Nepal Academy of Fine Art's Journal
LALITKALA PRAGYA
Vol. 01, No. 01, January, 2025, 24-38
ISSN : 3059-9636 (Print)

विगत पाँच शताब्दीमा पौभा: चित्रहरूमा आएको परिवर्तन

मकुन्द पौडेल[१]
mp.makunda@gmail.com

लेख प्राप्त मिति : 6 Jan 2024	संरचनागत परीक्षण गर्ने विज्ञ : प्रा.डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम	संशोधित लेख प्राप्त मिति : 19 Feb 2024
गुणवत्ता परीक्षण गर्ने विज्ञ : डा. नरेश शाक्य	संशोधित लेख प्राप्त मिति : 25. Jan 2024	लेख स्वीकृत मिति :28 Nov 2024

लेखसार

विशेष गरी आयातकार आकारको सेतो सुतीको कपडामा परम्परागत शास्त्रीय आधारमा बनाइँदै आएको नेपाली मौलिक धार्मिक (हिन्दु तथा बौद्ध) चित्रलाई नेवार भाषामा पौभाः भनिन्छ । सत्रौँ शताब्दीबाट तिब्बती शैलीको प्रभाव हुँदै नेपाली मौलिक शैलीका रूपमा स्थापित हुन पुगेको यस किसिमको दृश्यचित्रले उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यपछि पश्चिमी शैलीलाई अँगालेको पाइन्छ । सत्रौँ शताब्दीमा सपाट, साधारण र आदर्शवादी रूपमा बनेका पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्र उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यपछि पश्चिमी प्रभावस्वरूप आधुनिक कलाको आधारभूत नियमहरूलाई ख्याल गर्दै प्रस्तुत भएका छन् । यसो हुँदा दृश्यचित्रमा दूरान्तर, गहिराइ र तीन आयामिक प्रभाव सिर्जना भएको छ । दृश्यचित्रका कतिपय आकृतिहरू फरक कोण, फरक आकारप्रकार, गाढा छायाँ र प्रकाश तथा वस्तुको गुणअनुसार यथार्थपरक रूपमा प्रस्तुत भएका पाइन्छन् । उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यबाट रङ माध्यमका साथै रङ लगाउने र बुरुस चलाउने प्रविधिमा पनि परिवर्तन आएको छ । रङ माध्यममा आएको परिवर्तनसँगै रङ संयोजन र रङहरूमा चमकता बढेको छ । यसका कारण उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यपछि दृश्यचित्रका वस्तु वा आकृतिहरू केही शास्त्रीय परम्परागत र केही यथार्थपरक रूपबाट प्रस्तुत भएका छन् । यो लेखमा गुणात्मक अनुसन्धान विधिलाई अवलम्बन गरेर पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्रसम्बन्धी लेख, पुस्तक र अन्तर्वार्ताबाट सामग्री सङ्कलन गरी विगत पाँच शताब्दीका पौभाः चित्रहरूको व्याख्या र विश्लेषण गरिएको छ ।

शब्दकुञ्जी : घुम्रेको, दृश्यचित्र, पृष्ठभूमि, बुट्टा, यथार्थपरक

परिचय

काठमाडौँ उपत्यकामा पौभाः चित्र लेख्ने परम्परा शताब्दियौँ पहिलेदेखि अहिलेसम्म पनि चल्दै आएको सर्वविदितै छ । नेपाली संस्कृति, संस्कार र पहिचान बोकेको हाम्रो विशुद्ध नेपाली मौलिक पौभाः चित्रलाई परम्परागत कलाभित्रको एउटा महत्त्वपूर्ण विधाका रूपमा लिने गरिन्छ । पौभाः चित्र आयाताकार शुद्ध सेतो सुतीको कपडामा शास्त्रीय नियममा आधारित भई लेखिने धार्मिक चित्र हो । पौभाः चित्र बनाउनका लागि देवीदेवताहरूबाहेक पौराणिक कथावस्तुहरू,

१. कला अनुसन्धाता ।

प्रतीक चिह्नहरू, व्यक्ति आदि विषयहरू उपयोगी हुन सक्छन् । प्रायः क्यानभास कपडाका बिचमा केही ठुलो बनाई मूल देवीदेवता वा प्रतीक चिह्नलाई राखिन्छ भने त्यसको वरिपरि अन्य सहायक देवीदेवताहरूको चित्रण गर्ने गरिन्छ। यस्ता चित्रमा देवीदेवताहरूको सजावटका लागि फूल, लता, लहरा, तोरण आदिलाई पनि प्रयोग गर्ने गरिन्छ। पौभाः चित्र हुनका लागि विषयवस्तुभन्दा पनि शैली महत्त्वपूर्ण रहन्छ।

केही विद्वान्हरूको भनाइमा पौभाः शब्द पट-भट्टारक वा पत्र-भट्टारक शब्दबाट अपभ्रंश भएर बन्न गएको हो। "सन् १७९७ (ने. सं. ९१८) को पौभाः चित्रमा प्रतिभराड र प्रतिवाहार प्रतिमा शब्दहरू प्रयोग भएको पाइएको छ। पूजा गर्न योग्य व्यक्ति वा वस्तुलाई कपडाको पत्रमा लेखिने भएकाले पत्र भट्टारक भनिएको हुन सक्छ" (रञ्जितकार, सन् २०१८, पृ. १००) । पूजा गर्न र पौभाःका रूपमा योग्य पार्नका लागि नै कलाकारहरूले पौभा चित्रका तत्त्वहरू र प्रतिमा शास्त्रीय विधानलाई आधार लिएर पौभाः चित्र बनाउने गरेका छन् । पौभाः चित्रका सबैजसो विषयवस्तुहरू प्रतीकात्मक हुन्छन् । प्राचीन पौभाः चित्रहरू बढी धार्मिक प्रयोजनका लागि बनेको देखिन्छ। त्यस समयका पौभाः चित्रहरूमा आकृतिहरू कोठा कोठा छुट्ट्याएर प्रस्तुत भएका छन् भने सपाट रङको पृष्ठभूमिमा मसिनो आकारको साधारण फूल बुट्टा र घुम्रेका (घ्याँचा) बुट्टाहरू बनेका पाइन्छन् । सोह्रौँ शताब्दीको अन्त वा सत्रौँ शताब्दीको सुरुआततिरबाट भने तिब्बती शैलीको प्रभावस्वरूप पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्रले स्थान लिँदै आएको पाइन्छ। प्रकृतिमा देखिने दृश्यहरू जस्तैः आकाश, बादल, हिमाल, पहाड, चट्टान, जङ्गल, रुख, बोट र बिरुवा आदिलाई व्यवस्थित संरचनाका साथ प्रस्तुत गरिएको चित्र नै दृश्यचित्र हो। त्यस समयदेखि नेपाली पौभाः कलाकारहरूले पहिले बुट्टा र कोठा कोठामा प्रस्तुत भइरहने देवीदेवताहरूलाई धरतीमा ओरालेर चित्रण गरेका छन् । कलाकारहरूमा निरन्तरका बुट्टाहरूबाट पर रहेर दृश्यचित्र गर्ने चाहना र दृश्यचित्रमा मूल आकृतिसँग सम्बन्धित कथावस्तुहरूलाई देखाउन कलाकारहरूलाई केही सहजता हुने भएका कारणले गर्दा पनि त्यस समयको पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्रहरूले बढी स्थान लिएको हुन सक्छ।

