म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क. २७९

दत्तात्रेय गणेश गोडसे

लोकधाटी

REFBK-0022854

निबंध / व्यक्ति चित्रण 219

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

9 JUL 1980

18 SEP 1985

(क्र. मा. प.)
५०००-४-८०

निबंध
२७९३
२२८५४
२६।४।८०

लोकधाटी

द. ग. गोडसे यांचे इतर
प्रकाशित साहित्य

सौंदर्यसमीक्षा :

पोत १९६३
शक्तिसौष्ठव १९७२
गतिमानी १९७६

नाटक :

काळगंगेच्या काठी १९७४

मराठी संशोधन मंडळ ग्रंथालय माटुंगा
२०९३
वा. क्र. २२८५४
विभाग

लोकघाटी

—काही टिपणे

दत्तात्रेय गणेश गोडसे

REFBK-0022854

पॉप्युलर प्रकाशन
मुंबई

Lokadhati
(Marathi Notes on folk-art)
D. G. Godse

लोकधाटी
पॉप्युलर प्रकाशन
म-४८०
© द. ग. गोडसे

मुद्रक
चिं. स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय
४६१/४, सदाशिव पेठ,
पुणे ४११०३०

प्रकाशक
रामदास भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन प्रा. लि.
३५ सी, ताडदेव रोड
मुंबई ४०००३४

वढोदे,
खानदेशात, सातपुड्याच्या पायथ्याशी,
आडवाटेवरचे एक खेडे,
माझे जन्मग्राम,
आणि संस्कार केन्द्र,

आदासे,
नागपूरपासून काही मैलावर एक खेडे,
नागविदर्भातील प्रसिद्ध, प्राचीन गणपती क्षेत्र
माझे दुसरे संस्कार केन्द्र;

बालपणातील या दोन खेडयांच्या
सुखद स्मृतीस
कृतज्ञतापूर्वक ...

द. ग. गोडसे यांचे इतर
प्रकाशित साहित्य

सौंदर्यसमीक्षा :

पोत १९६३
शक्तिसौष्ठव १९७२
गतिमानी १९७६

नाटक :

काळगंगेच्या काठी १९७४

मराठी संशोधन मंडळ ग्रंथालय
२०९३
ग्र. क्र. २२८५४
निबंध
(स्थायी प्रत)

लोकधाटी

—काही टिपणे

दत्तात्रेय गणेश गोडसे

REFBK-0022854

पॉप्युलर प्रकाशन
मुंबई

लोकधाटी आविष्कारांचा अभ्यास करीत असताना केलेली ही स्वैर टिपणे आहेत. या अभ्यासात लोकधाटी आविष्कारांची नेमकी गमके कोणती जाणवली हे सांगण्यापुरताच हा प्रयत्न मर्यादित आहे. पोत, शक्ति-सौष्ठव, गतिमानी या माझ्या पुस्तकांतील विचार धारेच्या अनुषंगानेच हा प्रयत्न करण्यात आला आहे.

या प्रयत्नात, प्रा. व. र. आंबेरकर, प्रा. व. दि. कुलकर्णी, प्रा. मं. वि. राजाध्यक्ष, प्रा. विजयाबाई राजाध्यक्ष, प्रा. गंगाधर पाटील, प्रा. अशोक रानडे, प्रा. कमलाबाई देसाई, प्रा. गं. बा. ग्रामोपाध्ये, श्री. पां. ग. उर्फ नाना जोशी या विचारवंत व रसिक मित्रांनी वेळोवेळी केलेल्या मार्गदर्शनाबद्दल व दाखविलेल्या आस्थेबद्दल मी या सर्वांचा ऋणी आहे.

वढोदे (खानदेश) येथील सौ. अनुराधाबाई फडके यांनी वेगवेगळी ग्रामीण गीते मिळवून देण्याकरिता घेतलेल्या परिश्रमाबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे. असंख्य ग्रामीण स्त्री-गीते तोंडपाठ असलेल्या वढोद्याच्याच श्रीमती धनकुंवर मोरी यांनी अनेक गीते जात्यावर म्हणून दाखवून ग्रामीण गेय ओवीचे जे बहुमोल प्रात्यक्षिक दिले त्याबद्दल मी त्यांचाही आभारी आहे.

'अनुष्टुभ्' या द्वैमासिकात या टिपणांना क्रमशः प्रसिद्धी दिल्याबद्दल या मासिकाचे संपादक, प्रा. पुरुषोत्तम पाटील यांचा मी आभारी आहे.

पॉप्युलर प्रकाशनाचे श्री. रामदास भटकळ यांनी या पुस्तकाच्या प्रकाशनाबद्दल दाखविलेल्या आस्थेबद्दल व कल्पना मुद्रणालयाचे श्री. चिं. स. लाटकर यांनी थोड्या अवधीत हे पुस्तक उत्तम प्रकारे छापून दिल्याबद्दल...या दोघांचाही मी आभारी आहे.

विजयादशमी १ ऑक्टोबर १९७९ — द. ग. गोडसे

एका मोठ्या नदीचा घाट. पडझड झालेला. घाटाच्या पायऱ्यांवर स्थानिक आदिवासी शिल्पींची लहान लहान पाले. या पालातून लहानमोठ्या आकाराची शे-पन्नास शिल्पे आडवी उभी मांडलेली. करड्या काळसर दगडावर कोरलेल्या मूर्ती आणि आकृती. मूर्ती....बहुधा स्थानिक आदिवासी श्रद्धा-विश्वातल्या.

एक लहानसर शिल्प उचलले...हातात धरून न्याहाळले. शिल्पाचा दगड हाताला मऊ मेणचट लागला. करड्या संगजिऱ्यासारखा. काहीसा ढिसूळ. कोरण्यापेक्षा सोलून काढायला अधिक सोयीचा. मूर्ती कोरताना दगडाची लाकडाप्रमाणे सालपटे निघाली असावीत. तेथले सारेच शिल्प सोलून काढल्या-सारखे वाटले...मोठ्या आकृतींचे शिल्पसुद्धा.

माझ्या हातातील शिल्प कोरलेल्या दगडाचा आकार भूमितीच्या कोण-त्याच आकारात बसत नव्हता. अगदी अनियमित. आणि अधिक न्याहाळून पाहिले तेव्हा तेथील सारीच शिल्पे अनियमित आकाराची असल्याचे आढळले. माझ्या हातातील शिल्पात एक स्त्री आणि वाघ अशा दोन आकृती कोरण्यात आल्या होत्या; नागर दृष्टीला त्या दोन्हीही आकृती सारख्याच ओबड वाटल्या असत्या. पण त्या कमालीच्या धडधाकट वाटल्या. त्यांच्या आकारापेक्षा त्यांच्या धष्टपुष्ट अंगाची जाणीव करून देणाऱ्या. स्त्रीमूर्तीचा चेहरा उग्र, डोळे बटबटीत, नाक बसके आणि आखूड. मूर्तीची मान, भुजा, दंड, पंजे, मांड्या, पाय, पावले भरलेली. अंगांच्या मानाने स्तन मात्र फारच लहान. मध्ययुगीन नागर शिल्पांतील स्त्रियांच्या तुलनेने तर अगदी नगण्य ! फक्त दोन किरकोळ उंचवट्यांनी ते सुचविण्यात आलेले. नितंब सुद्धा पुष्ट नव्हते. आकृतीचा धड-धाकट बांधा लक्षात घेता किरकोळच ! मूर्तीला दोन हात. डाव्या हातात जाड सरळ पात्याचे लांब दणकट खड्ग. डाव्या हाताच्या तळव्यावर कुंभ ठेवलेला. मूर्तीच्या अंगावर मोजकेच दागिने. गळ्यात दोन ढोबळ मण्यांच्या माळा, कानांत लोंबणारी मोठी, वजनदार कुंडले. हातात जाड दणकट बांगड्यांचा चुडा. कमरेला जाडजूड मेखला. सारा साजशृंगार जाड–जूड आणि धड–धाकट.

वाघाची आकृतीही अशीच दणकट आणि ओबड, तोंड शरीराच्या मानाने थोडे मोठे. जबडा उघडलेला...करवतीसारखे दात दाखविणारा, पाय मजबूत, पंजे मोठे, पंज्याची नखे बाहेर आलेली. मूर्तीच्या उजव्या खांद्यावर एक मोठा फणा उभारलेला नाग. नागाची शेपटी खांद्यावरून सरळ कमरेपर्यंत आलेली, मूर्ती वाघाच्या पाठीवर एका बाजूने बसलेली, स्वार झालेली नव्हे.

एकंदर चिन्हांवरून ही मूर्ती कोणा आदिवासी शक्तिदेवतेची असावी असे वाटले. पण नागर-श्रद्धाविश्वातल्या अष्टभुजेहून वेगळी. मूर्ती पाहिल्यावर तिच्या देवत्वापेक्षा तिच्या शक्तीची प्रचीती यावी. मूर्तीचे देवत्वच तिच्या शक्तीत साठवल्याचे जाणवले. मूर्तीप्रमाणेच वाघ, खड्ग, कुंभ, दागिने, साप– या साऱ्यांच्या आकृती शक्तीने भरल्या-भारलेल्या. कोणत्याही नागरी नाजूकपणाला, लालित्याला या शिल्पात स्थान नव्हते. एवढेच नव्हे तर कोणतेही लालित्य येथे अभिप्रेत नव्हते. शिल्प कोरणाऱ्या शिल्पीच्या भावविश्वातच नागरी लालित्याची जाण नसावी.

शिल्प न्याहाळीत असतानाच शिल्पतंत्राबद्दलही विचार मनात आले. नागर शिल्पतंत्रानुसार हे शिल्प सिद्ध झाले नव्हते. तरी सुद्धा कोणत्या तरी वेगळ्या वळणाचे हे शिल्प आहे असेही जाणवले. तो नुसता दगडाचा ढलपा नव्हता. एक शिल्प होते. पण नागर शिल्पशास्त्रातले कोणतेच आदर्श या शिल्पात नव्हते. आकृतिसौष्ठवाचे, आकारसौष्ठवाचे, अंगसौष्ठवाचे, रचनेचे–इत्यादी. पैकी कोणतेही सूत्र या शिल्पात आढळत नव्हते. त्याचप्रमाणे कोरण्याच्या तांत्रिक (नागर) कौशल्याचाही येथे अभाव होता. नागरशिल्पांतील आकृतिबंधाची जाण कोरण्यात नव्हती. शिल्पातील मूर्ती, प्राणी, आणि इतर वस्तू यांना यथातथ्य, प्रमाणबद्ध आकार किंवा अंग देण्याचा येथे सुतराम प्रयत्न नव्हता. शक्तिदेवतेच्या आकृतीचे दोन हात, पाय व पावले यांत सारखेपणा नव्हता; प्रमाणबद्धताही नव्हती. मूर्तीची मानवाकृती, वाघ, खड्ग आणि दागिने यांच्या स्वतःच्या व परस्परांच्या आकारात तारतम्य नव्हते...किंबहुना प्रमाणबद्धतेच्या कोणत्याही तारतम्याला या शिल्पात महत्त्व नव्हते. हाती आलेल्या अनियमित आकाराच्या ढलप्यावर, मनाला भावलेल्या आकृती यदृच्छेने कोरण्याचा हा प्रयत्न वाटला.

या शिल्पाला आकाराची चौकट नव्हती. दगडाचा अनियमित आकार हीच त्याची चवकट. तिला चौरस गोल, अथवा लंबगोल असा कोणताही मितिबद्ध आकार देण्याचा प्रयत्न नव्हता. किंबहुना कोणत्या तरी चवकटीत शिल्प बसवावे ही जाणच शिल्पीला नसावी. आणि थोडा अधिक विचार केल्यावर जाणवले–या शिल्पप्रकाराला चवकटीची कल्पनाच मान्य नसावी. कारण कोणत्याही चवकटीशिवायच ते आकारास आले होते. चवकट शिल्पाच्या बाहेरच्या आकाराची नाही, तशी शिल्पातील मूर्ती आणि वस्तू यांच्या आकाराचीही नाही. आकार, अवकाश, आकृती यासंबंधीचे नागरी शिल्पशास्त्रीय संकेत या शिल्पाच्या बाबतीत सर्वस्वी उपरे, निरर्थक ठरावे एवढे हे

शिल्प वेगळ्या वळणाचे वाटले.

वेगळ्या वळणाचे असले तरी ते शिल्प आहे हे नाकारता येत नव्हते. एका अनागरी शिल्पीने काही संस्कार केल्यामुळे दगडाचा ढलपा एक आविष्कार झाला होता...एक कलाकृती बनला होता. तो आता ढलपा तर नव्हताच पण....दगडही राहिला नव्हता.

©

आदिवासींच्या देवळात देवांच्या मूर्ती नसतात. आदिवासी आपल्या देवतांना मानवी रूप देत नाहीत. कधी कधी देवता म्हणून ते विशिष्ट आकाराचे दगड मांडतात खरे...पण मानवाकृतीशी त्यांचे सादृश्य नसते. कोंड जमातीत 'मातामाय' या भूदेवतेकरिता एका दगडाचीच योजना केलेली आढळते. बडो देव हा गोंडांचा मुख्य देव...पण त्याची मूर्ती नाही. मुरियांचा देव लिंगो पेन. मुरियांच्या श्रद्धाविश्वात या देवाचे व्यवहार अगदी माणसासारखे असतात. पण मुरियांनी या देवाला मूर्तिरूप दिले नाही. फक्त घोड्याचे तोंड असलेले एक चिन्ह त्याला दिले, पण देव म्हणून या चिन्हाची पूजा करण्यात येत नाही. बैगा जमातीतील कलाकार त्यांचा देव नंगा बैगा याचे चित्र काढीत नाहीत. इतर लहानमोठ्या आदिवासी जमातींच्या बाबतीतही हेच आढळते. त्यांचे देव त्यांच्या श्रद्धाविश्वात माणसासारखे वागताना आढळले तरी त्या जमातींपैकी कोणीही त्यांना मनुष्यरूप दिलेले आढळत नाही.

मग माझ्या हातांतील आदिवासी शिल्पात देवीची मानवाकृती कशी? त्याच परिसरातल्या नागरी संस्कृतीच्या संपर्काचा तर हा परिणाम नाही? मी उभा होतो त्या घाटाच्या शेजारीच असलेल्या टेकडीवर एक प्राचीन देवालय उद्ध्वस्त स्थितीत उभे होते. या देवालयामुळेच टेकडीच्या भोवतालचा परिसर आणि नदीचा घाट प्रसिद्ध होते. टेकडीवर असलेले मंदिर शैवपंथातील शक्तिदेवता योगिनीचे मंदिर होते. दहाव्या शतकातील मध्ययुगीन वास्तू. मध्ययुगीन संपन्न शिल्पतंत्रानुसार बांधण्यात आलेली. नाना प्रकारच्या असंख्य आकृती–मूर्तींनी मढवलेली...पण सांप्रत भग्नावस्थेत. या उद्ध्वस्त मंदिराचे खांब कललेले तर काही खंडित होऊन पडलेले. मूर्ती तर सडा पडाव्या तशा इतस्ततः आडव्या उभ्या पडलेल्या...पण त्यांपैकी बहुतेक खंडित. मुळात तुष्ट-पुष्ट रेखीव शरीरसौष्ठवाच्या अभंग, समभंग, त्रिभंग अशा वेगवेगळ्या पवित्र्यात उभ्या, वाकलेल्या अथवा बसलेल्या. किरिट, कुंडले, भुजबंध, मणिमेखला, काकणे, उदरबंध, कटिबंध, साखळ्या, तोरड्या यांचा कोरीव, कसबी

एकंदर चिन्हांवरून ही मूर्ती कोणा आदिवासी शक्तिदेवतेची असावी असे वाटले. पण नागर-श्रद्धाविश्वातल्या अष्टभुजेहून वेगळी. मूर्ती पाहिल्यावर तिच्या देवत्वापेक्षा तिच्या शक्तीची प्रचीती यावी. मूर्तीचे देवत्वच तिच्या शक्तीत साठवल्याचे जाणवले. मूर्तीप्रमाणेच वाघ, खड्ग, कुंभ, दागिने, साप– या साऱ्यांच्या आकृती शक्तीने भरल्या-भारलेल्या. कोणत्याही नागरी नाजूकपणाला, लालित्याला या शिल्पात स्थान नव्हते. एवढेच नव्हे तर कोणतेही लालित्य येथे अभिप्रेत नव्हते. शिल्प कोरणाऱ्या शिल्पीच्या भावविश्वातच नागरी लालित्याची जाण नसावी.

शिल्प न्याहाळीत असतानाच शिल्पतंत्राबद्दलही विचार मनात आले. नागर शिल्पतंत्रानुसार हे शिल्प सिद्ध झाले नव्हते. तरी सुद्धा कोणत्या तरी वेगळ्या वळणाचे हे शिल्प आहे असेही जाणवले. तो नुसता दगडाचा ढलपा नव्हता. एक शिल्प होते. पण नागर शिल्पशास्त्रातले कोणतेच आदर्श या शिल्पात नव्हते. आकृतिसौष्ठवाचे, आकारसौष्ठवाचे, अंगसौष्ठवाचे, रचनेचे–इत्यादीपैकी कोणतेही सूत्र या शिल्पात आढळत नव्हते. त्याचप्रमाणे कोरण्याच्या तांत्रिक (नागर) कौशल्याचाही येथे अभाव होता. नागरशिल्पांतील आकृतिबंधाची जाण कोरण्यात नव्हती. शिल्पातील मूर्ती, प्राणी, आणि इतर वस्तू यांना यथातथ्य, प्रमाणबद्ध आकार किंवा अंग देण्याचा येथे सुतराम प्रयत्न नव्हता. शक्तिदेवतेच्या आकृतीचे दोन हात, पाय व पावले यांत सारखेपणा नव्हता; प्रमाणबद्धताही नव्हती. मूर्तीची मानवाकृती, वाघ, खड्ग आणि दागिने यांच्या स्वतःच्या व परस्परांच्या आकारात तारतम्य नव्हते... किंबहुना प्रमाणबद्धतेच्या कोणत्याही तारतम्याला या शिल्पात महत्त्व नव्हते. हाती आलेल्या अनियमित आकाराच्या ढलप्यावर, मनाला भावलेल्या आकृती यदृच्छेने कोरण्याचा हा प्रयत्न वाटला.

या शिल्पाला आकाराची चौकट नव्हती. दगडाचा अनियमित आकार हीच त्याची चवकट. तिला चौरस गोल, अथवा लंबगोल असा कोणताही मितिबद्ध आकार देण्याचा प्रयत्न नव्हता. किंबहुना कोणत्या तरी चवकटीत शिल्प बसवावे ही जाणच शिल्पीला नसावी. आणि थोडा अधिक विचार केल्यावर जाणवले–या शिल्पप्रकाराला चवकटीची कल्पनाच मान्य नसावी. कारण कोणत्याही चवकटीशिवायच ते आकारास आले होते. चवकट शिल्पाच्या बाहेरच्या आकाराची नाही, तशी शिल्पातील मूर्ती आणि वस्तू यांच्या आकाराचीही नाही. आकार, अवकाश, आकृती यासंबंधीचे नागरी शिल्पशास्त्रीय संकेत या शिल्पाच्या बाबतीत सर्वस्वी उपरे, निरर्थक ठरावे एवढे हे

शिल्प वेगळ्या वळणाचे वाटले.

वेगळ्या वळणाचे असले तरी ते शिल्प आहे हे नाकारता येत नव्हते. एका अनागरी शिल्पीने काही संस्कार केल्यामुळे दगडाचा ढलपा एक आविष्कार झाला होता...एक कलाकृती बनला होता. तो आता ढलपा तर नव्हताच पण....दगडही राहिला नव्हता.

◎

आदिवासींच्या देवळात देवांच्या मूर्ती नसतात. आदिवासी आपल्या देवतांना मानवी रूप देत नाहीत. कधी कधी देवता म्हणून ते विशिष्ट आकाराचे दगड मांडतात खरे...पण मानवाकृतीशी त्यांचे साद्दश्य नसते. कोंड जमातीत 'मातामाय' या भूदेवतेकरिता एका दगडाचीच योजना केलेली आढळते. बडो देव हा गोंडांचा मुख्य देव...पण त्याची मूर्ती नाही. मुरियांचा देव लिंगो पेन. मुरियांच्या श्रद्धाविश्वात या देवाचे व्यवहार अगदी माणसासारखे असतात. पण मुरियांनी या देवाला मूर्तिरूप दिले नाही. फक्त घोड्याचे तोंड असलेले एक चिन्ह त्याला दिले, पण देव म्हणून या चिन्हाची पूजा करण्यात येत नाही. बैगा जमातीतील कलाकार त्यांचा देव नंगा बैगा याचे चित्र काढीत नाहीत. इतर लहानमोठ्या आदिवासी जमातींच्या बाबतीतही हेच आढळते. त्यांचे देव त्यांच्या श्रद्धाविश्वात माणसासारखे वागताना आढळले तरी त्या जमातींपैकी कोणीही त्यांना मनुष्यरूप दिलेले आढळत नाही.

मग माझ्या हातांतील आदिवासी शिल्पात देवीची मानवाकृती कशी ? त्याच परिसरातल्या नागरी संस्कृतीच्या संपर्काचा तर हा परिणाम नाही ? मी उभा होतो त्या घाटाच्या शेजारीच असलेल्या टेकडीवर एक प्राचीन देवालय उद्ध्वस्त स्थितीत उभे होते. या देवालयामुळेच टेकडीच्या भोवतालचा परिसर आणि नदीचा घाट प्रसिद्ध होते. टेकडीवर असलेले मंदिर शैवपंथातील शक्तिदेवता योगिनीचे मंदिर होते. दहाव्या शतकातील मध्ययुगीन वास्तू. मध्ययुगीन संपन्न शिल्पतंत्रानुसार बांधण्यात आलेली. नाना प्रकारच्या असंख्य आकृती–मूर्तींनी मढवलेली...पण सांप्रत भग्नावस्थेत. या उद्ध्वस्त मंदिराचे खांब कललेले तर काही खंडित होऊन पडलेले. मूर्ती तर सडा पडाव्या तशा इतस्ततः आडव्या उभ्या पडलेल्या...पण त्यांपैकी बहुतेक खंडित. मुळात तुष्ट-पुष्ट रेखीव शरीरसौष्ठवाच्या अभंग, समभंग, त्रिभंग अशा वेगवेगळ्या पवित्र्यात उभ्या, वाकलेल्या अथवा बसलेल्या. किरिट, कुंडले, भुजबंध, मणिमेखला, काकणे, उदरबंध, कटिबंध, साखळ्या, तोरड्या यांचा कोरीव, कसबी

जडाव अंगभर ल्यालेल्या....पण सांप्रत भग्न...खंडित !

या प्राचीन नागरी श्रद्धाविश्वातल्या कसबी कारागिराने या शेजारच्या आदिवासी शिल्पांना काही प्रेरणा दिली असेल काय ? त्यामुळेच आदिवासी शिल्पातील देवतांना सध्याची मानवाकृती देण्यात आली असावी काय ?

माझ्या हातांतील शिल्प मी पुन्हा न्याहाळले. योगिनी मंदिरातील शक्ति-देवतेच्या मूर्तीसारखीच माझ्या हातांतल्या शिल्पातील मूर्ती होती काय ?–दोन्ही शिल्पांत फक्त तांत्रिक कौशल्याचाच फरक होता ? म्हणजे एका शिल्पाचे स्वरूप तंत्र-प्रगत, शास्त्रबद्ध होते आणि दुसऱ्याचे ओबड, अप्रगत आणि शास्त्ररहित होते काय ? पुन्हा शंका आली...प्रगत आणि शास्त्रबद्ध त्याचप्रमाणे अप्रगत आणि शास्त्ररहित ही विशेषणेच चुकीची नसतील कशावरून ? शिवाय वाटले... दोन्ही शिल्पांना जोखावयाच्या फूटपट्ट्याच वेगळ्या असतील. आणि तसे असेल तर एकाची फूटपट्टी दुसऱ्याला लावून कसे चालेल ? ते जोखणेच चूक ठरेल; आणि संबंधित शिल्पालाही ते अन्याय करणारे होईल. बहुधा, नागरी शिल्प पाहण्यास सरावलेली माझी दृष्टी हे आदिवासी शिल्प अभावितपणे एका परक्या दृष्टीने न्याहाळीत असावी...आणि म्हणून मला ते ओबड, अप्रगत शास्त्ररहित वाटत असावे.

आणि मग मात्र हातांतील आदिवासी शिल्प वेगळेच दिसू लागले. नव्याने विचार केल्यावर जाणवले की या शिल्पालासुद्धा स्वतःचे असे एक 'वळण' आहे; आणि या शिल्पापुरते ते प्रगतही आहे. ते तेवढे प्रगत नसते तर हे शिल्प आहे या स्वरूपात आकारालाच आले नसते. या शिल्पाचे वळण वेगळे असेल, नागरी शिल्पशास्त्राहून ते पिंडप्रकृतीने, जडण-घडणीने सर्वस्वी भिन्नही असेल. पण ते एक स्वतंत्र वळण निश्चित आहे....आणि या प्रकारच्या शिल्पा-पुरते ते प्रगतही आहे. कोणताही आविष्कार मूर्त करणारे तंत्र त्या आवि-ष्कारापुरते तरी प्रगतच असते...ते कमी प्रगत अथवा अधिक प्रगत असत नाही...असू शकत नाही. आणि खात्री झाली की नागरी शिल्पशास्त्राच्या मोजमापांनी प्रस्तुत आदिवासी शिल्प जोखताच येणार नाही. ते तसे जोख-ल्यास या शिल्पावर अन्याय मात्र होईल. या शिल्पाकडे पहाण्याची दृष्टीच वेगळी हवी; आणि ही दृष्टी येण्यास आदिवासींचे भावविश्व व आदिवासींची आविष्कारप्रक्रिया अभ्यासिली पाहिजे.

लोक-चित्रकलेतील रेषेचे रूप-स्वरूप तपासले तर त्याच अनुषंगाने अधिक शोध घेतल्यास लोक-आविष्कारांच्या भावविश्वाशी आणि लोक-आविष्का-

रांच्या प्रक्रियेसंबंधी काही स्पष्ट काही सूक्ष्म कळण्याची शक्यता वाटली.

©

स्वयंप्रवाही, मुक्त, आवेशी, लवयुक्त, रेषाभाषा–आणि स्वर ही आदिवासी आविष्काराची महत्त्वाची साधने आहेत. ही साधने स्वयंभू, शक्तिमान असतात. वेसण न घातलेल्या मत्त वृषभासारखी, किंवा लगाम न लागलेल्या वांड घोड्यासारखी...उद्दाम आणि अवखळ ! अश्या बेगुमान साधनांचे अंगभूत सामर्थ्य आणि स्वातंत्र्य सांभाळून आदिवासी कलाकार आपआपले मनोगत, भाषा-रेषा-स्वर, या साधनांनी मूर्त करण्याचा प्रयत्न करतात.

