भारतात, जैन धर्मातील श्वेताम्बर या व्यापारी समाजाकडे मोठी संपत्ती जमा झाली हा संपन्न समाज आपल्या संपत्तीचा एक मोठा भाग धार्मिक कार्यासाठी खर्च करीत असे. या कार्यात मंदिर निर्मिती हे एक मोठे पुण्यकार्य समजले जाई. या मंदिरासोबत, विशाल ग्रंथ भांडारे स्थापित केली जायची. या ग्रंथ भांडारातील जवळपास सर्वच हस्तलिखिते धार्मिक विचाराची आहेत. त्यातल्या त्यातसुद्धा केवळ, तत्त्वचिंतनपर ग्रंथापेक्षा पुराणपर ग्रंथाची हस्तलिखिते लिहून काढण्याकडे, निदान चित्रांनी सजविण्याकडे अधिक कल होता. 'संग्रहणीसूत्र' 'उत्तराध्यनसूत्र' 'कल्पसूत्र' 'कालकाचार्यकथा' आदि ग्रंथांची फार सुंदर हस्तलिखिते गुजरात, राजस्थान येथील भांडारात आजही टिकून आहेत. वळणदार, सुवाच्य अक्षरात लिहिलेले, रंगीत चित्रांनी सुशोभित केलेले ग्रंथ, विद्वानांना, मठ-मंदिरांना दान म्हणून देणे हे पुण्यकृत्य समजत असत. स्वाभाविकच असे ग्रंथ लिहिणाऱ्या लेखकांना चित्रकारांना चांगले काम मिळे, उत्तेजन मिळे, खुद्द मंदिरेही ग्रंथ तयार करून घेत आणि त्यामुळे या कलेला भरभराटीचे दिवस आले. जैन ग्रंथभांडारातून जैनधर्मीय हस्तलिखिताखेरीज तुलनात्मक अध्ययनासाठी, संदर्भासाठी जैनेतर ग्रंथांचाही चांगला संग्रह असे. जेसलमेर, जालोर, दौलताबाद, नागोर, मांडू, अहमदाबाद, पाटण आदि ठिकाणी जैनांची मोठी ग्रंथभांडारे स्थापित झाली. या भांडारातून ग्रंथांचे योग्य जतन झाले. जैन समाजाचे, इस्लामी शासकवर्गाशी

सलोख्याचे संबंध होते त्यामुळे इतर देवस्थानांप्रमाणे जैनांच्या धर्मस्थानांचा सहसा विध्वंस झाला नाही. त्याची मंदिरे आणि मंदिरांना लागून असलेली ग्रंथभांडारे सुरक्षित राहिली.

कालक्रम

पाटण येथील संघवीने पाडोच्या भांडाराच्या संग्रही असलेल्या, 'निशीभचूर्णी' च्या हस्तलिखित प्रतीमधील चित्रकाम हे सर्वात जुने चित्रकाम मानले जाते. या ग्रंथाच्या चित्रणाचा काळ इ.स. ११०० आहे. इ.स. ११०० ते साधारणपणे इ.स. १४०० पर्यंत हस्तलिखिते ताडपत्रीवर लिहिली जात आणि साधारणपणे १६०० पर्यंतची हस्तलिखिते ही कागदावरची आहेत. सर्वसाधारणपणे चित्रतल आणि त्यामुळे झालेल्या चित्रकामातील फरकांच्या आधारे या चित्रकामाचे पूर्वार्ध आणि उत्तरार्ध असे दोन गट कल्पिले गेले. परंतु पुढे संशोधकांनी यातही आणखी बारकावे दाखवून काही उपविभाग पाडले.

थोडक्यात सांगायचे म्हणजे, ताडपत्रीवरील सचित्र हस्तलिखितातून या चित्रशैलीचे रूप स्थिर झाले नव्हते. पुढे कागदावरील हस्तलिखितातून जे चित्रकाम झाले त्यातून एकसंधपणा दिसून येतो व त्या शैलीचे रूढिबद्ध रूप निश्चित झालेले दिसून येते. या शिवाय सचित्र हस्तलिखितातील चित्रकामातून काही इस्लामी प्रवाहही डोकवतात, पण या प्रवाहाचे स्वरूप लक्षणीय नव्हते.

चित्रस्वरूप

सचित्र हस्तलिखितातील चित्रे पूर्वीच्या विशाल भित्तिचित्रांच्या उलट, आकाराने लहान आहेत. सुरवातीला वर सांगितल्याप्रमाणे हस्तलिखितासाठी ताडपत्राचा उपयोग होत असे. परंतु ताडपत्री हे थोडे समावेशक नाम आहे त्याच्यात दोनतीन प्रकारच्या झाडाची पाने येतात. त्या सगळ्यात काही साधारण गुणधर्म आहेतच. सगळी पाने लांब (साधारण २५ ते ३० सें.मी.) आणि काहीशी अरुंद (३-६ सें.मी.) अशी असतात. क्वचित प्रसंगी आकार लहान मोठा असू शकतो पण सर्वसामान्य आकार हा एवढाच. या पानाचे पुस्तक करावयाचे म्हणजे अनेक पाने एकमेकात गुंतविणे जरूरीचे, म्हणून आकारमानाप्रमाणे पानांना एक किंवा दोन भोके पाडून त्यातून दोऱ्या ओवून घेत. दोन्ही बाजूंना बांबूच्या किंवा लाकडाच्या अरुंद पट्ट्या असत, दोऱ्या ओवण्यासाठी भोके पाडली म्हणजे त्या पानाचे आपोआपच दोन किंवा तीन भाग पडत. सध्याच्या भाषेत, मजकुरासाठी रकाने तयार होत. याच रकान्यात चित्रेही काढता येत. पानाचा आकार आणि त्याची विभागणी ध्यानात घेतली म्हणजे, चित्रांसाठी उपलब्ध जागा किती लहान असली पाहिजे याची सहज कल्पना येते. चार किंवा पाच सें.मी. लांब व तेवढीच रूंद एवढीच ही चौकट असे. पानावर अगदी अणकुचीदार टोकाने अक्षरे कोरली जात आणि मग त्यावर शाई भरण्यात येई. चित्रेही अशीच काढावी लागत, निदान बाह्यकृती अशी कोरलेली असे. चित्राची चौकट लहान आणि त्यावर चित्रे कोरण्याची आवश्यकता यामुळे चित्रात कमीत कमी आकृती ठेवण्याकडे कल असे पुढे चित्रकामासाठी कागद उपलब्ध झाल्यावर कागदावरील हस्तलिखितातून कमी आकृती ठेवण्याचे बंधन शिथिल झाले. चित्रे रंगविण्यासाठी अगदी प्राथमिक असे लाल, पिवळा, हिरवा, निळा हे रंग वापरीत. हे बहुधा वनस्पतिजन्य असल्याने पोथीच्या पानावर पक्के मुरत असत. पुढे खनिज रंग वापरण्यात येऊ लागले. व ते पानावर पक्के बसविताही येऊ लागले. ताडपत्री हस्तलिखित ग्रंथावर लाकडी आवरण (Cover) असे. या आवरणावरही चित्रकाम केले जात असे. या शिवाय कापडीपटावरील पंचतिर्थीचे चित्रण असे याशिवाय कापडीपटावर, जैन मूर्तीच्या कथा जन्मपत्रिका, काव्य आदि लिहिलीत. हे कापडीपट सचित्र होत आज उपलब्ध ताडपत्रावरील हस्तलिखितांची संख्या हजारोच्या घरात आहे. आता नाहीशा झालेल्या पोथ्यांची संख्या याच्या कित्येक पट असावी. वैयक्तिक ग्रंथसंग्रह होतेच पण त्यापेक्षा मोठे व समृद्ध होत ते मठमंदिराचे. आजही सगळ्यात समृद्ध संग्रह पहावयास सापडतो तो जैन भांडारात, मंदिराच्या ग्रंथासंभारात. ओरिसा, तामिळनाडू, इकडे सुद्धा हस्तलिखित ग्रंथ (विशेषतः ताडपत्रीचे) उपलब्ध आहेत. बौद्ध मठांनी आणि तक्षशीला, वलभी, नालंदा या सारख्या विद्यापीठानी प्रचंड ग्रन्थालये बाळगली होती. हा खजिना आता नष्ट झाला आहे. परंतु आजही नेपाळ, तिबेट इकडच्या विहारातून मोठाले ग्रंथसंग्रह आहेत. मंदिराच्या किंवा मूर्तीच्या शिल्पात ज्याप्रमाणे प्रादेशिक व कालिक फरक व वैशिष्ट्ये दिसतात तशी चित्रकलेतही दिसतात. या काळात भारताच्या काही

भागात वैशिष्ट्यपूर्ण अशा स्थानिक चित्रशैली निर्माण झालेल्या होत्या पण या सर्वात जैन हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रकामाचे प्रमाण मोठेचौदाव्या शतकाच्या सुमारास भारतात कागदाच्या वापरास प्रारंभ झाला.

कागद हा पदार्थ प्रथम चीनमध्ये निर्माण झाला तेथून ते तंत्र इराणमध्ये पोचले आणि इराणातून आपल्या पश्चिम किनाऱ्यावर आले असे साधारणपणे समजतात. इराणात तयार झालेले ग्रंथ, रंग व ते वापरण्याचे तंत्र ही याच वेळी येथे पोचली. असे काही संशोधकांचे मत आहे. पण भारतातील ताडपत्रीवरील ग्रंथांची परंपरा इतकी जुनी आणि दृढ होती की सुरवातीचे ग्रंथ, ताडपत्री ग्रंथांची नक्कल असत. ग्रंथांचा आकार थोडा मोठा असे, पण पाने अरुंद, आडवी, त्यात दोऱ्यासाठी जागा आणि दोन किंवा तीन रकाने, त्यात मजकूर किंवा चित्रे असत. इराणी ग्रंथाचे पान उभट लांबचौकोनी असे पण आमचे कागदावरचे ग्रंथ मात्र आडवेच राहिले. चित्रांना मिळणारी जागाही त्यामुळे मर्यादित राहिली. आकारात फरक झाला, पण केवळ तरतमभाव करण्याइतपतच. अगदी शेवटपर्यंत पानाचा आकार लंबचौकोनी व आडवाच राहिला. हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रकामाचा उद्देश कथानकाचा प्रभाव वाढवण्यासाठी होता. कथाप्रसंगाना दृश्य रूप देण्यासाठी कथावस्तूच्या तुलनेत चित्राचे स्वरूप दुय्यम होते त्यामुळे चित्रकाराने रूढीबद्ध चित्ररूपाखेरीज नवीन रूपाची भर घालून चित्रशैलीचा विकास केला नाही. चित्रशैलीत कालमानाप्रमाणे जे बदल घडतात ते घडले नाहीत आणि वर्णनात्मक कथाचित्रातून तोच तोचपणा दिसून येऊ लागला. सुरवातीच्या हस्तलिखितातील चित्रकामात मुख्यतः जैन मूर्तीचे चित्रीकरण आहे. याशिवाय अलंकारिक रूपे अप्सरा, हत्तीस्वार, अशा आकृती आहेत. नंतरच्या कागदावरील हस्तलिखितात मात्र आकृतीची गर्दी वाढलेली असून प्रामुख्याने प्रसंगाची चित्रे काढण्यात आलेली आहेत. चित्रकामात जिनचरित्राचे तसेच आचार्य कालक यांच्या जीवनाचे चित्रण आहे. या चित्रात दोन कचित तीनसुद्धा आकृती रंगविलेल्या आहेत. त्याशिवाय पृष्ठभूमिवर राजवाडे किंवा मंदिरे रेखाटलेली असून, आसन, यान आदींचेही रेखाटन केलेले आहे. या चित्रांची जी काही वैशिष्ट्ये डोळ्यात सहज भरतात त्यात, त्यातील मानवी आकृतींचा उल्लेख प्रथम करावयास पाहिजे. सर्व आकृती प्रायः एकचक्षु आहेत. समोरून चेहरा सहसा रेखाटलेला नाही, चित्रात दुसरा डोळा गालाच्या सीमारेषेबाहेर निघालेला दाखविण्याची पद्धत होती. ही पद्धत कशामुळे उत्पन्न झाली असावी हे सांगणे कठीण आहे, परंतु एक-दोन गोष्टींचा उल्लेख करण्यात येतो. जैन मूर्तींना चांदीचे डोळे करून बसवीत असत व ते स्वाभाविकच चेहऱ्यापेक्षा निराळे दिसत. तीच कल्पना येथे प्रतिबिंबित झाली असण्याची शक्यता आहे. किंवा पूर्वी सर्वत्र प्रचलित असणाऱ्या एकचक्षु पद्धती ऐवजी चेहरा समोरून किंवा थोडासा तिरकस दाखवावयाच्या प्रयत्नातील ही एक पायरी असावी. मुख्य लक्षण म्हणजे दोन्ही डोळे दिसावयास हवेत ते आधी दाखविले आणि मग चेहऱ्याच्या दर्शनात बदल व सुधारणा केल्या. ते कसेही असले तरी हे वैशिष्ट्य उत्पन्न झाले आणि बरश्च काळ टिकून राहिले हे खरे. चेहरा एका बाजूने दाखविला तरी शरीर मात्र समोरून बघताना दिसेल तसे रेखाटले आहे. दोन्ही खांदे छाती संपूर्ण दिसतात, तिरके झाकलेले नव्हेत. चित्रकारांचा मुख्य भर आहे तो बाह्य रेषेवर. रेखांकन काळ्या रंगात केले असून ते करकरीत आहे. पूर्वीच्या अजिंठा शैलीतल्या रेषेतील गोलाई, मुल्यमपणा, लयबद्धता, यांचा प्रस्तुत चित्रकामातील रेखांकनात अभाव आहे. आकृतीच्या अवयवात अनावश्यक कोन दाखविल्यामुळे आकृती सहज सुंदर न दिसता, लाकडी बाहुल्यांप्रमाणे ताठरलेल्या वाटतात. लांब व वक्र भुवया, आकर्ण नेत्र, ही चेहऱ्याचीसौंदर्याची लक्षणे अतिरंजित रूपात पश्चिम भारतीय शैलीत दिसून येतात. चेहरे भावहीन आहेत.

या चित्रांसाठी जी पृष्ठभूमी दाखवलेली आहे त्यात निसर्गदृश्ये आणि इमारतींचे आकार चितारलेले आहेत. पण हे चित्रण वास्तववादी नसून अलंकारिक आहे. पृष्ठभूमी निसर्गदृश्य असो वा इमारतीचे भाग, विशेष गर्दी अशी नाही. अगदी लहान लहान आकारांचे सहाय्य घेऊन पृष्ठभूमी सजवलेली आहे. चित्रातून अलंकारिक रूपाचा उपयोग केलेला आहे. एकूण चित्रांचा प्रभाव अलंकारिक आहे. चित्राची रंगयोजना सपाट आहे. पण गोलाई दाखवण्यासाठी आकृतीचा बाह्य रेषा तसेच इमारतीचे आकार वगैरे रेषाबद्ध करताना, काळ्या बाह्य रेषांना लागून विटकरी रेषा काढलेल्या आहेत. या दुहेरी रेखांमुळे गोलाईचा आभास निर्माण होतो. पण सर्व-सामान्यपणे चित्रात त्रिमितीचा अभाव आहे असेच म्हणावे लागेल. या चित्रासाठी रंगयोजना प्रायः एकाच स्वरूपाची आहे. पृष्ठभूमी लाल रंगाची असून, इतर आकृती खूपच फिकट अशा केशरी, पिवळ्या, निळ्या किंवा निळसर (सावळ्या) रंगात आहेत. निळीसारखा उठावदार

गडद निळा रंग, उत्तर काळात जास्ती वापरात आला. क्वचित प्रसंगी रंगाच्या छटा वापरून आकृतीला घनता प्राप्त करून देण्याचा यत्न केला आहे.

वस्त्रांवर अनेक त-हेची नक्षी दाखवलेली आहे तसेच आसने, छत्रे, यासारख्या वस्तूंवरही अगदी बारीक बारीक नक्षीकाम केले आहे. मात्र तपशील भरताना मुख्य आकृती व एकंदर रंगकाम यात बाधा पडणार नाही अशी काळजी घेतलेली दिसते. रेखीव आकृति आणि काहीसे भडक रंगकाम यामुळे ही चित्रे काहीशी आकर्षक दिसतात. पंधराव्या शतकात या शैलीच्या चित्रकामात परकीय प्रभावाचा प्रवेश झालेला दिसून येतो. आधी नमूद केल्याप्रमाणे पश्चिम भारतातून, समुद्रमार्गे इराण आदि देशांशी भारताचा भरभराटीचा व्यापार होता. इराणबरोबरच्या व्यापारातून परदेशी परंपरेच्या काही गोष्टी भारतीय परंपरेत दाखल झाल्या. पश्चिम भारतीय सचित्र हस्तलिखितात इराणी परंपरेतील काही ठळक गोष्टी नजरेस पडतात. या चित्रकामाच्या उत्तरार्धाच्या काळात, कल्पसूत्र, कालकाचार्यकथा आदींच्या हस्तलिखितातून शक वंशाच्या पात्रांची योजना आहे. या शक वंशाच्या पात्रांची चेहरेपट्टी, हस्तलिखितातील परंपरागत मानवाकृतींच्या चेहऱ्यासारखी नसून त्यात मंगोल वंशाची चरित्रवैशिष्ट्ये दाखविणारे रेखाटन आहे. गोल चेहऱ्यावर बदामी डोळे, चेहऱ्याच्या सीमारेषेच्या आतच रेखाटलेले असून, नाक व ओठ यांचे चित्रणही परंपरागत चित्रणापेक्षा निराळे आहे. येथे एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते ती म्हणजे, या चित्रकामात नेहमीपेक्षा निराळ्या पद्धतीच्या, चेहरेपट्टीच्या रेखेटनाचे प्रयोजन फक्त विदेशी पात्रांचे जातिगत वैशिष्ट्ये दाखविण्यापुरतेच मर्यादित होते. या नवीन रूपाच्या येण्यामुळे स्थानिक शैलीत उल्लेखनीय बदल घडले नाहीत. विदेशी शक पात्रांच्या चित्रणाखेरीज सचित्र हस्तलिखितातील, चित्रकामाच्या चौकटीच्या अलंकारणामध्येही इराणी रूपांचे आगमन झाल्याचे दिसते. इराणी चित्रकलेतील किनारपट्टीवरील व रंगीत कौलांवरील नक्षीकामाचा प्रयोग, पश्चिम भारतीय चित्रकलेत मोठ्या प्रमाणात होऊ लागला. या खेरीज उत्तरार्धातील चित्रकलेत, सुवर्णरंगाचाही उपयोग मोठ्या प्रमाणावर केलेला आहे. सुवर्णाच्या उपयोगामुळे चित्रकामाचे वैभव वाढून चित्रकाम अतिशय आकर्षक वाटते.

ही विशिष्ट चित्रशैली केवळ जैन पंथीयांनी किंवा जैन पंथीयांसाठीच वापरलेली होती असे मात्र नाही. बव्हंशी आश्रयदाते त्या पंथाचे असल्याने तद्विषयक चित्रकाम अधिक झाले, परकी आक्रमणे, उपद्रव या पासून जैन भांडारे सुरक्षित राहू शकली आणि त्या मुळे त्याचे ग्रंथसंग्रह आज उपलब्ध होतात. वस्तुतः जैन हस्तलिखितातून वापरलेल्या या चित्रशैलीचा प्रसार या विशिष्ट कालखंडात देशात इतरत्रही पाहण्यात येतो. शतकातील उत्तर प्रदेश येथील मदनपूरच्या मंदिरातील छतावरच्या भित्तिचित्रकामात याच शैलीतील आकृती दिसतात.