जब नेपालमा राणाकाल (सन् १८४६(१९५१) को उदय भयो तब राणाहरूसँग विभिन्न नेपाली कलाकारहरू स्वदेश र विदेश भ्रमण गर्न तथा कला अध्ययनका लागि जान थाले । त्यस वेलादेखि नेपाली कलामा पाश्चात्त्य कलाको प्रभाव पर्न थालेको देखिन्छ। राणा शासनकालमा पौभाः चित्रभन्दा ज्यादा युरोपेली शैलीको रुचि बढेको थियो (बाङ्देल, २०३४, पृ. ५५) । वास्तवमा राणाकालमा नेपाली पहिचानलाई जागृत गराउने कलापरम्पराको संरक्षण राज्य तहबाट नभएको अनि आफ्नो मौलिक कलापरम्परालाई अझ समृद्ध र विकसित बनाउनुको सट्टा राज्यले त्यसलाई खासै महत्त्व दिएको पाइँदैन (थुम्केली, २०७६, पृ.रहित) । पाश्चात्त्य कला यथार्थवादमा आधारित र मानव आकारप्रकारसँग सादृश्य र वास्तविक छ। उनीहरूले आत्माभन्दा शारीरिक सौन्दर्यलाई र यथार्थतालाई बढी महत्त्व दिन्छन् । यस्तो कला शैलीको प्रभाव परम्परागत पौभाः कला र कलाकारहरूमा पनि पऱ्यो । उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यपछि पश्चिमी माध्यम र यथार्थवादी शैलीले मुहारचित्र, दृश्यचित्र, स्थिरवस्तु चित्र र अन्य प्रकारका चित्रहरूलाई प्रभाव पाऱ्यो (शर्मा, सन् २०१४, पृ. १४) ।

दृश्यचित्र यथार्थपरक वा ढाँचाकृत (अवास्तविक) जे जस्तो भए तापनि त्यसमा वस्तुहरू कसरी काम गर्दछन्, तिनीहरूलाई कसरी प्रस्तुत गर्ने भन्ने चतुऱ्याइँयुक्त चालबारे ज्ञान र सचेत हुन नितान्त आवश्यक छ। पश्चिमी कला शिक्षाको प्रभाव, अध्ययन र अनुसन्धानबिनाको कलाकारहरूको स्वतन्त्रता, छुट्टै शैली निर्माण गर्ने चाहना तथा माध्यमहरूमा आएको परिवर्तन आदि विभिन्न कारणले गर्दा विभिन्न कालखण्डमा पौभाः चित्रमा विभिन्न किसिमका परिवर्तन र प्रयोगहरू हुँदै आएका छन् । पहिलेदेखि नै नेपाली कला विश्वविद्यालयमा पाश्चात्त्य कलाशैलीअनुसार

पाठ्यक्रम र पठनपाठन हुँदै आएको छ। बिसौँ शताब्दीको मध्यतिर नेपाल निरङ्कुश राणाशासनबाट स्वतन्त्र भयो। स्वतन्त्र र खुल्ला समाजका कारणले गर्दा पनि नेपाली कलाको क्षेत्रमा पश्चिमी प्रभाव बढ्यो (शर्मा, सन् २०१४, पृ. १४)। प्रजातन्त्रको आगमनपश्चात् धेरै नेपाली कलाकारहरू उच्च शिक्षाका लागि भारत जाने, नेपाल र भारतको कला (आर्टस्) स्कुल र विश्वविद्यालयमा पाश्चात्त्य कला शैली र विधिअनुसारकै कला शिक्षा लिनेदिने र सोहीअनुसार नै कला निर्माण गर्ने परिपाटी चलेको देखिन्छ, जुन अहिलेसम्म पनि चल्दै छ। समग्रमा हेर्दा पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्रमा विभिन्न समयमा विभिन्न कला शैलीको प्रभाव परे तापनि त्यसलाई नेपाली कलाकारहरूले आफ्नो विशिष्ट शैलीमा रूपान्तरण गरेका छन्। यस शोधलेखमा नेपालमा सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्म पौभाः चित्रहरूले दृश्यचित्रमा के-कस्तो रूप लिँदै आएका छन् भन्ने प्राज्ञिक जिज्ञासाको समाधान गर्ने प्रयास गरिएको छ। यो अनुसन्धान सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्म बनेका महत्त्वपूर्ण पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्रमा आएको परिवर्तनहरूमा सीमित रहेको छ। हालसम्म जानकारी भएअनुसार सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्मको दृश्यचित्रमा आएको परिवर्तनहरूबारे गहिरो विश्लेषणात्मक अनुसन्धान नभएको हुँदा यो अध्ययन औचित्यपूर्ण पनि बन्न पुगेको छ।

समस्याकथन

यस शोधलेखको मूल समस्या भन्नु नै सत्रौं शताब्दीका पौभाः चित्रहरूका जस्ता दृश्यचित्रहरू एक्काइसौँ शताब्दीमा किन बन्न सकेनन् भन्ने हो। पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्रमा परिवर्तन आउनुका कारणहरू पत्ता लगाउनुका साथै दृश्यचित्रमा कहाँ कहाँ, के केमा र कसरी आकृतिहरू परिवर्तन भएका छन् भन्ने समस्या नै यस लेखको समाधेय समस्या हो।

अध्ययनको विधि

यस शोधलेखमा सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्म बनेको पौभाः चित्रहरूको पृष्ठभूमिमा बन्ने दृश्यचित्रमा आएको परिवर्तनहरूलाई केलाई तिनीहरूको विश्लेषणात्मक अनुसन्धान गरिएको छ। सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्मको पौभाःका दृश्यचित्रहरूका विषयमा लेखिएका पुस्तक, लेखलाई सहायक तथ्याङ्क स्रोतका रूपमा लिइएको छ। उक्त कालखण्डभित्र सृजना गरिएका चित्रहरूलाई प्राथमिक तथ्याङ्कका रूपमा सोद्देश्यपूर्ण नमुना छनोट गरी लिइएको छ। सामग्रीको विश्लेषणका लागि कलाकारहरूको कला कार्यकक्ष भ्रमण गरी पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्रमा देखिएको विभिन्न आकृतिहरूको निर्माण प्रक्रियाबारे अवलोकन गर्नुका साथै पौभाः चित्र बनाउने कलाकारहरूसँग अन्तर्वार्तासमेत लिइएको छ। सोह्रौँको अन्त वा सत्रौं शताब्दीदेखि मात्र नेपाली पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्रहरू बन्न थालेका कारण सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्मको पौभाः चित्रहरूलाई लिएर तिनका दृश्यचित्रहरूमा आएको परिवर्तनहरूबारे अनुसन्धान गरिएको छ।

सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्मका पौभाः चित्रहरूको सर्वेक्षण

पौभाः चित्रकलाको इतिहास निकै पुरानो भए पनि यस शोधलेखमा शोध्य विषयका रूपमा सत्रौं शताब्दीदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्मका पौभाः चित्रहरू रहेका हुनाले यहाँ त्यस कालखण्डमा नेपाली पौभाः चित्रहरूमा आएको परिवर्तनको विश्लेषण गरिएको छ। सत्रौँदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्मका पौभाः चित्रहरूको सर्वेक्षणलाई यहाँ शताब्दीगत आधारमा प्रस्तुत गरिएको छ।

सत्रौँ शताब्दी (**1700 - 1799 ce.**)

चित्र नं. १, शीर्षकः शिव,
मय अवधिः १६००-१६९९
चित्र स्रोतः https://www.himalayanart.org/items/200618, मदन चित्रकार

चित्र नं. २, शीर्षकः उष्णिषविजय वज्रधातु चैत्य,
समय अवधिः १७००- १७९९
चित्र स्रोतः पुस्तकः नेपाली पेन्टिङ https://www.himalayanart.org/items/65268

चित्र नं. ३, शीर्षकः सिद्धिलक्ष्मी,
समय अवधिः १७००-१७९९
चित्र स्रोतः पुस्तकः नेपाली पेन्टिङ https://www.himalayanart.org/items/65268

सोह्रौँ शताब्दीको अन्त वा सत्रौँ शताब्दीबाट नेपाली पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्र राख्ने चलन चलेको देखिन्छ। उत्तरी छिमेकीहरूबाट नेवार (नेपाली) कलाकारहरूले सजावटी तत्त्वका रूपमा दृश्यचित्र र बादलको संरचनाहरूमा रुचि लिए जसलाई तिब्बतीहरूले स्वयं चिनियाँ चित्र र सजावटी कलाहरूबाट ग्रहण गरेका थिए। यही बिन्दुदेखि नेवारी पौभाः चित्रहरूमा प्रकृतिले प्रमुख भूमिका खेल्न थाल्छ" (क्रिजगर, सन् १९९९, पृ. २०)। सत्रौँ शताब्दीभन्दा अगाडि नेपाली पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्र राख्ने परम्परा थिएन (शाक्य, २०६६, पृ. २३)। सत्रौँ शताब्दीबाट पौभाः चित्रहरूको पृष्ठभूमिमा उडेका बकुल्लाहरू, चुच्चो हिमाल, पुष्पवृष्टि गरिरहेका आकृतिहरू, हरियो र रातो रङका पहाड, पहाडमा मसिना तह तह परेका घाँसका बुट्यानहरू, ढिस्कोका रूपमा रङ्गिन चट्टान, विभिन्न प्रकारका बोटबिरुवाहरू, बुट्टाका ढाँचामा नढालिएको ठुलो आकारको फूल र पात आदि देखिन थालेका हुन्। नेपाली चित्रकलामा भएका विभिन्न प्रभाव र तिनको संश्लेषणबारे *द आर्ट अफ नेपाली पेन्टिङ*मा यसो भनिएको छ :