आदिवासी कलाकाराचे मनोगत आणि ते मूर्त करण्याचे त्याचे साधन यांचे संबंध, नागर कलाकाराचे मनोगत आणि नागर कलावंताच्या सर्वस्वी स्वाधीन झालेले त्याचे साधन, यांच्या परस्पर-संबंधाहून सर्वस्वी वेगळ्या प्रकारचे असतात हे ध्यानात घेतले पाहिजे. आदिवासी आविष्काराच्या बाबतीत हे संबंध अधिक सौहार्दाचे...बरोबरीचे असतात. आदिवासी कलाकाराचे मनोगत आणि साधन ही दोन्हीही स्वभावतःच मुक्त, स्वतंत्र आणि समर्थ असल्यामुळे मनोगत आणि साधन या दोघांनाही परस्परांच्या सामर्थ्याची, वैशिष्ट्याची नुसती जाणच नसते तर परस्परांच्या कर्तृत्वाबद्दल आदरही असतो, म्हणूनच लोक-आविष्कारांच्या प्रक्रियेत मनोगत आणि साधन यांचे हे आदरयुक्त सहकार्य फार महत्त्वाचे आणि जिव्हाळ्याचें ठरते. लोक–आविष्कारांच्या घडणीत हे महत्त्व आणि जिव्हाळा प्रत्ययास येतात. या प्रक्रियेत साधन जसे कलावंताची कधी बटीक बनत नाही. तसेच कलावंतही साधनाच्या कधी संपूर्ण आहारी जात नाही. आदिवासी कलावंताला त्याच्या आविष्कार–साधनाबद्दल वाटणारे प्रेम आणि आदर जवळ जवळ श्रद्धायुक्त असतात ते यामुळेच.

आदिवासींच्या आविष्कार मूर्त करणाऱ्या साधनांप्रमाणेच त्याच्या मुक्त समर्थ मनोगताचाही शोध घेतला पाहिजे. आदिवासी कलावंतांच्या मनोगताला 'आशय' म्हणण्यापेक्षा 'भावन' म्हणणे अधिक समर्पक ठरेल. आशय ह्या संकल्पनेत प्रामुख्याने अभिप्रेत असलेले तार्किकतेचे परिमाण 'भावन' ह्या संकल्पनेत नाही. आदिवासी कलावंताच्या 'भावना'चा विचार करावयाचा तर तो आदिवासी भावविश्वाच्या संदर्भात झाला पाहिजे; आणि या भावविश्वाचा विचार आदिमानवाच्या मनाचा शोध घेऊनच होऊ शकेल...

• • •

आदिवासी शिकारी आणि ग्रामीण शेतकरी यांच्या जीवनव्यवहारात सकृतदर्शनी फरक दिसला तरी दोघांचेही भावविश्व सारखे असल्याचे आढळून येते. आजचा शेतकरी हा प्रदीर्घ काळपर्यंत शिकारीच होता.... पुरावस्तुशास्त्रज्ञांच्या मते, अलीकडेच तो शेतकरी झाला आहे. म्हणूनच आजचा आदिवासी शिकारी आणि ग्रामीण शेतकरी यांच्या आविष्काराचे वळण एकाच थाट-घाटाचे आढळून आल्यास आश्चर्य वाटावयास नको. हे वळण भावन-अनुसारी असते; म्हणजे भावलेल्या, प्रतीत झालेल्या, अनुभवानुसार हे आविष्कार आकारास येतात. त्यांना भावन-अनुसारी आविष्कार म्हणणे उचित ठरेल. या भावन-अनुसारी आविष्कारांच्या भावविश्वाचा, त्यांच्या घाट-घडणीचा येथे शोध घ्यावयाचा आहे.

आदिमानवाच्या 'भावनाचा' शोध म्हणजे मानवाच्या आदिम मनाचा शोध. हा शोध आदिमानवाच्या भावविश्वाचा मागोवा घेऊन करावा लागेल. त्यासाठी प्राकप्राचीन आदिमानवाच्या वेगवेगळ्या उपलब्ध आविष्कारांचा अभ्यास अपरिहार्य आहे. या दृष्टीने प्राचीन मानवाचे चित्र, शिल्प, काव्य, संगीत, नृत्य आदी आविष्कार अभ्यसनीय ठरतात. पण यांपैकी चित्र, शिल्प आणि थोडेबहुत काव्य यांचे प्राचीन दाखलेच आज उपलब्ध आहेत. त्यातही चित्र, शिल्प यांचे दाखले सर्वांत अधिक आणि प्राचीन आहेत. पुरावस्तुशास्त्रज्ञांच्या मते हे दाखले किमान इ. स. पूर्व ६० हजार ते ४० हजार वर्षांइतके जुने आहेत.

मानव संस्कृतीच्या आजपर्यंतच्या इतिहासाची विभागणी स्थूल मानाने दोन भागांत करण्यात येते. एक प्रागैतिहासिक कालखंड व दुसरा ऐतिहासिक कालखंड. मानवी संस्कृतीच्या आरंभापासून तो लिपीचा शोध लागेपर्यंतचा काळ म्हणजे प्रागैतिहासिक काळ. या प्रागैतिहासिक कालखंडाचेही, प्राचीन अश्मयुग आणि नवाश्मयुग असे पुन्हा स्थूल उपभाग मानण्यात येतात. प्राचीन अश्मयुगाचा काल अदमासे अठरा लक्ष वर्षांचा समजण्यात येतो. या काळातील मानव 'माणूस' म्हणून प्राथमिक अवस्थेत होता. इ. स. पूर्व ३० हजार वर्षांपर्यंत तो या प्राथमिक अवस्थेत होता. तीस हजार वर्षांपूर्वी आदिमानवाच्या जीवनरहाटीने प्रगतीच्या नव्या दिशेने प्रवास सुरू केला आणि या कालखंडात मानवाचे जीवन प्राकप्राचीन अश्मयुगीन जीवनाहून वेगळे आणि अधिक प्रगत झाले. नव-अश्मयुग या नावाने हा कालखंड ओळखला जातो.

प्राचीन अश्मयुगीन मानव हा शिकारी होता. वन्य प्राण्यांची शिकार करून तो आपली गुजराण करी. त्याबरोबरच वन्य फळे, कंदमुळे, झाडपाला यांचाही

अन्न म्हणून तो उपयोग करी...पण प्राण्यांची शिकार हेच त्याचे मुख्य अन्न होते. अश्मयुगात त्याची शिकारीची हत्यारे दगडाची होती आणि अश्मयुगाच्या अंतापर्यंत ती प्रामुख्याने दगडाचीच राहिली. ती हळूहळू सुधारत होती. अधिकाधिक कार्यक्षम होत होती. नव अश्मयुगात ही दगडाची आयुधे अधिक प्रभावी झाली आणि आयुधांतील महत्त्वाच्या प्रगतीमुळे नव-अश्म युगातील मानव अधिकाधिक प्रभावी शिकारी बनत गेला. शेतकरी बनून स्थिर होईपर्यंत तो शिकारीच होता. आजही शेतकरी न झालेले आदिवासी शिकारीच आहेत.

आदिमानवाच्या चित्र. शिल्प आविष्कारांचे उपलब्ध झालेले दाखले या नव-अश्मयुगातील असावेत असे तज्ज्ञांचे मत आहे. म्हणजे प्राचीन मानव हा किमान चाळीस हजार वर्षांपासून स्वतःचे मनोगत अथवा 'भावन' चित्र-शिल्पांतून व्यक्त करीत होता हे स्पष्ट होते. त्याचे हे मनोगत प्राचीन नैसर्गिक गृहांच्या भिंतींवरून, भूमिगत बळदा-भुयारांतून, उघड्यावरच्या प्रचंड शिला-खंडांवरून, मृत प्राण्यांची शिंगे, प्राचीन प्रचंड हत्तींचे सुळे अशा वेगवेगळ्या लहानमोठ्या पृष्ठभागांवरून चितारलेले अथवा कोरलेले आढळते. प्राचीन मानवाच्या भावविश्वाची सूक्ष्म पण स्पष्ट कल्पना देणारे हे आविष्कार जेवढे उत्फूर्त, उत्कट आहेत तेवढेच ते कलात्मकही आहेत हे ध्यानात घेतले पाहिजे. या अविष्कारावरून सहज नजर फिरवली तरी लक्षात येते की ते चितारणाऱ्या अथवा कोरणाऱ्या कलावंताचे मनोगत हे शिकाऱ्याचे मनोगत आहे.

हे मनोगत चितारणारा कलावंत हा शिकारीच होता. शिकारी नसेल त्याला अश्मयुगातील मानव-समाजात स्थान नव्हते. केवळ कलावंत म्हणून त्या समाजात कोणाला अस्तित्वच नसे. अश्मयुगीन मानवाचे जगणे शिकारीवरच अवलंबून होते. त्यामुळे त्याचा सारा वेळ व शक्ती प्रत्यक्ष शिकारीत अथवा शिकार-संबंधित व्यवहारात जाई. त्याचे कसब, त्याची अंगमेहनत, त्याचे धाडस शिकारीकरिता असे. उत्तम शिकारी बनण्याचे शिक्षण त्याला बालपणापासूनच वडीलधाऱ्याकडून मिळे. शिकारीची अवजारे आणि हत्यारे स्वतः तयार करणे, सावजाचा शोध घेणे, सावजाला सुगावा लागू न देता चोर पावलांनी त्याचा पाठलाग करणे, या पाठलागापायी लांब मजला मारण्याची ताकद कमावणे, ह्या गोष्टी त्याला अंगी बाणवाव्या लागत. शिकारीच्या धाडसी व्यवहारात अत्यावश्यक असणारी चपळाई, गती, सावधानता, एकाग्रता, तीक्ष्ण अचल दृष्टी आणि हत्यार पाजळण्याचे कसब ह्या गोष्टी अंगी बाणल्याशिवाय तो उत्तम शिकारी होऊच शकत नसे. शिकारीस लागणारी आयुधे,

अवजारे तर तो स्वतः बनवीच पण शिकारीच्या निमित्ताने उपयोगात येणाऱ्या दोऱ्या, टोपल्या, लहानमोठ्या नावा अथवा होडकी ह्या वस्तूही तो स्वतःच तयार करी. शिकारीच्या निमित्ताने, शिकारीपूर्वी आणि नंतर काहीं यातुविधी करण्यात येत. या विधीकरिता प्राण्यांच्या चित्रांची अथवा काही आकृतींची आवश्यकता असे. गृहांच्या भिंतींवरून त्यांचे आलेखनही शिकाऱ्यालाच करावे लागे. शिकारीकरिता अथवा शिकार झाल्यानंतर गाणी म्हणण्यात येत. ही गाणी करणे, ती गाऊन नाचणे, वाद्ये वाजविणे वगैरे व्यवहारसुद्धा त्यालाच करावे लागत. सारांश, प्राचीन मानवाला शिकाऱ्याचे सर्वांगीण व्यक्तिमत्त्व संपन्न करावे लागे.

निसर्गाच्या अहर्निश सान्निध्यात तो शिकारी म्हणूनच रहात असे. निसर्गाचे त्याचे ज्ञान शिकाऱ्याच्या सूक्ष्म दृष्टीने आणि शिकारीस उपयुक्त म्हणूनच त्याने मिळविलेले असे. झाडांना फळे केव्हा येतात, कोणती कंदमुळे केव्हा आणि कोठे मूळ धरतात, कोणत्या प्राण्यांची वस्ती कोठे आणि कोणत्या ऋतूत असते, कोणत्या झाडपाल्याचा रस विषारी असतो अथवा गुणकारी असतो वगैरे अनेक गोष्टींचे सूक्ष्म पण स्पष्ट ज्ञान त्याने शिकारीला आवश्यक म्हणून मिळविलेले असे. त्याचे निसर्गप्रेम सर्वस्वी उपयुक्ततावादी असे. अन्न देणारा म्हणूनच तो निसर्गाकडे बघे....पण हे अन्न शोधल्याशिवाय, तोडल्याशिवाय, गोळा केल्याशिवाय त्याला मिळत नसे. त्याकरिता निसर्गाशी त्याला संघर्षच करावा लागे. कंदमुळे, झाडपाला, फळे-फुले यांची प्राप्ती म्हणजेसुद्धा एक प्रकारची शिकारच असे.

प्राचीन मानवाच्या जीवनातील शिकारीची अपरिहार्यता, ती–करिता आवश्यक असलेले निसर्ग व्यवहाराचे सूक्ष्म ज्ञान, वेगवेगळ्या प्राण्यांचे आक्रमक आणि संरक्षक सामर्थ्य, गती, चापल्य, आणि त्याचबरोबर प्राण्यांच्या सामर्थ्याच्या आणि हुशारीच्या तुलनेने शिकाऱ्याच्या व्यक्तिगत सामर्थ्याचा आणि त्याच्या छोट्या पल्ल्याच्या आयुध्यांचा तोकडेपणा ... आणि शेवटी शिकारीच्या व्यवहारातील अनिश्चितता यामुळे प्राचीन मानवाच्या जीवनरहाटीची आणि भावविश्वाची घडणच वेगळ्या थाट-घाटाची झालेली असे. शिकार हा त्याचा करमणुकीचा खेळ नव्हता तर जगण्याकरिता प्रत्यही करावा लागणारा तो अटळ आणि अखंड संघर्ष होता. या संघर्षात जीवघेणे धाडस आवश्यक असे, पण जगण्याकरिता तेही जिद्दीने पत्करणे हाच त्याच्यासमोर एकमेव मार्ग असे. अपरिहार्य धाडस हे शिकारी मानवाच्या जीवनरहाटीचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य होते. ही अपरिहार्यता अन्न या त्याच्या जीवनातील महत्त्वाच्या

गरजेपोटी निर्माण होई.

निसर्ग आणि निसर्गातील निरनिराळे प्राणी यांकडे बघण्याचा शिकाऱ्याचा दृष्टिकोणही वेगळा असे. निसर्गातील प्राण्यांबद्दल शिकारी मानवाला प्रेम नसे. अन्न म्हणूनच तो त्यांच्याकडे पाही. अन्नाच्या शोधात जंगला-शिवारांतून हिंडणारे प्रतिस्पर्धी म्हणून तो त्यांना शत्रूही समजे. शिवाय हे प्रतिस्पर्धी शिकारी मानवापेक्षा अनेक बाबतींत वरचढही असत. गती, आक्रमक शक्ती, प्रतिकारशक्ती, संरक्षणक्षमता, चापल्य; त्याचबरोबर तीक्ष्ण दृष्टी, तीक्ष्ण घ्राणेंद्रिये, तीक्ष्ण दात, सुळे, नखे, शिंगे यांसारखी आयुधवजा कार्यक्षम उपांगे यांच्या तुलनेने शिकारी मानव कमालीचा दुबळा होता. त्याची हत्यारे तोकडी होती... तशीच ती तोकड्या पल्ल्याचीही होती. अशा परिस्थितीत त्याच्यापेक्षा वरचढ असलेल्या प्राण्यांबद्दल त्याला प्रेम वाटणेच शक्य नव्हते. उलट भीती वाटणे साहजिक होते. पण भीतीमुळे स्वस्थ बसणेही त्याला अशक्य होते. अन्नाकरिता शिकार करणे अपरिहार्य होते. आणि वाटेल ते धाडस पत्करून ती करणे आवश्यक होते. परिणामी प्राण्यांकडे बघण्याचा शिकारी मानवाचा दृष्टिकोनच वेगळा होई. एकतर ते त्याच्या शिकारीचे सावज असत; अथवा त्याच्या सावजावर हक्क सांगणारे प्रतिस्पर्धी शिकारी असत. म्हणजे दोन्ही दृष्टींनी प्राणी हे शिकारी मानवाचे शत्रूच ठरत. प्राणी समर्थ असो अथवा दुबळा असो त्याची शिकार करणे हेच त्याचे कर्तव्य ठरे. कुत्री आणि घोडे यांसारखे प्राणी कालांतराने माणसाळले तरी शिकारी मानवाचा प्राण्यांकडे बघण्याचा दृष्टिकोन बदलला नाही. शिकारीच्या कामीच या माणसाळलेल्या प्राण्यांचा उपयोग करण्यात आला. आणि शिकारीचे एक साधन यापलीकडे शिकारी मानवाच्या भाव-विश्वात त्यांना स्थान नव्हते. प्राण्यांवर निखळ प्रेम करण्याची कल्पनाच त्यांच्या भावविश्वात नव्हती. ती तशी निर्माण होणेही शक्य नव्हते.

शिकारी मानवाने गुहांतून केलेल्या चित्रणांत अनेक प्राण्यांचे आलेखन आढळते. पण हे प्राणी शिकारी मानवाच्या रिकाम्या कुतूहलाचे अथवा कौतुकाचे विषय नाहीत तर ती त्याची सावजे आहेत. या चित्रणांतून आढळणारे विविध प्रसंग हे वेगवेगळ्या प्राण्यांच्या वेगवेगळ्या शिकारीतील घटना आहेत. सावजपरत्वे या घटना कमी अधिक धाडसपूर्ण आणि नाट्यवाण आहेत. तीक्ष्ण शिंगे रोखून बेगुमान धावणारा आक्राळ वृषभ, वक्र विशाल सुळयांचा मत्त केसाळ मॅमथ किंवा बेढब आकार-अंगाचा पुष्ट दांडगा वराह ! शिकारीतले सारे धाडसी नाट्य या प्राण्यांच्या केवळ दर्शनमात्रे, आजही मनात उभे राहते पण ह्या प्राण्यांचे चित्रण म्हणजे आदिवासी मानवाच्या

कुंचल्याचा केवळ विरंगुळ्याचा व्यवहार नव्हता, तर शिकारीपूर्वी करावयाच्या यातुविधीतले ते एक आवश्यक आन्हिक होते. निरनिराळ्या प्राण्यांचे मुखवटे चढवून, अंगाला रंगांचे पट्टे फासून अथवा वेगवेगळ्या प्राण्यांच्या कातड्यांच्या झुला अंगावर चढवून नृत्य करीत असलेले या चित्रांतून आढळणारे नर्तक, केवळ हौस म्हणून नाचत नाहीत तर नर्तनाचे सोंग करणारे ते छुपे शिकारी आहेत. त्यांची वेषभूषा, त्यांचे प्राणिसदृश विक्रीडित हे निखळ नृत्य नाही, तर नृत्याचा बहाणा आहे. सावजाला फसविण्याचे एक नाटक आहे. त्यांच्या या नृत्य-नाट्याचा उद्देश शिकार हाच आहे.

प्राचीन मानवाचे शब्द-स्वर आविष्कार आज लुप्त झाले आहेत. पण कवी आदिमानवाचे मनोगत हे शिकाऱ्याचेच मनोगत कसे होते याची कल्पना, थोड्याफार फरकाने, आजच्या आदिवासी कवींच्या काही गीतांवरून येऊ शकते. आजच्या आदिवासींची गीते ऐकली तर त्यांपैकी बव्हंश गीते शिकार-विषयक असल्याचे आढळून येईल. एका आदिवासी जमातीच्या शिकार-गीताचे हे भाषांतरित कडवे पाहा—

"सांजवटीच्या विराट पंखाखाली
रानभर पसरली....रात्र काळी...झोपली गाढ;
नक्षत्रे भित्री, पळाली आकाशाचे अंगण सांडून
काजव्यांचीही विझली लंगडी लुकलुक
पिशाच्चांच्या निघाल्या स्वाऱ्या...रात फेरीला...
शिकार हत्तीची करणाऱ्या व्याधा,
धनुष्य उचल...
शिकार हत्तीची करणाऱ्या व्याधा,
धनुष्य उचल...धनुष्य उचल..."

अश्मयुगीन आदिमानवाची गीतेही अशीच शिकारविषयक असतील असे या कडव्यावरून वाटते.

निसर्गाच्या व्यवहाराचे सूक्ष्म ज्ञान तर शिकारी मानवाला असेच, शिवाय निसर्गातील काही अगम्य, अदृश्य शक्तींच्या अस्तित्वाचीही त्याला जाण असे. या शक्तींच्या स्वरूपाबद्दल त्याला निश्चित माहिती नसे हे खरे, पण त्यांच्या सामर्थ्याची त्याला खात्री असे. निसर्गाप्रमाणेच निसर्गातील या अदृश्य शक्तीही प्रभावी आहेत, एवढेच नव्हे तर त्यांची निसर्गातील निरनिराळ्या भागांवर अधिसत्ता असते अशीही त्यांची श्रद्धा असे. मानावावरही या शक्ती

अधिसत्ता गाजवीत असतात, त्या हित करणाऱ्या सुष्ट असतात तशाच त्या अहितकारक दुष्टही असतात अशी त्याची दृढ भावना असे. या शक्तींना आवाहन करून त्यांना संतुष्ट केल्याशिवाय स्वतःचे जीवन सुखी होणार नाही, आपले व्यवहार सुरळीत पार पडणार नाहीत असा त्याचा समज होता. शिकारीसारख्या महत्त्वाच्या, आवश्यक, पण तेवढ्याच अनिश्चित व्यवहाराच्या बाबतीत तर ह्या सुष्ट, दुष्ट शक्तींचे साहाय्य मिळविणे त्याला अगत्याचे वाटे. आणि त्याला भावेल तसे श्रद्धायुक्त आवाहन करून तो ते मिळवी. निसर्गातील अदृश्य शक्तीविषयीची भीती, आदर आणि श्रद्धा-निष्ठा हा शिकारी मानवाचा धर्म होता आणि आजच्या आदिवासींच्या धर्मभावनेचे स्वरूप तेच आहे.

तरीही प्राचीन शिकारी मानव या शक्तींवरच सर्वस्वी अवलंबून राहात नसे हे विशेष. आपले सामर्थ्य आणि कौशल्य कमी पडणार नाही याबद्दल तो दक्ष असे. अदृश्य शक्तींस केलेल्या श्रद्धायुक्त आवाहनामुळे त्याला आत्मविश्वास मिळे हे खरे, पण या आत्मविश्वासावरच तो सर्वस्वी विसंबून नसे. उलट या आत्मविश्वासाचा उपयोग तो स्वतःचे व्यक्तिगत धैर्य वाढविण्याच्या कामी उपयोगात आणी. परिणामी या वाढलेल्या धैर्याच्या बळावर, एरव्ही करावयास धजला नसता असे धाडस करण्यासही तो तयार होई. आजही आदिवासी कवनांतून शिकाऱ्याची श्रद्धा आणि आत्मविश्वास यांचा प्रत्यय येतो. त्यावरून शिकाऱ्याची श्रद्धा आणि श्रद्धेमुळे त्याचा स्वतःच्या कर्तृत्वाबद्दल दुणावणारा विश्वास हे एकमेकांना पूरक कसे ठरतात हे स्पष्ट होते. त्याचबरोबर सश्रद्ध शिकारी हा स्वतः स्वतंत्रपणे किती प्रयत्नशील असतो हेही कळते.

निसर्गातील शक्ती आणि शिकारी मानव यांमधील हा व्यवहार जेवढा श्रद्धेचा असे, तेवढाच तो श्रमविभागाचाही असे. श्रद्धायुक्त आवाहन केल्याने तुष्ट झालेल्या शक्तींनी यथोचित साहाय्य द्यावे आणि शिकाऱ्याने प्रत्यक्ष शिकारीची आपली जबाबदारी चोख सांभाळावी अशी ही विभागणी असे. दोघांचेही साध्य एकच....शिकार !

निसर्गातील शक्तींच्या अनुग्रहाएवढाच स्वतःच्या कौशल्यावरही शिकारी आदिमानव अवलंबून असल्यामुळे त्याची स्वतःच्या हत्यारावरही तेवढीच निष्ठा आणि प्रेम असते. शिकारी मानवाचे हत्यार हे त्याचा एक अवयवच असते. आपल्या सर्व इच्छा-आकांक्षांची जाण आपल्या या अवयवास असल्याचे तो धरून चालतो. परिणामी शिकाऱ्याची इच्छा आणि शक्ती ही

त्याच्या हत्याराचीही होतात. शिकारी आणि त्याचे हत्यार हे वेगळे नसतातच. स्वतःच्या शारीरिक अवयवांइतकेच आपले हत्यारही नेहमी तत्पर, तल्लख आणि तीक्ष्ण असावे याची तो नेहमी काळजी घेत असतो. काही आदिवासींच्या गीतांतून तर शारीरिक अवयवांच्या प्रेमाहूनही शिकाऱ्याचे हत्यारप्रेम हे श्रद्धा-युक्त असल्याचेही आढळते. श्रद्धेने ते हत्यारांची पूजा करतात. आजही ग्रामीण समजुतीनुसार, दसऱ्याच्या निमित्ताने होणारे शेतीच्या अवजारांचे पूजन हा प्राचीन शिकारी जीवनाचाच वारसा असावा असे वाटते.

शिकारीचा व्यवहार नेहमीच अनपेक्षित घटनांचा असतो. शिकारीला वेगळी कलाटणी मिळणे, प्रसंगी शिकाऱ्याच्या जिवावर बेतण्याची वेळ येणे ह्या गोष्टी शिकारीत नेहमीच घडतात. विशेष म्हणजे या गोष्टींचा पूर्व–अंदाज कधीच बांधता येत नाही. याकरिता शिकाऱ्याला नेहमीच सावध राहावे लागते. कोणत्याही अडचणीच्या प्रसंगी हिंमत न सोडता, मनाची एकाग्रता ढळू न देता त्याला मार्ग काढावा लागतो. प्राचीन शिकारी मानवाची तोकडी आयुधे लक्षात घेता असे प्रसंग त्याच्यावर प्रत्यही येत हे उघड आहे. म्हणूनच प्रसंगावधान, एकाग्रता आणि हिम्मत ही मनोधारणेची वैशिष्ट्ये प्राचीन शिकारी मानवाच्या व्यवहारात आणि आविष्कारात प्रतिबिंबित झालेली आढळतात.

शिकारी मानवाचे जीवन सर्वस्वी शिकारीवर अवलंबून असल्यामुळे त्याच्या भावविश्वाला एक वेगळेच वळण लागून त्याच्या मनाची घडण विशिष्ट घाटाची होणे स्वाभाविक असते. भावविश्वाच्या या वळणामुळे शिकारी मानवाची संवेदन-क्षमता अती सूक्ष्म होते. ती विशेषत्वाने उत्कट होते आणि ही उत्कटता सर्वस्वी भावनिक असते. शिकारी मानवाला येणारा प्रत्येक अनुभव जाणवण्यापेक्षा त्याला भावतो, आणि घेतलेल्या अनुभवानुसार हे 'भावन' सूक्ष्म अथवा स्पष्ट होते. या भावनानुसार शिकाऱ्याचे जीवनव्यवहार घडतात. कोणत्याही तार्किक संगतीपेक्षा भावनिक प्रेरणेनुसार हे व्यवहार घडतात. शिकारीच्या व्यवहारातील शोध, पाठलाग आणि धाडस यामागेही शिकाऱ्याची भावनिक प्रेरणाच असते आणि भावनिक प्ररणेनुसारच ह्या वृत्ती बळावतात. परिणामी या वृत्तींना पोषक असलेले इतर भाव जागृत होऊन, ते व्यक्त करणाऱ्या प्रतिक्रियाच शिकारी मानवाकडून व्यक्त होताना दिसतात. शिकारी मानवाचे आविष्कार अभ्यासताना ही गोष्ट लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

शिकारीच्या व्यवहारात शोध आणि धाडसाबरोबरच अनिश्चिततेचा भागही मोठा असतो. किंबहुना शिकारीचे अंतिम यश हे नेहमीच अनिश्चित असते.