पश्चिम भारतीय चित्रशैली जैनेतर हस्तलिखितातही वापरण्यात येत होती. जैन धर्मीयांच्या ग्रंथाखेरीज शैव, वैष्णव, शाक्त आदि धार्मिक आणि धार्मिकेतर विषयाचीही हस्तलिखिते निर्माण झाली. या हस्तलिखितातून पश्चिम भारतीय पीलीतून चित्रकाम झालेले आहे. 'बालगोपालस्तुती' हा वैष्णवांचा सचित्र ग्रंथ अगदी अलीकडेच प्रकाशित झालेला आहे. 'अरण्यकपर्व' आणि केवळ वाङ्मयीन शंगारिक असा 'वसंतविलास' हा कापडीपटावरचा ग्रंथ याच शैलीत चित्रित केले आहेत. या शैलीत चित्रित झालेले अन्य प्रमुख ग्रंथ 'गीतगोविंद' 'दुर्गासप्तशती' 'स्तीरहस्य' आदि आहेत.

सोळाव्या शतकातल्या नव्या सांस्कृतिक प्रवाहांच्या लाटेपासून, संस्कृतीचे कोणतेही क्षेत्र आलिप्त राहू शकले नाही. या लाटेत कितीतरी स्थायी वाटणाऱ्या प्रवृत्ती वाहून गेल्या व त्यांच्या जागी नवीन प्रवृत्ती पल्लवित झाल्या. सोळाव्या शतकापासून आणि पुढे, प्रामुख्याने राजस्थान, गुजरात, माळवा, उत्तरप्रदेश या भागात जे चित्रकाम झाले त्याच्या प्रेरणा निराळ्या होत्या. या प्रेरणा, संवेदना, व्यक्त करण्यासाठी जे चित्रतंत्र वापरले त्याचे स्वरूपही निराळे होते. नवीन येऊ घातलेल्या चित्रशैलीत व पश्चिम भारतातील सचित्र हस्तलिखितातील चित्रकामात जो मोठा आन्तरिक बदल आहे तो उद्देशा संबंधीचा. पूर्वीच्या चित्रकारांसमोर, परंपरेप्रमाणे एखाद्या विषयाचे यंत्रवत चित्रण करणे हे एक ध्येय होते या उलट पारवर्ती चित्रकारांनी, विषयवस्तूच्या आशयाला अनुकूल, भावदर्शी चित्रण प्रस्तुत करून सरस कल्पनाविलासाची सृष्टी निर्माण केली. पुढच्या काळात काव्यात्म विषयवस्तूला प्राधान्य मिळाले. अर्थात या प्रवृत्तीचा प्रारंभ पश्चिम भारतीय

शैलीच्या उत्तरार्धात पहावयास मिळतो. याचे ठकळ उदाहरण म्हणजे या शैली चित्रित झालेला 'वसंतविलास' या शृंगारिक काव्याचा चित्रपट. याच संदर्भात 'देवसानापाडा' ज्ञानभांडारातील कल्पसूत्रांच्या हस्तलिखितांच्या चौकटीवर चित्रित झालेल्या रागदेवतांच्या सुट्या आकृतींचीही नोंद घ्यावयास हवी (Sarabhai V 1964,) पश्चिम भारतीय चित्रशैलीतील प्रतीकरूपात चित्रित झालेल्या राग, रागिणीच्या या आकृती राजपूतशैलीत असून रागमालेच्या चित्रांचीही सुरुवातीची रूपे होत. पुढे राजपूतशैलीत ही रागमालेची रूपे आपल्या लालित्यपूर्ण सौंदर्यासकट बहरली. चित्रकलेच्या इतिहासात, रागमाला चित्रे एका अभिनव कलाविष्काराच्या रूपात मान्यता पावली. हस्तलिखिते सचित्र करण्यासाठी वापरलेल्या शैलीचे स्थूलरूप अनेक शतके स्थिर राहिले हे या शैलीचे एक प्रमुख वैशिष्ट्यच म्हणावे लागेल. सोळाव्या शतकाच्या सुमारास मात्र ही चित्रशैली इतर चित्रशैलीत विलीन झाली किंवा एका नवीनच चित्रशैलीच्या रूपात तिची नोंद घ्यावी लागेल. सोळाव्या शतकापर्यंत या शैलीचे स्तंत्र अस्तित्व विरून गेले.

येथे एक गोष्ट नमूद करावीशी वाटते ती ही की सोळाव्या शतकापासून, फुटकळ चित्रांचे व चित्रसंग्रहाचे प्रचलन लोकप्रिय झाले. असे असले तरी हस्तलिखिते सचित्र करण्याची प्रथा संपलेली नव्हती. जैन व जैनेतर ग्रंथ सचित्र करण्याची परंपरा, अगदी एकोणिसाव्या शतकापर्यंत प्रसारात होती. पण यासाठी पूर्वीच्या रूढीबद्ध शैलीच्या जागी, राजपूत, मोगल, पहाडी आदी पारवर्ती चित्रशैलींचा उपयोग झालेला आहे.

ओरिसा येथील सचित्र हस्तलिखिते

ओरिसा येथील कलेच्या परंपरा खूप जुन्या असून इ. सनाच्या पहिल्या शतकापासून येथे शिल्पकामाची निर्मिती होत होती. मध्ययुगात निर्माण झालेली येथील मंदिरे सुप्रसिद्धच आहेत. पुरीच्या जगन्नाथ मंदिरात, भिंतीवर बाराव्या शतकातील चित्रकामाचे अवशेष आढळून येतात, तसेच याच मंदिराच्या मुख्य मंडपातही काही चित्रकाम दिसून येते. खंडगिरीच्या गुंफां मधूनही, गिलाव्याचे अवशेष पाहता येतात. (इ.स. पूर्व पहिले शतक) येथे हस्तलिखित सचित्र करण्याचीही प्रथा जुनी असावी, पण आज जी सचित्र हस्तलिखिते उपलब्ध आहेत. ती सतराव्या शतकापेक्षा जुनी नाहीत. मात्र या हस्तलिखितातील आकृती बाराव्या- शतकातल्या कोणार्कच्या शिल्पांशी साम्य दाखवितात.

माळवा

हल्लीच्या मध्यप्रदेश राज्याच्या वायव्येकडील भागाला माळवा म्हणतात. संबंध माळवा हे एक विस्तीर्ण पठार आहे. अगदी प्राचीनकाळापासून, राजकीय आणि सांस्कृतिकदृष्ट्या, माळव्याचे स्वतंत्र अस्तित्व होते. देशाच्या मध्यभागी असलेल्या माळव्यातून, उत्तरेकडून दक्षिणेकडे जाणारा व परतीचा महत्त्वाचा मार्ग जातो. साहजिकच निरनिराळे आक्रमणकर्ते, त्यांचे सैन्य, व्यापारी, तसेच इतर अनेक क्षेत्रातील मंडळी यांची माळव्यात सतत वर्दळ असे. परिणामी माळवा क्षेत्रात, राजकीय, सांस्कृतिक, धार्मिक घडामोडी सातत्याने घडत राहिल्या. या सर्वच क्षेत्रांत या भागात मोठ्या लक्षणीय परंपरा निर्माण झाल्या. माळव्याची सामाजिक दृष्ट्या महत्त्वाची स्थिती, धनधान्यपूर्ण सुपीक भूमि, समृद्धि यांनी सर्वच प्रमुख राजवंशांना येथे सत्ता निर्माण करण्यास प्रवृत्त केले. मौर्य, सातवाहन, शक, कुषाण, गुप्त, राष्ट्रकूट, प्रतिहार, परमार, मुसलमान, मराठे आदि अनेकांनी माळव्यात आपली सत्ता निर्माण केली. माळव्यात राज्य करणाऱ्या बहुतांशी राज्यकर्त्यांनी, कला, संस्कृती, वाङ्मय आदिंना उदार आश्रय दिला. माळव्यात या सर्वच क्षेत्रात मोठ्या समृद्ध परंपरा निर्माण झाल्या. माळव्यात कलावस्तूंचे आणि कलाअवशेषांचे भोठे भांडार आहे.

माळव्यातील चित्रकलेची परंपरा खूप जुनी आहे. या भागातही प्राचीन चित्रकला, धार जिल्ह्यातील बाघ गुंफांतून काढलेल्या भित्तिचित्रातून पाहता येते. बाघ येथली भित्तिचित्रे अजिंठा येथली पांचव्या शतकातील गुप्त वाकाटक चित्रकलेला समकालीन आहेत. बाघच्या चित्रकामानंतर मात्र या भागातील चित्रकम उपलब्ध होत नाही. परंतु माळव्यातील वाङ्मयातून, चित्रकलेचे उल्लेख सातत्याने येत राहतात. आणि यामुळे या भागातल्या चित्रकलेच्या परंपरांच्या अस्तित्वाची माहिती मिळते.

मुसलमान आमदानीतील चित्रकला.

चौदाव्या शतकापासून ते अठराव्या शतकातील मराठा अंमलापर्यंत माळवा भूमी इस्लामी सत्तेखाली होती. साधारणपणे पंधराव्या शतकापासून, मुसलमानी सत्तेच्या कारकिर्दीत चित्रकलेच्या क्षेत्रात येथे महत्त्वाच्या घडामोडी घडल्या. या संदर्भात सुरूवातीलाच एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते ती म्हणजे देशाच्या मध्यभागी असल्यामुळे माळव्यात देशाच्या अनेक भागातल्या कला प्रवाहांची ये जा होती. येथे विविध कला प्रवाहांचा संगम घडून, त्यातून नवीन चित्रशैली जन्माला आल्या. माळव्यात सुल्तानी राजवटीत चित्रकलेचे दोन प्रमुख आश्रयदाते होते. मांडू किंवा मांडवगड येथून राज्य करणाऱ्या मुसलमान सुलतानांचा चित्रकलेला मोठा आश्रय होता.

माळव्यातील जैन समाजानेही आपल्या धर्मग्रंथातून विपुल चित्रकाम करून घेतले. साहजिकच माळव्याच्या सुल्तानी कारकिर्दीतील चित्रकलेत, दोन प्रवाह स्पष्ट दिसून येतात. हळू हळू दोन्ही समाजाच्या चित्रकलेने एकमेकांच्या परंपरेतून काही गोष्टींचा स्वीकार केला. अशा प्रकारे दोन निराळ्या प्रवाहाच्या संगमातून, माळवा शैली जन्माला आली. या शैलीचे स्वरूप सतत परिवर्तनशील होते.

इस्लामी आमदानीतले माळव्यातले सर्वात जुने चित्रकाम, हे मांडू किंवा मांडवगड येथे झाले. हे चित्रकाम, जैनधर्मीयांच्या 'कल्पसूत्र' या ग्रंथाच्या सचित्र हस्तलिखितातून पाहता येते. बारावे शतक ते पंधरावे शतक या दरम्यान, गुजरात, राजस्थान आणि भोवतालच्या भागात एका विशिष्ट शैलीतून चित्रकाम झाले. या शैलीचा वापर मुख्यत्वे, जैनांच्या हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रकामातून झाला. या शैलीला जैन शैली किंवा पश्चिम भारतीय शैली म्हणतात. मांडू येथे निर्माण झालेल्या या सुरूवातीच्या कल्पसूत्राच्या सचित्र हस्तलिखित ग्रंथांच्या प्रतीत या पश्चिम भारतीय शैलीतूनच चित्रकाम झालेले आहे. पण मांडू कल्पसूत्रातील चित्रकाम पश्चिम भारतातील या शैलीच्या इतर चित्रकामापेक्षा सरस आहे. इस्लामी कलाप्रवाहामुळे मांडू कल्पसूत्रांत तांत्रिक सफाई आलेली आहे. राजपूत चित्रकलेतील सुरवातीच्या चित्रकामाच्या जडणघडणीत मांडू कल्पसूत्रातील चित्रशैलीचे योगदान असल्याचे म्हटले जाते. या संदर्भात 'लौरचंदा' (सोळाव्या शतक) आणि चौरपंचशिका (सतरावे शतक) या सचित्र ग्रंथातील, चित्रकामाची विशेष चर्चा होते.

निमतनामा

सुल्तानी काळातले सर्वात महत्त्वाचे चित्रकाम निमतनामा या ग्रंथांच्या हस्तलिखितातले. पाककलेवरचा हा ग्रंथ सुल्तान गियातशाह खलजी (१४६९-१५००) याच्या कारकिर्दीत सिद्ध झाला आणि सुल्तान नासिरशाह खलजी (१५००-१५१६) याच्या काळात चित्रित झाला. या ग्रंथातील चित्रकामातून इराणी आणि स्थानिक शैली (पश्चिम भारतीय चित्रशैली वा जैन शैली) यांचा संयोग घडून आला आणि भारतीय चित्रकलेच्या परंपरेला एक निराळेच वळण लागले. या कारणास्तव या ग्रंथातील चित्रकाम अतिशय महत्त्वाचे ठरते. या ग्रंथातील चित्रकामात इराणी शैलीचे निर्विवाद वर्चस्व आहे, पण भारतीय शैलीतील काही ठळक वैशिष्ट्येही नजरेत भरतात. निमतनामातील चित्रकामात स्त्री आकृतीचे चित्रण भारतीय पद्धतीने केले आहे. आकृतीच्या रेखांकनात गोलाई दिसून येते. निसर्गदृश्यातील झाडे, वनस्पती आदिंचेही चित्रण भारतीय पद्धतीने केलेले आहे. निमतनामाच्या चित्रकामात पुढे विकसित झालेल्या राजपूत शैली आणि माळवा शैली यांची बीजे दिसून येतात.

चौरपंचशिका

सोळाव्या शतकाच्या मध्याच्या सुमारास माळव्यातील चित्रकलेचे एक नवीन पर्व सुरू होते. या काळात दर्जेदार आणि स्वतंत्र अशा माळवा शैलीचा जन्म झालेला दिसून येतो. या शैलीचे सुरूवातीचे प्रतिनिधीक चित्रकाम 'चौरपंचशिका' या संस्कृत, प्रेमकाव्याच्या सचित्र हस्तलिखितात पाहता येते. चौरपंचशिकाच्या महत्त्वाच्या चित्रकामाखेरीज, माळवा शैलीत रागमालेचीही काही सुन्दर चित्रे तयार झाली. सोळाव्या शतकात माळवा शैलीत चित्रित झालेल्या चित्रांचा मोठा संग्रह आहे. माळवा शैलीच्या स्वतंत्र विकासात चौरपंचशिकातील चित्रकामाचा महत्त्वाचा वाटा आहे. चौरपंचशिकातील चित्रकाम राजपूत शैलीचा उदयालाही कारणीभूत आहे. चौरपंचशिकाच्या चित्रातून पश्चिम

भारतीय शैलीची तत्त्वे दिसत असली तरी चेहऱ्याच्या बाहेर निघालेला उजवा डोळा दिसत नाही. रजपूत शैलीतून दिसणारी अनेक तत्त्वाची सुरुवात या चित्रकामातून पहाता येत. चित्रवस्तू

मुसलमानी आमदानीत चित्रित झालेले निमतनामा आणि जैनांच्या कल्पसूत्रांचा उल्लेख आधी झालेलाच आहे. या नंतरच्या पुढच्या काळातील चित्रकामात धार्मिक विषयांचे चित्रण मोठ्या संख्येने झाले. रामायण, महाभारत, भागवत पुराण यावर असंख्य चित्रे निर्माण झाली. माळवा चित्रकलेत शृंगार काव्याच्या चित्रणाला मोठी लोकप्रियता होती. रसिकप्रिया, बारहमास, रागमाला, या विषयाची विपुल चित्रे माळवाशैलीत चित्रित झाली. माळवा शैलीतील बहुसंख्या चित्रकाम हे दिल्लीच्या नॅशनल म्युझियमच्या संग्रही आहे.

चित्रशैली

निमतनाम्याच्या चित्रकामात इराणी आणि भारतीय शैलीचा संगम झालेला आहे याची चर्चा पूर्वी केलेलीच आहे. चित्रात इराणी प्रभावाबरोबर स्थानिक शैलीची काही वैशिष्ट्ये अगदी ठळकपणे दिसून येतात. मुख्यत्वे स्त्री आकृतीच्या बाह्यरेषा या भारतीय शैलीतील आहेत. वळणदार रेखांकनामुळे या आकृती मांसल वाटतात. स्त्रियांच्या चेहऱ्यावर आणि हावभावात, उभ्या राहण्याच्या पद्धतीत शृंगारिकता जाणवते. या प्रकारचे चित्रण भारतीय परंपरेतील रसनिष्पत्तीकडे झुकलेले वाटते. स्त्रियांच्या कपड्यावरची छापील नक्षी ही भारतीय पद्धतीची आहे. कल्पसूत्राच्या ग्रंथातील चित्रकाम हे पश्चिम भारतीय शैलीतले असले तरी त्यात इराणीशैलीप्रमाणे सफाईदारपणा आलेला आहे. रेखांकन पूर्वीच्या चित्रकामापेक्षा जास्त लक्षपूर्वक आणि उमजून केलेले दिसते. चित्रकामात निळ्या रंगाचा आणि सोनेरी रंगाचा भरपूर वापर या गोष्टीही इराणी प्रभावातून आलेल्या आहेत. चौरपंचशिकाच्या चित्रातून पूर्वीचा आखीव रेखीवपणा जाऊन आकृतीच्या हालचालीतून मोकळेपणा आलेला आहे. गतिमान हालचाली, चित्रसंयोजनातील नेमकेपणा, पार्श्वभूमीत इमारतीच्या आकाराच्या योग्य वापर, तेजस्वी, उष्ण रंगसंगती या मुळे चौरपंचशिका चित्रकाम, नंतरच्या माळवा आणि राजस्थानी कलेचे प्रेरणास्थान ठरते.

माळव्यातील सुरुवातीची रागमाला चित्रे, ही १६०० मधील एकरंगी पार्श्वभूमीवर अनेक आकृतीचे चित्रण हे सुरवातीच्या रागमाला चित्रांचे वैशिष्ट्य बनारसच्या भारतकलाभवन संग्रहात असलेल्या रागमाला चित्रातून इमारतीचे आकार सुंदर पद्धतीने दाखविलेले असून कोनाड्यात मद्याच्या सुरया आणि पेल्यांची सजावट आहे. सतराव्या शतकात माळवा चित्रकामावर मुगल प्रभावही आलेला आहे. परंतु माळवा शैलीची स्वतंत्र वैशिष्ट्ये विकसित होत राहिली. थोडक्यात माळवा चित्रकामात पार्श्वभूमीत दाट निसर्गशोभा किंवा पार्श्वभूमी एकरंगी दाखविण्यात येते. एकरंगी पार्श्वभूमी असल्यास तिचे विभाग पाडून त्यावरती आकृती वावरताना दाखविण्याची पद्धत दिसते. माळवा चित्रकारांनी चित्रातून रम्य निसर्गशोभा प्रस्तुत केलेली आहे. माळवा चित्रकामातील रंगसंगतीत लाल, पिवळा, हिरवा या रंगाच्या प्राथमिक छटांचा अतिशय आकर्षक वापर झालेला आहे.