> सत्रौँ शताब्दीपछि नेपाली चित्रकलाहरूमा हिउँले भरिएका हिमालहरूको आधारभूत प्रभावलाई देख्न सकिन्छ। यद्यपि नेपाली कलाकारहरूले त्यस समयको (समकालीन) थान्कामा देखिएको पहाड र चट्टानहरूलाई ठ्याक्कै उही रूपमा नक्कल गरेनन् तर पहाडी दृश्यको आधारभूत विचारलाई तिब्बती चित्रहरूबाट लिइएको थियो जसले सत्रौँ शताब्दीमा आफ्नै विशिष्ट शैलीको विकास गरेको थियो। ग्रहण गरिएका अन्य विशेषताहरू मध्ये ड्रागन, बादलका रूपहरू, उडेको पछ्यौरा, भारी लुगाहरू, पुष्प ढाँचाहरू, सिंहासनमा ठुलो कमल जस्तो सेतो रङको फूल, चम्किलो र भ्रामक रङ जसलाई तिब्बतीहरू विशेष मन पराउँथे (पाल, सन् १९७८, पृ. १५४)।

यस समयमा बनेका पौभाः चित्रहरू सपाट र दुई आयामिक छन्। चित्रको पृष्ठभूमि र दृश्यचित्रमा घुम्रेको (घाय) बुट्टाहरूको सट्टा विभिन्न किसिमका साधारण फूलहरूले बढी स्थान लिएका छन्। आकाशको सबैभन्दा तल्लो भाग

(तह) मा उदाउन लागेको सूर्यको जस्तो प्रभाव दिनका लागि रातो रङ लगाइएको छ। चित्रहरूमा बनेको बादलको आकारमा भिन्नता छ जुन बुट्टामा ढालिएका छैनन्। चित्रको पृष्ठभूमिमा रेखाले तह तह गरी हिमालका चुचुराहरू र विविध हरियो रङमा पहाडहरू बनाएका छन्। पहाडहरू (ढिस्को)को माथिल्लो सतही भागमा मूल गाढा निलो रङले छायाँ दिई त्यसमाथि घाँसका बुट्यानहरू बनाइएका छन्। रुखका आकृतिहरूमा लचकता कम छ। चित्रहरूमा घनात्मक स्थान (देवीदेवताको आकृतिहरू) को दाँजोमा ऋणात्मक स्थान (पृष्ठभूमिको भाग) ज्यादै कम बनेको छ। कतिपय पौभाः चित्रहरूमा चित्र बनाउन लगाउने पुरुष र महिला दाताहरूसहित अनुष्ठान गर्दै गरेको धार्मिक गुरु (पुजारी) को आकृति कोठाभन्दा बाहिर स्वतन्त्रतापूर्वक बनेका छन्। चित्रहरूमा दृश्यचित्र समानुपातिक सन्तुलनमा बनेका कारण दृश्यचित्रको दुवैतर्फ समान वजनमा झन्डै उस्तै किसिमका वस्तु वा आकृतिहरू प्रस्तुत भएका छन्। चित्रहरूको सम्पूर्ण आकृतिहरूलाई सुस्पष्ट गाढा रङको रेखाले बाँधेको छ। दृश्यचित्रहरूमा आँखालाई नबिझाउने किसिमको सीमित थोरै सुमधुर रङहरूको प्रयोग भएको छ।

अठारौँ शताब्दी (1800 - 1899 ce.)

चित्र नं. ४, शीर्षकः उष्णिषविजय, समय अवधिः १८००-१८९९
चित्र स्रोतः https://www.asianart.com/exhibitions/ dharmapunya/02/3.html

चित्र नं. ५, शीर्षकः शिवशक्ति, समय अवधिः १८००-१८९९
चित्र स्रोतः पुस्तकः राष्ट्रिय सङ्ग्रहालयको कला सम्पदा (भाग पाँच) मदन चित्रकार,

चित्र नं. ६, शीर्षकः गणेश, समय अवधिः १८००-१८९९
चित्र स्रोतः पुस्तकः नेपाली पेन्टिङ

अठारौँ शताब्दीका पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्र साधारण भए तापनि आकर्षक छ। कतिपय पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्रमा तिब्बतीभन्दा पनि नेपाली कलाकारहरूको आफ्नोपन वा पहिचान छ (पूर्णप्रसाद ह्योजु, व्यक्तिगत अन्तर्वार्ता, २०७९ भाद्र ५)। आकाशको रङमा गाढादेखि फिक्कासम्मको राम्रो क्रमबद्धता सृजना भएको छ। यस समयमा चित्रको शैली यथार्थवादी छैन (शर्मा, २०१४, पृ. २)। चित्रहरूमा विभिन्न आकारमा बादलहरू देखा परेका छन्। कतिपय पौभाः चित्रहरूमा रङको धब्बा धब्बा जस्तो प्रभाव दिएर पनि बादलहरू बनाएका छन्। सत्रौँ शताब्दीको दाँजोमा यस कालखण्डका चित्रहरूमा पहाड र रुखको सङ्ख्या बढेको छ। पहाडहरूमा कतैकतै रङ्गिन चट्टानहरू र साधारण खालका मसिना फूलहरू बनेका छन्। कतिपय पौभाः चित्रहरूमा पहाडहरूलाई गाढा र फिक्का हरियो रङ गरी एकआपसमा छुट्ट्याइएको छ। पहाडहरूमा मसिना घाँसको बुट्यानहरूको सङ्ख्या बढेको छ। चित्रहरूको सबैभन्दा तल्लो तहमा दातासहित परिवारका आकृतिहरू कोठाभित्र ज्यादै कम मात्रामा प्रस्तुत भएका छन्। पृष्ठभूमिमा घुम्रेका (घाय) बुट्टाहरूको प्रयोग हटेर गएको छ। पृष्ठभूमिमा तिब्बती चित्रहरूमा प्रयोग हुने सेतो रङको फूल र त्यसका

ठुल्ठुला आकारका पातहरू बनेका छन् (बाङ्देल, २०३४, पृ. ५४)। चित्रहरूमा रेखाको प्रयोगमा कमी आएको छ। अठारौँ शताब्दीका नेपाली कलाकारहरूले आफ्ना चित्रहरूमा दृश्यचित्रका तत्त्वहरू स्पष्ट रूपमा प्राकृतिक वातावरण (सेटिङ) को सट्टा सजावटी (आलङ्कारिक) बनोटका लागि प्रयोग गरेका छन् (पाल, १९७५, पृ. २०)।

उन्नाइसौँ शताब्दी (1900 - 1999 ce.)