शिकारीतील शोध आणि धाडस जेवढे प्रत्यक्ष, निश्चित आणि स्पष्ट तेवढेच शिकारीतील यश-अपयश संदिग्ध, अनिश्चित आणि योगायोगाचे. शोध आणि धाडसाच्या प्रत्यक्ष व्यवहारातील निश्चितपणावर ते मुळीच अवलंबून नसते. इतके की आजच्या सुसज्ज शिकाऱ्यालाही त्याबद्दल निश्चिंत राहता येत नाही. शिकारी आदिमानवाला तर ते सुतराम शक्य नव्हते. त्यामुळे यशाच्या उत्कट आनंदाप्रमाणेच अपयशाने मिळणाऱ्या निराशेचा दारुण अनुभवही त्याला प्रत्यही घ्यावा लागे, त्याची संवेदनक्षमता विशेषत्वाने उत्कट असल्यामुळे हे दोन्ही अनुभव त्याला सारख्याच उत्कटतेने जाणवत. आनंद आणि निराशा या दोन परस्परभिन्न भावांमध्ये आदिमानवाचे शिकारी मन कायम दोलायमान होताना दिसते आणि त्या मनाचे हे भावविवश डोलणे त्याच्या आविष्कारांतही स्पष्ट प्रतिबिंबित झालेले दिसते. शिकारीचे प्रत्यक्ष कर्म आणि त्याचे फल यांकडे बघण्याची शिकारी मानवाची दृष्टी तार्किक नसे तर सर्वस्वी भावमय असे, आणि ती भावनानुसारी असल्यामुळे शिकारी मानवाची प्रतिक्रिया नेहमी उत्कटच असे. हे ध्यानात घेतले की, प्राचीन आणि अर्वाचीन शिकारी मानवाच्या आविष्कारांतून प्रकट होणाऱ्या राग, लोभ, सुख, दुःख आदी भाव-भावनांची निखळ उत्कटता कळण्यास मदत होते.

शिकारी मानवाचे भावविश्व शिकारीच्या व्यवहाराने असे भरले-भारलेले असे. त्यामुळे मानवाचे जीवन हीसुद्धा एक प्रदीर्घ शिकारच आहे अशी त्याची भावना झाली असल्यास नवल वाटायला नको. जीवनातील त्याचे इतर व्यवहारही शिकारीत मिळालेल्या अनुभवानुसारच चालत. त्याच्या जीवनाला मिळणारा हा शिकारवाण त्याच्या आविष्कारात प्रतिबिंबित झालेला स्पष्ट दिसतो.

अश्मयुगीन शिकारी मानवाच्या असंख्य शिकारीसमूहांपैकी अनेक समूहांनी अलीकडे, म्हणजे गेल्या सहा हजार वर्षांपासून आपला भटका शिकारी पेशा सोडून देऊन ते शेतकरी झाले. महाराष्ट्रापुरते बोलावयाचे झाल्यास इ. स. पूर्व दोन लक्ष वर्षांपासून येथील आदिवासी समूह शिकारी जीवन जगत होते. गेल्या फक्त पाच हजार वर्षांपासून त्यांपैकी काही शिकारी समूह शेतकरी होऊन स्थायिक झाले आहेत. महाराष्ट्रातील ठिकठिकाणच्या उत्खननात सापडलेल्या पुराव्यावरून पुरातत्त्ववेत्त्यांचे असे मत झाले आहे.

शेतकरी झाल्यापासून या प्राचीन शिकाऱ्यांची जीवनरहाटी सकृद्दर्शनी

बदललेली दिसते. भटकेपणा जाऊन ते स्थिर झालेले दिसतात. या बदलामुळे शेतजमिनीचा जडपणाही त्यांच्या अंगी बाणलेला दिसतो. त्यांचे चालणे, बोलणे धीरगंभीर झाल्यासारखे वाटते. काही तज्ज्ञांच्या मते त्यांचे मानसिक व्यवहारही संथ झालेले आहेत. नागरी धावपळीच्या मानाने शेतकरी सुस्त वाटला तरी तो तसा नसतो. शेतकीची एकंदर प्रक्रिया लक्षात घेतली तर तो नेहमी दक्ष आणि तत्परच असतो. या दक्षतेमुळे प्रसंगी त्याला एवढे कर्तव्यनिष्ठ व्हावे लागते की, घरच्या मृत कुटुंबियाचे कलेवर झाकून ठेवून त्याला प्रथम शेताकडे धाव घ्यावी लागते. सारांश, कोणत्या वेळी कोणती गोष्ट तातडीने करावी याचे भान शेतकऱ्याला नेहमीच असते. शेतकीचा व्यवहारच असा आहे की त्यातील, काही कामे उरकण्याकरिता शेतकऱ्याला काही काळ वाट पाहात बसणे भाग पडते. या काळातच तो स्वस्थ बसलेला वाटला तरी प्रत्यक्षात तो तसा नसतो.

शिकारी पेशा गेला आणि शिकारी मानव शेतकरी म्हणून एका जागी स्थिर झाला म्हणून दोन लक्ष वर्षांचे त्याचे भावविश्वही लगेच बदलले असणे शक्य आहे काय? उलट ते तसे बदलणे तर्कसंगत वाटत नाही. (नागर संस्कृतीच्या शेजाराचा, संपर्काचा प्रभाव ग्रामीण आणि आदिवासी जीवनावर नेहमीच पडत आला आहे हे खरे. पण गतिमान दळणवळणाची अत्याधुनिक साधने अलीकडच्या काळात प्रचलित होईपर्यंत आदिवासी आणि ग्रामीण जीवन बऱ्याच प्रमाणात नागर–संस्कृतीच्या प्रदूषपणापासून अलिप्त राहात होते, राहू शकत होते.) सबब सूक्ष्मपणे अभ्यासिले तर जमीन कसणाऱ्या शेतकऱ्याची जीवनरहाटी सकृद्दर्शनी बदललेली वाटली तरी त्याचे भावविश्व अजूनही बऱ्याच प्रमाणात शिकाऱ्याचेच आहे, असे जाणवते. शेतजमीन न कसणाऱ्या आणि शिकारी पेशाही सोडलेल्या महाराष्ट्रातील काही जमातींची वागणूक या दृष्टीने अभ्यसनीय ठरते. ह्या जमाती त्यांच्या गावच्या पिढीजाद रहिवासी असूनसुद्धा त्यांना नांगरट माहीत नसते. त्यांचे आयुष्य पिढ्यान्-पिढ्या गावात जाऊनही गावच्या जमिनीशी त्यांचे नाते जडलेले नसते. जिव्हाळ्याच्या सहवासाने लागणारा जमिनीचा वाण आणि गुण हे दोन्ही या जमातींना लागलेले दिसत नाहीत. शेतकऱ्यांहून अनेक बाबतींत त्यांचे वळण आणि वागणूक वेगळी वाटते. वृत्तीने आणि व्यवहाराने ते शिकारीच वाटतात. प्राचीन आदिमानवातील शिकारी या जमातींनी आजही जपून ठेवलेला आहे. त्यांची गीते, नृत्ये, त्यांचे तमाशासारखे आविष्कार सूक्ष्म अभ्यासिले की हे जाणवते.

शेतकऱ्याच्याही प्रत्यक्ष व्यवहारात दिसला नाही तरी त्याच्या भावविश्वात

दडून बसलेला शिकारी अजूनही दिसू शकतो. शेतकऱ्याचे श्रद्धा-संकेत अभ्यासले, त्याच्या जीवनातील व्यवहार-वहिवाट तपासली तर या साऱ्यांचा वारसा त्याला त्याच्या प्राचीन शिकारी परंपरेकडूनच मिळाला आहे असे खात्रीपूर्वक वाटते.

शेतकरी झाला असला तरी जंगलाशी असलेली त्याची पूर्वापार वहिवाट अजूनही संपलेली नाही. अजूनही शेतकऱ्याला अनेक कारणांकरिता जंगल-शिवारांवर अवलंबून राहावे लागते. गुराढोरांना चरण्याला जंगल मोकळे हवे असते. शेतीला काटेरी झुडपांची कुंपणे लागतात. ही झुडपे जंगलातूनच आणावी लागतात. घर किंवा झोपडी बांधायला लागणारा लाकूडफाटा जंगलच देते. सरपणाकरिता त्याला जंगलाकडेच धाव घ्यावी लागते. गुऱ्हाळा-तल्या चुलांगणास लागणारे सरपण जंगलच पुरविते. रानातले लाकूड तोडून आणून गावात सरपण म्हणून विकण्याचा काही जमातींचा व्यवसाय असतो. पहाडाच्या आसपास राहणारे शेतकरी तर, आजही, घरातला दाणा संपला की जंगलात जाऊन झाडपाला, कंदमुळे आणि रानफळे यांवर गुजराण करतात. अगदी अलीकडच्या काळात जंगल संबंधित कायदे होईपर्यंत शेतकऱ्याला जंगल-शिवारांची लूट प्राचीन काळाप्रमाणे मुक्तपणाने करता येत असे.

जंगल तोडून, उदास पडलेली जमीन नांगरटीखाली आणणाऱ्या अव्वल पाटील-देशमुखांचे, शिवकालीन कागदपत्रांतून आढळणारे आक्रमक व्यवहार पाहिले की ते शिकारसदृश असल्याचेच वाटतात. शिकाऱ्याच्या जिद्दीनेच ते जंगलांवर तुटून पडत आणि जंगलाकडून हिसकावून घेतलेली जमीन शिकार केलेल्या सावजासारखीच जपत. तिच्याकरिता भांडत, प्राणपणाने लढत. शिवकालीन करीने, तकरीरा, याद्या, कैफियती यांमधून वतनांकरिता घालण्यात आलेल्या धाडी–दरवड्यांची, खून–मारामाऱ्यांची उग्र वर्णने वाचली की हे वतनदार, शेतकऱ्यांपेक्षा शिकारीच कसे होते याची कल्पना येते. आजही शेतकरी हा वृत्तीने आक्रमक दिसतो. आपल्या शेताचा धुरा सरकविणे, शेजाऱ्याच्या जमिनीवर अथवा शिवारातील पडित जमिनीवर आक्रमण करून ती वहिवाटी-खाली आणणे...वगैरे शेतकऱ्याच्या खोड्या त्याची प्राचीन शिकारी आक्रमक परंपराच स्पष्ट करतात. स्वतःच्या वहिवाटीच्या जमिनीवर तर तो नांगर फिरवतोच पण वाट मोडून, कोठेही रान काढून तो वहीत करतो. शेतकऱ्याची ही वृत्ती सनातन आहे. या हेकड वृत्तीचे तुकाराम मोठे मार्मिक वर्णन करतात:

" हेकड कुणबी वाटा मोडी. "

शेतकरी जीवनातील श्रद्धा, रूढी, वहिवाटी अभ्यासिल्या तरी या सर्वांच्या मुळाशी मानवाची प्राचीन शिकारी परंपराच असल्याचे दिसते. अजूनही नागपंचमीच्या सणाच्या दिवशी साऱ्या गावाने शेजारच्या पहाडा-जंगलात जाऊन शिकार करण्याची प्रथा अनेक गावांतून आढळते. वाजतगाजत शिकार गावात आणण्यात येते आणि शिकारीचे मांस साऱ्या गावाला वाटण्यात येते. प्राचीन शिकारी परंपरा जपण्याचाच हा गावकऱ्यांचा प्रयत्न आहे. खळ्यात धान्याची रास मोजावयाच्या वेळेला कोल्ह्याची कोल्हेकुई कानी पडेपर्यंत वाट पाहणे, रातकिड्यांचा विशेष गोंगाट एखाद्या जागी ऐकू आला तर तेथे हिंस्र श्वापदाचे वास्तव्य असल्याचे समजणे, माकडांचे चीत्कार, गोंगाट, गोंधळ, गडबड पाहून जवळपास कोणते तरी जनावर आले असल्याचा अंदाज बांधणे, पेरते व्हा पक्षी शिवारातून भराऱ्या मारू लागला की, पावसाची सूचना घेणे इत्यादी अनेक ग्रामीण समजुती त्या जीवनामागची शिकार परंपराच स्पष्ट करतात.

शेतकऱ्याचे श्रद्धाविश्वही असेच प्राचीन शिकारी मानवाची श्रद्धा, भावना जपणारे आहे. निसर्गातील सुष्ट-दुष्ट अदृश्य शक्तींवर शिकाऱ्याप्रमाणे शेतकऱ्याचीही श्रद्धा असते. रानशिवारांतील विशिष्ट स्थानांवर या शक्तींची अधिसत्ता असते, आणि रानशिवारांतून वहिवाट-वर्दळ करावयाची तर या शक्तींना संतुष्ट ठेवले पाहिजे असे शेतकरीही मानतो. शिकाऱ्याप्रमाणे शेतकऱ्याचीही स्थळीय दैवते असतात; आणि ही दैवते गावरक्षक, स्वास्थ्यरक्षक म्हणून मानण्यात येतात. त्यांना संतुष्ट ठेवून आणि वेळप्रसंगी त्यांना कौल लावून त्यांचे सहकार्य शेतकरी मागतो. शेतकऱ्याच्या कुटुंबाचे, त्याच्या गुराढोरांचे प्रकृति-स्वास्थ्य ही दैवतेच सांभाळतात अशी शेतकऱ्यांची श्रद्धा असते. गावातील माणसाला अथवा गुराला सर्पदंश अथवा इतर काही बाधा झाल्यास त्यांना गावातील वहिरोबाच्या देवळात नेऊन ठेवण्याची प्रथा आहे. वहिरोबा, मारुती ही प्राचीन मानवाच्या श्रद्धाविश्वातील शक्तिदेववतांची अर्वाचीन रूपेच आहेत. शिकारी मानवाच्या श्रद्धाविश्वातही त्या संरक्षण-देवताच होत्या. जंगलातील यक्ष-देवता म्हणूनही त्या ओळखल्या गेल्या आहेत. शिकारी स्थायिक होऊन शेतकरी झाल्यावर या देवताही जंगलातून उठून शेतकऱ्याच्या गावाच्या शिवेवर अथवा गावात स्थायिक झाल्या. गावात येऊन स्थिर झाल्या तरी त्यांचे संरक्षणाचे पूर्वापार काम त्यांच्याकडेच राहिले.

स्थळीय दैवतांच्या नावाने भरविण्यात येणाऱ्या ग्रामीण जत्रा, ठिकठिकाणांहून त्यांच्या नावाने निघणाऱ्या काठ्या, जत्रांतून खेळण्यात येणारे ढोल-

लेजिमांचे खेळ, उभे राहणारे तमाशांचे फड वगैरे सामूहिक आणि सांघिक करमणुकीचे प्रकार अभ्यासले तर त्यांची अनेक सूक्ष्म-स्पष्ट रूपे आदिम शिकारी मानवाच्या व्यवहाराशी सदृश असलेली दिसतात. ग्रामीण जीवनातील लग्नासारख्या सोहळ्यावाबतही हेच म्हणता येईल. प्राचीन शिकारी मानवाला लग्न म्हणजे वधूची शिकारच वाटे. आजच्या ग्रामीण लग्नातील वराच्या बाशिंगापासून तो वधूला पुढ्यात घालून पळवून आणण्याच्या सोहळ्यापर्यंत सारेप्रकार शिकारसदृशच वाटतात.

सारांश, आजच्या ग्रामीण शेतकऱ्याची जीवनराहटी बदललेली वाटली तर त्याचे भावविश्व आणि श्रद्धाविश्व थोड्याफार फरकाने अजूनही प्राचीन शिकारी मानवाच्या भाव आणि श्रद्धा विश्वासारखेच आहे हे ध्यानात घेतले पाहिजे. कारण आदिमानवाच्या शिकारी जीवनाचा प्रदीर्घ वारसा अलीकडेच शेतकरी झालेल्या 'शेतकरी–मानवाला' मिळालाच आहे. आजच्या आदिवासी शिकाऱ्याप्रमाणे आजच्या शेतकऱ्याच्या भावविश्वात तो आजही दडलेला आढळला आणि परिणामी तो त्याच्या अस्सल ग्रामीण आविष्कारात अभावितपणे प्रकट होताना दिसला तर नवल वाटायला नको.

शिकारी आणि शेतकरी यांच्या भावविश्वातील हे साधर्म्य लक्षात घेतल्यानंतर या दोघांच्याही आविष्कारांचे थाट-घाट तत्त्वतः एकाच वळणाचे ठरतात. हे वळण सर्वस्वी 'भावन' अनुसारी आहे. त्यामुळे या वळणाचे आविष्कारही 'भावन' अनुसारी असतात. या आविष्कारांचे रेषा-भाषा-स्वर यांचे माध्यम स्वयंप्रवाही, लयतत्त्वयुक्त, शक्तिभारी आणि मुक्त असते. या वळणाच्या आविष्कारांना कोणतीही चौकट नसते...आकाराची नाही, अवकाशाची नाही तशी ताल-तोलाचीही नसते. काल आणि अवकाश मापनाच्या कोणत्याही गणितमानी संकल्पनेपासून हे वळण मुक्त असते. अंकानुसारी कोणतीही गणितमानी व्यवस्थाच येथे अभिप्रेत नाही. आशयात नाही तशी आकृतीतही नाही. अंक-आकड्यांचा कसलाही जाच येथे नाही, कारण कोणत्याही नियमित मापनाची बांधिलकी येथे नाही. या मुद्द्यांचे स्पष्टीकरण पुढील काही टिपणांतून होण्याची शक्यता आहे...

• • •

लोक–आविष्कारातील चित्र–शिल्प–साहित्य–संगीत यांच्या रूपाचा वेध घेत असताना, त्यांच्या रेषा, भाषा व स्वर या माध्यमांच्या प्रकृति-धर्मात एक साधर्म्य आढळून आले. प्रवहनाची स्वयंभू प्रवृत्ती हे ते साधर्म्य. या माध्यमांचे प्रवहन मुक्त, स्वतंत्र असते. माध्यमाच्या या स्वातंत्र्याचा मान आणि भान ठेवूनच लोक-आविष्कारांची घडण झालेली असते.

या मुक्त प्रवहनाला अंगभूत असे एक 'वळण' असते...आणि वेगवेगळ्या लोक-आविष्कारांचा आस्वाद घेत असताना या वळणाची सूक्ष्म-स्पष्ट जाणीवही होत असते. लोक-आविष्कारांपैकी लोकचित्रकलेतील रेषेच्या अधिक अभ्यासाने ह्या वळणाचे रूप शोधणे इष्ट ठरेल.

लोक-चित्रकलेतील रेषा ही गतिमानी असते....आणि सूक्ष्मपणे न्याहाळले तर वाक-वळणांची असते. सरळ रेषेहून ती वेगळी असते...घडणीने आणि प्रकृति-धर्माने. टिंब हा रेषेचा घटक. किमान दोन टिंबांनी लहानात लहान रेषा प्रवाहित होते. टिंबांच्या न्यासाच्या दिशेनुसार तिचे प्रवहन यदृच्छेने सुरू होते. हे प्रवहन स्वयंसचेतन असते...ते सरळ सरधोपट असत नाही, तर वाक-वळणांचे असते, याउलट सरळ प्रवाहित होणारी रेषा यांत्रिक आणि कृत्रिम असते....कोणत्या तरी शिस्तीच्या अथवा तंत्रांच्या अनुज्ञेने ती सिद्ध झालेली असते...आणि शिस्तीच्या आणि तंत्राच्या हुकमतीखालीच ती पुढे ढकलली जाते. ती स्वत सरकत नाही तर तंत्राने पुढे ढकलली जाते. तंत्र नियत असल्यामुळे स्वयं वाक वळणे घेण्याची तिला मुभाच नसते. वाक वळणांच्या मुक्त रेषेच्या तुलनेने ती निर्जीव असते...वप्रहनशून्य असते.

या निर्जीव, तंत्रसिद्ध, यांत्रिक रेषेचा विचार येथे अभिप्रत नाही. प्रस्तुत विचार करावयाचा ती लोकचित्रकलेतील निर्भर प्रवहन करणारी, वाक-वळणे असलेली मुक्त रेषा आहे. विशेष म्हणजे या रेषेच्या वाक-वळणांचाच प्रामुख्याने अभ्यास करावयाचा आहे.

या रेषेला तिच्या प्रवहनात वाक-वळणे कशी मिळतात ? ती मिळतात रेषेच्या मुक्त प्रवहन-प्रक्रियेमुळे. या रेषेच्या घटक टिंबांची घडणच अशी असते की त्यांच्या न्यासातून प्रवाहित होणारी रेषा, तिच्या स्रोताच्या आवेशात डाव्या अथवा उजव्या अंगास वळणे अपरिहार्य असते. या अपरिहार्यतेमुळे रेषेला वाक मिळतो आणि असे वाक घेत घेत रेषा पुढे पुढे प्रवाहित होते. दर वाकाचा एक टप्पा असतो. अनेक लहानमोठ्या, वाकांचे टप्पे घेतघेतच रेषा प्रवाहित होते. गतिमानी रेषा म्हणजे अनेक लहानमोठ्या, सूक्ष्म-स्पष्ट वाकांची एक

साखळी.

या गतिमानी रेषेतील लहानमोठा प्रत्येक वाक हा वाहणाऱ्या रेषेच्या प्रवहनक्रियेला अधिक गती देणारा असतो. परिणामी रेषेच्या स्रोताची अंगभूत गतिमानता या वाकांकडून नुसती सांभाळली जात नाही तर वाकाच्या प्राकृतिक घडणीमुळे तिला अधिक गतीही मिळते. म्हणजे रेषेतील वाकाला प्रवहनप्रक्रियेत एक कार्यही असते. त्यामुळे स्रोताची म्हणजेच रेषेची गतिमानता तिच्या वाक-वळणांच्या प्रवहनात क्रमशः वाढत जाते. रेषेच्या स्रोताचा आवेश पेलणारे आणि रेषेचे गतिमान क्रमशः वृद्धिंगत करणारे रेषेचे अंगभूत 'वाक' हे गतिमानी रेषेचे एक महत्त्वाचे परिमाण ठरते.

वाकांच्या लहानमोठ्या आवाक्यांमुळे गतिमानी रेषेच्या स्रोताला वेगवेगळ्या लहान-मोठ्या टप्प्यांची लय प्राप्त होते. टप्प्यांच्या लहानमोठ्या आवाक्यांमुळे ही लय अनियमित होते. तशीच आकार–अवकाशांच्या वेगवेगळ्या संदर्भात ती लवचिकही होते. लयीला मिळणारा अनियमितपणा आणि लवचिकपणा, काल आणि अवकाश यांची बंदिस्त शिस्त असलेल्या कोणत्याही गणितमानी तालात बसू शकत नाही. अनियमित लवचिक लय ही वाक-वळणांच्या गतिमानी रेषेचे आणखी एक महत्त्वाचे परिमाण ठरते.

©

स्वयंप्रवाही रेषेतील वाक भूमितीतील सूत्रसिद्ध, यांत्रिक वाकाप्रमाणे नियमित-नेमका नसतो. या वाकाची दोन टोके वाकाच्या परिघाच्या अंतिम बिंदूपासून सारख्या अंतरावर नसतात. त्यामुळे वाकाची दोन टोके व वाकाचा अंतिम बिंदू यांमधील परस्पर ताल आणि तोल सारखे नसतात. एका वाकात त्याचा अंतिम परिघबिंदू वाकाच्या एका टोकाजवळ असेल तर दुसऱ्यात तो दुसऱ्या टोकाजवळ दिसेल, किंबहुना समतोल आणि सम अंतर साधणारा अंतिम परीघबिंदू टाळूनच साऱ्या वाकांची घडण झालेली आढळते. वाकांची घडण अशी अनियमित, असमतोल असल्यामुळे प्रत्येक वाकाची रेषेच्या मूळ स्रोताला गती देण्याची शक्ती वेगवेगळी ठरते. परिणामी गतिमानी रेषेचे प्रवहन म्हणजे अनेक अनियमित, असमतोल गतिमानांची एक मालिका बनते. ही अनियमितता, असमतोल ही वाकाची महत्त्वाची वैशिष्ट्ये...म्हणून स्वयंप्रवाही रेषेतील अंगभूत असे हे 'वाक-तत्त्व' महत्त्वाचे.

©

गतिमान रेषेच्या स्रोताचा मुक्त आवेग पेलणारा, आणि तो पेलून व रेषेच्या स्रोताला वळण देऊन अधिक गती देणारा 'वाक' ही रेषेच्या आलेखन-प्रक्रियेतील एक स्वयंभू व्यवस्था आहे. या व्यवस्थेचा मांड...म्हणजे वाकाच्या डेऱ्याची (घेऱ्याची) कमाल व्याप्ती, त्याचा आवाका, त्याचा घेर आणि आवाका यांमधील परस्पर ताण, ताल आणि तोल हे सर्वस्वी स्वयंसाकारित, स्वयंनिश्चित, आणि स्वयंसंतुलित असतात. कोणत्याही पूर्वसिद्ध सूत्रानुसार नियत नसतात. रेषेच्या स्रोताच्या गतिमानतेनुसारच ते आकारास येतात, आणि स्रोताचा आवेग पेलून त्यास वेगळे वळण देण्याइतके समर्थ व क्रियाशील असले तरच ते निश्चित होतात....एरव्ही स्रोताच्या झोतात नष्ट होतात. याचा अर्थ रेषेतील वाकाला विशिष्ट शक्ती आणि वळण देण्याचे विशिष्ट कर्तृत्व असले तरच तो रेषेच्या प्रवहनात अस्तित्वात येतो आणि स्थिर होतो. अशक्त आणि अकर्तृत्ववान वाक, केवळ एक वळण म्हणून अस्तित्वात येऊ शकत नाही. म्हणजे शक्ती आणि कौशल्य ही वाकाची महत्त्वाची वैशिष्ट्ये ठरतात.

गतिमानी रेषेचा आवेशी स्रोत दरेक वाकाच्या विशिष्ट प्रकृतिधर्मामुळे अधिकाधिक गतिवान होऊन पुढे स्रवत असल्यामुळे दरेक लहान-मोठ्या वाकाच्या टप्प्याअखेर रेषेच्या स्रोताला नवलपूर्ण वळण मिळते. हे वळण नवलपूर्ण असते, तसेच ते अनपेक्षितही असते...कारण ते पूर्वनियोजित नसते. म्हणजे अनपेक्षिततेचा, नवलपूर्णतेचा धक्का देतच स्रोताचा आवेग रेषेच्या पुढच्या वाकाच्या टप्प्यात अधिक जोमाने प्रवेश करतो; आणि स्रोताचा पुढील प्रवास मागील टप्प्याप्रमाणेच अधिकाधिक गतिशील आणि नवलपूर्ण होऊन अनपेक्षित मार्गाने अखंड सुरू होतो. टप्प्यांची ही साखळी अखंड असते, त्यामुळे गतिमानी स्रोताला कधी खंड पडत नाही. त्याला पूर्णविराम नाही... त्याला परिपूर्णताही नाही. गतिमानी रेषेचा कोणताही आविष्कार या अर्थाने कधी परिपूर्ण नसतोच...तो अखंड स्रवणारा असतो.

गतिमानी रेषेतील 'वाका'ची घडण आणि कार्य यांचे स्थूल मानाने स्वरूप हे असे असते. वाकाच्या घडणीत आणि कार्यात पूर्वनियोजित सूत्रबद्ध असे काही नसतेच. उलट सारे...उत्स्फूर्त, स्वयंप्रेरित, स्वयंगतिशील, स्वयंप्रवाहित आणि स्वलयवर्तित, असे अनिर्बंध, मुक्त आणि ताल-कालातीत असते!!