माळवा चित्रकला

माळवा चित्रकामातील स्त्रीचित्रण, लक्षणीय आहे. चित्रांकित स्त्रीआकृती काहीशा उंच, सडपातळ नाजूक बांध्याच्या आहेत. टोकदार नाक उतरती कपाळपट्टी, विशाल लांबट डोळे, स्मित हास्य करणारे ओठ अशी सर्व सौंदर्यलक्षणे धारण केलेल्या स्त्रीआकृतीचे चेहरे भावदर्शी आहेत. स्त्रीआकृतींनी रेघा रेघाची, किंवा इतर पारंपारिक नक्षीकाम असलेली वेशभूषा केलेली आहे. घेरदार लेहंगा, तोकडी चोळी आणि नक्षीकाम असलेली पारदर्शक ओढणी अशा वैशिष्ट्यपूर्ण वेशभूषेमुळे माळवा चित्रशैलीतील स्त्री सहज ओळखता येते.

मराठ्यांच्या आश्रयाखालील माळवा चित्रकला

अठराव्या शतकाच्या मध्यावर माळव्यात मराठ्यांच्या कारकिर्दीत माळवा चित्रकलेचे शेवटचे पर्व सुरू झाले. या पर्वाची व्याप्ती अगदी एकोणिसाव्या शतका पर्यंत होती. १८१८ मध्ये जरी मराठा सत्तेची समाप्ती झाली तरीही माळव्यातील मराठा समाजाने, चित्रकलेला आपला आश्रय सुरूच ठेवला. मराठा समाजातल्या सर्व थरातल्या मंडळीचा

चित्रकलेला आश्रय होता. पण चित्रकलेचे मुख्य आश्रयदाते राजघराणी, सरदार, जहागिरदार, धनिकवर्ग ही मंडळी होती. या खेरीज स्थानिक धनिक वर्ग हाही चित्रकलेचा मोठा चाहता होता. माळव्यात लोककलेचीही जुनी परंपरा होती, पण माळव्यातील या विशिष्ट कालखंडातील चित्रकलेला अभिजात मराठा वर्गाचेच विशेष उत्तेजन लाभले.

माळव्यात मराठ्यांचा अंमल बसवून पहिल्या बाजीरावाने महाराष्ट्राकडे प्रयाण केले. माळव्यात मराठ्यांचा कारभार सांभाळण्यासाठी, उदाजी पवार, राणोजी शिंदे, मल्हारराव होळकर आदि मराठा सरदारांची नेमणूक झाली. थोड्याच काळात ही मंडळी आपापल्या क्षेत्रात स्वतंत्र सत्ताधीश बनली. माळव्यातील महेश्वर, इंदौर, उज्जैन, धार, देवास आणि नंतर ग्वाल्हेर ही ठिकाणे मराठा सत्ता आणि संस्कृती यांची केंद्रे म्हणून भरभराटीस आली. उत्तर मध्ययुगात देशात सर्वत्र बांधकामाची जणू लाटच आली होती.

राज्यकर्त्या मराठा मंडळीनी आपापल्या डामडौलाला शोभेसे भव्य वाडे, हवेल्या बांधल्या. अनेक शतकानंतर माळव्यात हिन्दू राज्यांची स्थापना झालेली होती. भाविक मराठा मंडळीनी अनेक उत्तुंग, देखणी मंदिरे, आणि प्रशस्त घाट बांधले. पडझड झालेल्या मंदिरांचे जीर्णोद्धार करविले. या सर्व बांधकामाच्या सजावटीसाठी भित्तिचित्रकलेचा मोठ्या प्रमाणात वापर झाला.

मराठ्यांच्या आगमनाने, लघुचित्रे, सचित्र हस्तलिखिते यांचीही निर्मिती झाली पण सर्वात भित्तिचित्रकामाचे प्रमाण मोठे. इन्दौर, उज्जैन, धार, देवास, ग्वाल्हेर ही माळव्यातील भित्तिचित्रांची मुख्य ठिकाणे. पण या काळातील भित्तिचित्रांचे सर्वात मोठे भांडार हे मंदसौर जिल्ह्यातले. खुद्द मंदसौर जिल्ह्यात स्थानिक मारवाडी, जैन, व्यापारी समाज यांच्या हवेल्यातून, मंदिरातून विपुल चित्रकाम पाहता येते. येथील चित्रकामातून मराठा शासकांची व्यक्तिचित्रेही चित्रित झालेली आहेत. मंदसौर शहराच्या भोवतालच्या अनेक लहान सहान ठिकाणी. भित्तिचित्रकाम आहे. या पैकी भानपुरा येथे यशवंतराव होळकरांच्या छत्रीतून मनोरंजक चित्रकाम आहे. या खेरीज संधारा आणि रामपुरा येथील मंदिर, रामपुरा येथील राजवाडा, जमनियां रावजी की हवेली, मनासा, आदी ठिकाणची भित्तिचित्रे लक्षणीय आहेत. इन्दौर येथे होळकरांच्या राजवाड्यातून मोठ्या संख्येने भित्तिचित्रकाम होते. पण दुर्दैवाने हा वाडा जळाला आणि त्यातील भित्तिचित्रेही भस्मसात झाली. उज्जैन येथे, रामजनार्दन मंदिर, तिलकेश्वर महादेव, सत्यनारायण मंदिर आदी ठिकाणी भित्तिचित्रकाम, टिकून आहे. महेश्वर येथील पंढरीनाथाच्या मंदिरातही काही चित्रकाम शिल्लक आहे. ग्वाल्हेर हे शहर जरी माळव्यात नसले तरी एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरवातीला दौलतराव शिंद्यांनी, उज्जैनहून आपली राजधानी हलवून ग्वाल्हेर मुक्कामी नेली. मराठ्यांच्या चित्रकलेच्या आवडीचे प्रतिबिंब ग्वाल्हेर येथेही पाहता येते. ग्वाल्हेरला शिंदे घराण्याच्या मोतीमहाल, गोरखी आदी राजवाड्यातून आणि इतर अनेक वास्तूतून भरपूर भित्तिचित्रे चित्रित झाली. माळव्यातील भित्तिचित्रकामाची हे काही मुख्य ठिकाणे, या खेरीज इतरत्र अनेक ठिकाणी विपुल चित्रकाम झाले.

विषय वस्तू

मराठा समाज हा अतिशय भाविक समाज होता. साहाजिकच चित्रकामातून धार्मिक विषयांच्या प्रसंगाचे वर्चस्व होते. इतर ठिकाणांप्रमाणे माळव्यातही रामायण, महाभारत, कृष्णलीलेच्या प्रसंगाचे विपुल चित्रण, चित्रकामातून झाले. माळवा आणि महाराष्ट्र यांच्यातील सांस्कृतिक संबंध फार जुने. माळव्यात देशातील अनेक प्रमुख धर्मक्षेत्रे आहेत. देवदर्शन, तीर्थयात्रा आदींच्या निमित्ताने महाराष्ट्रातील मंडळींची माळव्यात ये जा असे. वारकरी धर्माच्या प्रसारानिमित्त अनेक मराठी संत माळव्यात येऊन गेले. नामदेवाबरोबर संत ज्ञानेश्वर, उज्जैयिनीच्या महाकाळेश्वराच्या दर्शनासाठी येऊन गेले अशी आख्यायिका आहे. माळव्यातील अधिकांश राजघराणी पंढरपूरच्या विठ्ठलाची भक्त होती. उज्जैनच्या जनार्दन मंदिरात, ज्ञानदेव, एकनाथ, जनार्दन स्वामी, नामदेव बोधलेबुआ आदींची भित्तिचित्रे काढलेली आहेत. एका भिंतीवर 'करकटी'वर ठेवून विटेवर उभ्या असणाऱ्या विठ्ठलाचे चित्र आहे. संताची ही चित्रे अर्थातच काल्पनिक आहेत. उज्जैनच्या सिंधिया ओरिएण्टल इन्स्टिट्यूट येथे, महिपतीकृत भक्तविजयाच्या ग्रंथांची सचित्र प्रत आहे.

भारतात सर्वत्र व्यक्तिचित्रण कला ही लोकप्रिय होती. माळव्याची चित्रकलाही याला अपवाद नव्हती. भित्तिचित्रातून आणि लघुचित्रातून अनेक व्यक्तिचित्रे तयार झाली. मंदसौर येथली सागरमल शहा यांच्या हवेलीतील

भित्तिचित्रातून तुकोजीराव होळकरांच्या दरबाराचे चित्र आहे यात, तुकोजीरावांचे व्यक्तिचित्र काढलेले असून चित्राजवळ, चित्रित व्यक्तींची नावेही लिहिलेली आहेत. ग्वाल्हेरच्या शिंद्यांच्या राजवाड्यात शिंदे घराण्याच्या राजपुरुषांची चित्रे काढलेली आहेत. ग्वाल्हेर येथील गुजरीमहल संग्रहालयात शिंदे घराण्याच्या राजपुरुषांची अनेक लघुचित्रे आहेत. फुलापानांच्या आकर्षक चौकटीत ही व्यक्तिचित्रे बसविली आहेत. व्यक्तिचित्रांखेरीज इतर अनेक प्रसंगाचेही चित्रण या चित्रातून झालेले आहे.

माळव्यातील मराठाकालीन चित्रकलेचे विषय सर्वसामान्यपणे या काळात इतरत्र दिसणाऱ्या चित्रकामातील विषयांप्रमाणेच आहेत पण या विषयवस्तूच्या जोडीला, मराठा आश्रयदात्याच्या पसंतीच्या विषयांचा समावेशही झाला. उदाहरणार्थ मराठी संताची चित्रे, भक्तविजय यासारखे मराठी ग्रंथाचे सचित्र चित्रण. शैली

माळव्यातील मराठाकालीन चित्रकलेचे महाराष्ट्रातील समकालीन चित्रशैलीशी साम्य नाही. माळव्यातील चित्रकलेची निर्मिती ही स्थानिक चित्रकारांनी केलेली असल्यामुळे त्यांनी पूर्ववर्ती चित्रशैलीतूनच चित्रे काढलेली आहेत. पूर्ववर्ती माळवा शैलीतील वैशिष्ट्ये या उत्तरकालीन माळवा चित्रकामातूनही दिसतात. चित्रकलेचा प्रसार विस्तृत प्रदेशात असल्यामुळे चित्रशैलीत, एकसंधता दिसून येत नाही. उदाहरणार्थ मन्दसौर येथली चित्रकामात लगतच्या मेवाड येथली चित्रकाम शैलीचा स्पष्ट प्रभाव दिसून येतो तर ग्वाल्हेर येथील चित्रकामात, शेजारच्या दतिया, ओरछा येथली चित्रपरंपरेची काही वैशिष्ट्ये आढळतात. या खेरीज मराठाकालीन माळवा चित्रकामातून युरोपियन चित्रशैलीचा मोठा प्रभाव आलेला आहे. स्थानिक लोकशैलीनेही या काळातील चित्रकलेला प्रभावित केलेले आहे. या प्रकारे अनेक प्रभावांचा संगम होऊन माळव्यातील मराठाकालीन चित्रकलेची जुळणी झालेली आहे. या काळातील कलाशैलीला मराठाशैली म्हणता येत नसले तरी चित्रकामातून चित्रित झालेले काही विषय संस्कृतिक सामग्री तसेच वेशभूषा आदी मराठा परंपरेतील आहेत.

मुगल चित्रकला

भारतीय इतिहासात, मुगल घराण्याची कारकीर्द राजकीय आणि सांस्कृतिक, अशा दोन्ही दृष्टीने महत्त्वाची ठरली. सांस्कृतिक क्षेत्रात, अकबर, जहांगीर आणि शाहजहान या तीन मुगल बादशहांची कारकीर्द विशेष लक्षणीय आहे. वास्तुकला, चित्रकला, संगीत, भाषा, साहित्य इत्यादी, संस्कृतीच्या विविध शाखांनी, या मुगल राजपुरुषांच्या काळात एक विशेष उंची गाठली. तसे पाहिले तर, औरंगजेब वगळता, सर्वच मुगल बादशहा आणि त्यांच्या घराण्यातील इतर पुरुष, विद्या आणि कलांचे उपासक होते. पण या संदर्भात, अकबर, जहांगीर आणि शाहजहान या तीन मुगल बादशहांच्या कलासक्त आणि सुसंस्कृत व्यक्तिमत्त्वाची छाप, संस्कृतीच्या सर्वच क्षेत्रात प्रकर्षाने उमटलेली दिसते. चित्रकलाही याला अपवाद नव्हती. मुगल बादशहांच्या आश्रयाने मुगल शैली किंवा 'शाही कलम', अशी एक स्वतंत्र शैली अस्तित्वात आली. या मोगलशैलीची मूळ प्रेरणा, समरकंद आणि हिरात येथील चित्रपरम्परेतील होती. पण जसा जसा मुगल शासकांचा भारतीय संस्कृतीशी संपर्क वाढला तसा तसा मुगल चित्रकामात भारतीय चित्रपरंपरेतील तत्त्वांचा समावेश होऊ लागला. मुगलांच्या आश्रयाने निर्मित लहान आकाराच्या (मिनिएचर पेंटिंग) चित्रकामाच्या विकासामागे एकीकडे इराणी सचित्र हस्तलिखितांची परंपरा आहे तर दुसरीकडे मुख्यत्वे गुजरातेतील जैनधर्मीय सचित्र हस्तलिखितांच्या परम्परेचा सहभाग आहे. या प्रमाणे इराणी आणि भारतीय चित्रशैलीच्या मिश्रणाने जन्म पावलेली मुगल शैली कालान्तराने स्वतःचे स्वतंत्र अस्तित्व विकसित करून मुगल सत्ताधीशांच्या उदार आश्रयाने बहरली.

बाबर (१५२६-१५३०)

भारतातील मोगल सत्तेचा संस्थापक तैमूरवंशीय बाबर, हा मध्य आशियातील फरघना या एका लहानशा राज्याचा शहजादा होता. महत्त्वाकांक्षी बाबर याने पानिपतच्या लढाईत जय मिळवून उत्तर भारतावर आपला अंमल बसवला. बाबर हा जसा शूर योद्धा आणि कुशल राजकारणी होता तसाच तो मोठा सुसंस्कृत आणि कवीमनाचा पुरुष होता. 'बाबरनामा' (१४०४-१५३०) हे त्याने लिहिलेले तुर्की भाषेतील आत्मचरित्र. एक श्रेष्ठ वाङ्मयीन कृती म्हणून प्रसिद्ध आहे. या आत्मचरित्रातील उल्लेखावरून बाबराचे चित्रकले विषयी प्रेम आणि सूक्ष्म दृष्टी यांची चांगली कल्पना

येते. हिरातच्या दरबारात बिहझाद नावाचा एक महान चित्रकार होता. बाबरला या बिहझादची कला पाहण्याचा योग आला आणि तो बिहझादचे अप्रतिम चित्रकाम पाहून कसा दंग झाले त्याचे वर्णन त्याने आपल्या आत्मचरित्रात केलेले आहे. पुढे बाबरचा नातू अकबर याने बाबरनाम्याचे फारशी भाषेत भाषांतर करवून, त्याच्या काही सचित्र प्रती तयार करविल्या. या पैकी काही प्रती अकबराने आपल्या अमीरउमरावांना भेटीदाखल दिल्या. बाबरनाम्याच्या मुख्य चार सचित्र प्रती उपलब्ध असून या पैकी एक शाही प्रत (१५८९) ही लंडनच्या व्हिक्टोरिया अँड अलबर्ट म्युझियममध्ये आहे. इतर प्रती ब्रिटिश लायब्ररी, लंडन, नॅशनल म्युझियम दिल्ली, आणि अलवर म्युझियम, अलवर येथे आहेत.

बाबराच्या काळात चित्रकाम झाले किंवा कसे या विषयीची कोणतीच माहिती हाती आलेली नाही पण बाबराच्या सुसंस्कृत, कलासक्त व्यक्तिमत्त्वाचा वारसा त्यांच्या वंशजांना नक्कीच लाभला, परिणामी त्यांच्या वंशजानी कला आणि संस्कृतीच्या क्षेत्रात मोठ्या वैभवशाली परंपरा निर्माण केल्या.

हुमायून (१५३०-१५५६)

बाबराचा मुलगा हुमायून याला ग्रंथसंग्रह करण्याची मोठी आवड होती, चित्रकलेचे तर त्याला वेडच होते. दुर्दैवाने त्याची कारकीर्द फार अस्थिर होती. १५४० मध्ये शेरशहा सूर याच्या हाती पराजय पत्करून त्याला हिंदुस्थानातून परागंदा व्हावे लागले. त्याने 'इराणच्या शाह ताहमास्पच्या दरबारी आश्रय घेतला शाहतहमास्पच्या दरबारात चित्रकलेची मोठी वैभवशाली परंपरा होती. बिहझाद या प्रसिद्ध चित्रकाराचे शिष्य, आगा मिराक, सुल्तान मोहम्मद, मुझ्झफर अली हे चित्रकार शाह ताहमास्पच्या दरबारी होते. या चित्रकारांनी फिरदौसी लिखित शाहनामा आणि निझामी लिखित 'खम्सा' या ग्रंथाच्या सचित्र प्रती तयार केल्या. या ग्रंथातील चित्रकामातून इराणच्या सफावी शैलीचा उत्कर्ष पाहता येतो. सफाईदार सुलेखकाम, योजनाबद्ध चित्ररचना, आकर्षक आकृती चित्रण चौकटीवरील पुलापानांची नक्षी, चमकदार रंगसंगती यांच्यामुळे निर्माण झालेला अलंकारिक प्रभाव हे या सचित्र ग्रंथाचे वैशिष्ट्य ठरते. वर उल्लेख केलेल्या ग्रंथातील चित्रकामात बिहझादचा नातू मीर सैयदअली आणि अब्दुस्समद या दोन चित्रकारांचाही सहभाग होता. या दोघा चित्रकारांशी हुमायूनची दाट मैत्री जमली. हुमायून आणि त्याचा शहजादा अकबर या दोघांनी मीर सय्यदअली आणि अब्दुस्समद यांच्या जवळून चित्रकलेचे धडे घेतले. १५१५ मध्ये हुमायून पुन्हा हिंदुस्थानात आला आणि त्याने दिल्लीचे तख्त काबीज केले तेव्हा मीरसय्यदअली आणि अब्दुस्समद हे दोघे चित्रकार त्याच्याबरोबर दिल्लीस आले. हिंदुस्थानात या दोघा इराणी चित्रकारांचे आगमन, मुगलांच्या आश्रयाने विकास पावलेल्या मोगलचित्रकामाला पायाभूत ठरले. 'तैमूर घराण्यातले शहजादे' हे एका कापडी पटावरचे मोठ्या आकाराचे चित्र हुमायूनसाठी या सफावी चित्रकारांनी काढलेले सुरवातीचे चित्र म्हणता येईल. हुमायूनची कारकीर्द अल्पकाळाची ठरली. दिल्लीला परतल्यानंतर वर्षभरातच तो मरण पावला.