चित्र नं. ७, शीर्षकः मञ्जुश्री र शक्ति,
समय अवधिः १९०२-१९४७, कलाकारः आनन्दमुनि शाक्य
चित्र स्रोतः ख्वप पौभाः च्वमी पुचः, भक्तपुर

चित्र नं. ८, शीर्षकः चामुण्डा देवी, समय अवधिः १९०५-१९८७,
कलाकारः माणिकमान चित्रकार
चित्र स्रोतः https://neocha.com/magazine/being-chitrakar/

उन्नाइसौँ शताब्दीमा आएर पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्रहरूले बढी स्थान लिएको छ। यस समयमा कला रूपले पश्चिमी यथार्थवादलाई पछ्याएको छ (शर्मा, सन् २०१४, पृ. २)। दृश्यचित्रका आकृतिहरू बुट्टाका ढाँचामा भन्दा पनि यथार्थपरक रूपमा प्रस्तुत भएका छन्। उन्नाइसौँ शताब्दीपछि पाश्चात्य शैलीबाट प्रभावित भारतीय शैलीको प्रभाव पनि नेपाली कलामा परेको छ (दोङ, ह्योजु र थुम्केली, २०७९, पृ. १५)। यस समयमा परम्परागत शैली र परम्परागत शैलीभन्दा केही भिन्न शैलीमा रहेर पनि पौभाः चित्रहरू बनेका छन्। चित्रहरूमा सुस्पष्ट गाढा रेखाहरूको प्रयोगमा कमी आएको छ। उज्यालो सेतो रङका हिमालहरूलाई रेखाले तहतह गरी देखाउने चलन हटेर गएको छ। दृश्यचित्रहरूमा बनेको पानी वा नदीहरूमा रेखाको प्रयोग कम छ। कतिपय आकृतिहरूमा गाढा र फिक्का रङहरूलाई एकआपसको सम्मिश्रणबाट छुट्ट्याइएको छ। चित्रहरूमा लगाइएको रङमा चमकता बढेको छ भने रङहरू कतै सपाट त कतै विभिन्न टोनहरूसहित प्रस्तुत भएका छन्। उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यबाट पौभाः चित्रहरूको प्रस्तुतिको शैलीमा पनि भिन्नता आएको छ। चित्रहरूमा दूरान्तर र छाया प्रकाशका कारण तीन आयामिक (लम्बाइ, चौडाइ, मोटाइ र गहिराइ) प्रभाव सिर्जना भएको छ। यस समयदेखि कला क्षेत्रमा पोस्टर रङ, तेल रङ जस्ता अन्य रङ माध्यमहरू पनि प्रवेश भएका

छन् । पश्चिमी शैलीको प्रभाव परेका पौभाः चित्रहरूमा रङ लगाउने र बुरुस चलाउने (वर्णिका भङ्ग) प्रविधिमा पनि भिन्नता देखिन्छ । आकृतिहरूमा गाढा छाया र प्रकाशको प्रयोग हुनुका साथै आकृतिहरूमा प्रकाश भिन्न कोण र भिन्न मात्रासहित प्रस्तुत भएको छ ।

बिसौँ र एक्काइसौँ शताब्दी (2000 - 2100 ce.)

चित्र नं. ९, शीर्षकः गणेश, समय अवधिः २०००-२१०० कलाकारः मुक्तिसिंह थापा चित्र स्रोतः https://www.pinterest.com/pin/335870084712764932/

चित्र नं. १०, शीर्षकः धूमावती, समय अवधिः २०००-२१०० कलाकारः उदयचरण श्रेष्ठ चित्र स्रोतः https://in.pinterest.com/pin/18014467250640165/

चित्र नं. ११, शीर्षकः खड्गयोगिनी, समय अवधिः २०००-२१०० कलाकारः राजप्रकाश तुलाधर चित्र स्रोतः https://www.mona.com.np/artist/v/raj-prakash-man-tuladhar

बिसौँ शताब्दीमा दृश्यचित्रहरूका कतिपय आकृतिहरू बढी यथार्थपरक भएर गएको देखिन्छ । पहाड र जमिनको सतह खम्रो हुनुका साथै त्यसमा उबडखावड बढी बनेका छन् । पहाड र जमिनहरूमा घाँस (बुट्यान)को सङ्ख्या बढेको छ । चित्रहरूको पृष्ठभूमिमा ठुलो आकारको फूल र पातहरूको प्रयोग बढी छ । दृश्यचित्र शिल्पको हिसाबले परिष्कृत भएर गएको छ । चित्रहरूमा विभिन्न रङ माध्यमहरू (तेल रङ, जल रङ, पोस्टर रङ, एक्रेलिक रङ आदि) ले बढी स्थान लिएका छन् । दृश्यचित्रहरूमा रङहरूको संयोजन र रङहरूको चमकता वा उज्यालोपन बढी छ । कलाकार उदयचरण श्रेष्ठका विचारमा प्राकृतिक रङभन्दा आजकल बजारमा पाइने पोस्टर (अन्य) रङलाई चित्र सतहमा चलाउन र मिश्रण गर्न सहज हुने भएका कारणले गर्दा पनि पौभाः चित्रहरूमा रङ संयोजन बढी हुन थालेको हो (उदय चरण श्रेष्ठसँग व्यक्तिगत अन्तर्वार्ता, २०७९ पौष १०) । चित्रहरूमा लगाइएको मूल रङसँग सम्बन्धित अन्य विविध गाढा रङहरूले छाया दिइएको पाइन्छ । दृश्यचित्रहरू समानुपातिक सन्तुलनका दाँजोमा असमानुपातिक सन्तुलनमा बढी बनेका छन् । रुखको पात र झाडीहरू जैविक आकारमा बढी बनेका छन् । दृश्यचित्रहरूमा कतिपय आकृतिहरू एकमाथि अर्को खप्टिएर तथा कतिपय आकृतिहरू परम्परागत (सत्रौँ अठारौँ शताब्दीका) आकृतिहरूभन्दा फरक आकार र कोणमा प्रस्तुत भएका छन् । पृष्ठभूमिमा लयात्मक घुम्रेका (घाय) बुट्टाहरूका साथै सहायक देवीदेवता र दाताका आकृतिहरू कोठा कोठामा प्रस्तुत गर्ने शैली हराएर गएको छ । दृश्यचित्रहरूमा बनेको वस्तु वा आकृतिहरूमा वास्तविकतासँगको सादृश्य बढी छ । दृश्यचित्रका वस्तु वा आकृतिहरूलाई कोमल र जीवन्त देखाउन बढी जोड गरिएको छ । यस समयमा चित्रहरूको सम्पूर्ण आकृतिलाई सुस्पष्ट गाढा रङको रेखाले बाँधेको छैन । दृश्यचित्रहरूका कतिपय वस्तु

वा आकृतिहरूमा वस्तुको गुणअनुसार वयन (स्पर्शभाव) लाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको छ। एक्काइसौँ शताब्दीसम्म आइपुग्दा दृश्यचित्रको आकृतिहरू बढी माझिएका छन्। यस समयका कतिपय पौभाः कलाकारहरू आफूभन्दा अग्रज कलाकारहरूका चित्र शैलीबाट पनि प्रभावित छन्। कतिपय कलाकारहरूले आफूभन्दा अग्रज पौभाः कलाकारहरूको चित्र शैलीलाई पछ्याएर पनि आफ्नो छुट्टै शैली स्थापित गरेका छन्।

यसरी हेर्दा सत्रौँ शताब्दीमा बनेका पौभाः चित्रहरूको दृश्यचित्र सपाट, साधारण, दुई आयामिक र बढी समानुपातिक सन्तुलनमा बनेका छन् तर एक्काइसौँ शताब्दीसम्म आइपुग्दा पौभाः चित्रहरूमा बनेका दृश्यचित्रहरू गाढा छाया र प्रकाश, बढी रङ संयोजन र वास्तविक सादृश्यका साथ प्रस्तुत भएका छन्।

पौभाः चित्रहरूको निरूपण र विश्लेषण

चित्र नं. १२, शीर्षकः दीपङ्कर बुद्ध, समय अवधिः १७००-१७९९
चित्र स्रोतः https://globalnepalimuseum.com/objects/dipamkara-buddha-standing/

चित्र (चित्र नं १२) आदर्शवादी, प्रतीकात्मक, ढाँचाकृत, लाक्षणिक गुणले युक्त, सपाट (दुई आयामिक) र सीमित रङ्गमा प्रस्तुत हुनुका साथै चित्रको सम्पूर्ण आकृतिलाई सुस्पष्ट गाढा रङ्गको रेखाले बाँधेको छ। यो दीपङ्कर बुद्धको पौभाः चित्रमा पृष्ठभूमिलाई आठ तह (भाग) मा विभक्त गरिएको छ। ती आठओटा तहहरूमध्ये सबैभन्दा तल्लो दुईओटा कोठाहरूबाहेकका अन्य तहहरूमा चन्द्र, सूर्य, सेतो रङका बकुल्लाहरू, विभिन्न रङका बादलहरू, तह तह परेका चुच्चा सेता हिमालहरू, हरियो र रातो रङको पहाड, रुख, मन्दिर, स्वयम्भू स्तूप, घर आदि आकृतिहरूलाई दृश्यचित्रका रूपमा व्यवस्थित तरिकाले मिलाएर राखिएको छ। चित्रको पृष्ठभूमिमा बनेको आकाश, पहाड, बादल, चन्द्र, सूर्य, वनस्पति, पशुपक्षीले पाञ्चभौतिक तत्त्वको प्रतिनिधित्व गर्दछन्। पृष्ठभूमिमा बनेका आकृतिहरू आदर्शवादी, प्रतीकात्मक र लाक्षणिक छन्। चित्र सपाट र दुई आयामिक छन्। चित्रमा आकाशको रङ माथिबाट तलतिर गाढा निलोबाट थोरै