या वाक-तत्त्वाचा अधिक सूक्ष्म विचार केला तर जाणवते की ते जेवढे शक्तिनिष्ठ आहे तेवढेच ते लवचिकही आहे. म्हणजे ते केवळ ताठर बलदंड नाही, तसेच ते केवळ नाजूक दुबळे नाही. शक्ती ही या तत्त्वाची प्रवहन-

प्रेरणा आहे तर 'लव' (वाक) ही या तत्त्वाची प्रवहन-धारणा आहे. शक्ती ही प्रवहन-प्रेरणा स्वयंभू अंगभूत आहे तशीच लयाची प्रवहन-धारणाही स्वयंभू आणि अंगभूत आहे. शक्ती आणि लव ही वाकतत्त्वाची दोन परिमाणे आहेत ती परस्परपूरक आहेत कारण ती दोन्हीही गतिशील आहेत. या दोहोंच्या सहयोगामुळेच गतिमान रेषेतील 'लव' अथवा 'वाक' सिद्ध होतो. तो सिद्ध होणे जेवढे स्वाभाविक आहे तेवढेच अपरिहार्यही आहे. 'वाक' हे शक्ती आणि लव यांच्या अविभाज्य सहयोगाचे 'मिथुन' आहे. शक्ती आणि सौष्ठव संकल्पनेचे ते मूर्त चिन्ह आहे.

स्वयंप्रवाही रेषेच्या गतिमानी शक्तीला वळण लावून, म्हणजे वाक देऊन अधिक शक्ती आणि सौष्ठव देणारा 'वाक' अनागरी लोककलांच्या आविष्कारांतील महत्त्वाचे तत्त्व आहे. लोककलांच्या संगीत, नृत्य, चित्र, शिल्प, साहित्य आदी आविष्कारांचा अभ्यास केला तर या आविष्कारात 'वाक' ह्या संकल्पनेचा प्रभाव किती व्यापक असतो याची जाणीव होते. किंबहुना लोकजीवनाच्या भावविश्वातच ही संकल्पना महत्त्वाची मानली जात असल्याचेही जाणवते. सांप्रत फक्त लोककलांच्या आविष्कारातून या तत्त्वाचा प्रत्यय कसा येतो एवढाच शोध घ्यावयाचा आहे.

लोककलांना हे 'लव' तत्त्व निसर्गाकडून मिळाले असावे. ज्या निसर्गाच्या अहर्निश सान्निध्यात लोकजीवन व्यतीत होते त्या निसर्गाला हे 'लव' तत्त्व पूर्णतः मान्य असल्याचे आढळते. वनस्पतींची उत्पत्ती, वाढ, आणि त्यांच्या वेगवेगळ्या अवयवांची व्यवस्था या तत्त्वानुसारच होत असताना दिसते. पहाडांचे प्रचंड दांड, कधीच सरळ रेषेत नसतात. नदीनाल्यांचे प्रवाह तर पावलापावलावर वाकवळणांचा शोध घेताना दिसतात. कोणत्याही सपाट पृष्ठभागावरून स्रवणारा पाण्याचा ओघळसुद्धा कधी सरळ रेषेत प्रवाहित होत नाही.

प्राण्यांची तऱ्हेत-हेची शिंगे, सुळे, पाठीचे मणके, हाडे, खुरे, नखे, हाडांचे सांधे, किंबहुना प्राण्यांच्या एकूण शरीराची बांधणीच या तत्त्वानुसारच स्वयंसिद्ध झालेली दिसते. सरपटणारे प्राणी जणू हे वाकतत्त्व सिद्ध करण्याकरिताच जन्माला आलेले दिसतात. त्यांच्या शरीराच्या घडणीत वाकवळणांचा 'लव' नसता तर या प्राण्यांना सरपटणेच अशक्य होऊन, परिणामी जगणेच अशक्य झाले असते. शक्ती आणि सौष्ठव देणारे 'लव-तत्त्व' हे किती प्रभावी आणि लालित्यपूर्ण असू शकते याची कल्पना जमिनीवर सरपटणारा कोणताही प्राणी पाहून येऊ शकते. साप हे त्याचे उत्तम उदाहरण.

जलचर प्राण्यांबद्दल तर बोलायलाच नको. जणू लव पिऊनच ते जन्माला येतात. पाण्यासारख्या प्रवाही, अस्थिर, पारदर्शक द्रवात जगत असल्यामुळे त्यांच्याजवळ शक्तीपेक्षाही लवाची मातब्बरी अधिक दिसते. काही जलचरांचे पाण्यातील व्यवहार न्याहाळले की मूर्तिमंत लवतत्त्वच, मुक्त, निर्भर क्रीडा करीत आहे असे वाटते.

पक्ष्यांच्या बाबतीतही हेच खरे आहे. चोच, पंख, नखे, पिसे ही पक्ष्यांची बलस्थाने, लवतत्त्वानेच भरली-भारलेली आढळतात. लवतत्त्वानुसार त्यांची घडण झाली असल्यामुळे ती फक्त शक्तिभारीच होत नाहीत तर कार्यक्षमही होतात. विशेष म्हणजे शक्तीप्रमाणेच अनुरूप असे सौष्ठवही त्यांना मिळते आणि हे सौष्ठवही पक्ष्यांना अधिक कार्यक्षम करते.

लवतत्त्वाचा असा प्रभाव असलेल्या निसर्गाच्या सान्निध्यात अहर्निश जीवन व्यतीत करणाऱ्या मानवांच्या व्यवहारात आणि भावविश्वात याच तत्त्वाची मातब्बरी आढळल्यास आश्चर्य वाटायला नको. लोकजीवनातील नित्याच्या व्यवहारातील वस्तू अभ्यासिल्या तरी या वस्तूंच्या घडणीत हे तत्त्वच अध्याहृत असल्याचे दिसून येईल. ग्रामीण व्यवहारातील नांगर, फावडी, खुरपी, कुऱ्हाड, कापूस पिंजायची धनुकली, तीर-कमठा, वगैरे व्यवहारोपयोगी वस्तूंची घडण या तत्त्वानुसारच झालेली आढळून येते. या वस्तूंच्या कार्यक्षमतेबरोबरच, त्यांचे सौष्ठवही या तत्त्वामुळे सांभाळले जाते हे विशेष.

ग्रामीण लोकांच्या भावविश्वातील व्यवहारातही हेच तत्त्व प्रभावी असते. त्यांच्या भावविश्वातील संगीत, नृत्य, काव्य, चित्र, शिल्प यांचे आविष्कार याच तत्त्वाने भारलेले आढळतात. हे ध्यानात येण्यास ग्रामीण संगीताचा बारकाईने शोध घेऊ. ग्रामीण संगीतातील वाद्ये या दृष्टीने अभ्यासण्यासारखी आहेत. त्यांचे कोणतेही चर्मवाद्य घ्या. वर्तुळाकार कड्यावर ताणून बसविलेले चामडे आणि त्यातून नाद काढण्याकरिता त्यावर आघात करणारी काठी अथवा हाताचा पंजा. ग्रामीण संगीतातील चर्मवाद्याची ही किमान गरज. या व्यवस्थेतही वाकतत्त्व स्पष्ट जाणवते. ताणलेले कातडे म्हणजे स्तब्ध नादशक्ती. नादाचा स्फोट अथवा स्राव करणारी शक्ती. काठीने अथवा हाताने आघात करून या शक्तीला विमुक्त करता येते....आणि ही विमुक्ती स्फोटक अथवा स्राव स्वरूपात होऊ शकते. संगीताच्या दृष्टीने स्फोटापेक्षा स्रावाला महत्त्व अधिक, म्हणून चर्मवाद्यातून निघणाऱ्या नादाला स्रावाचे वळण देणे हे त्या वाद्यावर आघात करणाऱ्या काठीचे अथवा हाताच्या पंजाचे कार्य. हे कार्य करणारी काठी सरळ नसते...तर वाक असलेली असते. वाकामुळे चामड्या-

वर योग्य दाबाचा आघात होऊन योग्य नादाचा स्राव मुक्त होतो. सरळ काठीने आघात केल्यास चामड्यातून आवाज जरूर निघतो, पण तो स्फोट स्वरूपाचा असतो. स्रवणारा नाद तो नसतो. त्याला प्रवाहित्व नसते... परिणामी त्याला संगीतातले स्वरत्वही प्राप्त होत नाही. नादाला स्रोत, लव आणि स्वरत्व प्राप्त होते वाक असलेल्या काठीच्या आघातामुळे. वाकाची काठी प्रवाही नाद निर्माण करून त्याचा स्रोत वाहत ठेवते...नादस्वराचे हे प्रवहन संगीतदृष्ट्या महत्त्वाचे असते...आवश्यक असते.

हाताने वाजविल्या जाणाऱ्या चर्मवाद्यांच्या वादनीतही हेच असते. हाताचा पंजा वाक असलेल्या काठीसारखाच वाकदार ठेवून आघात केल्यानेच उचित असा प्रवाही नाद निर्माण होतो. काही चर्मवाद्यांच्या पुडाला शाई लावण्यात येते. शाईच्या या पुटालासुद्धा वाक असतो. हा वाक आणि वादकाचा वाकलेला पंजा या दोन वाकांच्या द्वंद्वातून निरनिराळ्या नादस्वरांची निर्मिती होते.

लोक-संगीतातील तंतुवाद्यांची रचना पाहिली तर त्यांच्या वेगवेगळ्या घडणीत हे तत्त्वच अनुसरल्याचे दिसून येते. किनरी, एकतारी यांसारख्या वाद्यांवरून याची कल्पना यावी. झांज, टाळ, टिनमिनी, यांसारख्या धातूच्या वाद्यांची वाकयुक्त घडणही या दृष्टीने अभ्यासनीय आहे.

लोक-संगीतातील वाद्यांचे स्थूल निरीक्षण केल्यानंतर प्रत्यक्ष लोक-संगीतात 'लव-तत्त्व' कसे प्रत्ययास येते याचाही शोध घेतला पाहिजे...

• • •

शिकारी आणि शेतकरी यांचे भावविश्व आजही थोड्याफार फरकाने सारख्याच प्रकृतीचे आहे, हे पाहिल्यानंतर या दोघांच्या आविष्कार–प्रक्रियेचे वळणही सारखे असल्याचे आढळल्यास आश्चर्य वाटायला नको. भाषा, रेषा आणि स्वर या आविष्कार साधनांचे शिकारी आणि शेतकरी या दोघांच्याही आविष्कारांतील रूप-स्वरूप अभ्यासिले की या सारखेपणावर अधिक प्रकाश पडतो; आणि त्याचबरोबर शिकारी आणि शेतकरी यांच्या आविष्कार-प्रक्रियेचे स्वतःचे असे वेगळे आणि स्वतंत्र वळण असल्याचेही जाणवते. लोक-आविष्काराच्या या स्वतंत्र, विशिष्ट वळणाचा, या वळणाच्या व्यवहाराचा आता विचार करावयाचा आहे.

आदिवासी शिकारी आणि ग्रामीण शेतकरी यांच्या आविष्कारांना, यापुढे 'लोक-आविष्कार' म्हणून संबोधणे सोयीचे ठरेल.

लोक-आविष्काराचे साधन, मग ते भाषा, रेषा, अथवा स्वर यांपैकी कोणतेही असो स्वभावतःच स्वयंप्रवाही कसे असते हे आपण पूर्वी पाहिले आहे. त्याचबरोबर या साधनांच्या प्रवहनात 'लय-तत्त्व' कसे अंगभूत असते, आणि या तत्त्वामुळे साधनाचे प्रवहन क्रमशः अधिकाधिक गतिशील होऊन, प्रहवनाच्या मूळ स्रोताला एक अनियमित पण क्रमशः गतिशील होत जाणारी लय कशी मिळते हेही आपण पाहिले. सारांश, हे साधन स्वयंप्रवाहित, स्वलय-वर्तित, स्वतंत्र, मुक्त असते आणि ते नागरी आविष्कारांच्या कोणत्याही माध्यमासारखे कोणत्याही गणितमानी ताल, काल मापनाने नियत नसते हे या साधनांचे वैशिष्ट्य असते; आणि या वैशिष्ट्याची आपण नोंद केली पाहिजे.

लोक-आविष्काराच्या साधनांची ही पिंड–प्रकृती नोंदविल्यानंतर या साधनांची लोक-आविष्काराच्या प्रक्रियेतील भूमिका काय असते याचा शोध घेऊन, साधनांचे प्रक्रियेतील कार्य, साधनाकडून कलावंताला मिळणारे सहकार्य आणि साधन व कलावंत यांच्या परस्पर संबंधामुळे लोक-आविष्काराची होणारी विशिष्ट घडण, त्याला मिळणारा घाट, त्याचे रूप-स्वरूप आदी गोष्टींचा सूक्ष्म-स्पष्ट विचार करणे अगत्याचे ठरते.

लोक-आविष्काराचे साधन स्वयंप्रवाहित आणि आवेशी असल्यामुळे आविष्कारप्रक्रियेतील त्याची भूमिका, नागर आविष्कारांच्या साधनाहून वेगळी ठरते. लोक-आविष्काराच्या प्रक्रियेत साधन स्वतःच्या प्रकृतीनुसार अधिक स्वतंत्रपणाने वागत असते. ते सर्वस्वी कलावंताच्या आधीन कधीच झालेले नसते. शिवाय नागरी कला आविष्कारातील साधनाप्रमाणे ते शास्त्र-

संस्कारित, शिस्तबद्ध नसते. कारण त्याला शिस्त लावणारी कोणतीही शास्त्रोक्त परंपरा लोक-व्यवहारात नसते. अशा आवेशी, अवखळ साधनाच्या कलाकलाने आणि सहकार्याने ग्रामीण कलावंताला कोणताही आविष्कार साकारावयाचा असतो. म्हणजे ग्रामीण कलावंताला भावलेले कोणत्याही अनुभवाचे रूप-स्वरूप कलावंताच्या सर्वस्वी ताबा नसलेल्या साधनाकडून टिपावयाचे असते आणि साधन व कलावंत यांच्या सहकार्यानेच ते होऊ शकते. याचा अर्थ ग्रामीण कलावंत आणि साधन यांच्या सहकार्यामुळेच ग्रामीण आविष्कार संपन्न होत असतात. या सहकार्यामुळे ग्रामीण आविष्काराची घडण अपरिहार्यपणे वेगळी होते. परिणामी ग्रामीण आविष्कार प्रक्रियेचे वळणच वेगळे ठरते.

लोक-आविष्काराचे साधन स्वतंत्र असते व आविष्कार करणाऱ्या कलावंताकडूनही त्याचे स्वातंत्र्य सांभाळले जाते, ही महत्त्वाची गोष्ट ध्यानात घ्यावयास हवी. माध्यमाला नियत करणाऱ्या कोणत्याही शास्त्रोक्त परंपरेच्या अभावामुळेच हे स्वातंत्र्य सांभाळले जाते हे उघड आहे. नागरी शास्त्रोक्त परंपरेत आविष्कार-प्रक्रियेतील साधने सर्वस्वी कलावंताच्या आधीन असतात. गुलामासारखी आधीन असतात. साधनांना आधीन करण्याचा पद्धतशीर शिक्षणक्रमच त्या परंपरेत असतो. एवढेच नव्हे तर कलावंताचे शिक्षणच या शिक्षणक्रमापासून होते. आविष्काराचे साधन सर्वस्वी गुलामासारखे स्वाधीन करून घेऊन त्याला हवे तसे राबविण्याचे कसब आत्मसात करून घेणे हीच प्रत्येक नागरी कलावंताची ईर्ष्या असते. म्हणूनच साधनांवर सर्वंकष स्वामित्व मिळावे व ते कायम ठेवावे याकरिता नागरी कलावंत अहोरात्र 'रियाज' करीत असतात—उमेदवारी करीत असताना आणि नंतरही. प्रथितयश कलावंतांनाही असा रियाज सतत करीत राहिल्याशिवाय चैन पडत नाही. इतके त्याचे महत्त्व त्या परंपरेत मानण्यात येते. शास्त्रीय परंपरेतील गणितमानी आविष्कार-प्रक्रियेच्या दृष्टीने असल्या गुलाम साधनांची आवश्यकताही असते. किंबहुना साधनाच्या गुलामीशिवाय कलावंताचे स्वामित्वही त्या परंपरेत सिद्ध होत नाही. परिणामी नागर आविष्काराच्या प्रक्रियेत साधनाच्या तांत्रिक कारागिरीची मातब्बरी वाढते आणि कलावंत, गुलाम झालेल्या साधनाच्या सर्वस्वी आहारी जाऊन केवळ गणितमानी हिशोबाचे चमत्कार करणारा केवळ कारागीर बनण्याचीही शक्यता असते.

लोक-आविष्काराच्या प्रक्रियेत हे भय नसते. कारण साधनाला गुलाम करणारी सरंजामशाही तेथे नसते. तेथे साधन हे एखाद्या वांड घोड्यासारखेच उन्मत्त, वांड, अवखळ असते. त्याला चुचकारूनच त्यावर स्वार व्हावे लागते.

साधन आणि कलावंत तेथे समान मानण्यात येतात. उभयतांचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य असते. दोघांनाही परस्परांच्या कर्तृत्वाबद्दल आदर बाळगावा लागतो, तरच आविष्काराची क्रिया, परस्पर सहकार्यामुळे पूर्ण होऊ शकते. या सहकार्यातून निष्पन्न होणारा आविष्कार हा नागरी कलावंत आणि त्याचे गुलाम साधन यांनी निर्माण केलेल्या आविष्काराहून घाट-घडणीनेच वेगळ्या वळणाचा ठरतो. लोक-कलावंत आणि त्याचे साधन यांच्या परस्पर संबंधांचे हे वैशिष्ट्य लोक-आविष्कारांचा अभ्यास करताना लक्षात घेणे अगत्याचे आहे.

◎

ग्रामीण आविष्कारात कलावंताला भावलेल्या अनुभवाचे रूप-स्वरूप कसे असते याचा आता विचार करावयाचा आहे. या आविष्कारात अनुभवाचे 'भावमात्र' रूप तेवढेच पकडण्याचा प्रयत्न असतो, यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याचा प्रयत्न दिसत नाही. ग्रामीण कलावंताला उपलब्ध असलेल्या साधनांच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांचा विचार करता त्याला तेवढेच शक्य असते. कारण त्याला कोणत्याही वस्तूचे अथवा अनुभवाचे 'भावमात्र' रूपच भावत असते. यथादृष्ट पार्थिव रूप त्याला दिसत असले तरी ते भावत नसते आणि म्हणूनच पार्थिव रूपाला त्याच्या लेखी महत्त्वही नसते. प्राचीन आदिवासी कलावंताने केलेल्या हत्तीच्या चित्रांवरून अथवा एखाद्या आदिवासी गीतातील हत्तीच्या प्रतिमेवरून हा मुद्दा अधिक स्पष्ट करता येईल.

आदिवासी कलावंताने रानात हत्ती पाहिलेला असला तरी तो नेहमी दुरून पाहिलेला असतो. तो जवळून पाहणे त्याला शक्य नसते. जिवंत हत्तीजवळ जाण्यास तो धजावत नाही. हत्तीचा प्रचण्ड आकार आणि सामर्थ्य त्याचप्रमाणे जंगलातील इतर प्राण्यांच्या तुलनेने उठून दिसणारे हत्तीचे प्रभावी व्यक्तिमत्त्व यांमुळे हत्तीबद्दल त्याच्या मनात भीती असते तसाच आदरही असतो. साऱ्याच आदिवासी शिकाऱ्यांच्या असंज्ञ मनात हत्तीविषयक असलेली भीती आणि आदर यांची जाण ही आदिमानवाच्या हत्तीविषयीच्या शेकडो, हजारो वर्षांच्या अनुभवातून आलेली असते, किंबहुना आदिवासींच्या सामूहिक असंज्ञ मनाचीच ही जाण असते. सामूहिक संज्ञा आणि सामूहिक संवेदना यांच्या स्पष्ट-सूक्ष्म संवाद-संघर्षातून हत्तीविषयक विशिष्ट 'भाव-मात्र' प्रतिमा आदिवासी कलावंताच्या भावविश्वात स्थिर होते. ही प्रतिमा व्यक्तिगत असते तेवढीच सामूहिक असते, एवढेच नव्हे तर समूहाच्या अनुभवाला पटेल, तेवढीच ती व्यक्तिगत असते. एक 'प्रचंड शक्तिभारी गोलाकार' असा हत्तीविषयक सामूहिक अनुभव

असतो; आणि तीच हत्तीच्या 'भावमात्र' रूपाची प्रतिमा आदिवासी कलावंताच्या भावविश्वात साकारून स्थिर झालेली असते. ही प्रतिमा साक्षात्कारासारखी भावलेली असते आणि तीच कलावंताला टिपावयाची असते. हे टिपणे त्याला उपलब्ध असलेल्या विशिष्ट प्रकृतीच्या रेषा–अक्षर–स्वर या साधनांच्या साहाय्याने आणि सहकार्याने करावयाचे असते. ही साधने स्वतंत्र, अवखळ आहेत हेही त्याला ध्यानात ठेवावे लागते. म्हणजे भावलेली प्रतिमा आविष्कारात करण्याची ऊर्मी उत्कट, पण प्रतिमा प्रत्यक्षात साकारणारे साधन स्वैर आणि अवखळ! अशा अडचणीच्या परिस्थितीत भावलेल्या अनुभवाच्या अमूर्त रूपाची कलावंत फक्त 'भावमात्र प्रतिमाच' टिपू शकतो. कारण उपलब्ध साधनांच्या साहाय्याने व सहकार्याने तेवढे करणेच त्याला शक्य असते. परिणामी कोणत्याही अनुभवाची केवळ 'भावमात्र प्रतिमा' टिपणे हे त्याच्या आविष्कार-प्रक्रियेचे धोरण आणि वळण ठरते.

एक 'प्रचंड शक्तिशाली आकार' हे आदिवासी कलावंताला भावलेल्या हत्तीरूपाचे 'भावपात्र रूप' आहे. ते हत्तीचे यथादृष्ट पार्थिव रूप नाही. 'भाव मात्र प्रतिमा-रूप' हे लोक-आविष्काराचे एक प्रमुख गमक आहे.

हत्तीचे यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याचा प्रयत्न आदिवासी कलावंताकडून होत नाही, यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याचा व्यवहार हा भावन-अनुसारी नसतो, तो तर्कानुवर्ती असतो. यथादृष्ट पार्थिव रूपाच्या तपशिलांचा शोध घेऊन त्यांची तार्किक संगती लावण्याचा तो बौद्धिक व्यवहार असतो. हा व्यवहार शिकारी आदिवाशाची भावन प्रक्रिया पाहता त्याच्याकडून अपेक्षित करणेच गैर ठरेल. कारण कोणत्याही अनुभवाचा स्वीकार करण्याची त्याची पद्धतच वेगळी असते. ती तर्कप्रधान नसते तर प्रत्ययानुसारी असते–म्हणून भावन-अनुसारी असते. आणि भावन हे वस्तूचे अथवा अनुभवाचे साकल्याने प्रतीत होणारे एकसंध, भावमात्र रूप असते. तपशिलाचा वेगळा स्वतंत्र प्रत्यय त्यात नसतो, किंबहुना भावनात तपशिलाला तपशील म्हणून वेगळे अस्तित्वही नसते. म्हणूनच आदिवासी अथवा ग्रामीण कलावंताच्या दृष्टीने यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याचा तर्कनिष्ठ व्यवहार घडत नसतो.

हा तर्कनिष्ठ व्यवहार आदिवासी कलावंताच्या प्रत्यक्ष जीवनातही अशक्य असतो. हत्तीचे यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपायचे तर हत्तीचा जवळून परिचय हवा. आणि जिवंत हत्तीजवळ तर शिकारी आदिवासी जाऊच शकत नाही. आणि गेलाच तरी हत्तीच्या पार्थिव रूपाचा तपशील टिपण्याचे तार्किक अवधान त्याला ठेवता येत नाही. त्याच्या दृष्टीने हत्तीरूप हे एकसंध असते. वेगवेगळे

तपशील एकत्र करून ते झालेले नसते. मूळ संपूर्ण रूपापासून, त्याच्या वेगवेगळ्या भागांचा तपशील वेगळा असतो असे तो मानीतच नाही. तसे मानणे तो हास्यास्पदही समजतो हे चार आधळ्यांनी हत्तीरूपाच्या केलेल्या वर्णनासंबंधीची लोककथा ऐकली की पटते. ग्रामीण लोकांच्या नेहमीच्या व्यवहारातील एका वेगळ्या उदाहरणावरूनही हे स्पष्ट होते. या संदर्भात ग्रामीण गोधडीचे उदाहरण ध्यानात घेण्यासारखे आहे.

निरनिराळ्या रंगांचे, वेगवेगळ्या आकाराचे त्याचप्रमाणे वेगवेगळ्या विणीचे, उपलब्ध होतील तसे लहानमोठे तुकडे जोडून ग्रामीण बायका गोधडी तयार करतात. पण गोधडी तयार करताना सारख्या आकाराच्या तुकड्यांचा आकार, रंग अथवा विशिष्ट वीण यांचा न्यास साधून कोणताही एक नियमित आकृतिबंध निर्माण करण्याचा त्यांचा प्रयत्न नसतो. आकार, रंग यांचा कोणताही गणितमानी आकृतिबंध त्यांना अभिप्रेत नसतो. किंबहुना अशा बंधाची त्यांना जाणीवही नसते. तो निर्माण करण्याची नेमकी साधनेही त्यांच्या जवळ नसतात. म्हणूनच यदृच्छेने मिळतील ते तुकडे जोडून सलग गोधडी तयार करण्याचा प्रयत्नच फक्त येथे दिसतो. परिणामी अनेक रंगांच्या, वेगवेगळ्या आकारांच्या, निरनिराळा पोतांच्या कापडाच्या तुकड्यांच्या सलग शिवणीने ग्रामीण गोधडी तयार होते.

ही गोधडी सलग पाहिली तर चित्रवाण दिसते. गोधडीचा चित्रवाण एकसंध दिसतो. म्हणजे वेगवेगळ्या तुकड्यांचे रंग व त्यांचे अनियमित आकार वेगळेपणाने उठून न दिसता गोधडीच्या पूर्णाकृती चित्रवाणात विलीन झालेले दिसतात. म्हणजे गोधडीचे पूर्ण आणि भाग असा भेद येथे जाणवत नाही. तुकड्यांच्या वेगवेगळ्या रंगांकडे अथवा त्यांच्या वेगवेगळ्या आकारांकडे आपले लक्ष जात नाही; त्याचप्रमाणे रंग आणि आकार यांचा अनियमित न्यासही आपल्या दृष्टीला खटकत नाही. उलट रंग व आकार-अवकाश यांच्या अनियमित न्यासातूनही एक वेगळे एकसंध पूर्ण रूप आपल्या समोर उभे राहते.

नागरी संपर्कामुळे ग्रामीण गोधड्यांवरून गणितमानी आकृतिबंधही आढळतात हे खरे, पण काही खेड्यांतून खास ग्रामीण गोधड्या पाहण्यात आल्या. त्यांचे रूप वर वर्णन केल्याप्रमाणे रंग आणि आकार यांच्या बाबतीत अनियमित आणि मनस्वी होते.

अर्थात ग्रामीण गोधडीचे हे उदाहरण एक विशेष ग्रामीण आविष्कार म्हणून घेण्यात आले नाही, तर ग्रामीण भावविश्वात पूर्ण आणि भाग यांचे

संबंध स्पष्ट करण्यापुरतेच ते घेण्यात आले आहे.