अकबर (१५५६-१६०५)

मुगल बादशहा अकबर याच्या कारकिर्दीपासून खऱ्या अर्थाने मुगल चित्रकलेची सुरुवात झाली. इ.स. १५४२ मध्ये जन्मलेला अकबर वयाच्या चौदाव्या वर्षी गादीवर आला. हिन्दुस्तानची सत्ता सांभाळताच एक गोष्ट त्याने ध्यानात घेतली ती म्हणजे, जर या देशावर कायमस्वरूपी राज्य करावयाचे असेल तर येथील लोकांशी, समाजाशी, परिस्थितीशी सलोख्याचे धोरण ठेवणे आवश्यक आहे. त्याच्या या धोरणाला 'सुलहकुल' धोरण म्हटले गेले. सुलहकुल चे हे धोरण अकबराने सर्व क्षेत्रात राबवले. या धोरणाचा परिणाम अकबराच्या काळात, सर्वच क्षेत्रात स्पष्ट दिसून येतो. अकबराने आपल्या दरबारात हिंदू राजेरजवाडे यांना महत्त्वाच्या जागा दिल्या. हिंदू राजघराण्याशी मैत्री व्हावी म्हणून त्याने जयपूरची राजकन्या जोधाबाई हिच्याशी विवाह केला. अकबर हा निरक्षर असूनही त्याची दृष्टी अत्यंत प्रगल्भ होती. फत्तेपूरसिक्री येथील आपल्या राजधानीच्या ठिकाणी, त्याने वास्तुशिल्पकार, चित्रकार, लेखक, कवी, संगीतकार, तत्त्वज्ञानी, धर्मशास्त्रज्ञ अशा विविध क्षेत्रांतील गुणी मंडळी जमवली होती. जे जे चांगले त्या सर्वांचा खुल्या मनाने स्वीकार करायचा असे त्याचे धोरण असल्यामुळे त्याच्या कारकीर्दीत सर्व क्षेत्रात, नाविण्यपूर्ण आणि कसदार निर्मिती घडून आली. अकबराच्या आवडीमुळे आणि उत्तेजनमुळे चित्रकलेच्या क्षेत्रात इराणी आणि स्थानिक भारतीय चित्रशैलींचा संयोग

होऊन, त्यातून वैशिष्ट्यपूर्ण स्वतंत्र अशा मुगल शैलीचा उदय झाला. अकबराच्या काळात जन्मलेली ही मुगलशैली जहांगीरच्या काळात पूर्ण बहरात आली. शहाजहानच्या काळात मात्र ती उताराला लागल्याचे जाणवू लागले. शहाजहानच्या काळानंतर अगदी एकोणिसाव्या शतकापर्यंत दिल्ली, अवध, लखनऊ आणि आजुबाजूच्या क्षेत्रात मुगल शैलीतून चित्रे तयार झाली. पण या शैलीचा पूर्वीचा दर्जा मात्र कायम राहू शकला नाही.

कारखाना

अकबराला चित्रकले विषयी इतके प्रेम होते की, रूढीवादी मुसलमानी परंपरेमुळे, चित्रकलेचा निषेध करणाऱ्या लोकांचा त्याला तिरस्कार वाटे. चित्रकला ही परमेश्वराला समजून घेण्याचे एक उत्तम साधन आहे असे तो मानीत होता, आणि म्हणून मोठ्या प्रमाणात चित्रकाम करवून घेण्यासाठी त्याने महालात एक स्वतंत्र विभागाची स्थापना केली. या विभागाला कारखाना म्हटले जात असे. हुमायून बादशहा बरोबर अब्दुस्समद, आणि मीर सैयदअली हे दोन इराणी चित्रकार पूर्वीच भारतात येऊन दाखल झाले होते. अकबराच्या काळात आकारिझा आणि फारुखबेग हे आणखी दोन इराणच्या सफावी शैलीचे दक्ष चित्रकार शाही कारखान्याच्या सेवेत रुजू झाले. अब्दुस्समद आणि मीर सैयदअली या दोन बुजुर्ग इराणी चित्रकारांवर, शाही कारखान्यातील चित्रनिर्मितीच्या देखरेखीची जबाबदारी सोपविण्यात आली. अकबरकालीन चित्रे आणि सचित्र हस्तलिखित ग्रंथात सुलेखकार आणि चित्रकार यांची नावे आणि चित्रनिर्मितीची तारीख, साल आदी नमूद केलेले असे. अबूल फजल याने अकबराच्या कारखान्यात काम करणाऱ्या चित्रकारांची यादी दिलेली आहे. अकबराच्या शाही कारखान्यात इराणी चित्रकाराव्यतिरिक्त, दख्खन, गुजरात, माळवा, कश्मीर, ग्वाल्हेर, आदी ठिकाणचेही चित्रकार काम करीत होते. शाही कारखान्यातील चित्रकारांची संख्या जवळ जवळ शंभर इतकी होती. या पैकी पंचाहत्तर टक्के चित्रकार हे भारतीय होते. अकबराला भारतीय चित्रकारांची कला विशेष आवडत असे. दसवंत आणि बसवंत या दोन हिन्दू चित्रकारांच्या चित्रकामाची तो विशेष प्रशंसा करी. अकबराच्या मते या दोन चित्रकारांची कला अजोड होती. शाही कारखान्यात निर्माण होणारे चित्रकाम दर आठवड्याला बादशहासमोर ठेवण्यात येत असे. बादशहा सर्व चित्रकामाचे बारकाईने निरीक्षण करून आवश्यक असल्यास सूचना देई. चांगल्या चित्रकामासाठी तो चित्रकारांना बक्षिसे आणि पदव्या देऊन त्यांचा गौरव करीत असे. अकबराच्या या चित्रकारखान्यात इराणी आणि भारतीय चित्रकारांच्या चित्रशैलीचा, मिलाफ घडून, मुगल शैलीचे स्वतंत्र अस्तित्व सिद्ध झाले.

चित्रविषय

अकबराच्या चित्रकारखान्यातून मुख्यत्वे हस्तलिखित ग्रंथ सचित्र करण्यात आले. या हस्तलिखित ग्रंथांचे विषय इतके विविध आहेत की चित्रकामात हरत-हेच्या, हर वर्गाच्या जाती जमातीच्या लोकांचे चित्रण ग्रन्थातील वर्णनाच्या अनुषंगाने आलेले आहे. हस्तलिखित ग्रंथाखेरीज अकबराने, स्वतःची, आपल्या शाहजाद्यांची, आपल्या अमीर उमरावांची व्यक्तिचित्रे पण काढवून घेतली. त्याच्या काळात व्यक्तिचित्रणाला महत्त्व मिळाले असले तरी या काळात सचित्र हस्तलिखितांची मोठ्या प्रमाणात निर्मिती झाली. अकबराला फारशी वाङ्मयातील कथा, काव्य, ऐतिहासिक गोष्टी, घटना, तसेच भारतीय वाङ्मयातील धार्मिक कथा आदींची मोठी आवड होती. 'अनवार सुहेली', 'तुतीनामा' हे शाही कारखान्यात चित्रित होणारे सुरवातीचे ग्रंथ. या नंतर 'दराबनामा', सादी कवीचे 'गुलिस्तान', फारसी कवी निजामीचा 'खम्सा' अमीर खुसरोचा 'खम्सा', 'पंचतन्त्र'च्या कथा, युसुफ जुलेखाची कथा. तसेच अबुल फजल याने लिहिलेले 'अकबरनामा' हे, अकबराचे चरित्र, आदी कृतीही चित्रित करण्यात आल्या. अकबराचे फारशी भाषेत भाषांतर करवून घेतलेल्या, हिन्दू ग्रन्थापैकी 'रज्मनामा' हे महाभारताचे भाषान्तर महत्त्वाचे. हा ग्रंथही सचित्र करण्यात आला.

किस्सा ऐ अमीर हम्जा

'किस्सा ऐ अमीर हम्जा' या फारसी भाषेतील ग्रंथात प्रेषिताच्या चुलत्याच्या जीवनातील घटनांचे वर्णन आहे. मीर सय्यद अली या श्रेष्ठ आणि ज्येष्ठ इराणी चित्रकाराच्या देखरेखीखाली, तब्बल पंधरावर्षांच्या अवधीत हा ग्रंथ सचित्र करण्यात आला. या ग्रन्थाच्या चौदा खंडातून, चौदाशे चित्रे काढण्यात आली. मात्र इतर मुगल चित्रकामाप्रमाणे हा ग्रंथ कागदावर लिहिलेला नसून कापडीपटावर लिहिण्यात आणि चित्रित करण्यात आलेला आहे. कापडीपटावर एका

बाजूला मजकूर आणि दुसऱ्या बाजूला मजकुराच्या अनुषंगाने चित्र अशी या ग्रंथाची योजना आहे. यामागे कल्पना अशी की प्रेक्षकाने चित्र पहावयाचे आणि कथाकाराने ती कथा वा घटना वाचून दाखवायची. महाराष्ट्रातील चित्रकथीसारखाच हा प्रकार म्हणावयास हवा. फरक म्हणजे चित्रकर्तीना चित्रात दाखविलेल्या दृश्याचे वर्णन, कथा तोंडपाठ असे तर 'हम्जानामा' च्या ग्रंथाचे वाचन करण्यात येत असे. लघुचित्रांप्रमाणे 'हम्जातील' चित्रे लहान आकाराची नसून ती ६७ से.मी. x ५० से.मी. या आकाराची आहेत. इराणच्या सफावी चित्रशैलीतून केलेल्या या चित्रकामातून भडक लाल, निळा, हिरवा आणि गुलाबी या रंगाचे वर्चस्व दिसते. चित्रकामात, पार्श्वभूमीत दाखविलेल्या इमारतीचे आकार, निसर्ग चित्रणातील झाडे, झुडपे, दगडी शिळा आदींच्या चित्रण पद्धतीतून इराणी शैलीचे स्पष्ट दर्शन घडते. ही प्रत सध्या ब्रिटिश म्युझियममध्ये आहे. हिन्दू धर्म ग्रन्थ अकबराला सर्वच धर्म आणि पंथ या विषयी, कमालीचा आदर आणि अपार जिज्ञासा होती ही गोष्ट सर्वश्रुत आहे. अकबर स्वतः निरक्षर होता पण त्याने विविध धर्मांचे ग्रंथ फारसी भाषेत अनुवादित करवून घेतले होते. या ग्रंथाचे वाचन तो करवून घेत असे. त्याने भाषांतरित आणि चित्रित करवून घेतलेल्या हिन्दू ग्रंथांची नांवे अशी, रामायण, महाभारत, नलदमयन्ती, आदी. या सर्व अनुवादित आणि सचित्र ग्रंथांपैकी 'रज्मनामा' या नावाने फारशीत अनुवादित महाभारताची सचित्र प्रत महत्त्वाची. या ग्रंथाची सचित्र शाही प्रत आता जयपूरच्या पॅलेस म्युझियमच्या संग्रही आहे. या ग्रंथात १६९ चित्रे असून हा ग्रंथ १५८९ साली पूर्ण झाला अशी माहिती मिळते. या ग्रंथाला चित्रित करणाऱ्या चित्रकारांना ४०,००० रूपये दिले गेल्याचीही नोंद मिळते. या ग्रंथाच्या प्रमुख चित्रकाराचे नांव दसवंत होते. 'रज्मनामा' आदी ग्रंथाखेरीज 'योगवासिष्ठ' या ग्रंथाचीही सचित्र प्रत तयार करण्यात आली ती आता लंडनच्या 'विक्टोरिया अँड अलबर्ट म्युझियम' च्या संग्रही आहे.

ऐतिहासिक वाङ्मय

अकबराने तयार करविलेल्या बाबरनाम्याच्या चार सचित्र प्रती आज ब्रिटिश लायब्ररी, लंडन; वॉल्टर आर्ट गॅलरी, बाल्टीमोर; मास्को स्टेट म्युझियम ऑफ इस्टर्न कल्चर; नॅशनल म्युझियम, दिल्ली आणि अलवर म्युझियम. अलवर, या संग्रहालयातून विखुरलेल्या आहेत. समकालीन जीवनातल्या इतिहासातील अनेक महत्त्वाच्या प्रसंगांचे चित्रण अकबरकालीन चित्रकामात पाहता येते.

भित्तिचित्रे

अकबराची सुरुवातीची राजधानी फत्तेपुर सिक्री येथे होती. जवळ जवळ चौदा वर्षांनंतर बादशहाने आग्रा येथे आपली राजधानी हलवली. फत्तेपुर सिक्री येथील महालांचे बांधकाम १५६९-१५७० च्या दरम्यान झाले. येथील 'महल ए खास' या अकबर बादशहाच्या महालात इतर सजावटी बरोबर भित्तिचित्रेही काढण्यात आली होती. ही भित्तिचित्रे मुख्यत्वे बादशहाच्या शयनगृहात (ख्वाबगाह) आणि मरियम सुलतानाच्या महालात, ज्याला सुनहरा मकानही म्हणतात काढली गेली. भिंतीवर तसेच छतावर चित्रे काढलेली आहेत.

शयनगृहातील चित्रकामात विविध विषय चित्रित केलेले आहेत. या मध्ये घरातून डोकावणाऱ्या निरनिराळ्या वेषभूषेतील पुरुष, नौकानयन, फुलापानांची नक्षी, हत्तीची लढाई, नगराचे दृश्य, युद्ध दृश्य, बसलेले भगवान बुद्ध आदि विषयांचा समावेश आहे.

'सुनहरा मकान' या इमारतीच्या सर्वच भिंतींवर चित्रकाम केलेले आहे. येथेही नानात-हेचे विषय रंगविलेले आहेत. त्यात भगवान बुद्ध, हत्तीची लढाई, महालाचे विहंगम दृश्य, एक मोठा वृक्ष आणि त्यावर बसलेले पक्षी, अश्वारोही राजपुरुष आणि त्याचा लवाजमा, वाघाची शिकार, महालातील दरबार, त्यात सिंहासनावर बसलेला राजपुरुष आणि दरबारातील इतर पुरुष यासारखे अनेक विषय येथे दिसतात.

ही सर्व भित्तिचित्रे इटलीच्या फ्रेस्को पद्धतीने केलेली आहेत. अकबराच्या दरबारात आलेल्या जेसूईट मिशनऱ्यांनी भित्तिचित्राच्या या तंत्राची ओळख अकबरांच्या चित्रकारांना करून दिली होती. या जेसूईट मिशनऱ्यांनी अकबराला युरोपियन शैलीतील काही चित्रेही नजर केली होती. अकबराने आपल्या चित्रकारांकडून या चित्रांच्या हुबेहुब

नकला तयार करवून घेतल्या. अकबराच्या कारखान्यात चित्रकामाचे पद्धतशीर तंत्र विकसित झाले. मुगल शैलीचे चित्रकाम हे लहान आकाराच्या कागदावर केलेले आहे. याला लघुचित्र (Miniature Painting) म्हणतात. 'अमीर हमजा'ची कापडावर काढलेली चित्रे वगळता मुगल शैलीतील चित्रे ही हाताने बनवलेल्या कागदावर काढलेली आहेत. सुरवातीच्या चित्रकामात इराणी कागदाचा वापर झालेला दिसून येतो. पण नंतर चित्रकामासाठी सियालकोट येथे बनलेल्या कागदाचा वापर करण्यात आला. मुगल चित्र कारखान्यात अतिशय शिस्तबद्ध पध्दतीने चित्रकाम होत असे. बादशहाकडून आज्ञा झाल्यावर आणि चित्रविषय ठरवून दिल्यावर, जेष्ठ चित्रकार कामाला लागत. हस्तलिखितात लेखन सामग्रीची मांडणी, चित्रयोजना, कथेतील, चित्रप्रसंगाची चित्रणासाठी निवड, रंगयोजना आदी तपशील जेष्ठ चित्रकार ठरवीत आणि नंतर चित्रकामाला सुरुवात होत असे. मुगल चित्रकाम हे सामूहिक काम असे. एका चित्रावर किंवा चित्रमालिकेवर एकापेक्षा जास्त चित्रकार काम करीत. चित्रासाठी कागद घोटून तयार करणे, रंग वाटून ते तयार करणे या सारखी दुय्यम दर्जाची कामे, शिकाऊ किंवा अकुशल चित्रकार करीत नंतर चित्रकामाच्या निरनिराळ्या अंगांत प्रावीण्य मिळवलेले चित्रकार आपापले कसब दाखवीत. कोणी बाह्यरेषा काढीत तर कोणी रंगलेपन करीत. वेषभूषा, दागदागिने काढण्यात निष्णात चित्रकार हे काम करी. पार्श्वभूमीतील निसर्ग दृश्य दाखविण्यासाठी, निसर्गदृश्य दाखविण्यात तरबेज असलेला चित्रकार सज्ज असे. कान, डोळे तसेच चित्रावर शेवटला हात देणे, सोनेरी रंगाचा वापर करणे यासारख्या गोष्टींची जबाबदारी सर्वोत्कृष्ट चित्रकार पार पाडीत असे. चित्राभोवताली वेलपत्तीची सजावट करणारे चित्रकारही निराळे असत. चित्र पूर्ण झाल्यावर त्यावर जर काही मजकूर असला तर त्यासाठी चित्र सुलेखकाराकडे दिले जाई.

चित्रकामासाठी जेष्ठ चित्रकार प्रथम कागदावर, लाल विटकरी रंगाने बाह्य रेषा काढीत. या रेखाटनावर नंतर, पातळ पांढऱ्या रंगाचा एक हात दिला जाई. या पातळ पांढऱ्या रंगाआडून खालची लालसर रेषा दिसे. या मुळे ही रेखा काळ्या रंगातून गिरवता येत असे. डिंकात रंग घोटून ते चित्रात भरले जात. चित्रकामात सोन्याच्या रंगाचाही वापर खुबीने केलेला असे. रंगकामासाठी खारीच्या शेपटीपासून ब्रश तयार करीत. अकबराने आपल्या चित्रकारांना गोव्याला पाठवून गोव्याच्या पोर्तुगीज,

चित्रकारांकडून त्यांचे चित्रतंत्र अवगत करवून घेतले होते. अकबरकालीन चित्रातून पाश्चात्य शैलीचा जो थोडा प्रभाव दिसतो त्याचे हे मूळ आहे. आधी नमूद केल्याप्रमाणे अकबराच्या दरबारात आलेल्या जेसुईट मिशनऱ्यांनी त्यांच्याकडील फ्रेस्को या भित्तिचित्रणाच्या तंत्राचा परिचय भारतात करून दिला. फत्तेपुर सिक्री येथे 'फ्रेस्को' तंत्रात चित्रकाम झाले. फ्रेस्को हे तंत्र मुगल चित्रकामात विशेष रुजले नाही. पण अकबराच्या दरबारातील, हिंदू राजे रजवाडे, सरदार मानकरी यांना ते फार आवडले. परिणामी राजस्थान, माळवा आदी ठिकाणच्या हवेल्या, महाल, मंदिर आदीतून फ्रेस्को तंत्रातील विपुल भित्तिचित्रे निर्माण झाली.