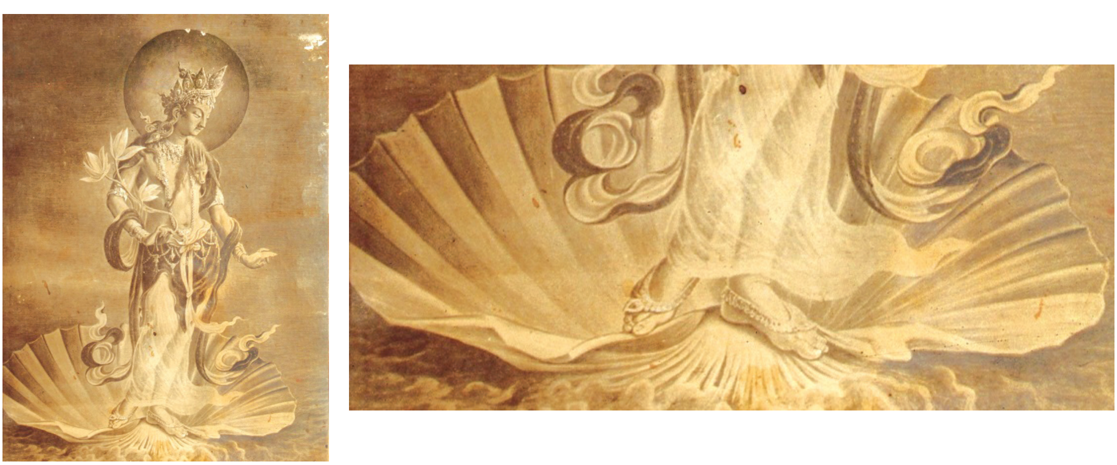
फिक्का गर्दै लगेर अन्ततः मुनि रातो रङ लगाइएको छ। बादलका आकारमा थोरै भिन्नता छ। बादलहरूमा मूल रङसँग सम्बन्धित गाढा रङले छाया दिइएको छ। आकाशका आकृतिहरूका बिचमा कतै कतै खाली देखिन गएका स्थानहरूमा बकुला र बादलमा उडेका परीका आकृतिहरू बनेका छन्। हरियो रङको पहाडमा गाढा निलो रङले तह तह गरी घाँसका बुट्यानहरू बनाइएका छन्। यस किसिमको घाँसको बुट्यानको प्रभाव सोह्रौंको अन्त वा सत्रौं शताब्दीभन्दा अगाडिका पौभाः चित्रहरूमा देख्न पाइँदैन। चित्र समानुपातिक सन्तुलनमा बनेको छ, जसका कारण चित्रको दुवैतर्फ (दायाँ र बायाँ) सन्तुलित ढङ्गले समान वजनमा उस्तै वस्तु वा आकृतिहरू प्रस्तुत भएका छन्। पृष्ठभूमिको दायाँ र बायाँ बनेका आकृतिहरू एउटै जस्तो देखिए तापनि तिनीहरूबिचका आकारमा थोरै भिन्नता छ। चित्रमा बुद्धसम्बन्धी कथाहरू प्रस्तुत भएका कारण पृष्ठभूमिले बढी स्थान लिएको छ। दृश्यचित्रमा आँखालाई नबिझाउने किसिमका सुमधुर रङहरूको प्रयोग भएको छ। चित्रमा लगाइएको रातो रङ सुख, सौभाग्य र सम्पन्नताको प्रतीक हो। पृष्ठभूमिका कोठाहरूमध्ये कुनै एउटा कोठाभित्र बनेका आकृतिहरू (आकाश, बादल, पहाड, मानव आकृति) मा प्रयोग गरिएको उही मूल्य बराबरको रङलाई चित्रका अन्य कोठाहरूमा बनेको आकृतिहरूमा कतै कतै पुनरावृत्ति गरी रङमा सन्तुलन कायम गराइएको छ। यसका साथै उही रङहरूको पुनरावृत्ति कतै कम र कतै धेरै भएका कारण रङमा लय सृजना भएको छ। दृश्यचित्रका आकृतिहरूलाई एकआपसमा खुलाउन कतै पृष्ठभूमिको आकाश र पहाडलाई गाढा रङमा तथा बादल, हिमाल, बकुल्ला र मानव आकृतिलाई फिक्का रङमा त कतै पृष्ठभूमिभन्दा आकृतिहरू (रुख, वस्त्र) लाई गाढा गरी रङमा दबाब दिइएको छ।

चित्र नं. १३, शीर्षक: उष्णीषविजय स्तूप, समय अवधि: १८००-१८९९
चित्र स्रोत: https://www.himalayanart.org/items/100024

त्यस्तै गरी अठारौँ शताब्दीमा बनेको यो (चित्र नं. १३) उष्णीषविजय पौभाः चित्र आदर्शमूलक, प्रतीकात्मक, लाक्षणिक गुणले युक्त, सपाट, सीमित रङहरूको प्रयोग र रेखाले बाँधिएको हुनुका साथै चित्रमा तिब्बती प्रभाव बढी परेको छ। चित्रको पृष्ठभूमिमा आकाश, बादल, सूर्य, चन्द्र, पहाड, पानी, रुख आदि दृश्यचित्रका रूपमा बनेका छन्। चित्रको पृष्ठभूमिमा बनेको आकाश, चन्द्र, सूर्य, पहाड, बादल, पानी, वनस्पतिले प्रतीकात्मक रूपमा पाञ्चभौतिकलाई

प्रतिनिधित्व गर्दछन्। चित्रको सपाट गाढा निलो रङको आकाशमा दायाँ र बायाँ बनेको सूर्य (रातो रङ) र चन्द्र (सेतो रङ)को आकृतिसँगसँगै आकाशबाट ससाना आकारका फूलहरू वृष्टि भइरहेका छन्। सहायक देवीदेवताहरूको आभामण्डलपछाडि सेतो र हरियो रङका बादलहरू र पहाडसँग संयोजित भएर सेता रङका बादलहरू बनेका छन्। पृष्ठभूमिमा अगाडिको पहाड गाढा र पछाडिको फिक्का हरियो रङमा बनेको छ। चित्रका बिचमा बनेको चैत्यलाई बाधा नपर्ने गरी त्यसको ठिक पछाडि पहाडमा थोरै गाढा हरियो रङ लगाई आकृतिहरूलाई छुट्ट्याइएको छ। पहाडहरूमा कतै कतै मसिनो आकारको फूल र घाँसका बुट्यानहरू तथा गाढा र फिक्का हरियो रङमा रुखहरू बनेका छन्। रुखहरूमा माथिबाट शुद्ध सुनले रेखाङ्कन गरी रत्नहरू बनाइएका छन्। रुखहरू ढिस्कोका रूपमा निश्चित आकारको सीमा (साँचो) भित्र रहेर बनेका छन्। चैत्यको पछाडि फिक्का निलो रङको नदीमा मणिहरूसहित गाढा निलो रङले रेखाङ्कन गरी पानीका छालहरू बनाइएको छ। सहायक देवीदेवताहरू बनेको देब्रेकुनाबाट दाहिनेतर्फ क्रमिक रूपमा अष्टमङ्गलका प्रतीक चिह्नहरू (श्रीवत्स, पुण्डरीका, ध्वजा, कलश, चामर, मत्स्य, छत्र र शङ्ख)लाई मर्यादाक्रमअनुसार मिलाएर राखिएको छ। दृश्यचित्रको तल्लो भागमा धार्मिक पूजा सामग्रीहरू र खटसहित होम गर्दै गरेका धार्मिक गुरुलगायत स्वतन्त्र रूपमा उष्णीष विजयोत्सव पर्व (जङ्कु) मनाउँदै गरेका पुरुष र महिला सदस्यहरूको आकृति बनाइएको छ। चित्रको सबैभन्दा तल सपाट हरियो रङको पृष्ठभूमिमा मञ्जुश्री देवता (पहेँलो वर्ण) सहित दुई हात जोडेर बसेका पुरुष र महिला दाताहरूलगायत फूलका गमलाहरू बनेका छन्।