आदिवासी किंवा ग्रामीण कलावंताच्या बाबतीत आणखी एक अडचण असते. यथादृष्ट पार्थिव रूप त्याच्या तपशिलासह टिपण्यास आवश्यक असलेले नेमकेपण, हिशोबी मोजकेपण ग्रामीण कलावंताच्या आविष्कार-साधनाजवळ नसते. ते स्वभावतःच स्वायत्त असल्यामुळे कोणत्याही हिशेबी शिस्तीनुसार राबविले जाणे अशक्य असते. यामुळेच ग्रामीण आविष्कार-प्रक्रिया वेगळी ठरते. वस्तुरूप एकसंध अनुभवल्यामुळे त्याच्या तपशिलाला वेगळे महत्त्व न देण्याची कलावंताची भूमिका आणि भावलेले रूप स्वायत्त साधनाच्या सहकार्याने जमेल तसे टिपावयाचा कलावंताचा प्रयत्न अशा दुहेरी अडचणीमुळे कोणत्याही वस्तूचे अथवा अनुभवाचे यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याचा ग्रामीण कलावंताचा प्रयत्न सफल होणेच अशक्य. यामुळेही यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याच्या कोणत्याही प्रक्रियेची शक्यताच ग्रामीण आविष्कारांच्या बाबतीत संभवत नाही. परिणामी ग्रामीण कलावंताची भावन-अनुसारी प्रक्रियाच सोयीची ठरून यथादृष्ट पार्थिव रूप टिपण्याचा प्रयत्न अप्रस्तुत ठरतो.

सारांश, कोणत्याही वस्तूचे अथवा अनुभवाचे भावलेले एकसंध रूप साकल्याने टिपणे हे लोककलावंताचे धोरणच लोक-आविष्काराचे वळण ठरते. हे वळण ग्रामीण आविष्कारांत जेवढे स्वाभाविक असते तेवढेच ते अपरिहार्यही असते, आणि म्हणूनच ते ग्रामीण आविष्काराचे एक महत्त्वाचे गमकही ठरते.

लोक-आविष्कारातील कलावंताला भावलेले भावमात्र रूप नेमके काय असते याचाही विचार करायला पाहिजे. लोक-आविष्कार हा 'भावन' अनुसारी असल्यामुळे कलावंताच्या भावविश्वात त्याच्या संज्ञासंवेदनांनी स्पष्ट–अस्पष्ट रूप दिलेला वस्तूचा अथवा अनुभवांचा आकार हा वस्तूच्या अथवा अनुभवाच्या यथादृष्ट पार्थिव आकाराहून वेगळाच असतो. वस्तूचे अथवा अनुभवाचे यथादृष्ट वास्तवत्व या आकाराला नसतेच, तर कलावंताला भावलेले ते भावमात्र रूप असते. या रूपाने वस्तूची अथवा अनुभवाची प्रचीती येईल अशा नेमक्या संवेद्य जाणिवा प्रतीत होतात. या जाणिवांची प्रचीती देणारे रूप म्हणजेच ग्रामीण आविष्कारातील ' भावमात्र रूप '.

हे रूप यथादृष्ट पार्थिव रूपाहून वेगळे असते तसेच ते कमालीचे लवचिकही असते. कारण यथादृष्ट पार्थिव रूपात अभिप्रेत असलेली तार्किक 'निश्चितता' त्यात नसते. त्यात फक्त वस्तूच्या अथवा अनुभवाच्या भावमात्र रूपाची ' संभाव्यता'च असते. शिवाय कलावंताच्या ' भावना ' गणिक ही संभाव्यता बदलती असते. त्यामुळे ही रूपे अमर्याद असण्याची शक्यता नेहमीच असते.

वस्तुरूपाच्या निश्चिततेचा कोणताच दावा तेथे करण्यात येत नाही. किंवहुना तसा दावा करणेच अशक्य असते. भावणारी ही वस्तुरूपे वेगवेगळी असू शकतात अशी कलावंतांचीही निष्ठा असते. त्यामुळे स्वतःला भावलेले भावमात्र रूपच कलावंताला समर्पक वाटते; आणि हे संभाव्य समर्पक रूप टिपण्यास तो आपल्यापरीने मोकळा असतो. स्वतःला भावलेले भावरूप टिपण्याच्या या स्वातंत्र्यामुळेही लोक-आविष्कारातील भावमात्र रूपाला अमर्याद लवचिकपणा प्राप्त होतो. भावमात्र रूपाचा लवचिकपणा हा लोक-आविष्काराचा महत्त्वाचा विशेष ठरतो. नागरी शास्त्रोक्त परंपरेप्रमाणे हे रूप कोणत्याही बंदिस्तीमध्ये जखडले जाण्याची शक्यताच येथे नसते; कारण कोणत्याही वस्तूच्या अथवा अनुभवाच्या एका विशिष्ट रूपाचे दर्शन घडविण्याचा आणि तेच रूप सत्य आहे असे प्रतिपादण्याचा अभिनिवेशच येथे नसतो. 'निश्चित' वास्तवाच्या कोणत्याही आग्रहापेक्षा ' संभाव्य ' वास्तवाची शालीन सूचनाच येथे अधिक असते.

सारांश, लोक-आविष्कारातील भावमात्र रूप व ते साकारणारी साधन-प्रक्रिया ही दोन्हेही एकसंध, प्रवाही असतात आणि त्यांच्या अविभाज्य गतिमान सहकार्यातूनच लोक-आविष्काराची निर्मिती होत असते– कुंभाराच्या गतिमान चाकांवर मातीचे ग्रामीण भांडे एकसंध आकारास येते त्याप्रमाणे. गतिमान आशय आणि एकसंध प्रवहनी प्रक्रिया ही लोक-आविष्काराची वैशिष्ट्ये आहेत. वेगवेगळ्या घटकांचे न्यास साधून व सांधून घडविण्यात येणाऱ्या नागरी आविष्कार परंपरेहून हे वळण सर्वस्वी वेगळे असते.

लोक-आविष्काराची मूळ धारणाच तर्कानुसारी नसल्यामुळे व ती भावन-अनुसारी असल्यामुळे नागरी शास्त्रोक्त परंपरेप्रमाणे कोणत्याही गणितमानी व्यवस्थेपासून लोक-आविष्कार अलिप्त असतात. आकड्यांचा जाच ह्या आविष्कारांना नसतो, तशीच मोजमापांची बांधिलकीही नसते. अंकसंकल्पने-पासून अलिप्त म्हणून आविष्कार-प्रक्रियेतील कोणत्याही तपशिलाला संख्या-वाचक अथवा संख्यानिष्ठ गुणवत्तेची वेगळी मान्यता मिळत नाही. त्यामुळे लोक-आविष्काराच्या एकसंध घडणीत, तपशिलांना आविष्काराचे घटक म्हणून ' वेगळे ' अस्तित्वही प्राप्त होत नाही. लहान, मोठा, सूक्ष्म, स्पष्ट— सारा तपशील मूळ आविष्काराच्या घडणीच्या स्रोतात एकसंध, एकरूप, एकजीव झालेला असतो आणि स्रोताच्या एकसंध, प्रवाहावरोवरच अखंड प्रवाही असतो.

आविष्काराचें एकसंघ रूप डोळ्याआड करून त्याच्या सुट्या भागांचा

स्वतंत्र वेगळा विचारच येथे उद्‌भवत नाही. आविष्काराच्या तथाकथित घटकांना लोक-आविष्कारात वेगळे अस्तित्वच नसल्यामुळे वेगवेगळ्या घटकांचा न्यास साधून आविष्कार 'सांधण्याची' कल्पनाच येथे अप्रस्तुत ठरते. लोक-आविष्काराचे साधन कलावंताच्या सर्वस्वी आधीन नसल्यामुळे व कलावंतालाही साधनाचे स्वातंत्र्य मान्य असल्यामूळे साधन-तंत्राच्या केवळ तांत्रिक कलाकुसरीचा येथे प्रश्न उद्‌भवत नाही. त्यामुळे कोणत्याही तांत्रिक बंदिस्तीची कल्पनाही संभवत नाही. आविष्काराची संपूर्ण घडण आविष्काराच्या आवेशी स्रोतानुसार व आविष्कार-प्रक्रियेच्या सलग, एकसंध अखंड प्रवहनातच होत असते. किंबहुना ती तशीच होणे अपरिहार्य असते. नागरी परंपरेतील आविष्कार-प्रक्रियेप्रमाणे लोक-आविष्कारात साधनाची 'तांत्रिक' मातब्बरी वाढण्यास, अथवा परिणामी तंत्राचे आविष्कारावर आक्रमण होण्यास वावच नसतो.

• • •

बालपण खेड्यात गेल्यामुळे ग्रामीण ओवी अगदी लहानपणापासून ऐकली आहे. लहानपणीच्या अनेक आठवणी या ओवीच्या स्वरूपात साठविल्या गेल्या आहेत. तिचे स्वरूप आणि शब्दरूप मोठेपणी अनेक वेळा साद घालून ओवीच्या एकंदर रूप-स्वरूपाविषयीच मनात कुतूहल निर्माण करीत आले आहे. लोक-आविष्काराच्या घडण प्रक्रियेचा अभ्यास करीत असताना जात्यावरच्या गेय ओव्या, खानदेशातील एका आडवाटेवरच्या खेड्यात ऐकण्यास मिळाल्या. तेथील ग्रामीण जाती पाहिली. जात्याची दोन पाळी, त्यांचा आकार, पाळी टाकविण्याची पद्धत, जात्याचा खुंटा इत्यादी तपशील अभ्यासला. दळणाऱ्या बाईची बैठक, दळण ठेवण्याचे सूप, त्याची विशिष्ट जागा, जात्याच्या तोंडात धान्य भरवायची पद्धत, जाते ओढण्याची तऱ्हा पाहिली. सारांश, सारी दळण प्रक्रियाच पुन्हा नव्याने पाहिली...आणि धनकुवर या त्या खेड्यातल्या ग्रामीण कवयित्रीने तर तिला मुखोद्‌गत असलेली ग्रामीण ओवी, जात्यावर प्रत्यक्ष दळण करून सतत अडीच तास ऐकविली.

दळण्याची अशी आणखी काही प्रात्यक्षिके पाहून आणि ऐकून जात्यावरच्या ग्रामीण गेय ओवीच्या घडणीची जी काही वैशिष्ट्ये प्रामुख्याने जाणवली ती येथे नमूद केली आहेत. विशेष म्हणजे, लोक-आविष्काराची मूळ गमके हीच ग्रामीण ओवीच्या घडणीचीही गमके असल्याचे आढळले आणि एक अस्सल 'लोकघडित' म्हणून ओवीच्या रूप-स्वरूपाचा नव्याने विचार केला. ऐकलेली ओवी खानदेशातली म्हणून प्रादेशिक असली तरी तिच्या घडणीच्या वैशिष्ट्यांवरून केवळ ग्रामीण ओवीच्याच नव्हे तर लोकघडिताच्या एकंदर रूप-स्वरूपाचीही कल्पना येऊ शकते.

जात्यावर गायली जाणारी ग्रामीण ओवी ही प्रत्यक्षात जात्यावरच जन्माला येते. फिरते, दळते जाते हे तिचे जन्मस्थान असते. ओवीचे स्वरूप, आशय सूचित करणारे तिचे शब्द आणि गेय ओवीचा स्वर आणि शब्द यांच्या उच्चारांची लयरेखा या गोष्टीवर ओवीची प्राकृतिक घडण अवलंबून असल्याचे आढळले. या दृष्टीने कुंभाराच्या फिरत्या चाकावर घडणारे ग्रामीण मडके आणि फिरत्या जात्याच्या भ्रमणात आकारास येणारी ओवी या दोहोत बरेच साम्य आढळून येते. दोघांचीही निर्मिती म्हणजे गतिमान आवर्तनांच्या लयीतून आकारास येणारे एक 'घडित' असते. आणि ग्रामीण आविष्कारांची सारी सूक्ष्म स्पष्ट वळणे या घडितात आढळून येतात.

हे ध्यानात घेऊन ग्रामीण ओवीच्या घडणीचा थोडा अधिक सूक्ष्म विचार करू.

जात्याच्या घर्षणयुक्त भ्रमणामुळे त्याच्या अखंड भ्रमणक्रियेत काही सूक्ष्म, काही स्पष्ट नाद निर्माण होतात. सूक्ष्म तपासणी केली तर हे नाद वेगवेगळ्या कंपनांचे असतात असे आढळून येईल. जात्याच्या सातत्यपूर्ण भ्रमणामुळे हे नाद प्रवाहित होऊन त्यांना स्वरत्व प्राप्त होते. या सूक्ष्मस्पष्ट स्वरांच्या प्रवहनाला सूक्ष्म वाकवळणे असल्याचेही आढळते. (सर्व प्रवाही माध्यमांना ही वाकवळणे त्यांच्या प्रवहन-प्रक्रियेत मिळत असतात) जात्याच्या दळण-प्रक्रियेत जात्याच्या वरच्या फिरत्या पाळ्याला सूक्ष्म झोल, झोके मिळत असतात. जात्याच्या भ्रमणाची गती आणि भ्रमणात त्याला मिळणारे झोल झोके यांमुळे जात्याच्या गतीला विशिष्ट लय प्राप्त होते. लयनिविष्ट स्वरांच्या या गुंजनामुळे स्वरांचा एक स्थायी स्वरकोश निर्माण होतो. हा स्थायी स्वरकोश दळणाची प्रक्रिया चालू असताना सातत्याने गुंजत असतो...आणि या गुंजनाला जात्याच्या आवर्ताचीच लय असते. गुंजनाच्या या लयबद्ध स्वर–आवर्तातच जात्यावरच्या गेय ओवीच्या स्वर–रूपाची प्रेरणा असते.

या स्वररूपाला जात्याच्या भ्रमण–प्रक्रियेचे वळण मिळणे स्वाभाविक असते. त्यामुळे ग्रामीण ओवीच्या स्वर-रूपालाही वाकवळणे मिळून स्वरांच्या प्रवहनाच्या गतीनुसार लय प्राप्त होते. सारांश, जात्याच्या भ्रमण प्रक्रियेमुळे एक लयबद्ध स्थायी स्वरकोश स्वयं निर्माण होतो आणि गेय आविष्काराला आवश्यक असलेली, स्वर आणि लय ही किमान साधने, जात्यावर दळण करणाऱ्या कोणाही ग्रामीण स्त्रीला सहज उपलब्ध होतात. या उपलब्धीमुळे किमान बरा गळा असलेल्या कोणाही दळण करणाऱ्या स्त्रीला गायनाची ऊर्मी येणे साहजिक असते. या ऊर्मीमुळे प्राप्त स्वरकोशाच्या लयबद्ध गुंजनात तिला ओवीचे स्वररूप भावते...आणि या अमूर्त 'भावनाला' मूर्त करण्याकरिता, सुचलेल्या उत्स्फूर्त स्वरनिविष्ट शब्दांची योजना करून ती गाते. तिला भावलेल्या ओवीच्या स्वररूपाला अक्षररूप असे मिळते.

पण ग्रामीण ओवीचे हे अक्षररूप तिचे खरे पूर्ण रूप नसते. तिचे खरे रूप गेय असते आणि म्हणूनच स्वररूप असते...आणि हे स्वररूप म्हणजेच जात्याच्या भ्रमण प्रक्रियेत साकल्याने भावणारे 'भावमात्र' रूप असते. हे भावमात्र रूप पुन्हा आठवावे याकरिता शब्दांची संदिग्ध योजना करण्यात आलेली असते....एक सोय म्हणून ! या दृष्टीने ग्रामीण ओवीचे लिखितरूप हे तिचे एक शाब्दिक टिपण ठरते.

ग्रामीण ओवीचे खरे रूप तिच्या गेयतेत असते आणि या गेयतची घडण जात्याच्या भ्रमण प्रक्रियेनुसार आणि गात्याच्या भावन प्रक्रियेनुसार होत असते

हे पाहिल्यावर या दोन्हीही प्रक्रियांत शब्दापेक्षा स्वर आणि लय यांनाच अधिक महत्त्व आहे हे स्पष्ट होते. किंबहुना स्वर आणि लय यांनुसारच ग्रामीण ओवीतील शब्दांची योजना होत असते असेही जाणवते. म्हणजे ओवीतील शब्द तिच्या गेयरूपाच्या सोयीनुसार निवडले आणि रावविले जातात... केवळ शब्द म्हणून निवडले अथवा रावविले जात नाहीत. परिणामी ओवीच्या गेयरूपाला सोयीचे ठरेल तेच भलेबुरे (शब्द) रूप शब्दांना मिळते. या व्यवहारात शब्दांची ओढाताण होणे स्वाभाविक आहे...नव्हे अपरिहार्यही आहे. शब्दांतील अक्षरांची अदलाबदल होणे, अक्षरांचे मागेपुढे होणे, त्यांचे उच्चार दीर्घ अथवा ह्रस्व होणे, काही अक्षरांचा उच्चार ताणून लांबविला जाणे, शब्दांतील काही अक्षरांचा लोप होणे, मुळात नसलेली स्वरयुक्त अक्षरे जोडली जाणे...असले अनेक प्रकार ग्रामीण ओवीतील शब्दांच्या बाबतीत घडतात. नागरी दृष्टीला ते कितीही गैर वाटले तरी ग्रामीण परंपरेनुसार ते सर्वस्वी स्वाभाविक ठरतात. किंबहुना शब्दांच्या या तथाकथित विकृत रूपातच ग्रामीण ओवीचे खास ग्रामीण वळण समाविष्ट असते, असेही आढळून आले.

सर्व मानवांप्रमाणेच ग्रामीणांना कोणताही अनुभव अथवा आशय, साकल्याने प्रतीत होतो अथवा भावतो, विभागशः प्रतीत होत नाही अथवा भावत नाही. परंतु त्या अनुभवांचे पूर्ण आणि त्याचे विभाग असा भेद ग्रामीण करत नाहीत. विभाग हा पूर्णातच समाविष्ट असतो व तो पूर्णाशी अविभाज्यपणे एकजीव असतो असे ते मानतात. आणि हा दृष्टिकोण ग्रामीणांच्या साऱ्या व्यवहारांत आढळतो तसा कलात्मक व्यवहारातही आढळतो. पूर्ण आणि विभाग यांच्या परस्परसंबंधाची एक विशिष्ट जाण हे ग्रामीण व्यवहाराचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. साऱ्या लोकघडितांचेही तेच वैशिष्ट्य असल्याचे आढळून येते. या वैशिष्ट्यानुसार जात्यावर दळणाऱ्या ग्रामीण स्त्रीलाही कोणताही आशय अथवा अनुभव साकल्यानेच प्रतीत होत असतो. स्थायी स्वर-कोशाच्या गाजात भावणारे ओवीचे स्वररूप साकल्याने भावत असते.... ओवीच्या शब्दांच्या अंगाने ते भावत नाही. तिच्या दृष्टीने ओवीचे स्वररूप हेच पूर्णरूप असल्यामुळे ते रूप साकारणाऱ्या स्वरांना तिच्या लेखी महत्त्व असते...शब्दांना नसते. शब्द हे तिच्या दृष्टीने तपशिलात जमा होतात; आणि तपशील म्हणजे पूर्णाचे विभाग. पूर्णाच्या संदर्भात या विभागांना वेगळे अस्तित्व नाही. ते पूर्णातच एकसंध, एकजीव झालेले. म्हणूनच आशयाचे अथवा अनुभवाचे स्वररूप पकडणाऱ्या ग्रामीण ओवीच्या घडणीत शब्दांच्या तपशिलाला स्वतंत्र महत्त्व नाही. तेथे शब्दांच्या भाषिक रूपापेक्षा त्यांचे स्वर-

रूपच लक्षात घेतलेले असते.

साहजिकच शब्दांना जेथे शब्द म्हणून महत्त्व नाही, तेथे त्यांच्या भाषिक रूपाविषयी, त्यांच्या व्याकरणाविषयी, त्यांच्या योग्य उच्चाराविषयी आस्था कशी आढळणार ? झाल्यास, ओवीचे स्वररूप टिपणारे एक साधन म्हणूनच त्यांचा उपयोग होणार. पण हे साधनही ग्रामीण ओवीच्या बाबतीत थिटे पडते...कारण नुसते शब्द टिपून ग्रामीण ओवीच्या खऱ्या रूपाची म्हणजे तिच्या गेय रूपाची कल्पनाच येऊ शकत नाही. आणि गेयरूपाची कल्पना येण्याकरिता स्वरांच्या अंगाने शब्दांचे टिपण करावयाचे तर शब्दांच्या भाषिक रूपाची ओढाताण केल्याशिवाय ते होणे अशक्य.

स्वरांचे माध्यम हे जन्मतःच प्रवाही, तेव्हा स्वरांची मातबरी असलेल्या कोणत्याही गेय आविष्कारातील स्वरांच्या आवेशी प्रवाहात, शब्दांचे पोहणे, वाहवत जाणे, वाहून जाणे, स्वरांच्या भोवऱ्यात सापडून फिरणे, बुडणे, कधी स्वरांच्या आवेशामुळे प्रवाहाबाहेर फेकले जाणे असे प्रकार घडणे स्वाभाविक असते. अनेक शास्त्रांची काटेकोर बांधिलकी असलेल्या नागरी आविष्कारातही हे प्रकार आढळून येतात, मग शब्दांच्या उच्चारांचे, त्यांच्या अक्षरघटकांचे, त्यांच्या व्याकरणाचे, त्यांच्या व्युत्पत्तीचे, त्यांच्या शुद्धलेखनाचे कोणतेही ग्रामीण भाषिक शास्त्र अथवा शास्त्रोक्त परंपरा ग्रामीण जीवन व्यवहारातच नसल्यामुळे, ग्रामीण व्यवहारात, विचाऱ्या शब्दांची ससेहोलपट एरव्हीच होत असते. अनेक बाबतींत सर्वस्वी मुक्त आणि मनस्वी असलेल्या ग्रामीण आविष्कार व्यवहारात ती झालेली आढळल्यास आश्चर्य वाटायला नको.

अशा परिस्थितीत ग्रामीण ओवीला अक्षरबद्ध करण्याचे नागरी प्रयत्न कितपत यशस्वी होऊ शकतील याबद्दल शंका वाटते. ग्रामीण ओवीचे सर्वस्वी गेय रूप पाहिल्यावर ती अक्षरांच्या एकाच रूपात बद्ध होणेही अप्रस्तुत ठरते. कारण तिची गेयता बदलत असते...गाणाऱ्या स्त्रीच्या म्हणण्याच्या व्यक्तिगत धाटणीप्रमाणे ती बदलत असते, सबब गेयरूपच जिथे बदलत असते तिथे त्याला कायमचे शब्दरूप मिळणार कसे ? जात्यावर ग्रामीण ओव्या प्रत्यक्ष गायिल्या जात असताना ओवीच्या या बदलत्या स्वररूपाचा आणि बदलत्या शब्दरूपाचा अनुभव आला. म्हणजे एकाच आशयाच्या ओव्या वेगवेगळ्या स्वररूपांत आणि वेगवेगळ्या शब्दरूपांत गायिल्या गेल्या. स्वररूप आणि शब्दरूप यांतील बदल दळणाऱ्या बाईपरत्वे करण्यात येत होता हे उघड आहे.

लोकआविष्काराचे म्हणजे लोकघडिताचे आणखी एक महत्त्वाचे लक्षण येथे नजरेस येते. लोकघडितातील कोणत्याही आविष्काराची 'आवृत्ती'

अथवा 'प्रत' निघू शकत नाही. कुंभाराच्या ग्रामीण मडक्याप्रमाणेच ग्रामीण गेय ओवी आपल्यापरीने पूर्णरूप असते, एकसंध असते, तशीच ती एकमेवाद्वितीयही असते. स्वतः कलाकारालाही तिची दुसरी 'प्रत' काढता येत नाही. ग्रामीण ओवीचे हे वैशिष्ट्य ध्यानात घेतले की तिच्या लवचिक रूपाची कल्पना येऊन प्रत्यक्षात हे रूप किती अनंतरूपांनी आकारास येऊ शकते याची जाणीव होते. एकमेवाद्वितीयत्व आणि अनेकत्व ! लोकघडिताची ही महत्त्वाची गमके ग्रामीण गेय ओवीच्या संदर्भातही तेवढ्याच सूक्ष्म-स्पष्टपणाने प्रत्ययास येतात.

जात्याच्या भ्रमणात निर्माण होणाऱ्या विशिष्ट लयीच्या स्वरकोशात ओवीचे स्वररूप 'भावल्या'नंतर जात्यावर दळणारी ग्रामीण गृहिणी त्या स्वररूपात समाविष्ट होईल अशी शब्दरचना, अथवा शब्दांचे उच्चारित रूप स्वतः योजून अथवा आठवून गाऊ लागते. सर्वसाधारणपणे हे दळण पहाटे करण्यात येते. शुक्राचा तारा वर आलेला, पहाटेची नीरव शांतता, पहाटवाऱ्याच्या शीतमंद झुळुकांनी वातावरण प्रसन्नलेले. घराच्या ओसरीवर गृहिणीची वयस्क सासू आणि मुले पहाटेच्या साखरझोपेत मश्गुल झोपलेली...पती शेतावर कराव-याच्या कामाची तयारी करण्यात गुंतलेला. अशा वेळी जात्यावर दळायला बसल्यावर ग्रामीण गृहिणीला गाण्याची ऊर्मी येऊन सुचणारे अथवा आठवणारे ओवीचे स्वररूप ती गाऊ लागणे सहज स्वाभाविक. दळणाचे कष्ट लक्षात घेतल्यास ते हलके करणारे गायन त्या वेळी आवश्यकही. जात्यावरचे दळण आणि त्याच्या साथीवर गायिले जाणारे गाणे हे परस्परांना असे पूरक ठरतात. हे पूरकत्व ग्रामीण आविष्काराचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. त्यामुळे साधारण बरा गळा असलेली गृहिणी स्वयं गाऊ लागते. एव्हढेच नव्हे तर जात्यावर बसल्यावर तिला ओवी स्वयं सुचतेही. क्वचित एखादी बाई मुक्याने दळताना आढळली...आणि तिच्या गाण्याचे गेयरूप प्रत्यक्षात कोणाला ऐकू आले नाही तरी दळतेवेळी ते गेयरूप तिच्या काना-मनांत मूक साद घालीत असतेच असेही काही उदाहरणांवरून आढळले.