चित्रशैली

अकबरकालीन. मोगल चित्रकामातून मुगल शैलीच्या सुरुवातीची वाटचाल कळते. हा या शैलीच्या जडणघडणीचा काळ होता. इराणी चित्रकार आणि भारतीय चित्रकार अशा दोन निराळ्या कलापरंपरेतून काम करणाऱ्या चित्रकारांनी एकत्र काम करून स्वतंत्र अशा मुगल शैलीची निर्मिती केली. मुगल चित्रशैलीत इराणी चित्रशैलीतील आखीव रेखीव चित्रतंत्राचा वापर झाला. चित्रकारांच्या चित्रकौशल्याला एक विशिष्ट दिशा मिळाली. चित्रकामात संयोजनाला (Com- position) महत्त्व मिळाले. संपूर्ण चित्र हा एक आकृतिबंध वाटावा अशा प्रकारे, आकृती, निसर्गदृश्य इमारती आदीची योजना चित्रातून करण्यात आली. आकृतीच्या चेहऱ्याची एकच बाजू (एकचष्म) दाखवणे. सपाट रंगलेपन, रेखांकित आकृती आदी गोष्टी इराणी परंपरेतून मुगल शैलीत आल्या. अकबर कालीन सुरुवातीच्या चित्रकामात इराणी चित्रशैलीचे वर्चस्व दिसत असले तरी हळूहळू इराणी प्रभाव कमी होत गेला, मुगल चित्रकामात भारतीय तत्त्वांचा सहभाग वाढू लागला तसेच मुगल शैलीचे स्वतंत्र अस्तित्वही सिद्ध होऊ लागले. मुगल कारखान्यातील अधिकांश चित्रकार भारतीय होते. वळणदार गोलाईपूर्ण रेखांकन हे या चित्रकारांचे बलस्थान. मुगल

कलमामध्ये सफाईदार, धावत्या रेखांकनाचा समावेश झाला. मुगल शैलीच्या चित्रतंत्रात दिवसेंदिवस सुधारणा होऊ लागली. इराणी तसेच, भारतात सुलतानाच्या कारकिर्दीतल्या चित्रकामात चित्राच्या चौकटीवर अपवादानेच काम केले जाई. अकबराच्या चित्रकारांनी चौकटीसकट संपूर्ण कागदांवर चित्रकाम केले या चौकटींना हशिया अशी संज्ञा आहे. हे हशिये फुलापानांच्या नक्षीने सजवण्यात येत. पुढे जहांगीर आणि शहाजहानच्या काळात हशियांना सजवण्याची कला खूपच भरभराटीला आली. अकबरकालीन चित्रकामातून इराणी प्रभावामुळे लाल, निळा, हिरवा, पिवळा या रंगाच्या भडक छटांचा वापर झालेला आहे. पण १६०० नंतरच्या पुढच्या चित्रकामातून ही रंगसंगती सौम्य झालेली दिसून येते.

'नीमकलम' हे आणखीन एक चित्रकामाचे तंत्र अकबराच्या काळात लोकप्रिय झाले. चित्रतलावर चॉकलेटी भुज्या रंगाचा हात (वॉश) देऊन त्यावर आकृती रेखांकित करून त्यांना उठाव देण्यात येत असे. हा उठाव सोन्याच्या रंगाने दिला जायचा. या पद्धतीने केलेल्या चित्रांना रेखाचित्र असेही म्हणता येईल. पाश्चात्य चित्र परंपरेच्या प्रभावातून हे नीमकलमाचे तंत्र विकसित झाले असावे. अकबरकालीन चित्रकामात आकृतीत रंग सपाट भरण्यात येत असत पण थोडी गोलाई आणि उठाव दाखवण्यासाठी माफक प्रमाणात छायाप्रकाशाचा वापर झालेला आहे. मुगल कलेत छायाप्रकाशाच्या वापराची पद्धत पाश्चात्य शैलीच्या प्रभावामुळे आली असावी.

अकबर हा खूप उत्साही आणि कष्टाळू होता. त्याच्या आश्रयाने निर्माण झालेल्या चित्रकामात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या या वैशिष्ट्याचे प्रतिबिंब दिसून येते. चित्रातून आकृतीची गर्दी असून त्याच्या हालचाली अतिशय वेगवान आणि अकबरकालीन चित्रकाम हे कथानात्मक व वर्णनात्मक आहे. जहांगीर (१६०५-१६२७) जहांगीरचा काळ हा मुगलकलेचा सुवर्णकाल मानला जातो. या काळातमोगल चित्रकलेचा पूर्ण उत्कर्ष झाला. जहांगीरचे व्यक्तिमत्त्व, अकबरासारखे उत्तुंग नव्हते पण तो कमालीचा रसिक, कलासक्त आणि निसर्गावर प्रेम करणारा राज्यकर्ता होता. जहांगीरची गुणसंपन्न, लावण्यवती बेगम नूरजहान हिच्या सहवासात जहांगीरच्या या मूळ प्रवृत्तीला चांगलेच प्रोत्साहन मिळाले. महत्त्वाकांक्षी नूरजहानने हळू हळू सर्वच राज्यकारभार स्वतःच्या हातात घेतला होता. राज्यकारभारातून एक प्रकारे मुक्त झालेल्या बादशहाने आपल्या आवडीचा विषयात रमण्याला पूर्ण मोकळीक आणि वेळ मिळाला. मुसलमान पिता आणि राजपूत माता यांच्या पोटी जन्मलेल्या, जहांगीरवर, हिंदुस्तानातील, स्थानिक परंपरा आणि वातावरण यांचे संस्कार झालेले होते. त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची वैशिष्ट्ये, त्याची पार्श्वभूमी या सर्व गोष्टींचे प्रतिबिंब, त्याने करवून घेतलेल्या चित्रकामातून पाहता येते.

अकबराच्या काळात, इराणी चित्रपरंपरा आणि भारतीय चित्रपरंपरा यांच्या मिश्रणाची प्रक्रिया सुरू झाली होती. या मिश्रणातून स्वतंत्र अशा मुगल चित्र शैलीचा उदय होत होता परंतु तरीही मुगल चित्रकलेवर इराणी चित्रशैलीच वर्चस्व स्पष्ट दिसून येत होते. जहांगीरकालीन चित्रकामात मात्र हा इराणी प्रभाव कमी होत गेला आणि भारतीय परंपरेची अधिक जवळीक साधणारी, पण स्वतंत्र आणि परिपुष्ट अशी मुगल शैली पूर्ण बहरात आली.

जहांगीरच्या काळात फिरदौसी लिखित शाहनामा हा इराणी बादशहाचा इतिहास सांगणारा ग्रंथ तयार झाला. इतरही काही ग्रंथ तयार झाले. पण जहांगीरकालीन कलेत वर्ण्य विषयात फरक झाला. अकबराने काढवून घेतलेली बहुतेक चित्रे एखाद्या पुस्तकाचा भाग होत. पौराणिक, ऐतिहासिक, ग्रंथ, काव्यसंग्रह यांना सचित्र करण्यात, अकबराचे चित्रकार गुंतून गेले होत. जहांगीरच्या काळात मात्र ही परिस्थिती बदलली, ग्रंथ सचित्र करवून घेण्याऐवजी, निरनिराळ्या विषयांची, स्वतंत्र चित्रे काढवून त्याचे चित्रसंग्रह तयार करवून घेणे बादशहाने पसंत केले. अशा चित्रसंग्रहांना 'मुरक्का' म्हणतात, हिन्दुस्तानात प्रथम जहांगीराने मुरक्का बाळगण्याच्या प्रथेची सुरवात केली. आता या जहांगीरकालीन, चित्रसंग्रहातील विषय कोणते? अर्थात बादशहाच्या मनोवृत्तींना साजेसेच. जहांगीरकालीन मुगल शैलीत निसर्ग चित्रे हा एक महत्त्वाचा विशेष मानण्यात येतो. जहांगीरला काश्मीरच्या सृष्टीसौंदर्याने वेड लावले होत. निसर्गातील झाडेझुडपे, लतावल्ली, नानारंगी फुले, पशुपक्षी आदींची असंख्य, चित्रे जहांगीरने, आपल्या चित्रकारांकडून काढून घेतली. अशा प्रकारची चित्रे काढण्यात मन्सूर नावाच्या त्याच्या चित्रकारांचा हातखंडा होता. मन्सूर याने काढलेल्या विलायती कॉबडीचे चित्र असामान्य आहे.

जहांगीर हा वास्तववादी होता, ऐतिहासिक कथानके, काल्पनिक कथाकाव्य, पौराणिक कथा आदीपेक्षा जहांगीरला भोवतालची माणसे, वर्तमानकाळातील घटना यामध्ये जास्त रूची होती. या बरोबरच चित्रणाच्या वास्तववादी पद्धतीवर त्यांचा भर होता. तसे पाहिले तर अकबराच्या काळातच व्यक्तिचित्रणाची प्रथा सुरू झालेली होती पण जहांगीरच्या काळात बादशहाची तसेच त्याच्या भोवतालच्या व्यक्तींची स्वतंत्र व्यक्तिचित्रे, तसेच दरबारात बसलेला बादशहा आणि इतर दरबारी यांची सामूहिक व्यक्तिचित्रे अशी अनेक व्यक्तिचित्रे या काळात तयार झाली. अबुल हसन आणि बिशनदास हे जहांगीरचे दोन चित्रकार व्यक्तिचित्रण कलेत अतिशय निष्णात होते. व्यक्तिचित्रणातून चित्रित व्यक्तीच्या चेहरेपट्टीशी हुबेहूब साम्य दाखविण्यात तर चित्रकार यशस्वी झालेच होते पण त्या बरोबर चित्रित व्यक्तीच्या आन्तरिक व्यक्तिमत्त्वाचेही चित्रण या व्यक्तिचित्रणातून पहावयास मिळते. चित्रित व्यक्तीचे तपशीलवार चित्रण, सफाईदार रेखांकन, आल्हादकारी रंग आणि संयत अशी भावमुद्रा यामुळे ही व्यक्तिचित्रे दर्जेदार बनली आहेत. बादशहाच्या व्यक्तिचित्रात मात्र त्याच्या चेहऱ्याचे हुबेहूब साम्य दाखविण्याव्यतिरिक्त काहीं चित्रातून बादशहाचे श्रेष्ठत्व व्यक्त करण्यासाठी काहीं काल्पनिक गोष्टींचा समावेश चित्रकारांनी केलेला आहे. उदाहरणार्थ वाळूच्या घड्याळावर बसलेला, चेहऱ्या भोवती चन्द्रसूर्याचे वलय असलेला जहांगीर, एका मौलवीला एक हस्तलिखित देत असून, त्याच्या आजूबाजूला तुर्कस्तानचा सुल्तान आणि इंग्लंडचा राजा पहिला जेम्स हे दुय्यम ठिकाणी उभे आहेत, वरच्या बाजूला पंख असलेले देवदूतही दाखविलेले आहेत. या प्रकारचे चित्रण पाश्चात्य चित्रकामाच्या प्रभावामुळे आले हे उघडच आहे. बादशहाच्या काहीं चित्रातून दाखविलेल्या या गोष्टी वगळल्या तर सर्वसाधारणपणे, जहांगीरकालीन व्यक्तिचित्रे ही वास्तववादी आहेत, पण हुबेहूब चित्रणापलीकडे जाऊन जहांगीराच्या चित्रकारांनी, चित्रित व्यक्तीच्या संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाला, भावभावनांना चित्रातून अतिशय सूक्ष्मरीत्या साकारलेले आहे. प्रस्तुत संदर्भात बादशहाच्या प्रदरी असलेला

मुगल चित्रकला १५३ बादशहाचा सेवक मरणासन्न इनायतखान याचे व्यक्तिचित्र पाहण्यासारखे आहे. इनायतखान हा मद्य आणि अफूच्या आहारी गेल्यामुळे गंभीर आजारी झाला. मरणघटका मोजत असलेला माणूस कसा दिसतो या जिज्ञासेपायी जहांगीरने आपल्या चित्रकाराकडून, मृत्युशय्येवर असलेल्या इनायतखानचे चित्र काढून घेतले. हे व्यक्तिचित्र, व्यक्तिचित्रणाचा एक उत्कृष्ट नमुना म्हणून प्रसिद्ध आहे.

जहांगीरकालीन व्यक्तिचित्राच्या रेषा या वास्तववादी आहेत. जहांगीरकालीन प्रत्येक व्यक्तिचित्र हे जाड कागदावर चिकटविलेले असून, चित्राभोवती अलंकारिक चौकट काढली जात असे. हशिया किंवा चौकटीच्या सजावटीची एक स्वतंत्र कलाच अस्तित्वात आलेली होती. चौकटीच्या अलंकरणात फुले, पाने, पशूपक्षी, निसर्गदृश्य आदींची मोठी कौशल्यपूर्ण आणि मनोहारी मांडणी केली जात असे. सजावटीत सोनेरी रंगाचाही मुक्तहस्ते वापर केलेला असे.

जवळजवळ सर्वच मुगल बादशहा आपल्या उत्तर आयुष्यात परमार्थाच्या मार्गाला लागले होते. साधू संत, फकीर, दरवेशी यांच्यावर या राज्यकर्त्यांची मोठी श्रद्धा होती. जहांगीर हा स्वतः सूफी संत मियाँ मीर आणि उज्जैन येथील हिन्दू संत स्वामी जदरूप यांचा मोठा भक्त होता. या मंडळींच्या दर्शनाला तो वारंवार जात असे. मुगल चित्रकलेत मुगल बादशहा आणि त्यांची साधू, संत, फकीर इत्यादींशी भेट हा प्रसंग फार प्रिय होता. जहांगीरनंतरही मुगल कलेत हा विषय सातत्याने चित्रित झाला.

वर नमूद केलेल्या विषयाव्यतिरिक्त शिकार, हत्तीची साठमारी, नायक नायिकांचे प्रेमप्रसंग यासारखे इतर विषयही जहांगीरकालीन चित्रकामात पाहता येतात.

पाश्चात्य प्रभाव

जहांगीरकालीन चित्रावर पाश्चात्य चित्रपरंपरेचा प्रभाव स्पष्ट दिसून येतो. अकबराच्या काळात फत्तेपूर सिक्री येथे जेसुईट मिशनरी येऊन गेल्याचे (आणि त्यांनी बादशहाला बायबलची सचित्र प्रत, अनेक इतर चित्रे नजर केल्याचे) आधी नमूद केलेले आहे. जहांगीरच्या काळातही पाश्चात्य शैलीची चित्रे बादशहाला भेटीदाखल येत राहिली. येशू आणि मेरीची चित्रे असलेले लॉकेट जहांगीर स्वतःच्या गळ्यात घालीत असे. १६१७ मध्ये जहांगीरच्या दरबारी आलेल्या सर

टॉमस रो यांने बादशहाला इंग्रज चित्रकारांनी काढलेली अनेक चित्रे नजर केली. छायाप्रकाशाचा वापर, वास्तववादी रेखांकन, त्रिमिती दाखवणारे चित्रण, सौम्य रंगसंगती बादशहाच्या चेहऱ्या भोवताली वलय, देवदूतांची आकृती आदी गोष्टी, पाश्चात्य प्रभावामुळे मुगल कलेत आल्या.

अकबराच्या काळात इराणी चित्रशैली आणि स्थानिक भारतीय शैलीच्या मिश्रणाची प्रक्रिया सुरू झाली होती आणि त्यातून मुगल शैलीचा जन्म झाला. ती प्रक्रिया जहांगीरच्या काळात पूर्ण झाली. पण या प्रक्रियेत भारतीय चित्रशैलीला वर्चस्व मिळाले आणि पूर्ण बाळसेदार, सर्वांगसुंदर स्वतंत्र अशा मुगल शैलीचे आस्तित्व निःसंशय सिद्ध झाले.

पूर्ववर्ती अकबरकालीन चित्रातून आढळणारी इमारती, निसर्ग दृष्य, मनुष्याकृती आदींची बेसुमार गर्दी जहांगीरकालीन चित्रात दिसत नाही. चित्रसंयोजनात व्यवस्थितपणा आणि आटोपशीरपणा आला. पूर्वीच्या चित्रकामातील भडक रंगसंगतीचा त्याग करून जहांगीरच्या चित्रकाराने आल्हादकारी, मंद, सौम्य रंगसंगतीचा वापर केला. या चित्रकामात सोनेरी रंगाचा अतिशय कौशल्यपूर्ण वापर केलेला आहे. त्यायोगे चित्रे मौल्यवान तर वाटतात पण चित्रांच्या मूळसौंदर्याला बाधा येत नाही. तपशीलवार, सूक्ष्मचित्रण हे जहांगीरकालीन चित्रकामाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होय. चित्रकाराने चित्रित व्यक्ती किंवा दृश्ये यांचे इतके तपशीलवार आणि कौशल्यपूर्ण चित्रण केलेले आहे की दाढीचा केस नी केस तसेच पोषाखातील चुण्यासुद्धा दाखवण्यात तो विसरलेला नाही. आखीव रेखीव चित्र संयोजन सफाईदार बारीक सूक्ष्म रेखांकन चित्रित व्यक्तीच्या बाह्यरूपाचे आणि भावभावनांचे संयत चित्रण, सौम्य रंगसंगती आदीमुळे जहांगीरकालीन चित्रकाम हे अभिजातपूर्ण दिसते. या काळातील चित्रकामाला ही उंची मिळाली ती जहांगीरच्या उदार व सुजाण आश्रयामुळे. तो सुसंस्कृत, कलाप्रिय, रसिक तर होताच पण त्याबरोबरच त्याला चित्रकामाचे उत्तम ज्ञानही होते. त्याची विश्लेषणात्मक नजर तयार असून चित्रकलेतील सर्व बारकावे त्याला अवगत होते. अकबरच्या काळापासूनच मुगल चित्रकारांच्यातून सामुदायिकरीत्या चित्रकाम होत असे. हे आधी नमूद केलेलेच आहे. जहांगीरच्या काळातही ही सामुदायिक चित्रकामाची पद्धत चालूच राहिली; जहांगीर हा चित्रकलेचा इतका जाणकार आणि दर्दी होता, आणि त्याची दृष्टी इतकी सूक्ष्म होती की एकाच चित्रात. काम करणाऱ्या निरनिराळ्या चित्रकारांचे हस्तलाघव तो ओळखू शकत होता. इतकेच नव्हे तर चित्रातील आकृतीच्या चेहऱ्याचा डोळा एकाने काढलेला असल्यास आणि भुवयी दुसऱ्या चित्रकाराने काढली असली तर अशा वेळी कोणी काय चितारलेले आहे हे बादशहा नावानिशी सांगू शकत होता असे सांगतात. आश्रयदात्याने चित्रकलेत या मर्यादेपर्यंत रस घेतल्यावर चित्रकारांना आपले सर्वस्व पणाला लावण्याची स्फूर्ती नक्कीच मिळत असणार आणि एकापेक्षा एक सुन्दर सरस, कलात्मक चित्र निर्माण करण्यासाठी हरूप येत असणार.

जहांगीरकालीन चित्रकामाचा दर्जा, देशाच्या निरनिराळ्या भागांतून आलेल्या, निष्णात चित्रकारांमुळेही वाढला. जहांगीरसारख्या, राज्यकर्त्यांच्या उदार आश्रयामुळे देशातील अनेक ठिकाणचे कुशल चित्रकार, मुगल चित्रकारांच्याला येऊन मिळाले परिणामी, उत्तमोत्तम निर्मिती मुगल कारखान्यात झाली. जहांगीरच्या चित्रकारांच्यात दर्जेदार चित्रकारांनाच स्थान होते. या पैकी अबुलहसन, मन्सूर, गोवर्धन, बिशनदास, बालचंद्र, विचित्र, आददी सारख्या चित्रकारांचा जहांगीरकालीन श्रेष्ठ चित्रकलेला घडविण्यात सिंहाचा वाटा आहे.