चित्र दुई आयामिक (सपाट) छ र यो समानुपातिक सन्तुलनमा बनेको छ। पृष्ठभूमि र दृश्यचित्रका आकृतिहरू (बादल, पहाड, नदी आदि) मा आवश्यकता हेरी मूल गाढा रङले छाया दिइएको छ। दृश्यचित्र र पृष्ठभूमिमा लगाइएको हरियो र निलो ठन्डा रङहरूले चित्रको स्थानलाई बढाइदिएको छ। रङहरूमा सन्तुलन ल्याउन दृश्यचित्रको कुनै एक स्थान वा आकृतिमा प्रयोग गरिएको रङलाई दृश्यचित्रको अन्य आकृतिहरूमा पनि कतै कम त कतै बढी पुनरावृत्ति गरी रङमा सन्तुलन कायम गराइएको छ। चित्रमा उही मूल्य बराबरको हरियो रङलाई रुख, पहाड, पात, पृष्ठभूमि, बादल आदिमा कतै कतै पुनरावृत्ति गरी रङमा सन्तुलन कायम गराइएको छ। दृश्यचित्रका आकृतिहरूमा हरियो रङको कतै कम त कतै बढी प्रयोगले रङमा लय उत्पन्न भएको छ। पृष्ठभूमिबाट आकृतिहरू खुलाउन कतै पहाडलाई गाढा रङमा त कतै फिक्का रङमा अनि कतै आकाश रुख र बादललाई पहाडभन्दा गाढा रङमा कतै नदीलाई फिक्का निलो रङमा बनाई रङमा दबाब दिइएको छ।



चित्र नं. १४, शीर्षकः अवलोकितेश्वर, समय अवधिः १९०२-१९४७, कलाकारः आनन्दमुनि शाक्य

चित्र स्रोतः https://tricycle.org/magazine/visionary-realms/

त्यस्तै अर्को उन्नाइसौँ शताब्दीमा बनेको अवलोकितेश्वरको यो (चित्र नं १४) पौभाः चित्रमा गाढा छाया, प्रकाश र दूरान्तरका कारण तीन आयामिक प्रभाव सिर्जना हुनुका साथै रेखाहरूको कम प्रयोग गरी यथार्थपरक ढङ्गबाट आकृतिहरूलाई कोमल र जीवन्त रूपमा देखाउन खोजिएको छ। चित्रको पृष्ठभूमिमा सबैभन्दा माथि आकाश र तल समुद्र (नदी) बनेको छ। आकाशमा पातलो गाढा कालो रङले रेखा रेखा गरी छाया दिइएको छ। समुद्रको पानीमा अगाडिको शताब्दीमा बनेका पौभाः चित्रहरूमा जस्तो सुस्पष्ट गाढा रङले रेखाङ्कन नगरी गाढा र फिक्का रङहरूको एकआपसको मिश्रणबाट पानीका छालहरू बनाइएका छन्। दूरान्तरका कारण समुद्रमा पानीका छालहरू अगाडिको दाँजोमा पछाडि क्रमशः सानो र अस्पष्ट हुँदै आकाश र समुद्र जोडिएको भाग (दृष्टि सतह) मा गएर विलीन भएको छ। चित्रमा बनेको पानीको छालले वास्तविक समुद्रको छालको जस्तो आभास दिएको छ। आकाश र आसनको कमल फूलको पातमाथि उज्यालोबाट अँध्यारोसम्मको छायाको क्रमबद्धता राम्रो बनेको छ। कमलको पातलाई चित्र सतहबाट माथि उठाउन (छुट्ट्याउन) वा कमलको पात र समुद्रको पानीबिच गहिराइ सिर्जना गर्न पातभन्दा मुनिको पानीमा गाढा कालो रङले छाया दिइएको छ। आकाशमा छाया दिने, पानीको छाल बनाउने, त्यसमा छाया दिने र बुरुस चलाउने प्रविधि पनि सत्रौँ, अठारौँ शताब्दीको भन्दा भिन्न छ। यो पौभाः चित्र कालो र सेतो रङहरूको मिश्रण (मोनोक्रोम) बाट बनेको छ। चित्र समानुपातिक सन्तुलनमा छ। चित्रको केन्द्रबाट दुवैतर्फको स्थानहरूमा उत्तिकै वजनमा कालो र सेतो रङको मिश्रित विभिन्न टोनहरूलाई सन्तुलित ढङ्गले प्रयोग गरिएको छ। चित्रको पृष्ठभूमि सादा तथा त्यसमा आकाश र पानीबाहेक अरू प्राकृतिक वस्तुहरू नबनेका कारण दर्शकलाई केही खुल्ला र स्वतन्त्रताको अनुभूति हुन्छ। यस चित्रमा मुख्य देवता अवलोकितेश्वरलाई कमलको पातमाथि उभिएको देखाइएको छ। जुन चित्र सन् १४४८ देखि १४८६ शताब्दीमा पश्चिमी (इटालियन) कलाकार सैंड्रो बोटिसेली (Sandro Botticllei) द्वारा निर्मित *द बर्थ अफ भेनस* नामक चित्रसँग धेरै मिल्छ। उक्त चित्रमा बनेको कमलको पात, त्यसमा दिइएको छायाँ र प्रकाशको अनि पानीको छालको प्रभाव उन्नाइसौँ शताब्दीमा बनेको अवलोकितेश्वरको पौभाः चित्रसँग हुबहु मिल्न आउँछ। यसले पश्चिमी कलाको प्रभाव उन्नाइसौँ शताब्दीको नेपाली पौभाः चित्रमा परेको प्रस्ट पार्छ।

चित्र नं. १५, शीर्षक: सप्तलोचनी तारा, समय अवधि: २०००-२१००, कलाकार: प्रेममान चित्रकार