ग्रामीण ओवीची ही गेय साद नेमकी कोणत्या स्वरूपाची होती? ती भावपूर्ण असणे स्वाभाविक आहे...कारण 'भावन' अनुसार हीच तिची प्रेरणा असते. पण ती भावविवश असली तरी भावविव्हल नव्हती. प्रसन्नतेची, समाधानाची, कौटुंबिक स्वास्थ्याची, दैवी अनुग्रहाची सुखद प्रचीतीच तीत प्रतिबिंबित झालेली आढळली. आपल्या पतीबद्दल, अपत्यांबद्दल, घरातील सासू, नणंदा, दीर, जावा यांबद्दल अभिमान, आदर आणि कौतुक त्यांत आढळले. सासर-माहेरचा अभिमान त्यांत व्यक्त झालेला आढळला. क्वचित सासू, नणंद, दीर,

जावा तसेच शेजारी, शेजारीण यांची मिष्कील, खट्याळ, मार्मिक पण निकोप चेष्टाही आढळली. कोणतीही हेतुपूर्वक निंदानालस्ती मात्र त्यात नव्हती, त्याचप्रमाणे कोणत्याही व्यक्तिगत अथवा कौटुंबिक दुःखाची छटा अथवा उद्‌गार त्यात आढळला नाही. शिव्याशापापासून तर ही गीते सर्वस्वी अलिप्त होती. क्वचित एखादी निपुत्रिक गृहिणी आपले दुःख व्यक्त करताना आढळली तरी अपत्यप्राप्तीची आशाही त्यात तेवढ्याच ठामपणाने व्यक्त केलेली आढळे. या आशावादामुळेच तिचे गाणे केवळ करुण कधी झाले नाही. केवळ करुण गाण्याचे जात्यावरच्या गायनाला वावडे असावे असेही जाणवले. जात्यावरच्या ओव्या गाणाऱ्या स्त्रियांची याबाबत एक विशिष्ट निष्ठा असल्याचे आढळले. दळणाऱ्या बाईने जात्यावर नेहमी प्रसन्न, आनंददायक गाणीच म्हणावी... करुण, दुःखी कवने म्हणू नये...कारण या गाण्यांचा दळलेल्या पिठावर परिणाम होत असतो....चांगली गाणी म्हणून दळलेल्या पिठाची भाकरीच गोड लागते...आणि अंगी लागते...इ. इ.! ग्रामीण ओवी ही लिखित नसते तर सर्वस्वी श्राव्य असते. ती दूर अंतरावर ऐकू जाणे अपरिहार्यही असते. सबब तिचे श्राव्यरूप प्रसन्न असणेच सोयीचे ठरते. घरच्या लोकांच्या दृष्टीने तसेच शेजाऱ्यापाजाऱ्यांच्या दृष्टीनेही. प्रत्यक्ष ऐकलेल्या ओव्यांतही हेच प्रसन्न रूप आढळले.

या प्रसन्न रूपालाही अनेक सूक्ष्म स्पष्ट छटा होत्या. विशेष म्हणजे मूळ पार्थिव रूपालाच वेगळी सूचक परिमाणे असल्याचे जाणवले. अस्सल ग्रामीण ओवीच्या (आणि गीताच्या) आशयाचे अथवा अनुभवाचे पार्थिव रूप मुळातच एवढे नेमके व आशयाचे अथवा अनुभवाचे 'भावमात्र' रूप टिपणारे असते की केवळ त्या रूपाच्या जोरावरच ग्रामीण ओवी (अथवा गीत) प्रत्ययकारी ठरू शकते. तिच्या सूचक रूपाचा मागोवा घेतला तर विशाल अर्थाने ते तेवढेच व्यापक असल्याचेही जाणवते.

पहाटे जोंधळे दळायला बसलेली एक गृहिणी सांगते...
पाह्यटे (पहाटे) उठून माहा जोंधळ्याले हात
निंघाला सूर्य केळींच्या कंबळात (कमळात)
माहा जोंधळ्याले हात...
निंघाला सूर्य त्याहीच्या (सासूच्या) कंबळात

सूर्योदयाचा दाखला देऊन...आपल्या पतीला जन्म देणाऱ्या सासूबाईंचे सुनेने केलेले हे कौतुक ऐकून कोणाही सासूला आनंदच होईल. ग्रामीण

स्त्रियांच्या नेसण्यातील ओटीवरच्या केळाची ज्यांना कल्पना आहे त्यांना, 'त्याहीच्या कंबळात' या शब्दयोजनेतील नेमकेपणा व स्वारस्य पटावे. काही ठिकाणी 'ळ' च्या जागी 'य' म्हणण्याची प्रथा आढळली. म्हणजे 'केळीच्या कंबळात' चे 'केयीच्या कंबयात' झाले. शब्दाच्या रूपात घडणारे हे स्वरानुसारी बदल लक्षात घेण्यासारखे आहेत.

मोठमोठाल्या भीती पोतारल्या राती
सासूबाईच्या पोटी हे जन्मले राम

रामजन्माचा हा सूचक दाखला सुनेच्या तोंडी ऐकून सासू आणि पती या दोघांनाही धन्य वाटल्यास नवल नाही.

कपाळाचं कुकू (कुंकू) पिंपळ पानाचं
जिकडे गेले राम तिकडे माझं ध्यान
संगाती जन्माचा इसावा जीवाचा
सुखी ठेव देवराया धनी कुकवाचा

स्वतःच्या मुलाकडे बघण्याची ग्रमीण गृहिणीची भूमिका सर्वस्वी वेगळी असल्याचे दिसून आले. व्यक्तिगत नावाने त्या आपल्या मुलाचा कवनात कधी उल्लेख करीत नाहीत, तर त्याला 'बाळकृष्ण' म्हणतात. आणि त्याच्या साऱ्या वागण्या-व्यवहाराला बाळकृष्णाच्या लीला समजतात. यामुळे मुलाच्या खोड्यांना, त्याच्या बोबड्या बोलांना, त्याच्या हसण्या-रडण्याला, त्याच्या हट्टाला वेगळे स्वरूप मिळते. ते व्यक्तिगत राहत नाही तर समष्टिनिष्ठ होते, कारण बाळकृष्ण हे साऱ्या समाजाचे लाडके अपत्य असते. त्यामुळे मुलाला जन्म देणारी माता देवकी अथवा यशोदा होतेच, पण त्याला कौतुकाने सांभाळणारी शेजारीणही देवकी अथवा यशोदा म्हणून संबोधिली जाते...आणि गाव गोकुळ होते. या गोकुळातील साऱ्यांनीच आपल्या मुलाचे कौतुक करावे, त्याच्याकडे अनिष्ट नजरेने पाहू नये असाही हेतू यामागे असतो. आपल्या व्यक्तिगत व्यवहारांना, इच्छा-आकांक्षांना समष्टिनिष्ठ भावगर्भ वळण देण्याची ही ग्रामीण भूमिका विशेष लक्षणीय आहे.

पाच वर्साचं माझं बाळ ग, अंगनी खेळतो खेळ
तुमी लटकेचि घेता आळ...ग गोंकुळीच्या नारी।

तुमी लपवुनि आमुची गोटी, लागल्या हरीच्या पाठी
रीत इतुकी तुमची खोटी...ग गोकुळीच्या नारी।
तुमी लपवुनि आमचा भवरा, आळ घेता सारंगधरा
तुमी बाराघरच्या बारा...ग गोकुळीच्या नारी

आपल्या खोडकर मुलाची कौतुकाने कड घेणाऱ्या ग्रामीण यशोदेची अशी गाणी अनेक आढळली.

शेजी टाके सडा, सड्याच्या नेटून
माझं अनघड बाळ, आलं रांगोळी मोडून

खेड्यात प्रत्यक्ष राहिलेल्यांनाच या ओवीतील चित्रवाणाची नेमकी कल्पना येईल.

घरच्या लोकांप्रमाणेच शेजाऱ्यांनाही दळणाऱ्या बाईचे गीत ऐकू जाते. तेव्हा शेजारणीलाही या गीतातून काही सूचना केलेल्या आढळतात. आपल्या कुटुंबियांशी, आपल्या लहान मुलांशी शेजारणीने कसे वागावे, प्रसंगपरत्वे शेजारधर्म कसा पाळावा याबद्दल शेजारणीस केलेल्या अप्रत्यक्ष सूचना फार मार्मिक होत्या. क्वचित कोणाकडून काही प्रमाद घडल्यास शेजारणीने मोठ्या मनाने क्षमा करावी, अशी प्रेमाची शिकवणही एका गीतात होती. एका ओळीत तर 'माझा सोन्याचा शेजार' अशी शेजारची भलावणही केलेली आढळली.

ग्रामीण गृहिणींना जात्यावर बसल्यावर माहेराचे कौतुक गायला विशेष हुरूप येतो असे दिसले. माहेरच्या कौतुकाने ओथंबलेली गीते शेकड्यांनी आढळली.

शंभर साठ ईट धाब्याचे पायरीले
सोन्याचं कुलूप माझ्या बंधूच्या दाराले।

धाब्यांची घरे असलेल्या खानदेशातील ही ओवी निखळ प्रादेशिक आहे.

आपले माहेर संपन्न, समृद्ध आहे हे साऱ्याच गृहिणी आवर्जून सांगताना दिसतात.

आताच्या पालीचा भाऊ नाही वहिनीचा
खिशामध्ये चोळी वाडा पुसते साळीचा

एखाद्या दिवाळीला सासुरवाशीण माहेरपणाला गेली नसली, अथवा भाऊ-

बीजेला तिच्याकडे भाऊ आला नाही तर शेजारणी चवकशा करतात... आपआपसात कुजबुजतात, त्यांना ओवीतून उत्तर मिळते—

पुसतीन आयावाया दिवाळीले गेली नाही
बंधू माझा लेकुरवाळा...त्याचं येणं झालं नाही

बहिणीने भावाची घेतलेली ही कड हृदयंगम आहे.

सासुरवासिनीचा पती तिच्या भावाशी कसा तोऱ्याने वागत असतो हें वर्णन करणारी ओवी मार्मिक आहे.

साळा वहेणाचं एका वजाराचं (प्रकारचं) नातं
साळा करे रामराम...वहेनोई गुमानात

ग्रामीण वस्त्र-प्रावरणात साडी आणि चोळी यांची मातबरी अधिक, सबब त्यांच्या कवतुकाची कवनेही अधिक.

रस्त्यानं चालली चवळिची शेंग
अंगि चोळी तंग पहा कंचनिचा रंग।

नऊपानांची (तुकड्यांची) सोळा साज्यांची, रंगीत तंग चोळी घालून आणि पाच कमी पन्नासाची काळी चंद्रकळा नेसून, उखाण्याच्या आडवळणाने नवऱ्याचे नाव घेणाऱ्या ग्रामीण सुवासिनी या गाण्यांतून अनेक भेटतात. पण हे नाव घेणेही महाग असते. एक सुवासिनी तोऱ्याने सांगते—

नाव काय फुकाचं, हळदी कुकाचं,
हळदी कुकानं भरले पाट,....रावांचं नाव घ्याया गेलं त रुपये
लागले तीनशे साठ

खानदेशातील ग्रामीण श्रद्धाविश्वावर रामायण-महाभारताचा आणि पुराणांचा प्रभाव मोठा. यशोदा, देवकी, मंदोदरी, सीता, रुक्मिणी, पार्वती, द्रौपदी यांचे समर्पक दाखले या कवनांतून नेहमी आढळतात. त्याचप्रमाणे शंकर, राम, कृष्ण, लवकुश यांचेही. बाळकृष्ण तर घरोघरी आढळला. पण अनेक वेळा नागर समाजात रूढ असलेल्या पौराणिक कथांना ग्रामीण कथा-कवनांतून वेगळे वळण मिळत असल्याचेही दिसून आले. (कौशालाचा चुडा ही कथा). हे वळण विशिष्ट ग्रामीण निष्ठांमुळे मिळालेले असते व ग्रामीण जीवननिष्ठांनुसार ते सयुक्तिकही असते.

खानदेशचा प्रदेश एरव्ही रूक्ष. पण येथील ग्रामीण गीतातील निसर्ग मात्र भरघोस डवरलेला. आंबा, वड, वेल, केळ, द्राक्ष, संत्री हे वृक्ष विशेषत्वाने उल्लेखण्यात आलेले. फुलांमध्ये चाफा (चंपा), कमळ (कंवळ), जाईजुई, शेवंती, मोगरा यांचे दाखले अनेक. क्वचित निवडुंग, बाभूळ, ही झाडेही डोकावतात. तुळशीवद्दलचे प्रेम, जिव्हाळा, आदर, श्रद्धा आणि भक्ती मात्र विशेष लक्षणीय....

" तुळसाबाई येला गेली, खाली बस,
तुझ्या सावलीत निजले हरिदास ।
तुळसाबाई हिरवं पान पिवळा रस
तुझ्या मंजुळाची गोविंदाले एकादस ।
तुळसाबाई वाऱ्यानं हालू नको
तुझ्या मंजुळा पायदळी घालू नको ।
तुळसाबाई नको हिंडू रानोवनी
चाल माझ्या वाडा, जागा देते धनावरी । "

धन पुरून ठेवण्याची प्रथा खानदेशात विशेष. बळदा-भुयारांचा हा प्राचीन प्रदेश. पुरलेल्या धनावर तुळशी वृंदावन बांधण्याचा अथवा तुळशीचे झाड लावण्याचा साळसूदपणा हे खास खानदेशी वैशिष्ट्य आहे.

पक्ष्यांपैकी मोर, पोपट, मैना (साळुंकी) या पक्ष्यांची वर्दळ या कवनांतून विशेष. साडीचोळीवर मोर किंवा पोपट यांची नक्षी काढलेली. पदरावर मोराचे चित्र असलेली साडी ग्रामीण सुवासिनीच्या विशेष आवडीची. एक वर्णन करते.

यशवंतांनं घेतली साडी...नवरंगाचा मोर

ग्रामीण जीवनात मोराला विशेष महत्त्व असल्याचे आढळून येते. काही जमातींत तर मोर या पक्ष्याचे व्यक्तिमत्त्व जीवनाच्या सर्व अंगोपांगांत मुरल्यासारखे आढळते. सौराष्ट्रातील भरवाड जमातीच्या जीवनरहाटीचा अभ्यास या दृष्टीने अधिक उद्‌बोधक ठरेल. भरवाड जमात ही एक देखणी जमात आहे. या जमातीतील पुरुष हा मोराच्या व्यक्तिमत्त्वाचाच असतो. त्याचा पोशाख न्याहाळला तर त्याच्या तुळतुळीत डोक्यावरचा शेंडीचा तुरा, त्याची पिळदार लपेट्यांची रंगीत पगडी, त्याचा पिसाऱ्यासारखा झालरदार अंगरखा, झोळाचा चुनीदार चोळणा, त्याची गोंड्यांची नाडी, त्याच्या पायांतले पितळी

टिकल्या बसविलेले उंच टाचांचे चढाव. इ. इ. सारा तपशील मोराच्या थाटमाटाशी जुळणारा असतो. अंगरख्याच्या छाती-पाठीवरील भागावर मोराच्या आकृतींची नक्षी काढलेली. भरवाड पुरुष एरव्हीसुद्धा मोराच्या तोऱ्यातच वागत असतो. हातातल्या छोट्या आरशीत आपले रूप आणि रुबाब कौतुकाने न्याहाळत बसणे हा त्याचा छंदच असतो. भरवाडांचे सांघिक नृत्यही मयूरनृत्यासारखे असते. त्यांच्या मोठमोठ्या ढोलांतून निघणारा मेघगर्जनेसारखा धीरगंभीर नाद, त्याच्या तालावर होणारा भरवाड नर्तकांचा विशिष्ट पदन्यास, आणि नाचताना गायिल्या जाणाऱ्या केकासदृश स्वरांचा आरव ऐकला की भरवाड हा किती मोरमय झाला आहे याची कल्पना येते. गंमत ही की, भरवाडी पुरुष जसे मोरासारखे नटतात, स्वतःला शृंगारतात तेवढ्याच भरवाड स्त्रिया, लांडोरासारख्या साध्या असतात. विशेष म्हणजे भरवाड पुरुष आपल्या स्त्रियांना 'ढेल' म्हणजे लांडोरच म्हणतात.

सौराष्ट्रातील भरवाडाएवढी नसली तरी खानदेशातील ग्रामीण गीतांतही मोराची प्रतिमा खोलवर रुजलेली आढळली. पतीने नवरंगी मोरसाडी घेतली हे अभिमानाने सांगणारी गृहिणी पुढे दुर्दैवाने विधवा झाली तेव्हा आपले दुःख ती मोराच्या प्रतिमेतूनच व्यक्त करते....आणि म्हणते, "आता मोरासारखा टाहो करणंच माझ्या नशिबी आलं..."

सूर्य, चंद्र, तारे, नक्षत्रे या गीतांत आहेत, पण सूर्याचे आकर्षण आणि प्रभाव विशेष आढळला. ग्रामीण गृहिणीचा सूर्य हा विशेष आवडीचा देव वाटला. आणि तेही साहजिक आहे. दळण्याची वेळ पहाटेची. ग्रामीण गृहिणीला सूर्यदर्शनाचा अनुभव रोजचा. उगवत्या सूर्याच्या रंगरूपाचा उजळा तिच्या प्रत्यही अनुभवास येणारा. ग्रामीण स्त्रीची सूर्यविषयक जाण, प्रतिमा, भाव आणि श्रद्धा पाहिली की तिने तिच्या भावविश्वातील सूर्यसंकल्पनेला रंगरूपाची किती विविध परिमाणे दिली आहेत याची कल्पना येते. "निघाला सूर्य शेंदराची पुडी" असे जेव्हा एक गृहिणी सार्थ वर्णन करते तेव्हा सूर्योदयाची नेमकी रंगछटा ती कशी एका शब्दात टिपते याचे कौतुक वाटते. मराठी काव्यात अनेक अरुणोदय आणि सूर्योदय झाले. कोमल झाले, भडक झाले, काही अतिभडकही झाले. कधी त्यात रक्ताची लाली आली, कधी अनुरागाची गुलाली उमटली, कपाळभर मळवट भरून झाला, खिस्ताची रक्तमय माया उमटली, कधी जखमेच्या रक्ताची लाली ओघळली! लाल, गुलाबी, रंगछटांची धुंदधुमाडी माजली खरी... पण सूर्योदयाची नेमकी रंगछटा टिपणारी 'शेंदराची पुडी' कधी कोणी उघडली नाही.

ग्रामीण गीतातही गुलाल उधळलेला आढळेल. सूर्योदयाची आभा पाहून दळण करणारी एक गृहिणी म्हणते—

दुरून दिसे पंढरी लाल लाल,
कुरुंजाचं जातं लाल, रुक्मणा दळते गुलाल.

सूर्योदयाच्या आभेने सारी चराचर सृष्टी लाल रंगाने माखून निघाल्यामुळे दळणाऱ्या ग्रामीण गृहिणीचं काळ्या करड्या दगडाचं जातंही कुरुंजाच्या जात्यासारखे लालसर झाल्याचा भास होऊन, पिठालाही गुलालाची लाली चढली असे तिला वाटले. ही वस्तुस्थिती. पण पंढरीचा आणि रुक्मिणीचा दाखला देऊन वास्तवाला ती किती उदात्त वळण देते!

उगवले सूर्यदेव; उगवता ऊन पडे
सीताभाबी बाई कुकाले (कुंकवाले) लाली चढे
उगवले सूर्यदेव, सोन्याच्या संदुकात
जतन करा नारायणा, कुकू बेलाच्या पानात

('बेलपानी टिका' ह्या ग्रामीण स्त्रियांच्या दागिन्यातील प्रत्येक पेटी बिल्वदळासारखी असते. त्यात ग्रामीण सुवासिनी कुंकू जपून ठेवतात.)

ग्रामीण प्रतिमासृष्टी अनुभवाचे 'भावमात्र' रूप पकडण्याचा कसा प्रयत्न करते हे वरील ओव्यांवरून स्पष्ट व्हावे. ग्रामीण अनुभवाचे पार्थिव रूप ग्रामीण घराच्या एका कोपऱ्यात सामावते; पण तेच विस्तारले तर कसे अफाट विस्तारते याची कल्पनाही वरील ओव्यांवरून येते. वास्तवाचा प्रत्यक्ष निर्देश न करता भावगर्भ सूचना, दाखल्यांनी वास्तवाला सर्वतन भाववाचक वळण देणे हा लोकआविष्काराचा विशेषही या ओव्यांवरून स्पष्ट होतो.

सकाळच्या निवांत प्रहरी जात्यावर गाणारी ग्रामीण गृहिणी मनाने किती मुक्त, निःसंकोच होऊ शकते याचीही कल्पना काही ओव्यांवरून आली.

पिवळा पितांबर पालखीच्या दांडीवर
अशी मी लाडकी यशवंताच्या मांडीवर.
खडकळी कोट, मखमाली खिसा
यशवंता खाते पान...त्यात माझा हिसा (हिस्सा)

एरव्ही नवऱ्याचे नाव घेण्यास लाजणारी, फारच आग्रह झाला तर तेही उखाण्याच्या आडोशाने घेणारी ग्रामीण गृहिणी नवऱ्याच्या प्रेमाबद्दल कवनांतून

बोलू लागली तर त्याला एकेरी नावाने ती कशी सहज संबोधते, लाडकी म्हणून त्याच्या मांडीवर कशी झोपते अथवा बसते, तोंडातल्या विड्याचा अर्धा हिस्सा कशी हक्काने मागते हे बघण्यासारखे आहे. यावरून जात्यावर गाणाऱ्या गृहिणीच्या निःशंक मोकळ्या मनाची पूर्ण कल्पना येते; आणि जात्यावरची गेय ओवी ही ग्रामीण निःशंक मनाचा आविष्कारच कशी असते हेही स्पष्ट होते.

• • •

ग्रामीण कलावंताच्या भावविश्वात कोणत्याही वस्तूचे अथवा अनुभवाचे कलावंताला भावलेले पूर्णरूपच खरे असते. आणि हे पूर्णरूपसाकारण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो. अनुभवाचे अथवा वस्तूचे एकसंध पूर्णरूप आणि या रूपाच्या वेगवेगळ्या भागांचा तपशील असा भेद तो करीत नाही. भावलेले एकसंध रूप हेच आविष्काराचे साध्य असल्यामुळे रूपाच्या वेगवेगळ्या भागांचा तपशील हा त्या एकसंध रूपाचाच अंगभूत विशेष मानला जातो. सारांश, कोणतीही वस्तू अथवा अनुभव एकसंघ पूर्णरूपात बघणे, त्याच्या भागांच्या तपशिलाचा वेगळा विचार न करता बघणे अथवा अनुभवणे हे ग्रामीण मनोधारणेचे एक वैशिष्ट्य आहे. आणि ग्रामीण जीवनातील व्यवहाराप्रमाणेच, ग्रामीण कलात्मक आविष्कारांच्या घडण प्रक्रियेतही हे वैशिष्ट्य दिसून येते.

लोक-व्यवहारातील एका घडण-प्रक्रियेचे उदाहरण घेऊन हे अधिक स्पष्ट करता येईल. उदाहरणादाखल आपण कुंभाराचे मडके घेऊ. कुंभाराच्या चाकाला गती मिळाल्यानंतर चाकावर ठेवलेल्या मातीच्या निराकार गोळ्यातून आकारास येणारे मडके, सलग, अखंड, प्रवाही घडण-प्रक्रियेचे उत्तम उदाहरण आहे. मडक्याचे बूड, पोट, मान आणि तोंड हे त्याचे आपण ठरविलेले अवयव सकृद्दर्शनी वेगवेगळे वाटतात, पण ते तसे वेगवेगळे नसतात. ते एकमेकांस जोडून ग्रामीण मडके घडविले जात नाही, तर मडके सलग स्वयं घडविले जात असतानाच ते आकारास येत असतात. विशेष हे की, मडक्याचे बूड, पोट, मान, तोंड हा इतरांना वेगवेगळा वाटणारा तपशील प्रत्यक्षात मडक्याशी एवढा एकसंघ विलीन झालेला असतो की मडक्याचे बूड संपून त्याचे पोट कुठे सुरू झाले हे स्वतः कुंभारालाही सांगता येणार नाही. मडके घडविताना मडक्याचे एकसंघ एकजिनसी संदिग्ध रूप तेवढेच त्याच्या मनात असते...त्याचा तपशील नसतो.

याच मडक्याचे सूक्ष्म निरीक्षण केले तर आपल्यालाही आढळून येते की, मडक्याच्या बूड, पोट, मान, तोंड, या तपशिलाचे वेगळेपण आपल्यालाही सांगता येणार नाही. म्हणजे मडक्याचे बूड कोठे संपते व त्याचे पोट कोठे सुरू होते हे नक्की ठरविताच येणार नाही. प्रत्यक्ष घडणीच्या वेळी कुंभाराच्या मनात तर हे तपशील वेगळेपणाने नसतातच. मानेला आकार मिळतो तोंडाच्या संदर्भात आणि पोटाला मानेच्या. आणि पोट आकारास येत असतानाच बुडाच्या घडणीची कल्पना मनात रुजत असते. अधिक सूक्ष्म विचार केल्यास आपल्यालाही असे जाणवते की, मडक्याच्या पोटाची खरी तयारी त्याच्या

मानेतच झालेली आहे...आणि मडक्याच्या बुडाची त्याच्या पोटात. शेवटी हाच विचार अधिक सूक्ष्म केला तर मडक्याच्या घडण-प्रक्रियेत शेवटी आकारास येणारे मडक्याचे बूड हे सुद्धा मडक्याच्या मानेतून निघाल्याचे जाणवेल. याचा अर्थ ग्रामीण मडक्याची घडण अशी एकसंध असते. म्हणजे मडक्याचे बूड आणि तोंड (मान) घडणीच्या एका आंतरिक ताणाने संबद्ध असतात. ताणाचा हा स्रोत मडक्याच्या बुडापासून तोंडापर्यंत अखंड स्रवत असतो... या स्रावामुळेच एकसंध ग्रामीण मडके हे नेहमीच ताजे, चैतन्ययुक्त, एकसंध आणि जिवंत वाटत असते. यंत्रनिर्मित नागरी मडक्यांच्या तुलनेत हा जिवंतपणा तात्काळ लक्षात येतो.

ग्रामीण मडके आणखी एका दृष्टीने वेगळे असते व हे वेगळेपण मडक्याला घडण-प्रक्रियेच्या वैशिष्ट्यामुळे मिळालेले असते. कुंभाराच्या चाकाला काठीने गती दिल्यानंतर चाकाचे भ्रमण सुरू होते. या भ्रमणात चाकाला विशिष्ट झोका मिळतो. ह्या झोकामुळे चाकाची गती अनियमित लयीची होते. या अनियमित लयीचा मडक्याच्या घडणीवर परिणाम होऊन मडक्याचा घाट अनियमित लयीच्या घडणीचा होतो. अनियमित लयीची घडण हे ग्रामीण मडक्याचे तसेच कोणत्याही ग्रामीण आविष्काराचे बलस्थान असते. या अनियमित लयीच्या एकसंध घडणीमुळे ग्रामीण आविष्कार ग्रामीण मडक्याप्रमाणेच एकसंध, गतिमान वाटतो.

सारांश, नागर लोक समजतात ते मडक्याचे वेगवेगळे तपशील ग्रामीण वास्तवात मडके या वस्तुमात्रात सर्वस्वी एकजीव झालेले असतात...त्यांना स्वतंत्र अस्तित्व नसते.

मडक्याप्रमाणेच ग्रामीणांची सारीच घडण-क्रिया तिच्या प्रक्रियेच्या वैशिष्ट्यामुळेच अखंड, प्रवाही, एकसंध असल्याचे आढळून येईल. अखंड प्रवाहित्व आणि एकसंध घडण ही ग्रामीण घडणीची वैशिष्टये आहेत आणि तीच तिची बलस्थानेही आहेत. ग्रामीण व्यवहाराची ही बलस्थाने ग्रामीणांच्या आविष्काराचीही बलस्थाने असल्याचे आढळल्यास नवल वाटायला नको.

ग्रामीण घडणीच्या प्रक्रियेतील प्रवाहित्व आणि एकसंधत्व समजावून घेतल्यानंतर तपशिलांना या प्रक्रियेत काय स्थान आहे हे कळून येते आणि तपशिलाचे वेगवेगळे तुकडे जोडून ही प्रक्रिया ग्रामीण अर्थाने कार्यक्षम होऊच शकणार नाही हेही स्पष्ट होते. या अखंड प्रक्रियेत आकारास येणारे वेगवेगळे भाग इतरांनी पाहिजे तर तपशील म्हणून ठरवावेत....ग्रामीणांच्या लेखी या भागांना वेगळे अस्तित्व नसते. ग्रामीण भावविश्वात व ग्रामीण प्रत्यक्षात साकारणारे

मडके हे एक गतिमान, तपशीलशून्य, एकसंध, स्वयंपूर्ण असे वस्तुमात्र असते.