शहजहान (१६२७-१६५८)

शहजहानच्या काळात मुगल साम्राज्य वैभवाच्या शिखरावर होते. राज्यात शांतता होती, शाही खजिन्यात भरपूर संपत्ती होती, या सर्व परिस्थितीचा उपयोग कसा करावयाचा, उपभोग कसा घ्यायचा याची जाण असलेला राज्यकर्ता हवा होता तो शहजहानच्या रूपाने लाभला राजेशाही डामडौल, भपका, वैभव, प्रदर्शनप्रियता, विलास, रसिकता या सर्व गोष्टी शहजहानच्या कराकिर्दीतील वैशिष्ट्ये ठरतात बादशहाच्या काळातील दरबारी संस्कृतीत आणि बादशहाने केलेल्या निर्मितीत स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झालेली आहेत. टोलेजंग व प्रेक्षणीय इमारतीच्या निर्मितीवर शहाजहानचा प्रारंभापासूनच भर होता. आपली प्रिय बेगम मुमताजमहल हिच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ बांधविलेल्या ताजमहाल या अप्रतिम

वास्तूमुळे आज शहजहान सर्वसाधारण लोकांनाही माहित आहे. त्याने बांधविलेला दिल्ली येथील लालकिल्ला ही इमारत मुगली वैभव आणि सामर्थ्य यांचे प्रतीकच आहे. या खेरीज बादशहाने अनेक इमारती उभ्या केल्या. बादशहाच्या अमीर उमरावांनीही राज्यकर्त्यांचे अनुकरण केले आणि मोठ्या संख्येने वास्तू बांधविल्या. शहजहानची कारकीर्द ही अशा टोलेजंग आणि देखण्या इमारतीमुळे लक्षवेधी ठरली. परंतु त्याच्या या वास्तूप्रेमामुळे, त्याच्या काळात चित्रकलेला दुय्यम दर्जा मिळाला. जहांगीरच्या काळात ज्या मुगल चित्रशैलीने शिखर गाठले होते ती उताराला लागली. अर्थात शहाजहानच्या काळात मोगल चित्रकलेची पूर्ण घसरण झाली असे नव्हे पण तिच्यात नवनिर्मितीचा अभाव असून उताराची लक्षणे दिसू लागली. बांधकामात पूर्ण लक्ष असलेल्या शहाजहानने शाही चित्रकारखाना बंद केला नाही पण या कारखान्यातील चित्रकारांची संख्या कमी केली. फक्त उत्तम चित्रकारांना ठेवून बाकीच्यांना रजा दिली. शाही कारखान्यातून कमी केलेले हे चित्रकार पोट भरण्यासाठी आश्रयासाठी इतरत्र निघून गेले. जहांगीरच्या काळात मुगलशैली पूर्णत्वाला पोहचली होती. चित्रविषय, चित्रतंत्र, या संबंधीच्या बाबी पक्क्या झाल्या होत्या याच्या पुढे जाऊन नवीन काही करण्याचा प्रयत्न शहजहानकालीन चित्रकारांनी केलेला दिसत नाही. याचे कारण म्हणजे पूर्वोत्तम राजाश्रय आणि प्रोत्साहन यांचा अभाव असे जरी असले तरी शहाजहानकालीन चित्रकामात, काही दर्जेदार चित्रनिर्मितीही झाली.

चित्रवस्तु

शहजहानच्या काळात पूर्ववर्ती चित्रकारांनी चितारलेल्या विषयांपैकी तसेच नवीन विषयांपैकी काही पुन्हा पुन्हा चितारले गेले. या काळात युद्धाची धामधूम थांबली होती, क्रौर्य, रक्तपात, लढाया या सारख्या गोष्टींचा जवळपास शेवट झालेला होता. या ऐवजी जीवनात, विलास, वैभव, निवान्तपणा यांचे वर्चस्व होते. या सर्व परिस्थितीचे चित्रण समकालीन मुगल चित्रकलेवर स्पष्टच उमटलेले दिसते.

दरबार दृष्ये, व्यक्तिचित्रे

शहजहानच्या काळात काही अतिशय दर्जेदार व्यक्तिचित्रे तयार झाली. बादशहा आणि त्याच्या भोवतालीची अमीर उमराव मंडळी यांची स्वतंत्र वा सामूहिक अशी व्यक्तिचित्रे तयार झाली. शहाजहानच्या चित्रकारांचा व्यक्तिचित्रे काढण्यात हातखंडा होता. ही व्यक्तिचित्रे एखाद्या छायाचित्राप्रमाणे हुबेहूब काढलेली आहेत. शहाजहानच्या दरबाराच्या एका चित्रात चव्चेचाळिस व्यक्तींची व्यक्तिचित्रे काढलेली आहेत. हे चित्र अपूर्ण आहे पण चित्रित व्यक्तींचे चेहरे आणि त्यावरचे भाव यांचे चित्रण मात्र पूर्ण झालेले आहे. बादशहाच्या दरबारातील तीन व्यक्तींची नावे वगळता चित्रातील या सर्वच अमीर उमरावांची आणि अधिकाऱ्यांची नावे चित्रावर दिलेली आहेत. शहाजहानच्या व्यक्तिचित्रात त्याचे राजसी व्यक्तिमत्त्व, डौल, उत्तम प्रकारे चित्रित करण्यात आलेला आहे. दरबार दृश्यात बादशहाला मयूर सिंहासन या मौल्यवान मंचकावर आरूढ दाखविलेले असून. त्याच्यासमोर त्याचे दरबारी, अतिशय शिस्तीत आणि अदबीने उभे असलेले दाखविलेले आहेत. काही व्यक्तिचित्रातून बादशहाच्या चेहऱ्या भोवताली वलय दाखविलेले आहे. व्यक्तिचित्राभोवतालच्या चौकटी व हशिया अत्यंत कलात्मक केलेल्या असून मानवाकृती, फुले पाने, पशु पक्षी, निसर्ग दृश्य यांच्या अलंकारिक योजनेतून आणि सोन्याच्या रंगाच्या विपुल वापरातून या चौकटी सुशोभित केलेल्या आहेत.

शिकार

आपल्या वाडवडिलांप्रमाणे शहजहानलाही शिकारीचा अतिशय नाद होता. मुगल चित्रकला १५७ हत्तीवरून सिंहाची शिकार करणाऱ्या बादशहाची काही चांगली आणि जोषपूर्ण चित्रे या काळात तयार झालीत.

ज्ञानाना चित्रे (ज्ञानानखान्यातील चित्रे)

मुगल बादशहांचा ज्ञानानखाना प्रसिद्धच आहे. या ज्ञानानखान्यातील जीवनाची अनेक चित्रे शहाजहानच्या कालात तयार झाली. यात झरोक्यात बसलेल्या सुन्दर स्त्रिया, नृत्य, संगीत, मद्य यांचा आनंद घेत असलेल्या राजखिया वा शाहजादा व इतर राजस्त्रिया करीत असलेली आतषबाजी, शाही युगलांची प्रणयदृश्ये आणि इतर अशाच प्रकारच्या

विलासात मग्न स्त्री पुरुषांच्या कार्यकलापाचा समावेश होतो. या काळात स्त्री सौंदर्याचे निकष पक्के झालेले होते. राजमहालातील, सुखवस्तू वातावरणातील चित्रातील स्त्रिया अत्यंत देखण्या असून त्या मौल्यवान दागदागिने, भरजरी, तलम आणि पारदर्शी अशा उंची वस्त्रांनी नटलेल्या आहेत. नूरजहान, जहांनारा, रोशन आरा, मुमताजमहल आदी मुगल घराण्यातील राजस्त्रियांची व्यक्तिचित्रे आहेत. पण मुगल समाजात पडद्याची पद्धत असल्यामुळे ही व्यक्तिचित्रे वास्तविक नसून ती काल्पनिक असावीत तर काहींच्या मते मुगल ज्ञानखान्यात काहीं सुंदर स्त्रीचित्रकार असाव्यात आणि त्यांनी ही चित्रे काढली असावीत. आधी नमूद केल्या प्रमाणे शहाजहानकालीन दरबारी जीवनात शृंगार आणि विलासाचे राज्य होते परिणामी लैला मजनू, खुश्रू शिरीन, कामरूप कमला, रूपमती बाज बहादूर या सारख्या प्रेमकथेतील प्रसंग चित्रकामाचे विषय झाले. या खेरीज इतर विषयात हत्ती किंवा उंटाची साठमारी हे विषय पण शहाजहानकालीन चित्रांचे विषय होते.

चित्रशैली

शहाजहानकालीन चित्रकारांनी, मुगलशैलीच्या परंपरेत नवीन योगदान केले नाही. पूर्वी जो मार्ग जे तंत्र ठरून गेले त्याप्रमाणे काम करणे एवढेच या चित्रकारांना माहीत होते. चित्रकाम, मौल्यवान आणि आकर्षक दिसण्यासाठी मात्र या चित्रकारांनी काही गोष्टींचा अतिरेक केला. भडक रंगसंगती, जोडीला सोनेरी रंगाचा विपुल वापर, गुळगुळीतपणा, अतिशय काळजीपूर्वक केलेली सूक्ष्म कलाकुसर, दागदागिन्यांचे बाहुल्य या सारख्या गोष्टींना शहाजहानकालीन चित्रकामात अवास्तव महत्त्व मिळाले. या सर्व बाह्य शोभेमुळे पूर्ववर्ती, मुगल चित्रकामात दिसणारी आभिजात कलात्मकता आणि मुख्य म्हणजे चित्रविषयाचा आत्मा या गोष्टी हरवून गेल्या. आकृतीच्या विशेषकरून दरबारातील आकृतींच्या हालचालीत कमालीचा औपचारिकपणा आणि कृत्रिमपणा दिसून येतो. हे सर्व जरी असले तरी निर्दोष चित्रतन्त्रामुळे शहाजहान कालीन चित्रकामात पूर्ववर्ती चित्रकामातील आत्मा जरी नसला तरी बाह्यरूप कायम राहिले. शहाजहानच्या पदरी असलेल्या काहीं चित्रकारांची नावे अशी मोहमद फकीर उल्लाखान, मीर हाशिम, मोहम्मदनादिर, बिचित्र, चिताराम, मनोहर, होनहार आदी.

औरंगजेब (१६५८-१७०७)

शहाजहानच्या नंतर औरंगजेबाने दिल्लीच्या तख्तावर कब्जा केला. औरंगजेबासारख्या धर्मवेड्या आणि रुक्ष स्वभावाच्या बादशहाच्या काळात, कला कौशल्य संगीत आदी सारख्या गोष्टींना उदार आश्रय अपेक्षित नव्हता, पण औरंगजेबाच्या काळात मुगल चित्रकारखान्यातील चित्रनिर्मिती थांबलेली नव्हती ही गोष्टही खरी. औरंगजेबाच्या पदरी काही चित्रकार होते. या चित्रकारांना पदरी बाळगण्यामागे बादशहाचा हेतू हा शुद्ध व्यवहारिक होता. बादशहाने आपल्या भोवतालची, स्वपक्षातील तसेच शत्रुपक्षातील निरनिराळ्या लोकांची ओळख पटावी म्हणून आपल्या चित्रकाराकडून या लोकांची चित्रे काढवून आपल्या संग्रही ठेवली होती. त्याने छत्रपती शिवाजी महाराजांचे चित्र काढून घेण्यासाठी चित्रकार पाठविल्याचेही उल्लेख मिळतात. ऐतिहासिक घटना, व्यक्ती यांची नोंद व्हावी या साठीच बादशहाला चित्रकलेचे प्रायोजन असावे. औरंगजेबाची स्वतःची अनेक व्यक्तिचित्रे त्याच्या चित्रकारांनी तयार केली. ही व्यक्तिचित्रे त्याच्या तरुण वयातली, मध्यम वयातली आणि वृद्धावस्थेतली अशी आहेत. औरंगजेबाने आपल्या मुलांची, नातेवाईकांचीही व्यक्तिचित्रे करवून घेतली होती. १६८७ मध्ये गोवळकोंड्यावर औरंगजेबाने स्वारी केली त्या वेळचेही चित्र बादशहाने करवून घेतले. या चित्रात तो स्वतः सैन्याचे नेतृत्व करीत असल्याचे दाखविले आहे. या चित्राच्या त्याने अनेक प्रती करवून घेतल्या असाव्यात. या चित्राची एक प्रत जयपूरच्या पोथीखाना संग्रहालयात आहे. व्यक्तिचित्राखेरीज फुलबाजा उडवणारी स्त्री आदी सारखे फुटकळ विषय औरंगजेबाच्या कारकिर्दीत रंगविले गेले. औरंगजेबाच्या काळात चित्रनिर्मिती थांबली नव्हती हे जरी खरे असले तरी या काळात मुगलकलेत उल्लेखनीय असे काही राहिले नाही. बादशहा खेरीज राजपरिवारातील मंडळी, अमीर उमराव, अधिकारी वगैरे मंडळी आपल्या पदरी चित्रकार बाळगीत आणि त्यांच्याकडून चित्रे काढवून घेत. शाहजादा दाराशिकोह हा चित्रकलेचा मोठा चाहता होता. त्याने आपली लाडकी पत्नी नादिराबेगम हिला भेट म्हणून दिलेला चित्रसंग्रह प्रसिद्ध आहे.

औरंगजेबानंतर बहादुरशाह, जहांदरशाह, फरूखसियायर, मुहम्मदशाह रंगीला आदि मुगल राज्यकर्त्यांच्या कारकीर्दीतही चित्रकाम होत राहिले. बहादुरशाहने शाहजाहनामा सचित्र करवून घेतला. या काळातील चित्रकामाचे विषय, नाचरंगाच्या मेहफिली, हत्तीची लढाई, अतिषबाजी, सुन्दर स्त्रिया आदी होते. हे सर्व चित्रकाम गुणवत्तेत पूर्ववर्ती मुगल चित्रकामाच्या जवळपासही पोहचत नाही. मुगल चित्रकलेचे वैभव संपले होत हेच खरे. आश्रय आणि ऊत्तेजन यांच्या अभावी शाही कारखान्यातले चित्रकार चरितार्थ चालविण्यासाठी, देशातील इतर राजदरबारात आश्रय शोधण्यास बाहेर पडले. शाही कारखान्यातून मिळवलेल्या चित्रकौशल्याच्या जोरावर या चित्रकारांना दख्खनेतील मुसलमानी दरबार, अवध, राजस्थान, आणि हिमाचल प्रदेशातील राज्यकर्त्यांच्या पदरी आश्रय मिळाला. या खेरीज जेथे जेथे या चित्रकारांना आश्रय मिळाला त्या त्या ठिकाणी हे लोक गेले. अशा प्रकारे मुगलशैलीचे विकेन्द्रीकरण झाले. नवीन उदयाला आलेल्या चित्रकलेच्या केन्द्रातून मुगलशैलीत शिक्षित चित्रकारांनी, काही नवीन शैली विकसित केल्या. या पैकी दख्खनीशैली, राजपूतशैली आणि हिमाचल प्रदेशातील या चित्रशैली प्रसिद्ध आहेत.

राजपूत चित्रकला

(सोळावे शतक ते अठारावे शतक)

भारतीय चित्रकलेच्या इतिहासात राजपूत चित्रकलेला विशेष स्थान आहे. भारताच्या पश्चिम भागातील राजस्थान राज्याचे प्रमुख रहिवासी राजपूत आणि जाट आहेत. मेवाड (उदयपूर) मारवाड (जोधपूर) आमेर (जयपूर) बिकानेर, कोटा, बुंदी, किशनगड ही येथील प्रमुख शहरे. ही सर्व शहरे येथे निर्माण झालेल्या उत्कृष्ट चित्रकामासाठी प्रसिद्ध आहेत. या शहरांखेरीज राजस्थानमधील अनेक लहान सहान ठिकाणी मोठ्या संख्येने चित्रकाम झाले आहे. आणि या सर्व ठिकाणच्या चित्रकामात काही समान लक्षणे असल्याने या चित्रकामाला राजपूत चित्रकला वा राजपूत शैली असे नामाभिधान आहे.

राजस्थानात एकीकडे थरची प्रसिद्ध मरूभूमी आहे. या मरूभूमीतील बिकानेर, जोधपूर ही शहरे प्रसिद्ध आहेत. तर दुसरीकडे अरवली पर्वतमालांचा राजस्थानाचा भाग निसर्गसौंदर्याने नटलेला आहे. हा भाग अतिशय सुपीक असून, मेवाड, कोटा, बुंदी, किशनगड, आमेर ही या भागातील समृद्ध शहरे.

आठव्या शतकाच्या सुमारास राजस्थानामध्ये राजपुतांनी आपली सत्ता निर्माण केली. दहाव्या अकराव्या शतकात संपूर्ण उत्तर भारत, पश्चिम भारत आणि मध्यप्रदेशात राजपुतांचा अंमल बसला. तेराव्या शतकाच्या इस्लामी आक्रमणाने राजपुतांच्या वर्चस्वाला धक्का दिला. सोळाव्या शतकाच्या मध्यात, मुगल बादशहा अकबराने राजपुतांना अंकित करून घेतले. मुगल सत्तेखाली राजपूत आपापल्या प्रदेशात स्वतंत्र सत्ताधीश होते. मुगल दरबारशी, राजपुतांचा सतत संपर्क होता. काहीं राजपूत राजे, मुगल राजधानीत वास्तव्य करून होते आणि आपल्या वतनाच्या ठिकाणी जाऊन येऊन असत. साहजिकच मुगल दरबारच्या संस्कृतीचा परिचय राजस्थानातील मंडळींना अगदी अनायासे होत होता. स्वाभिमान आणि शौर्य यासाठी राजपूत प्रसिद्ध होते. युद्धकर्म हे त्यांच्या जीवनातील प्रमुख ध्येय, जेव्हा ते मोहिमेवर नसत तेव्हा ते आपला वेळ शिकार, नाचरंग, संगीत, वाड्मय आदींचा आस्वाद घेण्यात घालवीत. धर्माला राजपूत समाजात मोठे महत्त्वाचे स्थान होते. संपूर्ण राजस्थान हा वैष्णवपंथीयांच्या भक्तिमार्गाच्या प्रभावाखाली होता. मध्ययुगात राजस्थानमध्ये आर्थिक सुबत्ता होती. भारताच्या पश्चिम किनाऱ्याकडून या देशाचा, युरोपीय देश आणि मध्य अशियातील देश यांच्याशी भरभराटीचा व्यापार होता. देशातील सर्वच महत्त्वाचे व्यापारी मार्ग राजस्थानमधून जात होते. सुरतसारखे महत्त्वाचे बंदर, राजपुतांच्या ताब्यात होते. राजपूत संस्कृतीला रसिकता, धर्म, आणि अर्थ यांचे भक्कम अधिष्ठान होते. राजपुतांच्या आश्रयाने सर्वच कलांचा मोठा विकास घडून आला. चित्रकलाही याला अपवाद नव्हती. राजपूतकलेचा उगम राजपूत कलेच्या उगमाविषयी अनेक तर्क आहेत. राजस्थानात सोळाव्या शतकापूर्वीच्या, जुन्या भित्तिचित्रांचे प्रत्यक्ष नमुने जरी मिळत नसले तरी या भागात, भित्तिचित्रांची प्राचीन परंपरा होती ही गोष्ट या भागातील वाड्मयात आलेल्या उल्लेखावरून कळते. भित्तिचित्रांच्या प्राचीन परंपरांतूनच राजस्थानातील मध्ययुगीन चित्रकला बहरली असे काही संशोधक मानतात, तर काहीं संशोधकांच्या मते पश्चिम भारतीय हस्तलिखितातील चित्रकलेतून राजपूत कलेचा उदय झाला आणि पुढे तिचा स्वतंत्र विकास झाला असा दुसरा मतप्रवाह आहे. राजपूत चित्रकलेच्या