चित्र स्रोत: https://neocha.com/magazine/being-chitrakar/

त्यस्तै बिसौँ शताब्दीमा बनेको यो (चित्र नं १५) सप्तलोचनी ताराको पौभाः चित्रमा रङहरूको संयोजन बढी छ भने छाया, प्रकाश र दूरान्तरका कारण तीन आयामिक प्रभाव सिर्जना भएको छ भने चित्रमा रेखाका प्रयोगमा कमी ल्याई आकृतिहरूलाई कोमल र जीवन्त रूपमा देखाउन खोजिएको छ। साथै आकृतिहरू केही यथार्थवादी त केही परम्परागत रूपमा प्रस्तुत भएका छन्। चित्रमा आकाशको रङ माथितिर गाढा निलो र तलतिर क्रमशः फिक्का हुँदै गएको छ। बादलको आकारमा बढी गोलाइ छ। पानीमा गाढा निलो रङले रेखाङ्कन गरिनुपर्नेमा त्यसो नगरी गाढा र फिक्का निलो रङको एकआपसको सम्मिश्रणबाट पानीका छालहरू बनाइएका छन्। जमिनको सतह बढी उबडखाबड हुनुका साथै त्यसमा घाँसका बुट्यानहरू धेरै बनेका छन्। आकाशमा गाढादेखि फिक्कासम्मको रङको क्रमबद्धता तथा रुख, पानी, नाग, ड्रागन आदि आकृतिहरूको निश्चित दिशाबाट लय सृजना भएको छ। दृश्यचित्रको वस्तु वा आकृतिहरूमा रङहरूको संयोजन बढी छ। दृश्यचित्रमा निलो र हरियो रङको प्रधानता बढी भएका कारण पृष्ठभूमिको स्थान बढेको भान हुन्छ। दृश्यचित्रमा बनेका आकृतिहरूमा पछाडिको दाँजोमा अगाडि बढी सूक्ष्म काम भएको छ। चित्रमा पशुपक्षीहरू वास्तविकजस्ता देखिन्छन् भने तिनीहरूका शरीरमा रौँहरू बनाइएका छन्। चित्रको केन्द्रबाट दुवैतर्फ समान तौलमा आकृतिहरू थपघट भएर प्रस्तुत भएका कारण चित्र असमानुपातिक सन्तुलनमा छ। चित्रका विभिन्न स्थान र आकृतिमा एउटै रङहरू (सेतो, निलो, हरियो) र रङको टोनहरूको प्रयोगले रङहरूमा सन्तुलन कायम भएको छ। दृश्यचित्रमा अगाडि र पछाडिका आकृतिहरू बनाउँदा दूरान्तर र अनुपातको नियमलाई ध्यानमा राखिएको छ। चित्रको पृष्ठभूमिमा बनेको प्राकृतिक दृश्यचित्रबाट दर्शकलाई खुल्लापन र स्वतन्त्रताको महसुस हुन्छ। दृश्यचित्रको प्रस्तुतिमा कलाकारको आफ्नो स्वतन्त्रता र शैली झल्केको छ। चित्रमा दूरान्तरको कारण टाढाको रुख र जमिन अगाडिको पृष्ठभूमिको दाँजोमा फिक्का वा धमिलो हुँदै गएको छ भने अगाडिको दाँजोमा पछाडिका आकृतिहरू आकारमा साना छन्। दृश्यचित्रको अन्य आकृतिहरू (बादल, फूल, पात) का दाँजोमा आकाश, जमिन, रुख, पानी र पशुपक्षीहरूको आकृतिहरू बढी यथार्थपरक छन् अर्थात् ती आकृतिहरूमा वास्तविकतासँगको सादृश्य बढी छ। दृश्यचित्रमा फूल, पात, रुख, ड्रागन, नाग आदि आकृतिलाई रेखाले बाँधेको छ भने पानी र पशुपक्षीलाई बाँधेको छैन। चित्रका कतिपय स्थानहरू (आकाश, पानी, पशुपक्षी, जमिन आदि) मा पोस्टर रङ लगाउने र बुरुस चलाउने प्रविधि पनि सत्रौँ, अठारौँ शताब्दीको भन्दा भिन्न छ। आकाश, जमिन, रुख, पानी र पशुपक्षीमा रङ लगाउने प्रविधि पनि परम्परागत शैलीको भन्दा भिन्न छ। यथार्थपरक दृश्यचित्र भएका कारण कलाकारलाई यो चित्र बनाउन पनि बढी समय लागेको देखिन्छ। चित्रको पृष्ठभूमिमा वस्तु वा आकृतिको गुण र स्वभावअनुसार वयनलाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको छ। दृश्यचित्रमा बनेका आकृतिहरूमध्ये जमिनबाट खस्रो, रुखबाट कडा र दह्रो, पानीबाट चिसो स्पर्शभाव (वयन) को अनुभूति हुन्छ। चित्रमा आकाश पानीको निलो रङ तथा जमिन, रुख, झाडीको हरियो रङबाट ठन्डा र शान्तिको झलक हुन्छ।

चित्र नं. १६, शीर्षकः देवी महेश्वरी, समय अवधिः २०००-२१००, कलाकारः उदयचरण श्रेष्ठ
चित्र स्रोतः https://www.mona.com.np/artist/v/udaya-charan-shrestha

त्यस्तै एक्काइसौँ शताब्दीमा बनेको यो (चित्र नं १६) पौभाः चित्रमा गाढा रेखाको प्रयोगमा कमी ल्याई आकृतिहरूलाई यथार्थपरक ढङ्गबाट कोमल र जीवन्त रूपमा प्रस्तुत गर्न खोज्नुका साथै चित्रमा गाढा छाया र प्रकाश र दूरान्तरका कारण तीन आयामिक प्रभाव सिर्जना भएको छ। यो चित्र अष्टमातृकामध्येकी एक देवी माहेश्वरीको चित्र हो। चित्रको पृष्ठभूमिमा रङ्गिन आकाश, चट्टानसँग संयोजित भएका पहाडहरू, लयात्मक बादल, कमलको फूल, निलो रङको पानीको पोखरी आदि बनाइएको छ। पहाडहरूमा पनि कतै कतै बादलहरू बनेका छन्। बादल र कमलको फूलमा कोमलता छ। चित्रमा प्रभामण्डलसहित तह तह परेका पहाडहरूमा आगाले ज्वालाहरू बनेका छन्। आगाको ज्वालाबाट निस्केको धुवाँको मुस्लोले विभिन्न रङहरू संयोजन भएको आकाशलाई नै धमिलो बनाइदिएको छ। दृश्यचित्रको आकृतिहरूमा रङहरूको संयोजन र रङहरूको तेजिलोपन वा उज्यालोपन सत्रौँ र अठारौँ शताब्दीमा बनेको पौभाः चित्रहरूमा भन्दा बढी छ। रङहरूमा सन्तुलन ल्याउन आसनको कमल फूलको रातो रङलाई बादल, फूल र अग्नि ज्वालामा, निलो रङलाई आकाश, पानी, बादल र कतैकतै जमिनमा प्रयोग गरी रङमा सन्तुलन कायम गराइएको छ। चित्रमा भएका यस्ता रङहरूको कतै कम र कतै धेरैको प्रयोगले रङमा लय सिर्जना भएको छ। यो पौभाः चित्र पनि असमानुपातिक सन्तुलनमा बनाइएको छ। चित्रको बायाँतर्फ पहाड र त्यसमा संयोजित भएका बादलहरूको वजनलाई सन्तुलन गर्न चित्रको दायाँतर्फ पानीको पोखरी, कमलको फूल र तुवाँलोसँगै मिसाएर लयात्मक बादलहरू बनाइएका छन्। पोखरीको पानीमा रेखाङ्कन गरिएको छैन। पृष्ठभूमिबाट आकृतिहरू (आगो, फूल, बादल, जमिन) लाई खुलाउन तिनीहरूमा लगाइएको रङको गाढापनलाई आवश्यक स्थान हेरी छाया दिइएको छ। उदाहरणका लागि आसनका रूपमा बनाइएको रातो रङको कमलको फूललाई सतहबाट माथि उठाउनका लागि पानीमा गाढा निलो रङले छाया दिइएको छ। पानीमा छाया दिँदा पनि कमल फूलको प्रतिविम्ब निलो रङको पानीमा परेको जस्तो प्रभाव सृजना हुने गरी छायाँ दिइएको छ। छायाका लागि चित्रमा लगाइएको मूल रङसँग सम्बन्धित

विविध गाढा रङहरू प्रयोग भएका छन् । दृश्यचित्रको वस्तु वा आकृतिहरूमाथि दिइएको फिक्कादेखि गाढासम्मको छायाको क्रमबद्धता राम्रो छ। चित्रमा उबडखावड भएको जमिनका ढिस्काहरू कतै अग्लो त कतै समतल बनेका छन् । जमिनमा हरियो रङले घाँसका बुट्यानहरूको जस्तो प्रभाव दिएको छ। चित्रमा निश्चित दिशातर्फ बगेको आगाको लप्का र बादलहरूबाट लय सृजना भएको छ। दृश्यचित्रमा जल रङ लगाउने र बुरुस चलाउने प्रविधि पनि फरक छ। पृष्ठभूमिमा बनेको आकाश, पहाड, जमिन, आगो, पानी र फूलमा यथार्थपरक छ। दृश्यचित्रमा वस्तुको गुणअनुसार वयनलाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको छ। चित्रमा जमिनबाट खस्रो, बादल र फूलबाट नरम, चट्टानबाट कडा, आगाबाट उष्णता स्पर्शभाव (वयन) को झलक हुन्छ।