वस्तूचे पूर्णरूप आणि तिचे वेगवेगळे भाग यांत भेद न मानल्यामुळे वस्तूकडे बघण्याची ग्रामीण दृष्टीही वेगळी ठरते. ग्रामीण चित्र-शिल्पांच्या उदाहरणांवरून ही गोष्ट अधिक स्पष्ट करता येईल.

ग्रामीण चित्र-शिल्पांतून मानवाकृतीचे चित्रण अथवा शिल्प असते. या आकृतीचे हात आणि पाय यांत प्रमाणबद्धता व सारखेपणा आढळून येत नाही. कारण प्रमाणबद्धतेचे आणि सारखेपणाचे औचित्यच ग्रामीण कलावंताला वाटत नाही. आकृतीला दोन हात असावेत एवढेच तो जाणतो. कधी ते चारही असतील, पण त्या हातांत सारखेपणा असावा, मूळ मानवी आकृतीच्या प्रमाणात ते लहान मोठे, बारीक जाड असावेत याचे तारतम्य तो ठेवीत नाही. आणि याचे कारण उघड आहे. चित्र-शिल्पाच्या अखंड, एकसंध घडण-प्रक्रियेत सारखेपणा व प्रमाणबद्धता या तपशिलांना अस्तित्वच नसते. निर-निराळ्या अवयवांचे आकार, अंगाबाबतही हेच दिसून येईल. मूर्तीच्या हातातील खड्ग तिच्या हाताच्या मानाने किती मोठे अथवा लहान असावे याबद्दलचे तारतम्य ग्रामीण कलावंत ठेवतच नाही. हातापेक्षा खड्ग मोठे असेल अथवा लहान असेल...हातात ते नीट धरलेही नसेल. पण या तपशीलाला कलावंताच्या दृष्टीने महत्त्व नाही. मूर्तींच्या हातात खड्ग असणे हे महत्त्वाचे, खड्ग आणि हात यांची प्रमाणबद्धता महत्त्वाची नाही. प्रत्येक तपशील मोजूनमापून निश्चित करणाऱ्या नागरी दृष्टीला आणि तिच्या शास्त्रोक्त परंपरेला हे विचित्र वाटेल, पण कोणत्याही मोजमापाची बांधिलकी नसलेल्या ग्रामीण दृष्टीला ते गैर वाटत नाही.

लोक-कलावंताच्या दृष्टीने प्रत्येक कलावंताची निर्मिती ही स्वायत्त व स्वतंत्र असते. या घडणीत कला की कारागिरी हा प्रश्नच त्याच्या दृष्टीने संभवत नाही.

आकाराप्रमाणेच अवकाशाचेही. कोणतेही चित्रण विशिष्ट आकाराच्या मर्यादेत अथवा चौकटीत बसविण्याची कल्पनाच ग्रामीण कलावंताला नसते. त्याचे एखादे चित्रण भिंतीच्या कोपऱ्यात बसेल तर दुसरे भिंत न पुरल्यामुळे शेजारच्या भिंतीवरही पसरेल. चित्रणाचा आवाका, अवकाशापेक्षा चित्रण-प्रक्रियेच्या प्रवहनावर अवलंबून असेल. मावले तर हे प्रवहन एका कोपऱ्यात सामावेल...आणि विस्तारले तर ते अफाट पसरेल... !

०

अखंड एकसंध घडण-प्रक्रियेनेच ग्रामीण व्यवहारातील 'वस्तुमात्र' घडत असल्यामुळे अथवा घडविण्यात येत असल्यामुळे व घडणीचा तपशील कोणत्याही मोजमापाच्या गणितमानी बांधिलकीपासून मुक्त असल्यामुळे ग्रामीण घडणीत 'प्रती' ची म्हणजे 'आवृत्ती' ची कल्पनाच उद्‌भवत नाही. म्हणजे कुंभाराच्या चाकावर आकारास येणारे प्रत्येक मडके हे आकार, घाट आणि एकसंध घडण या दृष्टीने एकमेवच ठरते. त्याच चाकावर कुंभार दुसरी अनेक मडकी घडवितो पण त्यांतले दुसरे ही पहिल्याची आवृत्ती नसते. अंग, घाट, आकार या साऱ्याच बाबतींत प्रत्येक मडके एक स्वायत्त निर्मिती असते. तशीच ती एकमेवाद्वितीय निर्मितीही असते. प्रत्येक मडक्याला मिळणारे हे अजोडपण हा ग्रामीण घडण-प्रक्रियेचा आणखी एक महत्त्वाचा विशेष. ग्रामीण घडणप्रक्रियेत वस्तूची 'प्रत' किंवा 'आवृत्ती' निर्माण होण्याची शक्यता नसल्यामुळे दोन एकाच जातीच्या अथवा प्रकारच्या वस्तूंमध्ये प्रतवारी ठरविण्याचाही प्रश्न उद्‌भवत नाही. कारण प्रत्येक घडण आपल्या परीने पूर्णच असते...तशीच ती एकमेवही असते. अशा परिस्थितीत एकाच प्रकारातील कोणाही एका वस्तूची त्याच प्रकारातील दुसऱ्या कोणा वस्तूशी तुलनाच कशी करता येईल?— कोणत्या गुणवत्तेनुसार ही तुलना करणार? पूर्णत्वाच्या गुणावर ती होऊ शकणार नाही, कारण प्रत्येक वस्तू स्वतः स्वयंपूर्णच असते. तपशिलाच्या बाबतीतही ती करता येणार नाही कारण तपशिलाला वेगळे अस्तित्वच नाही किंबहुना तो पूर्णातच समाविष्ट आहे. सारांश, ग्रामीण घडणीत गुणवत्तेनुसार प्रतवारी नाही; आणि म्हणून नागरी अर्थाने तेथे स्पर्धाही नाही. प्रत्येक वस्तूची गुणवत्ता जेथे त्या वस्तू पुरतीच मर्यादित तेथे इतर वस्तूंशी तिची तुलनाच होणार कशी? सारांश, ग्रामीण व्यवहारात कोणतीही गुणवत्ता समान व सार्वत्रिक मानण्यात येत नाही. आणि म्हणूनच ग्रामीण व्यवहारात संख्यानिष्ठ कोणतीही गणितमानी मोजणी तत्त्वतःच निरर्थक ठरते.

ग्रामीण लोकांचे काही व्यवहार पाहिले की हे स्पष्ट होते. ग्रामीण लोक आंबा, संत्री, लिंबे आदी फळे शेकड्याच्या नागरी हिशेबाने मोजतात. पण ग्रामीणांचे हे शेकड्याचे माप नेमके शंभराचे कधीच नसते. वेगवेगळ्या ठिकाणी ते वेगवेगळे असते. कुठे १२५ चा शेकडा असतो तर कुठे १४० चा. या आडहिशोबामागेही ग्रामीणांची एक भूमिका आहे. सारे आंबे सारख्याच गुणवत्तेचे नसतात हे ग्रामीण लोक जाणतात. ही गुणवत्ता सारखी असते असे समजून ठरविलेले शेकड्याचे गणितमानी माप हे ग्रामीण समजुतीनुसार खोटेच

ठरते. ते तसे चुकीचे ठरू नये आणि घेणाराला त्याच्या पैशाच्या मोबदल्यात आंब्याची गुणवत्ता पुरेपूर मिळावी...किमानपक्षी ती कमी मिळू नये म्हणून ग्रामीण व्यवहारातील शेकड्याचे मापच शेकड्यापेक्षा अधिक ठरविण्यात येते. ते नेहमी शंभरापेक्षा जास्त असते...शंभराहून ते कमी नसते हे ध्यानात घेतले पाहिजे. ग्रामीण व्यवहारातील 'पस्तुरी' आणि 'वरताळा' हे शब्दही याच प्रामाणिक भावनेचे द्योतक आहेत. त्याचबरोबर ते संख्यानिष्ठ गणितमानी, नागरी हिशोब अमान्य करणारेही आहेत.

तीच गोष्ट अवकाशविषयक व अंतरविषयक ग्रामीण विधानांबद्दल. ही विधाने अंदाजच असतात. नागरी हिशोबाने ती नेमकी कधीच नसतात. उलट ग्रामीण व्यवहारानुसार लवचिक असतात. त्यामुळे अनेकदा हिशोबी नागर लोकांची दिशाभूलही होते. 'कासराभर दिवस वर आला' अथवा 'कासराभर दिवस राहिला' हे सकाळचे आणि संध्याकाळचे दिनमान सांगणारे ग्रामीण विधान लवचिक आहे. 'दोन हाकांच्या अंतरावर गाव आहे' हे अंतर सुचविणारे विधानही तसेच. 'तीन पुरुष पाणी' असल्याची ग्वाही देणारे ग्रामीण विधान विहिरीची किंवा नदीतल्या डोहाची नेमकी खोली सांगण्याचा प्रयत्न करीत नाही. कारण नेमके मोजणारे मापच ग्रामीण व्यवहारात नाही. कदाचित कोणतेही मोजके माप त्या व्यवहारात विश्वासार्ह वाटत नसावे. वरील विधानातील 'कासरा', 'हाका' आणि 'पुरुष' ही मापेही नेमकी नाहीत....दरवेळी ती कासरा, हाका आणि पुरुष यांपरत्वे बदलणारी, कमी अधिक होणारी, लवचिक आहेत. यावरून असेही जाणवते की, कोणत्याही गणिती मोजकेपणावर ग्रामीण व्यवहार अवलंबून नसावा. उलट तसा गणिती नेमकेपणाचा व्यवहार कुठे करावाच लागला तर गणिती हिशोबही लवचिक करण्याचे धोरण दिसते. ग्रामीण व्यवहारातील शेकड्याच्या मापावरून ते कळून येईल. भाबडा म्हणून शेतकरी शेकड्याचे एकशेपंचवीस किंवा एकशे-चाळीस आंबे देत नाही, तर साऱ्याच आंब्यांची गुणवत्ता सारखी नसते, ती नेहमीच कमी अधिक असते याची खात्री असल्यामुळे, शंभरावर पंचवीस अथवा चाळीस अधिक आंबे टाकून शंभर आंब्यांच्या गुणवत्तेतील 'न्यून' तो 'पुरते' करीत असतो. सकृद्दर्शनी भाबडा वाटणारा हा ग्रामीण हिशोब वास्तवात काटेकोर नसला तरी प्रमाणिक असतो.

◎

कोणत्याही शास्त्रोक्त परंपरेचा अभाव हे सुद्धा लोक-आविष्कारांचे एक

वैशिष्ट्य मानावे लागते. परंपरेच्या अभावी कलावंताची निपज होण्याचे मात्र थांबत नाही...ही निपज सातत्याने होत असते...आणि ग्रामीण आविष्कारांच्या निरनिराळ्या क्षेत्रात होत असते. ग्रामीण क्षेत्रात उमेदवार कलावंताच्या शिक्षणाची व्यवस्था काय असते? त्यात काही शिक्षणपद्धती असते काय? हे आता पाहू.

या शिक्षणाचा विशेष म्हणजे ते अनुकरणात्मक असते. आणि उमेदवारीच्या अगदी लहान वयापासून त्याची सुरुवात होते. बहुधा घरच्या वडीलधाऱ्या कलावंताच्या अनुकरणाने ही सुरुवात होते. आणि त्यांच्या मार्गदर्शनाखालीच विद्यार्थ्याची प्रगती होते. घरच्या वडीलधाऱ्याचे कलाविष्कार ऐकणे, त्याच्या कार्यक्रमांना सतत हजर राहून त्यांत सहभागी होण्याचा प्रयत्न करणे...वेळ मिळेल तसा घरी असलेल्या वाद्यांवर रियाज करणे असा उमेदवार कलावंताचा शिक्षणक्रम असतो. तात्त्विक ज्ञानाचा भाग त्यात नसतोच. सर्व भर प्रत्यक्ष कृतीवर असतो...आणि कृतीत पारंगत होणे हेच त्याचे एकमेव ध्येय असते. ग्रामीण तमाशातून नाचणाऱ्या, गाणाऱ्या, वाजविणाऱ्या कलाकारांवरून हे स्पष्ट होईल. तमाशाच्या प्रत्येक कार्यक्रमात इतर कलाकारांबरोबर उमेदवार कलाकारही प्रत्यक्ष भाग घेत असतात. सतत पाहून आणि ऐकून ते शिकत असतात. कार्यक्रमात यथाशक्ति सहभागी होत असतात. कालांतराने तमाशाच्या त्या त्या शाखेत तरबेज होतात. हे शिक्षण, आविष्कारप्रक्रियेत उमेदवार कलावंत प्रत्यक्ष सहभागी होत असल्यामुळे वेगळ्या दृष्टीने फायद्याचे ठरते. शिक्षण चालू असतानाच प्रत्यक्ष कार्यक्रमाचा महत्त्वाचा असा अनुभव उमेदवारास मिळत असतो. या अनुभवात रियाज हाच कार्यक्रम ठरतो, कलाविष्कार ठरतो. त्यामुळे उमेदवाराची प्रगती झपाट्याने होण्यास मदत होते. लोकआविष्कार हे समष्टीकरिता असतात. केवळ आत्माविष्काराचा भाग त्यात थोडा असतो. त्यामुळे या आविष्कारात प्रेक्षक आणि कलावंत यांच्या संवादाला महत्त्व असते. तमाशासारख्या प्रयोगविहीत कलाप्रकारात तर हा संवाद फारच महत्त्वाचा असतो. तो साधण्याचे शिक्षण उमेदवार कलावंताला त्याच्या विद्यार्थिदशेतच मिळत असते. तमाशाच्या कलावंताला प्रेक्षकांची नाडी लहानपणीच गवसलेली असते.

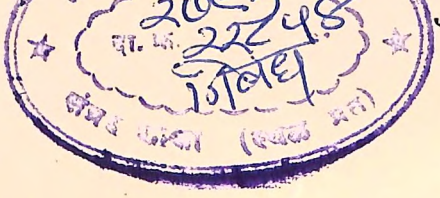
या अनुकरणात्मक शिक्षणाचा आणखी एक विशेष म्हणजे ते सर्वस्वी स्वावलंबी असते. उमेदवाराने स्वतःमधल्या निसर्गदत्त गुणास, कल्पकता आणि ग्रहणशक्ती याची जोड देऊन आपली आविष्कारक्षमता वाढवावयाची असते. ज्या उमेदवाराजवळ कोणताही नैसर्गिक गुण नाही अथवा तो असूनही कल्पकता

व ग्रहणशक्ती हे गुण नाहीत तो आपोआपच या साधनेतून गळून पडतो. ग्रामीण कला–व्यवहारात केवळ पुस्तकी ज्ञानाची परंपरा नाही, त्याचप्रमाणे केवळ पुस्तकी ज्ञानाने कोणी कलावंत म्हणून मान्यताही पावू शकत नाही. इतकेच नव्हे तर केवळ पुस्तकी माहितीवर कोणाला आपली साधनाही चालू ठेवता येत नाही. ग्रामीण कला-व्यवहारात गुणवत्तेचे नाणे नेहमी रोकडे असते आणि ते कलदारच असावे लागते.

लिखित, अलिखित शास्त्रोक्त परंपरेत परिस्थिती वेगळी असते. कलाविषयक पाठ्यज्ञान या परंपरेत कोणालाही प्राप्त होऊ शकते—कोणताही निसर्गदत्त गुण अंगी नसलेल्यांना आणि कल्पकता आणि ग्रहणशक्ती नसलेल्यांनाही. किंबहुना परंपरेच्या पढित ज्ञानावर कोणालाही कलावंत म्हणून मिरविण्याची सहज सोय असते. त्यामुळे तथाकथित पंडित कलावंतांचा एक वेगळाच वर्ग शास्त्रीय परंपरेत निर्माण होतो आणि विशेष म्हणजे त्यांचा दबदबाही मोठा असतो. असे केवळ ' पंडित ' कलावंत ग्रामीण कलाविश्वात निर्माण होणे शक्य नसते.

स्वतःजवळचा नैसर्गिक गुण, कल्पकता आणि ग्रहणशक्ती यांच्या जोरावर ग्रामीण उमेदवाराचा अभ्यास होत असल्यामुळे व या अभ्यासाला नेहमी प्रत्यक्ष कार्यक्रमाची जोड मिळत असल्यामुळे त्याच्या रियाजाला रूक्ष, तांत्रिक, अथवा पुस्तकी स्वरूप कधीच येत नाही. कारण केवळ तंत्राचे कोणतेही व्याकरण त्याजवळ नसते, तशीच सूत्रांची कोणती संहिताही नसते. विशेष म्हणजे त्याचा रोजचा रियाज हा भलाबुरा आविष्कारच असतो. कारण प्रत्यक्ष कार्यक्रमात तो सहभागी होत असतो. तो तसा सहभागी होऊ न शकल्यास त्याची उमेदवारीच थांबते. आणि या परीक्षेत फार थोडे यशस्वी होतात. म्हणूनच यशस्वी उमेदवार हेच अस्सल कलावंत होतात. ग्रामीण परिभाषेत या कलावंतांना कधी गुणिजन म्हणून संबोधण्यात येते. हे गुणिजन वेगळ्या कोटीतलेही समजण्यात येतात. दैवी अनुग्रह त्यांच्यावर असल्याचे समजण्यात येते आणि ग्रामीण कलावंताची एकूण घडण पाहता ते रास्तही वाटते.

शास्त्रोक्त नागरी परंपरांतून आढळणारी वेगवेगळी घराणी, त्यांतील तात्त्विक वाद, भांडणे इत्यादी उपाधी ग्रामीण कला-जगात नसतातच. तमाशातील कलगी–तुऱ्यासारखे वाद हे कवनातील आशयावद्दलचे आहेत; आणि त्यांच्या आशयाचा विचार करता तो नागरी संपर्काचा परिणाम आहे असे दिसते. तमाशातून स्त्रियांनी नाचणे हा सुद्धा नागरी संस्कृतीच्या सान्निध्याचा परिणाम असावा. मूळ ग्रामीण तमाशातून पुरुषच स्त्रीचे सोंग घेऊन नाचत असे. आणि



प्राचीन ग्रामीण समाजरहाटीत त्या वेळच्या बंदिस्त समाजातील कोणतीही स्त्री तमाशासारख्या सार्वजनिक कार्यक्रमातून नाचण्या–गाण्यास उपलब्ध होत असेल असे वाटत नाही. केवळ नाच-गाणे करणाऱ्या स्त्रिया त्या समाजात असतील हे शक्य वाटत नाही. कालांतराने यासाठी खास पुरुषांचाच–नाच्या पोऱ्यांचा–एक वर्ग निर्माण करण्यात आला. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत अस्सल ग्रामीण तमाशातून नाच्ये पोरेच नाचविण्यात येत. यातही आविष्काराकडे बघण्याची ग्रामीणांची वेगळी दृष्टीच दिसते. त्यांच्या मते तमाशा म्हणजे सत्य वास्तवापेक्षा संभाव्य वास्तवाचा आभास निर्माण करणार आविष्कारच असतो.

• • •

स्वतःला भावणारा प्रत्येक अनुभव, त्याच्या पूर्णरूपात घेण्याची ग्रामीण कलावंताची मनोधारणा लक्षात घेतल्यानंतर भावलेल्या अनुभवाला ग्रामीण कलावत कोणत्या रूपात साकारतो हे पाहणे अगत्याचे आहे. कोणत्याही शास्त्रोक्त गणितमानी परंपरेची बांधिलकी ग्रामीण कलावंताला नसते. भावलेला अनुभव आविष्कारित करण्याची त्याची पद्धती अथवा रीती सर्वस्वी वेगळ्या वळणाची आणि धारणेची असते. त्या वळणात रेषा-भाषा-स्वर हीच साधने असली तरी या साधनांचे रूप-स्वरूप आणि कार्यक्षमता नागरी शास्त्रोक्त परंपरेतील रेषा-भाषा-स्वर आदी साधनांच्या रूप-स्वरूपापेक्षा वेगळी असते. ग्रामीण आविष्काराची साधने नियत, शिस्तबद्ध नसतात तर पिंडप्रकृतीने ती मनस्वी मुक्त असतात. ती मनस्वी मुक्त असली तरी साधन म्हणून त्यांचा उपयोग करून घेणे ग्रामीण कलावंताला अपरिहार्य असते. इतकेच नव्हे तर या अवखळ साधनांची मर्जी सांभाळूनच त्याला आपला आविष्कार आकारास आणावयाचा असतो. याचा परिणाम असा होतो की, ग्रामीण कलावंताची आविष्कार-प्रक्रियाच वेगळ्या धारणेची होते; आणि आविष्काराची पार्थिव घडणही वेगळ्या पिंडाकृतीची आणि थाटघाटाची होते.

या प्रक्रियेत, आविष्काराला गणितमानी मोजमापाचे बांधीव रूप-स्वरूप मिळणे अशक्य कारण आविष्काराची भाषा-रेषा-स्वर ही साधने तंत्रबद्ध, हुकमी नाहीत. अशा परिस्थितीत वस्तुनिष्ठ चित्रणाची कल्पनाच मूळ धरू शकत नाही. त्यामुळे अपरिहार्यपणे, एका वेगळ्या धारणेवर आधारलेल्या आविष्कारतंत्राची ग्रामीण यंत्रणा स्वयं-सिद्ध होते. ही यंत्रणा कोणत्याही शास्त्रोक्त नागरी यंत्रणेहून मुदलीच वेगळ्या ध्यान-धारणेची असल्यास आश्चर्य वाटायला नको.

ह्या ग्रामीण यंत्रणेची ध्यान-धारणा अधिक जवळून तपासायला हवी. पूर्ण-रूपात, साकल्याने भावलेला, स्पष्ट-अस्पष्ट, आकार-अवकाशाचा अव्यक्त अनुभव, आणि तो प्रत्यक्षात साकारण्याकरिता उपलब्ध असलेले भाषा-रेषा-स्वर आदींचे मनस्वी, लहरी साधन-यांच्या सहयोगाची यंत्रणा...असे ग्रामीण आविष्कार-यंत्रणेच्या ध्यानधारणेचे स्थूलमानाने वर्णन करता येईल. म्हणजे भावणारा आशय जसा संदिग्ध तसेच त्या आशयाला आकार देणारे साधन अनिश्चित आणि मनस्वी. या दोघांच्या मनस्वी सहयोगातून आकार-अवकाश धारण करणारे रूप म्हणजे ग्रामीण अनुभवाचे आविष्कृत रूप-स्वरूप ! हे ग्रामीण रूप-स्वरूप तेवढेच मनस्वी, अनियमित आकार-अवकाशाचे झाल्यास आश्चर्य वाटायला नको. किंबहुना या रूपास कोणताही, आकार-अवकाशाचा नियमितपणा नसणेच साहजिक. तरीही या रूपाला अनियमित, मनस्वी

आकार–अवकाशांचा एक वेगळा पण गतिमानी घाट मिळणेही अपरिहार्य. आविष्काप्रक्रियेच्या या विशिष्ट ध्यान-धारणेमुळेच ग्रामीण आविष्कारांच्या रूप-स्वरूपाचा पार्थिव थाटघाट नागरी आविष्कारांच्या थाट-घाटाहून पिंड-प्रकृतीनेच वेगळ्या घडणीचा होतो हे ध्यानात घेतले पाहिजे. ते रूप वेगळ्या घडणीचे असले, ते अनियमित, मनस्वी आकार-अवकाशांचे असले तरी ते एक घडित आहे, हे विसरून चालणार नाही.

अर्थातच ग्रामीण आविष्काराचे पार्थिवरूप वस्तुनिष्ठ नसतेच. ते अपरिहार्यपणे भावनिष्ठ असते. अनुभवाचे वस्तुनिष्ठ रूप टिपण्याऐवजी अनुभवाचे 'भावमात्र' रूप सूचित करण्याचा प्रयत्न करीत असते, आणि प्राप्त परिस्थितीत आणि उपलब्ध साधनांच्या मदतीने तेवढेच शक्य असते हे आपण मागे पाहिले. म्हणजे ग्रामीण आविष्कार हा ग्रामीण अनुभवाचे 'अनुकरण' नसते; तर अनुभवाचे 'भावमात्र रूप' सूचित करणारा तो 'अनुव्यवसाय' असतो. या अनुव्यवसायातून सिद्ध होणारे भाववाचक रूप, भावलेल्या अनुभवाची नेमकी खूण सांगण्या-सुचविण्यापुरतेच आकार–अवकाशाचे असते. अनुभवाचे अनुकरणात्मक, वस्तुनिष्ठ रूप पकडण्याचा तेथे प्रयत्न नसतो. त्यामुळे आकार–अवकाशाची कोणतीही गणितमानी बांधिलकी या रूपाला नसते. उलट त्याची बांधिलकी कोणताही नियमित आकार-अवकाश नसलेल्या 'भावना'शी असते. यथादृष्ट, वस्तुसदृश, नियत-नियमित रूपापेक्षा ते भावोत्तेजक अनियमित आकार-अवकाशाचे संदिग्ध लवचिक रूप असते. या संदिग्ध भावोत्तेजक रूपाच्या आकार–अवकाशविषयक जाणिवाही वेगळ्या असतात तशाच त्या बदलत्या, लवचिक असतात. त्यामुळे ग्रामीण आविष्कारात एकाच भावोत्तेजकाची वेगवेगळ्या आकार-अवकाशात साकारलेली अनेक रूपे दिसतात आणि ही सारी रूपे प्रत्येकी एकमेव असतात. एक दुसऱ्याची 'प्रत' अथवा 'आवृत्ती' नसते. ग्रामीण श्रद्धाविश्वातील स्थळीय देवतांच्या भिन्न भिन्न आकार-आकृतींचा दाखला देऊन हा मुद्दा अधिक स्पष्ट करता येईल.

स्थळीय देवतांच्या आकृती नागरी उपासनेतील देवतांच्या मूर्तींहून सर्वच बाबतीत वेगळ्या असतात. नागरी दृष्टीला तर त्या आकाररहित, ओबडधोबडही वाटतात. पण वास्तविक पाहता स्थळीय देवतांची नागरी देवतांशी आकार-आकृतीच्या बाबतीत तुलना करणेच चुकीचे आहे. दोघांच्या निर्मितीमागची ध्यानधारणाच भिन्न आहे. ग्रामीणांचे श्रद्धा-विश्व वेगळे असते तसाच त्यांचा श्रद्धाभावही वेगळा असतो. तोही 'भावन–अनुसारी' असतो. तेव्हा ग्रामीणांच्या श्रद्धाभावाचे 'भावमात्र' रूप सूचित करणाऱ्या चित्रित अथवा शिल्पित

आकृती, नियमित आकार-अवकाशांच्या मोजमापात बंदिस्त असलेल्या नागरी मूर्तींहून भिन्न असणारच. आकार-अवकाशांच्या मुक्त, प्रवाही विक्रीडितातून आकारास येणारे ग्रामीण श्रद्धेचे भावरूप, मुक्त, अनियमित नसते तरच नवल. तरीही सकृद्दर्शनी मुक्त वाटणारे हे आकार-अवकाश वास्तवात तेवढे मुक्त नसतात. मुक्ततेतही ते विशिष्ट भावरूप टिपण्याचा प्रयत्न करीत असतातच. आणि संबंधित भावरूपापुरते ते नेमके आणि अर्थगर्भ असतात. त्यांच्या अनिश्चित अनियमितपणासही एक वळण असते आणि ते वळण एक श्रद्धा-भाव सुचविणारे असते. या अनियमित श्रद्धारूपाची ओळख ग्रामीण भाविकांना तात्रडतोब पटते. कारण या देवतांकडे बघण्याची त्यांची दृष्टी वेगळी असते. ही दृष्टी सर्वस्वी भावप्रत्ययकारी असते...ती केवळ दृक्-प्रत्ययकारी कधीही नसते. ग्रामीण दैवतांकडे ग्रामीण दृष्टिकोणातूनच सहृदयतेने पाहणाऱ्या जाणकारांसही ही ओळख पटू शकते, हे समर्थ रामदासांच्या चरित्रातील एका दाखल्यावरून स्पष्ट होते.