सुरुवातीच्या काळात या कलेवर पश्चिम भारतीय शैलीचा, म्हणजे सचित्र हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रशैलीचा प्रभाव निश्चितच होता. स्थानिक लोककलेतून राजपूत शैली उगम पावली ही शक्यताही नाकारता येत नाही, पण याचबरोबर याच शैलीच्या जडणघडणीत मुगलशैलीचा महत्त्वाचा वाटा निर्विवाद आहे. राजपूत आणि मुगल चित्रशैलीचे चित्रतंत्र हे नक्कीच एक आहे. अकबराने जयपूरची राजकन्या जोधाबाई हिच्याशी लग्न केल्यानंतर राजपूत समाजात, मुगल संस्कृतीचा प्रभाव खूपच वाढला. अकबराच्या दरबारात आलेल्या जेसुईट मिशनऱ्यांनी बादशहाला पाश्चात्य शैलीच्या चित्रांचा नजाराण भेट दिला. या शिवाय युरोपातील भित्तिचित्राच्या 'फ्रेस्को' तंत्राचाही परिचय करून दिला. सर्वसाधारण भित्तिचित्रकामात, भित्तिच्या गिलाच्यावर रंगकामाचा एक थर बसतो. कालान्तराने या रंगकामाचे टक्के पडतात आणि रंगकाम खराब होते. फ्रेस्को पद्धतीत मात्र विशिष्ट पद्धतीने केलेल्या गिलाव्यात, गिलावा ओला असतानाच रंगकाम केले जाते या मुळे रंगकाम गिलाव्यात मुरून, गिलाव्याचाच भाग बनून जाते. म्हणून फ्रेस्को चित्रे ही पक्की असतात. या शिवाय या चित्रकामावर काचेच्या कौलांवर असते त्या प्रमाणे एक सुन्दर झिलाई उत्पन्न होते आणि चित्रकामाच्या देखणेपणात भर पडते. प्रत्येक नवीन गोष्टीबद्दल जिज्ञासा आणि हौस असल्यामुळे अकबराने फत्तेपुर सिक्री येथील जोधाबाईच्या महालात, फ्रेस्को पद्धतीत चित्रकाम करवून घेतले. याचा उल्लेख अन्यत्र आलेलाच आहे. पण मुगल राज्यकर्त्यांना कागदावरील लघुचित्रात जास्त रस होता, भित्तिचित्रकलेला आणि पर्यायाने फ्रेस्को पद्धतीला नंतरच्या मुगल शासकांकडून प्रोत्साहन मिळाले नाही. राजस्थान मध्ये भित्तिचित्राची प्राचीन परंपरा असावी. मुगल दरबारातील राजपूत राजेरजवाड्यांनी, मुगल दरबारात आलेल्या फ्रेस्को तंत्राचे भरपूर स्वागत केले. या मंडळींनी राजस्थानात आणि ज्या, ज्या ठिकाणी वास्तू उभारल्या त्या सर्व वास्तूंतून फ्रेस्को तंत्रातून, चित्रकाम करवून घेतले. अशा प्रकारे भित्तिचित्र कामाचे 'फ्रेस्को' हे टिकाऊ परकीय तंत्र मुगल दरबारामार्फत राजस्थानात रुजले, आणि राजपूत वास्तूतून भित्तिचित्रांची गर्दी उसळली. भित्तिचित्राच्या तंत्राखेरीज, मुगलांच्या शाही चित्रकारखान्यात इराणी आणि स्थानिक चित्रकारांनी मिळून कागदावरील लघुचित्रांचे दर्जेदार आणि सफाईदार तंत्र विकसित केले. त्याचाही राजस्थानात प्रसार झाला. चित्रकामाची चांगली तंत्रे हाती आल्यामुळे चित्रकाम निर्मितीला मोठा वेग आला.

चित्र विषय

राजपूत चित्रकला आणि मुगल चित्रकला यांचे तंत्र जरी एक असले तरी राजपूतकलेचा आशय मुगल चित्रकलेपेक्षा सर्वथा निराळा होता, आशयाच्या या निराळेपणातच राजपूत चित्रकलेचे वैशिष्ट्य सामावलेले आहे. राजपूत कलेत धर्म, संस्कृती तसेच ललितकलांची अंगे, नृत्य, संगीत, यांचा सुन्दर समन्वय झालेला दिसून येतो. भावभावनांची डूब आणि सफाईदार चित्रतंत्राने नटलेल्या राजपूत चित्रकलेने एक निराळीच उंची गाठली यात संशय नाही. राजपूत चित्रकला ही तत्कालीन वाङ्मयाचाच एक दृष्य आविष्कार आहे म्हटल्यास वावगे ठरू नये. धर्म आणि ऐहिक आनंद या दोन्ही परस्परविराधी गोष्टी राजस्थानमधील किंबहुना सर्वच मध्ययुगीन बोली भाषांतील वाङ्मयाच्या प्रमुख प्रेरणा होत्या. या प्रकारच्या वाङ्मयावर आधारित राजपूत चित्रकलेत धार्मिक आणि सांसारिक दोन्ही तऱ्हेच्या जीवनाचे उत्कट दर्शन घडते.

मध्ययुगात देशाच्या इतर भागांप्रमाणेच संपूर्ण राजस्थान वैष्णवमार्गीयांच्या भक्तिमार्गीयांच्या प्रभावाखाली होता. वैष्णवमार्गीयांनी आपल्या मताच्या प्रसारासाठी बोली भाषेचा स्वीकार केला. संस्कृत भाषेतील जे ज्ञान एका विशिष्ट वर्गापर्यंत मर्यादित होते ते ज्ञान बोलीभाषेद्वारा सर्वसामान्यांना उपलब्ध करून देण्यात आले. मध्ययुगातल्या, संतकवींनी, काव्यकारांनी, ब्रजभाषा, अवधी आदी स्थानिक भाषांतून भक्तिरसाच्या व इतर उत्कृष्ट रचना केल्या. उत्तरभारतात वैष्णवांच्या कृष्णभक्तीचा विशेष प्रसार झाला. मुरलीधर कृष्णाच्या सगुणलीलांनी जनसामान्यांवर अदभुत मोहिनी घातली. नवविधा भक्तीच्या सिद्धान्ताने सर्वच कलांना धर्माची बैठक दिली. वाङ्मयाचे आणि कलेचे सर्वच आविष्कार हे ईश्वराच्या सेवेकरीत आहेत या विचाराला प्राधान्य मिळाले. कृष्णभक्तीतही मधुराभक्तीला विशेष लोकप्रियता मिळाली. मधुरा भक्तीत भक्तासमोर, कृष्ण गोपी, कृष्णराधा यांच्यातील अलौकिक प्रेमाचा आदर्श मांडण्यात आला. वाङ्मयकारांनी आपल्या रचनांमधून या प्रेमाचा उत्कृष्ट आविष्कार केला या संदर्भात भागवत पुराण आणि जयदेवाचे गीतगोविंद हे दोन संस्कृत ग्रंथ महत्त्वाचे प्रेरणा स्रोत ठरले. बोलीभाषेतून सूरदास, मीराबाई, आदी संतकवींनी

कृष्णभक्तीची सरस काव्ये रचली. वैष्णवमार्गी राजपूत राजसमाजाने आपल्या दरबारातून अनेक प्रतिभावंत कवींना आश्रय दिला. वाङ्मयाचा आशय आणि विषय हे ठरलेलेच होते. भाविक पण रसविलासाचे चाहते राजपूत आश्रयदात्यांसाठी, काव्यकारांनी या मंडळींना रुचेल असेच साहित्य निर्माण केले. त्यांच्या काव्यातील राधाकृष्ण, राजाराणीचीच प्रसन्न रूपे, राधाकृष्णाच्या प्रणयलीलातून राजा राणीच्याच शृंगारलीला व्यक्त झाल्या. दरबारी कवींचे काव्य कृष्णराधेच्या प्रेमलीलाभोवती फिरत राहिले. धर्म आणि शृंगार हातात हात घालून नांदले. वाङ्मयात भावभावनांची ही उत्कट अभिव्यक्ती शब्दाचे अलंकार लेवून प्रगटली. केशवदास, बिहारी, देव पदमाकर मतिराम आदी कवींनी एक सुन्दर भावविश्व निर्माण केले. राजपूत चित्र रसिकांनी आपल्या पदरी बाळगलेल्या चित्रकारांकडून कवींच्या भावविश्वाला चित्ररूप दिले. भागवताचा दशमखंड आणि गीतगोविन्द या बरोबरच समकालीन कवींच्या वाङ्मयावर आधारित चित्रकामही मोठ्या संख्येने झाले. रामायण, महाभारत, देवी सप्तशती हे ग्रंथही चित्रकामाचे विषय बनले पण सर्वात जास्त लोकप्रियता मिळाली ती कृष्णलीलेच्या प्रसंगांना.

राजपूत चित्रकलेत वाङ्मय, संगीत आणि चित्रकला यांच्या समन्वयाने निर्माण झालेला रागमाला चित्रे हा एक अभिनव प्रकार. भारतीय परंपरेने नवरसाची अभिव्यक्ती करणे हे प्रत्येक कलेचे ध्येय ठरवून दिले. या विचाराच्या अनुषंगाने राजपूत चित्रकलेत रागमाला चित्रे निर्माण झाली. भारतीय संगीत परंपरेने, राग आणि रागिणीचे अस्तित्व, स्वरूप आणि संख्या निश्चित केली आहे. राग रागिणीच्या माध्यमातून निरनिराळ्या रसांची व भावांची अभिव्यक्ती होते. प्रत्येक राग हा एखादा मुख्य रस व्यक्त करतो. राग हा पुरुष आहे. प्रत्येक रागातील विविध छटा दाखविण्यासाठी उपरागांची योजना आहे. प्रत्येक रागाचे पांच किंवा सहा उपराग आहेत यांना रागिणी म्हणतात. हे उपराग वा रागिणी म्हणजे पुरुषरूपी रागाच्या स्त्रिया आहेत. अशा प्रकारे सहा राग आणि त्यांच्याप्रत्येकी पांच किंवा सहा स्त्रिया मिळून छत्तीस किंवा बेचाळीस राग रागिणीचे कुटुम्ब तयार होते. पुढे रागपुत्र, रागवधु असा हा राग परिवार वाढविण्यात आला, पण छत्तीस राग रागिणी हा परिवार जास्त प्रसारात राहिला. परंपरेने प्रत्येक राग रागिणीची एक देवता निश्चित केली. कुठल्याही रागाचे किंवा रागिणीचे गायन करण्यापूर्वी, गायकाने त्या त्या देवतांचे स्मरण करावे असा संकेत रूढ झाला, मध्ययुगीन साहित्यिकांना राग रागिणीतून व्यक्त होणाऱ्या रसतत्त्वाचे आकर्षण वाटले त्यांनी प्रत्येक रागरागिणीतून व्यक्त होणाऱ्या रसाच्या अनुषंगाने त्यांची शाब्दिक वर्णने तयार केली. उदाहरणार्थ मेघ रागाच्या वर्णनात, आकाशात दाटून आलेले ढग. यमुनेच्या काठावर नृत्य करणारा कृष्ण, त्याच्या आजुबाजूला हातात ढोलक आणि टाळ घेऊन त्याला साथ करणाऱ्या गोपी, यमुनेच्या पाण्यातील उल्फुल्ल कमळे, या गोष्टी दाखवून मेघ रागातील उल्हास प्रगट केला. प्रत्येक राग रागिणीचे एक ठराविक वर्णन निश्चित झाले आणि त्या वर्णनाबरहुकूम कवी पदे रचीत गेले. चित्रकारांनी रागरागिणीच्या या शब्दबद्ध वर्णनांना चित्ररूप दिले. मेघ रागाचे चित्र म्हटले की चित्रकार मेघरागाचे वर दिलेल्या वर्णनाबरहुकूमच चित्र काढीत. अशा प्रकारे प्रत्येक रागरागिणीचे एक ठराविक चित्ररूप तयार झाले. चित्रकार या ठराविक वर्णनाप्रमाणे छत्तीस (वा बेचाळीस) राग चित्रांची मालिका तयार करित असत. आधी सांगितल्याप्रमाणे रागरागिणीची चित्ररूपे ही निश्चित झालेली होती अर्थात पुढील काळात प्रदेशाच्या फरकामुळे या चित्ररूपात फरकही झालेला आहे. पण सर्व साधारणपणे चित्ररूपे ही निश्चित होती. मध्यकालीन चित्रकलेत रागमाला चित्रे अफाट लोकप्रिय होती. रागमालेची असंख्य चित्रे तयार झाली.

ओरछा दरबारचा कवी केशवदास याची लोकप्रियता मोठी. 'रसिकप्रिया' आणि 'कविप्रिया' या त्यांच्या दोन काव्यग्रंथातील प्रसंगावर असंख्य चित्रे निर्माण झाली. केशवदासरचीत बारहमास काव्य, ऋतुवर्णन आणि नायक-नायिकाभेद आदिसारखे विषय मोठ्या संख्येने चित्रित झाले. केशवदासाव्यतिरिक्त इतर अनेक कवींनी बारहमास आणि नायक-नायिकाभेद त्यांच्यावर काव्ये केली त्यावरही चित्रकाम झाले.

सुन्दर स्त्रियांच्या सहवासात वेळ घालविणे हा राजपूत राजपुरुषांचा आवडता छंद. राजपूत चित्रकलेत स्त्री सौंदर्याचे विपुल चित्रण झाले. राजपूत चित्रकलेतील स्त्री ही वास्तव जीवनातील स्त्री नसून ती काव्यकारांनी वर्णन केलेली स्त्री आहे. केतकी वर्ण, आकर्ण नयन, धनुष्यकृती भुवया, चाफेकळी नाक, गुलाबी ओठ असलेली चन्द्रमुखी, घनदाट केशपाश आणि लवचिक बांध्याची स्त्री राजपूत चित्रकलेतून वावरते. मीलन, विरह शृंगार, विलास, रोजचे जीवन अशा

विविध भावनिक स्थितीतील, स्त्रीरूपे राजपूत चित्रकारांनी अतिशय कौशल्याने प्रस्तुत केलेली आहेत. ही स्त्रीरूपे सरस आणि नयनरम्य आहेत. रोजच्या जीवनातले प्रसंग, ग्रामौण जीवनातले प्रसंग यांचेही राजपूतकलेत चित्रण झालेले आहे पण राजपूत कला मुख्यत्वे राजसमाजाच्या मनोरंजनासाठीच उपयोजलेली कला आहे त्यात राजसमाजाचे, त्याच्या आवडी निवडीचेच दर्शन प्रामुख्याने घडते. राजसमाजाच्या जीवनविषयक चित्रकामात, शिकार, राजदरबार, राजपुरूषांची मिरवणूक, युद्धप्रसंग या सारख्या विषयांचा समावेश होता. राजपूत चित्रकलेत काव्यचित्रेही मोठ्या संख्येने चित्रित झाली.

चित्रशैली

राजपूत चित्रशैलीत सर्वसाधारणपणे तीन प्रकार दिसतात भित्तिचित्रकाम, चित्रसंग्रहातील सुटी लघुचित्रे आणि हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रे. राजपूतांच्या राजवटीत, विपुल वास्तुकाम झाले आणि या वास्तुकामातून भित्तिचित्रांची सजावट करण्यात आली. वास्तूतून भित्तिचित्रांची योजना बांधकामाच्या गरजेप्रमाणे होत असे. उपलब्ध जागेच्या आकारामध्ये चित्रे संयोजित करावी लागत, या मुळे भित्तिचित्रकाम हे अभिव्यक्तीचे माध्यम न राहता वास्तूसुशोभनाचा एक घटक बनले. आधी नमूद केल्याप्रमाणे बहुतांशी चित्रकाम हे 'फ्रेस्को' तंत्रातून केलेले आहे. सर्वसामान्यपणे भित्तिचित्रे ही मोठ्या आकाराची आहेत पण काही ठिकाणी ती लघुचित्रांच्या आकाराचीही आहेत. भित्तिचित्रातील जोमदार रेषा आणि आकृतीची गर्दी लक्षवेधी ठरते. राजपूतचित्रकलेत सचित्र हस्तलिखितेही मोठ्या संख्येने निर्माण झाली. रामायण, महाभारत, भागवत पुराण, देवीमहात्म्य आदींच्या असंख्य सचित्र हस्तलिखित ग्रंथातील चित्रे आकाराने लहान असतात. तपशीलवार बारीक काम, उष्णरंगसंगती, सुवर्णरंगाचा वापर आदींमुळे ही हस्तलिखिते मौल्यवान बनली. चित्रसंग्रहातील चित्रांचे विषय विविध होते. पण वाङ्मयीन विषयांना या चित्रकामात प्राधान्य मिळाले. व्यक्तिचित्रे ही चित्रसंग्रहाचा भाग होती. राजपूत चित्रकलेतील व्यक्तिचित्रे ही मुगल चित्रकामातील व्यक्तिचित्राप्रमाणे वास्तववादी नसून ती आदर्शवादी होती. राजपूत चित्रकलेत राजेरजवाडे यांच्या व्यक्तिचित्रात, मुख्य आकृतीचा आकार त्यांच्या भोवतालच्या इतर मंडळीपेक्षा मोठा दाखविण्यात येत असे तसेच मुख्य व्यक्ती ही समकालीन वाङ्मयातील नायकाच्या वर्णनावरहुकूम सुस्वरूप आणि रुबाबदार दाखविण्यात येत असे. मुख्य आकृतीला चित्रातील इतर आकृतींच्या मानाने आकाराने मोठे दाखविण्याची पद्धत ही भारतीय चित्रकलेच्या परंपरेत फार जुनी आहे. उदाहरणार्थ अजिंठ्याच्या सतरा क्रमांकाच्या गुंफेत भगवान बुद्धाच्या जीवनातील एका प्रसंगाचे चित्रण आहे. या प्रसिद्ध भित्तिचित्रात राहूल, यशोधरा आणि भगवान बुद्ध अशा तीन आकृती आहेत. भगवान बुद्धाची आकृती, राहूल आणि यशोधरा यांच्या आकृतीच्या मानाने कितीतरी मोठी दाखविलेली आहे. अशा प्रकारच्या चित्रणामागे मुख्य आकृतीचे महत्त्व वा दिव्यत्व, पाहणाऱ्याच्या मनात चांगल्या प्रकारे ठसावे हा उद्देश होता.

राजपूत चित्रकलेत असंख्य चित्रसंग्रह तयार झाले. या संग्रहात विविध विषयांची चित्रे असत. चित्रांचे आकार जरी लहान असले तरी चित्रातून अनेक आकृतीचे संयोजन मोठ्या कौशल्याने केलेले असे. काही चित्रातून तर शंभराच्यावर आकृती मांडलेल्या आहेत. राजपूत चित्रकामात वनस्पतीजन्य आणि खनिजरंगाचा वापर केलेला आहे. रंगसंगती उष्ण असून त्यात लाल आणि पिवळ्या रंगाचा वापर जास्त केलेला आहे. राजपूत चित्रकला रेखांकनासाठी प्रसिद्ध आहे. गतिमान जोमदार रेषांमुळे चित्रातील आकृतींच्या हालचाली सजीव आणि वेगवान वाटतात, राजपूतकलेतील कौशल्यपूर्ण रेखांकनातून भावभावनांचे उत्तम दर्शन घडते. निसर्गचित्रण हे राजपूत चित्रशैलीतील एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. राजपूत चित्रकामातील निसर्ग हा नयनरम्य तर आहेच पण त्या बरोबर तो प्रतीकात्मकही आहे. चित्रविषयातील भावभावनांच्या अभिव्यक्तीला पोषक अशी निसर्गाची रूपे चित्रकाराने रंगवलेली आहेत.