पौभाः चित्रहरूमा आएको मूलभूत परिवर्तन र त्यसको कारण

यसबाट के बुझिन्छ भने सोह्रौं शताब्दीको अन्त वा सत्रौं शताब्दीबाट तिब्बती प्रभावस्वरूप पौभाःमा दृश्यचित्र बन्न थालेको देखिन्छ। जसस्वरूप दृश्यचित्रमा बादल, ड्रागन, ठुला ठुला आकारका फूल र तीन चुच्चे पात, हावाको वेगसँग उडेको लामो लहरेदार पछ्यौरा, चट्टान, पानीको छाल बन्न थालेका छन् भने सुनले रश्मिहरू बनाउने प्रविधि पनि नेपाली कलाकारहरूले तिब्बती चित्रहरूबाट सिकेका हुन् । उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यबाट पाश्चात्त्य प्रभाव परेको नेपाली पौभाः चित्रहरूमा यथार्थपरक शैलीलाई अपनाइएको देखिन्छ। यसको साथै परम्परागत शैलीमा काम गर्ने पौभाः कलाकारहरूको काममा पनि विविधता देखिन्छ। उनीहरूमध्ये कतिपयले तिब्बती शैलीलाई अँगाल्नुका साथै कतिपयले पश्चिमी कलाका आधारभूत तत्त्वहरूलाई आधार लिएर पौभाः चित्रहरू बनाएको देखिन्छ। त्यस्तै पूरै बुट्टा भएको शैलीलाई अपनाएर पौभाः चित्र बनाउने कलाकारहरूको सङ्ख्या पनि ज्यादै न्यून छ। यस समयदेखि कतिपय पौभाः चित्रहरूमा देवीदेवताको शारीरिक मुद्रा (ध्यान) र हातको कोणमा परिवर्तन आएको देखिन्छ। चित्रहरूमा सुस्पष्ट गाढा रेखाको कम प्रयोग गरी यथार्थपरक ढङ्गबाट आकृतिहरूलाई जीवन्त र कोमल देखाउनमा जोड गरिएको देखिन्छ। यथार्थताका कारण भाव (रस) को झलकमा पनि भिन्नता आएको छ।

यस समयको पौभाः चित्रहरूमा लगाइएको रङहरूमा तेजिलोपन वा उज्यालोपन बढी देखिन्छ। चित्रमा रङहरूको संयोजन र रङ्गीचङ्गी (Multi colors) रङहरूको प्रयोग बढी छ भने रङहरू विभिन्न टोनमा प्रस्तुत भएका छन् । रङ माध्यमहरूमा आएको परिवर्तनसँगै रङ लगाउने प्रविधिमा पनि परिवर्तन आएको देखिन्छ। चित्रमा दिइएको छायाको गुणस्तरमा वृद्धि भएको छ। चित्रमा गाढा छाया, प्रकाश र दूरान्तरको कारण तीन आयामिक प्रभाव सिर्जना भएको छ। देवीदेवताहरूको शरीरमा नेवारी आभूषणले स्थान लिएको छ भने देवदेवताहरूले लगाएका गरगहनाहरू विभिन्न कोणमा प्रस्तुत भएका छन् । संरचनाका पद्धतिमा पनि विविधता आएको छ। यस समयमा आएर चित्रहरू समानुपातिक सन्तुलनका दाँजोमा असमानुपातिक सन्तुलनमा बढी बनेका देखिन्छन् । चित्रमा आकृतिहरू बढी एकमाथि अर्को खप्टिएर (ओभरल्याप भएर) प्रस्तुत भएका छन् । त्यस्तै बुरुस चलाउने प्रविधिले प्रभाव (Effect) मा विविधता थपिदिएको छ। कतिपय आकृतिहरूमा वास्तविक वस्तुको गुणलाई ध्यानमा राखी वयनहरू प्रस्तुत भएका छन् । पौभाः चित्रमा परिवर्तन आउनुका कारणहरूमध्ये कलाकारहरूमा छुट्टै शैलीमा स्थापित हुने चाहना, बाह्य कला शैलीको प्रभाव, पाश्चात्त्य शिक्षा, चित्रहरूमा परम्परागत शैलीमा बनेका आकृतिहरूको कम उपयोग हुनु, आकृतिहरूको आकार र बान्कीको सार (Essence)लाई त्यति ध्यान नदिनु, नेपाली परम्परागत संस्कृति झल्काउने विषयवस्तुहरूको न्यून प्रयोग हुनु, बुट्टाका ढाँचामा आकृतिहरू कम प्रस्तुत हुनु र नयाँ चुनौतीहरूका साथ आकृतिहरूलाई यथार्थपरक शैलीका साथ प्रस्तुत गर्न खोज्नाले पौभाः चित्रहरूमा परिवर्तन आएको छ।

निष्कर्ष

विशेष गरी आयातकार आकारको सेतो सुतीका कपडामा धार्मिक (हिन्दु तथा बौद्ध) विषयलाई परम्परागत शास्त्रीय आधारमा समेटेर बनाइएको चित्र पौभाः चित्र हो । सोह्रौंको अन्त वा सत्रौं शताब्दीपछि तिब्बती शैलीको प्रभावस्वरूप नेपाली पौभाः चित्रहरूको पृष्ठभूमिमा दृश्यचित्रहरूले स्थान लिएको छ। सत्रौं शताब्दीबाट पौभाः चित्रहरूको सपाट, साधारण र आदर्शवादी दृश्यचित्रहरूले क्रमशः पछिल्लो समय नेपाली मौलिक रूप लिँदै आए तापनि उन्नाइसौँ शताब्दीबाट एक्काइसौँ शताब्दीसम्म बनेका दृश्यचित्रहरू पाश्चात्त्य कलाको आधारभूत नियमहरूलाई आधार लिएर प्रस्तुत भएका छन्। त्यसकारण दृश्यचित्रहरूमा दूरान्तर (दुरी), गहिराइ सिर्जना हुनुका साथै फरक फरक कोण, आकारप्रकार, गाढा छाया र प्रकाशमा आकृतिहरू प्रस्तुत भएका छन् । उन्नाइसौँ शताब्दीबाट यता कतिपय नेपाली पौभाः कलाकारहरूले आफ्ना पौभाः चित्रहरूमा पाश्चात्त्य शैलीका साथसाथै केहीले तिब्बती शैलीलाई अपनाएका छन् । यस समयदेखि रङका माध्यमहरू (Medium) मा आएको परिवर्तनसँगै रङ संयोजन र रङहरूमा चमकता बढेको छ । रङ लगाउने र बुरुस चलाउने प्रविधि (तरिका) मा पनि भिन्नता आएको छ । वस्तुको गुणअनुसार वयन आदि प्रस्तुत भएका छन् । पहाड र जमिनको सतह उबडखाबड हुनुका साथै त्यसमा घाँसका बुट्यानहरू बढी बनेका छन् । यसरी पौभाः कलामा पश्चिमी कला र शिक्षाको प्रभाव, कलाकारहरूमा आफ्नो पहिचान स्थापित गर्ने चाहना र माध्यमहरूमा आएको परिवर्तनका कारणले गर्दा विभिन्न कालखण्डमा पौभाः चित्रहरूमा विभिन्न किसिमका परिवर्तन र प्रयोगहरू भएका देखिन्छन् । यस्तो किसिमको परिवर्तनसँगै उन्नाइसौँ शताब्दीको मध्यदेखि एक्काइसौँ शताब्दीसम्म आइपुग्दा पौभाः चित्रहरूमा दृश्यचित्रका आकृतिहरू केही शास्त्रीय परम्परागत र केही यथार्थपरक रूपबाट प्रस्तुत भएका छन् ।

प्रयोग गरिएका सामग्रीहरू

थुम्केली, देवेन्द्र (२०७६). *आधुनिक नेपाली कलाको विकासक्रम https://www.souryaonline.com/ 2019/09/ 267429.html* . भदौ २१ ।

दोङ्ग, मानबहादुर, ह्योजू, पूर्णप्रसाद र थुम्केली, देवेन्द्र (२०७९). *नेपाली परम्परागत शिल्प ज्ञान.* काठमाडौँ : नेपाल ललितकला प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

बाङ्गदेल, लैनसिंह (२०३४). *प्राचीन नेपाली चित्रकला.* काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

शाक्य, राजु (२०६६). *नेवार संस्कृतिमा पौभाः चित्रकलाको भूमिका.* त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा समाजशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत स्नातकोत्तर तहको आंशिक प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको अप्रकाशित शोधपत्र ।

Kreijger, H. E. (1999). *Kathmandu valley painting:* The jucker collection. London: Serindia Publications.

Pal, P. (1975). Nepal: *Where the gods are young.* New York, NY: Asian House Gallery.

PAL, P. (1978). *The arts of nepal painting (part II).* Leiden/ Koln E. j. Brill.

Ranjitkar, J. (2018). Thari tharika patchitra. *Sirjana: A journal on arts and art education,* 5(17), 99-115.

Sharma, Y. P. (2014). *Nepali painting: A critical analysis.* Kathmandu: Nepal Academy of Fine Arts, Sita Bhawan, Naxal.