चित्रकामातील आकृती बांधेसूद आणि देखण्या आहेत. स्थानिक वेषभूषेत आणि अलंकाराने नटलेल्या आकृती अतिशय चैतन्यपूर्ण वाटतात. राजस्थानमध्ये राजे रजवाडे यांच्या व्यतिरिक्त राजाच्या अंकित असलेले सरदार, जहागीरदार, जमीनदार, ठिकाणेदार आदी मंडळींनीही विपुल चित्रकाम करवून घेतले. पण महत्त्वाचे चित्रकाम झाले ते राजदरबाराच्या आश्रयानेच. राजस्थानमधील राजपूत कलेची महत्त्वाची केंद्रे या प्रमाणे. मेवाड किंवा उदयपूरच्या

राजकर्त्यांना 'महाराणाचीही' पदवी असून राजपुतांच्या इतिहासात या महाराणांना मोठे मानाचे स्थान आहे. चितोडहून राज्य करणाऱ्या महाराणा प्रतापाने मुगल सत्तेला केलेला कडवा विरोध प्रसिद्धच आहे. पुढे पहिला अमरसिंह, याने १६१४ मध्ये मुगलांची सत्ता स्वीकारली आणि मेवाडमध्ये लढायांची धामधूम थांबून शांतीपर्व सुरू झाले. अमरसिंहाने उदयपुर येथे महाल बांधला आणि मेवाडचे महाराणा उदयपुरात राहू लागले. उदयपूरमध्ये दुसरा करणसिंह (१६२०-१६२८) यांच्या कारकिर्दीत चित्रकामाची सुरवात झाली. करणसिंहाची मुगल बादशहा शहाजनशी मैत्री होती आणि म्हणून मुगल चित्रकलेची करणसिंहचा चांगला परिचय होता. जगतसिंह (१६२८-१६५२) यांच्या कारकिर्दीत शहाबुद्दीन या मुसलमान चित्रकाराने भागवत पुराण, क्षेत्रमाहात्म्य हे दोन ग्रंथ सचित्र केले. या दोन सचित्र ग्रंथाखेरीज रामायणाचे सचित्र हस्तलिखितही याच काळात तयार झाले. (१६५१) हा ग्रंथ कोणा आचार्य जसवंतसिंह यांच्यासाठी तयार करण्यात आला. पुढे राजसिंह (१६५२-१६८१) याने महाभारत, भागवत पुराणाचा दशम स्कंध, पृथ्वीराज रासो, रसिकप्रिया, बाणभट्टाची कादंबरी आणि पंचतंत्राची कथा आदी सारखे ग्रंथ सचित्र करवून घेतले. राजा संग्रामसिंह दुसरा (१७१०-१७३४) यांच्या राज्यकाळात कृष्णभक्तीचा जोर खूपच वाढला.

मेवाड

राजपुत चित्रकला १६७ गीतगोविंदच्या दोन उत्कृष्ट चित्रमालिका (१७२३) आणि भागवताचा दहावा खंड (क्विकटोरिया हॉल म्युझियम, उदयपूर) संग्रामसिंहाच्या काळात सचित्र झाले. या नंतर जवळपास एकोणिसाव्या शतकापर्यंत राजाश्रयाने मेवाडमध्ये चित्रकाम होत राहिले पण पूर्वीच्या चित्रकामातला दर्जा मात्र कायम राहू शकला नाही. नंतरच्या काळातील चित्रकामात शिकारीचे प्रसंग, घोडेस्वार राजपुरूष, रागमालासारख्या प्रसंगाचा समावेश होतो.

उष्ण, उत्तेजक रंगसंगती ही मेवाड शैलीच्या चित्रकामाचे ठळक वैशिष्ट्ये. लाल, पिवळा, निळा या प्राथमिक रंगांची मुक्त उधळण असलेल्या मेवाडशैलीच्या चित्रकामात एक प्रकारची आक्रमकता आणि तीव्रता जाणवते. चैतन्यपूर्ण लयबद्ध हालचाली असलेल्या आकृती चित्रप्रसंगातील नाट्य प्रभावी आणि आकर्षकरीत्या प्रस्तुत करतात.

बुंदी

निसर्ग सौंदर्याने नटलेल्या बुंदी आणि कोटा या दोन राज्यांवर हाडा राजपुतांचा अधिकार होता. राव देवा, हा बुंदी शहराचा संस्थापक (१३४२) बुंदी हे त्याच्या राजधानीचे शहर. बुंदीच्या राज्यकर्त्यांनी मुगलांचे अधिपत्य स्वीकारलेले होते. बुंदीचा राव रतनसिंह हा जहांगीरच्या सेवेत होता. राव रतनसिंहच्या मृत्यूनंतर त्याच्या राज्याच्या दोन वाटण्या होऊन त्याच्या गोपीनाथ नावाच्या मुलाला बुंदीचे राज्य मिळाले. तर माधोसिंह या त्याच्या दुसऱ्या मुलाला कोटा हा बुंदीच्या दक्षिणेकडचा भाग मिळाला.

राव छत्रसाल (१६३१-१६५९) यांच्या कारकिर्दीत बुंदी येथे चित्रकामाला सुरवात झाली. जहांगीरने राव छत्रसाल याला दिल्लीची सुभेदारी दिली होती. मुगलांच्या दख्खन विजयात, छत्रसाल याने महत्त्वाची भूमिका बजावली होती. मुगल आणि बुंदीचे शासक यांच्यातील जवळच्या संबंधांमुळे, साहजिकच बुंदीची कलाही प्रभावित झाली. छत्रसालाच्या काळात भागवत पुराणाच्या चित्रांची सुंदर मालिका तयार झाली. (कोटा म्युझियम) या चित्रकामातून मेवाड शैली आणि मुगल शैली यांचा स्पष्ट प्रभाव दिसून येतो.

छत्रसालाच्या मृत्यूनंतर इतर बुंदीशासकांच्या आश्रयाने विपुल चित्रकाम झाले. उमेदसिंह (१७४९-१७७१) या बुंदीच्या शासकाचा काळ चित्रकलेच्या दृष्टीने वैभवाचा ठरतो. धार्मिक प्रसंगाचे तसेच राजसमाजाच्या जीवनविषयांची चित्रे या काळात मोठ्या प्रमाणात चित्रित झाली. येथे रागमालेची सुंदर चित्रे तयार झाली. नयनरम्य निसर्गशोभा हे बुंदी चित्रकामाचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य. स्त्रीसौंदर्याच्या चित्रणासाठीही बुंदी चित्रकला प्रसिद्ध आहे. बुंदी चित्रकलेतील तरतरीत नाकडोळे असलेल्या सुंदर स्त्री आकृती, अतिशय वेधक आहेत. लाल, पिवळा, निळा या रंगांच्या प्राथमिक छटांचा बुंदी चित्रकामात उपयोग केलेला आहे..

उमेदसिंहच्या पश्चात राजा बिशनसिंहच्या कारकिर्दीतही बुंदी येथे चित्रनिर्माती होत होती. पण बिशनसिंह याचे लक्ष शिकारीकडे जास्त होते. पुढे रामसिंह या बुंदीच्या राज्यकर्त्याने बुंदीच्या महालात भित्तिचित्रे काढवून घेतली. या भित्तिचित्रातून, कृष्णलीला, शिकार यासारखे विषय रंगवलेले आहेत. या खेरीज चित्रकामातून विविध प्रकारचे स्त्रीचित्रणही केलेले आहे. यात शिकार करीत असलेल्या, कबुतरांची लढाई पहात असलेल्या, घोड्यावर स्वार अशा प्रकारचे स्त्रीचित्रण दिसते. मात्र नंतरच्या काळातील बुंदी कलमाच्या चित्रांचा दर्जा घसरला.

जोधपूर

जोधपूर किंवा मारवाड हे आकारमानाने राजस्थानचे सर्वात मोठे राज्य. अरवली पर्वतानजीकचा काही सुपीक भाग वगळता या राज्यात सर्वत्र वाळवंटी भाग आहे. जोधपूरचे राजघराणे मूळचे मध्य आणि पूर्व भारतात राज्य करीत होते. कनोज ही त्यांची राजधानी. मुहम्मद घोरीच्या हातून पराभव झाल्यानंतर राठोड घराणे मारवाडात आले. आणि येथे त्यांनी आपले राज्य कायम केले. राव जोधा (१४४४-१४८८) यांनी जोधपूर वसविले. राव जोधांच्या 'बिका' नावाच्या मुलाने बिकानेरचे राज्य उभारले. राव जोधाने या मरू भूमीत आपला राजवाडा बांधला. या राजवाड्याच्या भोवताली येथील मारवाडी व्यापाऱ्यांनी आपापल्या विशाल आणि देखण्या हवेल्या बांधल्या.

राजस्थानमध्ये इतर राज्यांप्रमाणे, पंधराव्या आणि सोळाव्या शतकात जोधपूरमध्ये पश्चिम भारतीय चित्रशैली वा जैन चित्रशैली विकास पावली. येथे लोककलेची पूर्वपरंपरा असावी. येथील सुरुवातीच्या चित्रकामात रागमालेच्या एका चित्रमालिकेचा समावेश होतो. स्थानिक लोककलेच्या शैलीतून ही रागमालेची चित्रे काढलेली आहेत. जोधपूरचा जसवंतसिंह याच्याकडे मुगल सत्तेखालील माळवा, गुजरात, दख्खन प्रांताची सुभेदारी होती. या शासकाने चित्रकलेला आश्रय दिला. माळवा, गुजरात, दख्खन इत्यादी भागांत जोधपूरच्या शासकांची ये जा असल्यामुळे या भागातील चित्रप्रवाहांचा परिचय जोधपूरच्या चित्रकारांना घडून आला आणि याचा परिणाम जोधपूरच्या कलेत दिसून येतो. जोधपूरच्या चित्रकामात मुगल चित्रशैलीचा प्रभाव बऱ्याच काळापर्यंत टिकून राहिला.

विजयसिंह (१७५३-१७९३) यांच्या कारकिर्दीतील चित्रकामात मात्र मुगल शैलीचा प्रभाव कमी झाला आणि राजपूत शैलीतील तत्त्वे ठळक झाली. विजयसिंह आणि त्याचा मुलगा भीमसिंह यांच्या कारकिर्दीत विपुल चित्रकाम झाले. जोधपूरच्या मानसिंहाचा (१८०३-१८४३) काळ हा जोधपूर शैलीचा सर्वात उत्कर्षाचा काळ. मानसिंह हा स्वतः खूप शिकलेला आणि सुसंस्कृत शासक होता. याच्या कारकिर्दीत शिवपुराण, नाथचरित्र, दुर्गाचरित्र, पंचतंत्र, रागमाला आणि कामसूत्र या विषयांच्या अनेक चित्रमाला तयार झाल्या. याशिवाय मानसिंहाची अनेक व्यक्तिचित्रे चित्रित झाली.

जोधपूर चित्रकामात भडक रंग आणि अलंकारिता यांना प्राधान्य मिळाले. चित्रातील स्त्रिया या सुंदर, गौरवर्ण आणि उंच असून त्याच्या घंटाकृती घागऱ्यावरून त्या जोधपूरवासी असल्याचे कळते. जोधपूरमध्ये एकोणिसाव्या शतकापर्यंत चित्रकाम होत राहिले पण पूर्वीचा दर्जा मात्र कायम राहू शकला नाही.

बिकानेर

जोधपूर राज्याच्या उत्तरेकडे बिकानेरचे राज्य आहे. जोधपूरच्या राठोड वंशातील रावबिकाजी याने १४८८ मध्ये बिकानेरच्या स्वतंत्र राज्याची स्थापना केली.

बिकानेरच्या कल्याणमल याने मुगलांचे अधिपत्य (१५४२-७१) स्वीकारले कल्याणमलच्या मुलीचा विवाह अकबराशी झाला. कल्याणमल आणि त्याचा मुलगा रायसिंग यांनी मुगल साम्राज्य वाढवण्यात बादशहाला मोठी मदत केलेली होती. ते मुगल बादशहांचे अत्यंत विश्वासातील सेनापती होते. रायसिंहाकडे पंजाब, दख्खन आणि गुजरातची सुभेदारी होती. बिकानेर शहर सिंध प्रांताच्या व्यापार मार्गावर आहे. रायसिंहाच्या कारकिर्दीत या ठिकाणी व्यापाराची खूप भरभराट झाली. व्यापारामुळे श्रीमंत झालेल्या बिकानेरच्या जैन व्यापारांनी, जैनधर्मीय ग्रंथाची असंख्य सचित्र हस्तलिखिते तयार करून घेतली. रायसिंह हा स्वतः संस्कृत भाषेचा गाढा विद्वान होता. या विद्वान शासनकर्त्याने मोठ्या संख्येने चित्रांचा संग्रह केला

करणसिंह (१६३१-१६६९) या शासकाच्या काळात अलि-रझा नावाचा चित्रकार राजदबारात होता. अलि रझा खेरीज इतर काही मुगल चित्रकार करणसिंहाच्या पदरी होते. या चित्रकाराने रागमाला, व्यक्तिचित्रे, महालाच्या अंतर्गृहातील जीवनाविषयीचे प्रसंग रंगविले. या काळातील चित्रकामाचा दर्जा जहांगीरकालीन चित्रकामासारखा होता. अनुपसिंह (१६६९-१६९८) हा ही एक सुसंस्कृत राजा होता. ज्ञान, विज्ञान, संगीत चित्रकलेला त्याचा मोठा आश्रय होता. औरंगजेबाच्या दख्खनविरुद्धच्या मोहिमेत याचा मोठा सहभाग होता. याची औरंगाबादचा अधिकारी आणि नंतर अडोणीचा अधिकारी म्हणून नेमणूक झाली. याने आपल्या चित्रकारांकडून मोठ्या प्रमाणात चित्रकाम करवले तसेच विजापूर, गोवळकोंडा येथील चित्रांचाही संग्रह केला.

सुजानसिंह (१७००-१७३६) यांच्या पदरी नुरी आणि उस्ताद ईसा मोहम्मद हे दोन तज्ञ चित्रकार होते. या काळातील चित्रकामात तांत्रिक सफाई आहे पण नावीन्य असे नाही. पूर्वीच्या काळातल्या विषयावरतीचं चित्रे बनत राहिली.

बिकानेरचा शासक गजसिंह (१७४५-१७८७) याच्या कारकिर्दीत बिकानेरच्या चित्रकामातून मुगल चित्रशैलीचा प्रभाव कमी झाला. यांच्या कारकिर्दीतील चित्रकामावर जोधपूरच्या चित्रशैलीचा दाट प्रभाव दिसून येतो. विशिष्ट तडेच्या पगडीवरून बिकानेरची चित्रे जोधपूरच्या चित्रकामापासून वेगळी काढता येतात.

किशनगढ

जयपूर आणि अजमेर या शहरांच्यामध्ये किशनगढ हे लहानसे राज्य आहे. जोधपूरचा राजा सूरसिंह याचा भाऊ किशनसिंह याने १६११ मध्ये किशनगढ राज्याची स्थापना केली. किशनगढमध्ये सुरूवातीपासूनच चित्रकाम होत होते. चित्रकामाची स्वतंत्र अशी शैली निर्माण झाली. राजा सावंतसिंह (१७४८- १७५७) याच्या काळात किशनगढशैलीचा मोठा उत्कर्ष झाला. सावंतसिंह हा मोठा कृष्णभक्त असून, काव्य, संगीत, चित्रकला आदींचा मोठा चाहता होता. नागरीदास या टोपणनावाने तो कृष्णभक्तीची पदे रचित असे. बनीठाणी नावाची त्याची प्रेमिका ही अत्यंत सुन्दर असून नृत्य, संगीत, आणि काव्य करण्यात निष्णात होती. किशनगढ दरबारचा चित्रकार, निहलचंद याने, चित्रातून राधेच्या रूपात या बनीठाणीचेच रूप चित्रीत केलेले आहे. राधाकृष्णाच्या रूपाचे सरस सुन्दर, चित्रण किशनगढच्या चित्रकामाचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे. उंच सडपातळ आकृतीचे चेहरे अतिशय सुन्दर काढलेले आहेत. लांबट चेहरा, उतरती, कपाळपट्टी, कोपऱ्या पाशी किंचित आरक्त असलेले विशाल आकर्षक कमलनयन, धनुष्याकृती भुवयां. सतेज चेहऱ्यावर कानापाशी रुळणाऱ्या केसाच्या लांब बटा, आणि सर्वात आकर्षक म्हणजे स्मित हास्य करणारे ओष्टदृश्य यांच्या चित्रणामुळे किशनगढच्या चित्रकामातील आकृतींचे चेहरे अतिशय आकर्षक वाटतात. हिरव्यागार वनश्रीच्या किंवा शुभ्र संगमरवरी इमारतीच्या पार्श्वभूमीवर रंगविलेली किशनगढची कृष्णलीलेची चित्रे अतिशय काव्यत्म वाटतात. सावंतसिंह याने रचलेल्या कृष्णकाव्यावर किशनगढच्या चित्रकारांनी प्रामुख्याने चित्रे काढली. या खेरीज भागवत पुराण, गीतगोविंदचीही अनेक चित्रे किशनगढ येथे तयार झाली. किशनगढ येथे एकोणिसाव्या शतकातही चित्रकाम होत होते. थोडक्यात सांगायचे झाले तर किशनगढच्या चित्रकामातून राधाकृष्णाच्या प्रेमलीलाचे, शृंगारिक आणि रम्य असे काव्यात्मक दर्शन घडते.

जयपूर आमेर ही कछवाह राजघराण्याची जुनी राजधानी या घराण्याचा राजा मानसिंह (१५९०-१६१५) हा अकबराच्या अत्यंत मर्जीतला सेनापती, आमेर येथील राजवाडा, राजा मानसिंह आणि त्यांचे वडील भगवानदास यांनी बांधला. या राजवाड्यात भित्तिचित्रे केलेली आहेत. आधुनिक राजस्थानची वर्तमान राजधानी जयपूर, आमेर पासून आठ मैलाच्या अंतरावर आहे. जयपूरची स्थापना १७२७ मध्ये सवाई जयसिंहाने केली. जयपूर शहराची स्थापना अतिशय योजनाबद्धरीतीने केलेली आहे. जयपूर घराण्याच्या राजपुरुषांनी, सुरूवातीपासूनच मुगलांशी सलोख्याचे धोरण ठेवले. राजा भारमलची मुलगी जोधाबाई हिचा विवाह मुगल बादशहा अकबराशी झाला. भारमलचा मुलगा भगवानदास हा अकबराचा मित्र होता. त्याच्या मुलीचा विवाह जहांगीरशी झाला, भगवानदासाचा मुलगा मानसिंह हा अकबराचा अतिशय विश्वासू सेनापती होता. साहजिकच जयपूरच्या चित्रकामावर मुगल चित्रकामाचा दाट प्रभाव पडला. आणि

*Mr. Vijay Pundlik Salunkhe Assistant Professor Department of History,
Pratap College, Amalner , Arts and Architecture in India*

अनेक वर्षे जयपूर येथील चित्रकामावर मुगलशैलीचे वर्चस्व राहिले. प्रतापसिंह (१७७९-१८०३) या राजाच्या कारकिर्दीत " मात्र जयपूरच्या चित्रकामात स्वतंत्र वैशिष्ट्ये दिसू लागतात. प्रतापसिंहाच्या पदरी जवळ जवळ पन्नास चित्रकार होते. प्रतापसिंहाच्या काळात कृष्णलीला, रासलीला आदि विषयांची चित्रे तयार झाली. प्रतापसिंहाच्या कारकिर्दीत जयपूर शैलीचा परमोत्कर्ष झाला. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेर पर्यंत जयपूर येथे चित्रनिर्मिती होत राहिली पण या शैलीचे पूर्वीचे वैभव मात्र लयास गेले.