समर्थांचा ग्रामीण लोकांच्या स्थळीय देवतांबद्दलचा दृष्टिकोण वेगळा होता याचे अनेक दाखले त्यांच्या चरित्रात मिळतात. समर्थ चाफळ येथे आले तेव्हा देऊळ आणि मठ बांधण्याकरिता त्यांना जागा हवी होती. उच्चवर्णी गाव-कऱ्यांच्या अनुमतीने नदीकाठच्या टेकडीवरची जागा त्यांना देण्यात आली. या जागेत स्मशान होते व ती भुताखेतांनी झपाटली असल्याचा गवगवा होता. तरीसुद्धा ही जागा समर्थांनी आनंदाने स्वीकारली. या ओसाड टेकडीवर शेंदूर फासलेले दगड इतस्ततः उभे आडवे पडले होते. समर्थांनी ते सारे शेजारच्या मांड नदीत टाकले. फक्त त्यातला 'म्हसोबा' तेवढा टेकडीच्या पायथ्याशी नेऊन व्यवस्थित ठेवला. एवढेच नव्हे तर श्रीरामाच्या उत्सवाच्या वेळी एक माप तांदूळ, एक नारळ व श्रीवरून ओवाळून टाकायचा दहीभात त्यास देण्याचा प्रघात पाडला. समर्थांनी या तथाकथित ओबड म्हसोबाचा आदर का केला या प्रश्नापेक्षा, समर्थांनी अनेक दगडांच्या गर्दीतून हा म्हसोबा कसा नेमका ओळखला हा प्रश्न आज महत्त्वाचा आहे. ग्रामीण श्रद्धाविश्वात साकल्याने भावणारे एका अनामिक शक्तीचे 'भावमात्र रूप' समर्थांना त्या शिलाखंडाच्या आकार-अवकाशात आढळले हे उघड आहे. सारांश, ग्रामीणांच्या श्रद्धाविश्वातले असो अथवा भावविश्वातले असो, ग्रामीण अनुभवाचे 'भावमात्र' रूप टिपणाऱ्या आकार-अवकाशांना स्वतःचे असे वेगळे 'वळण' असते व ग्रामीणांच्या दृष्टीला ते ओबड, अनियमित न वाटता नेमके निश्चित वाटते हे स्पष्ट आहे.

• • •

ग्रामीण कलावंताच्या व्यक्तिगत आवडीनिवडीनुसारही भावमात्रत्व टिपणारे रूप आकारास येत नाही. मग ते आकारास कसे येते? परंतु या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्यापूर्वी ग्रामीण कलावंताच्या भावन-प्रक्रियेचा विचार करावयास हवा; आणि हा विचार मानवी मनाचा व्यवहार अभ्यासून केला पाहिजे.

मानवी मन हे एक अपार्थिव अवकाश आहे. या अवकाशात मानवी मनाचे सारे व्यवहार घडतात. मानवाच्या व्यक्तिमत्त्वातच असलेल्या या अदृश्य अपार्थिव अवकाशाचे अस्तित्व ही एक सत्यस्थिती आहे. हे अस्तित्व दृष्टीला न दिसणारे आहे. ते फक्त जाणवते. या अस्तित्वाचे व्यवहार त्याच्या स्वतःच्या व्यवहारसंहितेनुसारच चालतात आणि या व्यवहारान्वयेच या अपार्थिव अस्तित्वाची जाण करून घेणे शक्य होते.

या अपार्थिव अवकाशाची म्हणजेच मानवी मनाची रचना स्तरनिविष्ट आहे. ती स्तरांची असल्याचे मानण्यात येते. वरचा पातळ स्तर, त्याखालचा थोडा जाड स्तर, आणि सर्वांत खालचा गहिरा मोठा स्तर. पृष्ठभागावरचा पातळ स्तर हा 'जाणिवेचा' स्तर. त्या खालचा अधिक जाड हा 'व्यक्तिगत जाणिवेचा' स्तर, आणि सर्वांत खालचा 'सामूहिक नेणिवेचा' स्तर. या तीन स्तरांनी व्यापलेल्या मानवी मनाचे व्यापार या तीन स्तरांच्या मर्यादेत चालतात.

सर्वांत वरचा जाणिवेचा स्तर हा पातळ असून तकालादू असतो. या स्तरावर बाहेरच्या जगाचे वेगवेगळे अनुभव टिपण्याची आवृत्ती आढळते. या स्तरातच टिपलेल्या अनुभवांची तार्किक आणि सयुक्तिक विश्लेषण करण्याची मनाची क्षमता असल्याचे आढळते. व्यक्तीची संवेदन-क्षमता, व्यक्तीवर होणारे बाह्य जगाचे संस्कार, व्यक्तीची सुविद्यता इत्यादी गोष्टींमुळे ही क्षमता कमी अधिक होत असते. या विश्लेषणक्षमतेमुळे मानवाचे समाजाभिमुख वर्तन व व्यवहार याची दिशा व वळणही निश्चित होते. या स्तराखाली असलेल्या दोन स्तरांकडून येणाऱ्या प्रेरणा स्वीकारण्याची अथवा नाकारण्याची क्षमताही, परिस्थितीनुसार, या स्तरात कमी-अधिक तीव्र होत असते. प्रसंगी या स्तरावर घेतलेले अनुभव खालच्या स्तरात ढकलून देण्याची प्रवृत्तीही या स्तरावर आढळते. तशीच मनोव्यापारातील ताण-तणावांमुळे या स्तराच्या तकलादू कवचाला तडा जाण्याची शक्यतासुद्धा असते.

जाणिवेच्या स्तरावर घेतलेले सारेच्च अनुभव जाणिवेच्या स्तरावरच समाविष्ट होत नाहीत. त्यातले काही विसरले जातात, तर काही बाजूला सारले जातात, तर काही दडपलेही जातात. हे विसरलेले, बाजूला सारलेले अथवा दडपलेले

अनुभव, मुदलीच नाहीसे होत नाहीत. ते जाणिवेच्या स्तराखाली असलेल्या व्यक्तिगत जाणिवेच्या स्तरावर साठविले जातात. त्याचप्रमाणे तळाच्या स्तरातून येणाऱ्या, पण जाणिवेच्या स्तरापर्यंत पोहोचू न शकणाऱ्या ऊर्मी, प्रेरणा, आकांक्षा ह्याही व्यक्तिगत जाणिवेच्या स्तरात साठविल्या जातात. हे अनुभव व्यक्तिगत क्षमतेनुसार स्तरावर साठविल्या जात असल्यामुळे या स्तराला 'व्यक्तिगत नेणिवेचा स्तर' म्हणून ओळखण्यात येते.

मनाच्या रचनेतला सर्वांत खालचा, मोठा, आणि खोल स्तर म्हणजे 'सामूहिक नेणिवेचा' स्तर. हा स्तर आकाराने मोठा असतो तसा तो खोलही असतो. मानवी मनाच्या अपार्थिव भूगोलात या स्तराचे महत्त्व व प्रभाव फार मोठा असतो. त्यामुळे या स्तरावरील व्यवहार व मानवी जीवन ह्यांचा फार जिव्हाळ्याचा संबंध असल्याचे आढळून येते.

मानवी मनाच्या सर्वांत वरच्या, म्हणजे 'जाणिवेच्या' स्तरापर्यंत, मानवी मनातून पोहोचविली जाणारी सामग्री सामूहिक नेणिवेच्या या स्तरातून पुरविण्यात येते. नेणिवेच्या या स्तरात साठलेली ही सामग्री पुरातन असते. त्याचप्रमाणे ती मानवसमाजाच्या प्रत्येक घटकाच्या मनातील 'सामूहिक नेणिवे'च्या स्तरात असतेच. याच अर्थाने तिला सामूहिक म्हणायचे. (एकच सामग्री समाजाच्या सर्व घटकांत सहभागिली जाते या अर्थाने ती सामूहिक नाही.) सूक्ष्म विचार केला तर या सामूहिकतेत सामग्रीच्या सनातनत्वाबरोबरच तिचा व्यक्तिगत वेगळेपणाही सूचित आहे. ही सामग्री म्हणजे मानवाच्या पूर्वापार पिढ्यांचे, युगायुगांतून संग्रहित झालेले, अनंत, व्यक्तिनिरपेक्ष, बीजरूपी अनुभवांचे स्तर. या अनुभवाच्या स्तरांचा कोश म्हणजेच सामूहिक नेणिवांचा कोश. असंख्य भावबीजांनी भारलेल्या या बीजकोशातून, विविध प्रकारच्या मनोवृत्ती, वेगवेगळ्या रूपात अंकुरण्याची प्रेरणा मिळत असते. म्हणूनच भूगर्भांतर्गत लोहचुंबकासारखाच प्रचंड अपार्थिव अवकाशाचा हा स्तर दृग्गोचार नसला तरी मानवी मनाच्या भावसृष्टीवर आणि परिणामी मानवी जीवनावर त्याचा फार मोठा प्रभाव असतो. त्याचा हा प्रभाव मानवाच्या भावसृष्टीतील प्रतिमांच्या द्वारा, अथवा स्वप्नसृष्टीच्या द्वारा प्रकट होतो. म्हणूनच अदृश्य 'सामूहिक नेणिवेच्या' सुप्त सामर्थ्याचा अंदाज या प्रतिमांचा आणि स्वप्नसृष्टीचा अभ्यास करूनच घेता येते.

मानव म्हणून अस्तित्वप्राप्त झाल्यापासून (आणि त्या पूर्वीच्याही अवस्थेपासून) मानव, अनंत युगांतून असंख्य प्रकारचे अनुभव घेत आला आहे. हे सारे अनुभव मानवाच्या मनातील उपरिनिर्दिष्ट स्तरव्यवस्थेत सतत साठविले

जातात. या अनुभवांच्या रसायनातून मानवाच्या समूह मनात एक व्यामिश्र भावविश्व उभारले जाते. या भावविश्वातून स्फुरलेले जीवन–प्रेरणांचे, इच्छा–आकांक्षांचे, विचारवासनांचे, भावना–कल्पनांचे अनेक मानसिक स्तर आणि असंख्य कल्प–बीजे मानवाच्या सामूहिक नेणिवेच्या अथांग स्तरात खोलवर जाऊन रुजतात. अनादिकालापासून ही बीजे तेथे मानवाच्या अनंत पिढ्यांतून सातत्याने रुजत आलेली आहेत. ही कल्पबीजे सुस्त जडभरती नसून सचेतन असल्यामुळे नेणिवेचा स्तरही सचेतन बनतो. कल्पबीजांचे चैतन्य हेच त्याचेही चैतन्य ठरते. या चैतन्याला निश्चित आकार, अंग नसते पण ते प्रवाही वळणांनी प्रभारित होत असते. ही वळणे गतिमान असतात. या गतिमानतेत सातत्य असते व त्यांचा स्रोत अखंड असतो. गतिमान असल्यामुळे ही वळणे वरच्या स्तरांच्या रोखाने झेपावत असतात. व्यक्तिगत नेणिवेच्या स्तरामधून मार्ग काढून जाणिवेच्या वरच्या स्तरावर पोहोचण्याची सतत धडपड करीत असतात. जाणिवेच्या स्तरावर पोहोचल्यावर, जाणिवेच्या कार्यक्षमतेनुसार या वळणांना आकार मिळून शेवटी ती प्रतिमा रूपांनी साकारतात.

या प्रतिमा रूपांना आदि–प्रतिमा म्हणतात आणि या प्रतिमा सामूहिक नेणिवेच्या ज्या वळणांतून आकारास येतात त्या वळणांना 'आदिबंध' म्हणतात.

जाणिवेच्या स्तरावर साकारणाऱ्या आदि–प्रतिमांच्या पार्थिव स्वरूपावरून आपल्याला सामूहिक नेणिवेच्या स्तरात साठविलेल्या प्रेरणांच्या इच्छा–आकांक्षांचा, विचार–वासनांच्या, भावना–कल्पनांच्या 'बीजरूपां'ची कल्पना येऊन ही बीजरूपे वेगवेगळ्या वळणांच्या संदिग्ध, पण गतिमान चैतन्यस्रोताची अंगभूत परिमाणेच कशी असतात हे स्पष्ट होते.

आदिबंधातून आदिप्रतिमा प्रत्यक्षात आकारास येण्याची मानवी मनोव्यापारातील ही प्रक्रिया अभ्यासल्यानंतर मानवी मनाच्या तळाशी असलेल्या सामूहिक नेणिवेच्या स्तराचा व जाणिवेच्या स्तराचा संबंध किती जिव्हाळ्याचा असतो हे स्पष्ट होते. मानवाचे जीवनच या जिव्हाळ्यामुळे सामूहिक नेणिवेशी निगडित असते आणि कलात्मक आविष्काराच्या त्याच्या भावजीवनात या संबंधाला विशेष महत्त्व प्राप्त होते. लोक–आविष्काराच्या संदर्भात हा संबंध स्पष्टपणे ध्यानात आल्याशिवाय लोक–आविष्कारातील प्रेरणा, प्रतिमा व आविष्कार–प्रक्रिया यांच्या स्वरूपाची कल्पना यावयाची नाही.

ग्रामीण कलावंताच्या भावविश्वात त्याच्या मनातील नेणिवेच्या स्तरातून जाणिवेच्या स्तरावर येणाऱ्या प्रेरणाच बलवान ठरतात. म्हणून या प्रेरणांच्या

अनुरोधानेच तो स्वतःला मिळणाऱ्या अनुभवाला प्रतिमांच्या रूपाने मूर्त करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. जाणिवेच्या स्तरावर आलेल्या प्रेरणा सामूहिक नेणिवेच्या स्तरात साठविलेल्या आदिम अनुभव–संचितातून आल्या असल्यामुळे त्या संचितातील कल्पबीजानुसारच आविष्कारातील प्रतिमाची ध्यान–धारणा ठरते; आणि या आदिम प्रतिमांचे ध्यान आणि धारणा साकारणारी आविष्कार प्रक्रिया ही आदिम प्रेरणांच्या, म्हणजेच आदिबंधाच्या अनुरोधानेच सिद्ध होते हे लक्षात घेतले की, ग्रामीण कलावंत त्यांच्या आविष्कातील प्रेरणा, प्रतिमा व आविष्कार–प्रक्रिया या बाबतीत त्याच्या मनातील 'सामूहिक नेणिवेवर' किती अवलंबून असतो याची कल्पना येईल.

प्रत्येक मानवी मनात 'सामूहिक नेणिवेचा' स्तर जन्मतःच असतो. हे खरे असले तरी प्रत्येकालाच या सामूहिक नेणिवेच्या स्तरावरील प्रेरणांची साद ऐकू येतेच असे नाही. सूक्ष्म संवेदना शक्तीच्या आविष्कारांची ऊर्मी असलेल्यांनाच ती ऐकू येते. ग्रामीण समाजाबाबतही हे खरे आहे. ही साद त्या समाजातही सर्वांनाच ऐकू येत नाही. आविष्काराची ऊर्मी असलेला संवेदनाक्षम ग्रामीण कलावंत, स्वतःच्या सामूहिक नेणिवेतून प्रेरणा घेऊन भावलेला अनुभव जेव्हा आकारास आणतो तेव्हा त्या आविष्काराच्या मध्यस्थीने इतर सामान्य ग्रामीणांनाही स्वतःच्या मनातील सामूहिक नेणिवेच्या प्रेरणांची साद ऐकणे शक्य होते.

• • •

आदिम शिकारी आणि आजचा शिकारी आणि शेतकरी यांचे भावविश्व सर्वसाधारणपणे आजमितीलाही कसे बहुतांशी समानधर्मी आहे हे मागे एका वेगळ्या टिपणात आपण पाहिले. त्यावरून आजचा आदिवासी शिकारी आणि शेतकरी यांची कलात्मक आविष्कारातील जवळीक स्पष्ट झाली. त्याचबरोबर या दोघांच्या आविष्कार-प्रक्रियेचे वळण कसे सारखे असते, तशीच या दोघांच्या आविष्काराची गमके सुद्धा कशी एकच असतात हेही स्पष्ट झाले. विशेष महत्त्वाचे म्हणजे दोघांचेही आविष्कार 'भावन-अनुसारी' कसे असतात हे पाहिल्यानंतर दोघांच्याही भावन-प्रक्रियेचा शोध घेणे आवश्यक ठरले. हा शोध घेत असतानाच आदिमानवाचे व्यक्तिगत मन आणि समष्टिनिष्ठ सामूहिक, असंज्ञानक मन यांच्या परस्परसंबंधावरही प्रकाश पडला.

सामूहिक असंज्ञानक मनाला भावेल तेच आदिम कलावंताला आविष्कारयोग्य वाटते. त्यामुळे आदिम कलावंतांच्या अनुभवाचे भावन केवळ व्यक्तिनिष्ठ राहू शकत नाही. किंबहुना व्यक्तिगत भावनाला समष्टिनिष्ठ सर्वतन रूपस्वरूप देण्यात येते तेव्हाच ते आविष्कारयोग्य होते. सूक्ष्मपणे विचार केला तर आदिम व्यक्ती आणि आदिम समष्टी यांच्या कलाविषयक व्यवहारात एकसंधत्वाचे तत्त्व कसे पायाभूत असते हे आढळून येईल. समष्टी आणि व्यक्ती यांत भेद कल्पिण्यात येत नसल्यामुळे व्यक्ती एकसंधत्वाने समष्टीतच समाविष्ट मानण्यात येते. पूर्ण आणि भाग यांचे आदिम जीवनव्यवहारातील एकसंधत्व येथे पुन्हा प्रत्ययास येते. समष्टीचे म्हणजे पूर्णाचे एकसंधत्व हे सार्वभौम ! हे एकसंधत्व समष्टीच्या सर्वतन असंज्ञानक मनाच्या सुप्त पण समर्थ स्रोताने सांधलेले. म्हणून व्यक्ती ही समष्टीशी एकजीव सांधलेली. त्यामुळे समष्टी आणि व्यक्ती, पूर्ण आणि भाग ह्या द्वैत कल्पनेला येथे जागा नाही. कारण पूर्णातील कोणत्याही भागाला पूर्णाव्यतिरिक्त येथे वेगळे अस्तित्वच नाही.

आदिमानवी समाजाचा वारसा मिळालेल्या ग्रामीण समाजाच्या कलात्मक व्यवहाराच्या मुळाशीही हीच धारणा पायाभूत असल्याचे आढळून येईल. पूर्ण आणि भाग हे द्वैत येथेही नाही. त्यामुळे कोणताही अनुभव ग्रामीण कलावंताला पूर्णरूपातच भावतो. तो विभागशः अथवा क्रमशः भावत नाही. एवढेच नव्हे तर विभागशः मिळालेल्या अथवा अभावितपणे घेण्यात आलेल्या कोणत्याही शारीरिक अथवा मानसिक संवेदनाला, ग्रामीण कलावंताच्या लेखी, अनुभवाचे पूर्ण रूप मिळत नाही. किंबहुना ग्रामीण कलावंताला जाणवणारे संवेदन, त्याच्या सर्वतन पूर्णरूपात भावते तेव्हाच ते अनुभवरूप होते; आणि ते अनुभवरूपच कलावंत आणि समष्टी या दोघांनाही एकसंध, पूर्ण अनुभव म्हणून मान्य होते.

ग्रामीण कलावंत आणि ग्रामीण समष्टी यांचे अनुभव-सौहार्द येथे स्पष्ट आहे. या सौहार्दाच्या गतिमान आवर्तातच ग्रामीण आविष्काराची कुंभाराच्या मडक्यागत एकसंध घडण होते. ग्रामीण कलावंत व ग्रामीण समष्टी यांत घडणारे भावनाचे 'साधारणीकरण' ग्रामीण कलात्मक आविष्काराच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. ग्रामीण कलात्मक प्रक्रियेतील ते एक बलस्थान आहे.

अनुभवाच्या साधारणीकरणाच्या प्रक्रियेचा शोध घेतला तर आढळते की, ही प्रक्रिया म्हणजे ग्रामीण कलावंताच्या व्यक्तिगत अनुभवाचा स्रोत समष्टीच्या अनुभवाच्या विशाल अनुभवात विलीन करण्याची ती एक व्यवस्था आहे. ग्रामीण कलावंत ही व्यवस्था पूर्ण करतो भावलेल्या व्यक्तिगत अनुभवाला सर्वतन, भाववाचक मुरड अथवा 'वाक' देऊन. या 'वाक' अथवा 'लव' याबद्दलही पूर्वी एका टिपणात विचार करण्यात आला आहे.

हे 'लव' तत्त्व ग्रामीण जीवन-व्यवहारातच कसे प्रभावी असते हे वरील टिपणात स्पष्ट करण्यात आले आहे. ग्रामीण आविष्कारातील या तत्त्वाचा प्रभाव आता बघावयाचा आहे.

ग्रामीण आविष्कारातील 'वाक' अथवा 'लव' हे भाववाचक असतात. म्हणजे आविष्कार-प्रक्रियेत भावलेल्या अनुभवाच्या स्रोताला ते 'भाववाचक' वळण देत असतात. या वळणामुळे अनुभवाच्या व्यक्तिगत स्रोताला वेगळी गती मिळून त्याचे रूप व्यापक, समष्टिनिष्ठ होते. याचाच अर्थ व्यक्तिनिष्ठ 'भाग' समष्टीच्या पूर्णात विलीन होतो; आणि हे विलीनीकरण आविष्कार-प्रक्रियेतील 'वाका' मुळे शक्य होते. सूक्ष्मपणे विचार केला तर हा, ग्रामीण समष्टिजीवनाच्या तळाशी असलेल्या आदिम असंज्ञानक मनाच्या सादाला ग्रामीण कलावंताने दिलेला संवादी प्रतिसादच असतो. साद-प्रतिसादाचे हे सूक्ष्म आवर्तसुद्धा ग्रामीण भावविश्वाचे प्रवाही एकसंधत्व सिद्ध करते.

ग्रामीण कलावंत भावलेल्या अनुभवाच्या स्रोताला आविष्कार-प्रक्रियेत भाववाचक वळण देऊन तो व्यापक करतो असे म्हटले. या वळणाचे भाववाचकत्व कलावंताचे व्यक्तिगत नसते, तसेच ते समष्टीच्या लौकिक व्यवहारातले नसते. या दोहोंपेक्षा ते वेगळे असते. कलावंत आणि समष्टी यांत 'साधारणीभूत' झालेले ते अलौकिक 'भावमात्रत्व' असते. आणि म्हणूनच व्यक्ती आणि समष्टी या दोघांनाही ते सारखेच प्रभावित करते. हे अलौकिक भावमात्रत्व म्हणणे समष्टीच्या सर्वतन असंज्ञानक मनाच्या तळाशी असलेल्या अनुभव-संचिताची साद असते. ही साद यातुविधींच्या, श्रद्धानिष्ठांच्या, प्राक् कथा-कवनांच्या व्यवहार-आविष्कारांतून सतत झंकारत असते. पिढ्यान्पिढ्या,

झंकाराचा हा आधार स्वरकोशच नव्या ग्रामीण आव्हानाची प्रेरणा ठरला आहे.

ग्रामीण माता आपल्या अपत्याबद्दलचे प्रेम ग्रामीण कवनांतून कसे आविष्कारित करते ह्यावरून वरील मुद्दा अधिक स्पष्ट करता येईल. ग्रामीण माता आपल्या कवनांतून स्वतःच्या अपत्याचा त्याच्या व्यक्तिगत नावाने उल्लेख करीत नाही. तसा उल्लेख केल्यास मुलाला दृष्ट लागते अशी भाबडी समजूत असल्याचे काही ठिकाणी आढळले...पण या भाबड्या समजुतीमागे विशिष्ट हेतू असल्याचे स्पष्ट जाणवते. हा हेतू म्हणजेच ग्रामीण आविष्काराला मिळणारा 'वाक' ग्रामीण माता आपल्या अपत्याला 'बाल कृष्ण' अथवा 'बाल राम' समजून त्याचे आपल्या ओव्या–गीतांतून कवतुक करते. त्यातही बाल कृष्ण हा विशेष लोकप्रिय. आपल्या अपत्याचे बोबडे बोलणे, हसणे, रडणे, त्याच्या खोड्या, त्याचे हट्ट, त्याची दांडगाई हे प्रत्यक्ष बाळकृष्णाचे— या भावनेने ती त्या साऱ्यांचे ग्रामीण जिव्हाळ्याने रसाळ वर्णन करते. या कवनांत तिचे मूल जसे बाळकृष्ण होते तशीच ती स्वतःही अभावितपणे यशोदा होते. मुलाला सांभाळणारी शेजारीण देवकी होते. इतर शेजारणी गवळणी होतात. गोठ्यातल्या गाई गोधन होते आणि गावाचेही गोकुळ बनते. बाळकृष्ण हा ग्रामीण समष्टीच्या भावविश्वातील लाडके अपत्य. समष्टीतल्या प्रत्येकालाच त्याचे कवतुक प्रिय. सारांश, ग्रामीण आईचे अपत्य या आविष्कारात साऱ्या गावचे लाडके बाळ होते. हे बाळ लौकिकातले नसते. अपत्य या संकल्पनेचे भावमात्र रूप सूचित करणारे ते अलौकिक रूप असते...आणि समष्टीला प्रिय असलेल्या कृष्णाच्या प्राक्कथेतून ते पुरविले गेले असते.

अधिक थोडा खोल विचार केला तर स्पष्ट जाणवते की ग्रामीण आई स्वतःच्या अपत्यावर कृष्णाचा आरोप करण्याच्या निमित्ताने अभावितपणे, समष्टिमनाच्या तळाशी असलेल्या मातृत्वाच्या, प्रजननाच्या सर्वतन, सुप्त, स्थायी सनातन, जैवनिक सातत्यालाच प्रतिसाद देत आहे. मातृत्वाच्या, प्रजननाच्या स्थायी गतिमान, जैवनिक मानवी ईर्षेनेच बाळकृष्ण अथवा राम यांचे हे 'अलौकिक भावमात्र' रूप निर्माण करून ते पिढ्यान्‌पिढ्या सातत्याने जपले-जोपासले असते. या भावमात्र रूपालाच निरनिराळी वाक–वळणे देऊन ग्रामीण भावविश्वातील आविष्कार प्रत्यही सनातन सर्वतन भावमात्रत्वाशी संवाद करीतच आकारास येत असतात हे ध्यानात घेतले पाहिजे.

• • •

लोक–आविष्काराच्या संदर्भात लोक–आविष्कारसदृश वाटणाऱ्या एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील काही आधुनिक चित्रण पंथांची येथे दखल घ्यावीशी वाटते. हे पंथ व लोक–आविष्कार याचे नाते नेमके काय होते याचा विचार करणे आवश्यक आहे.

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातले सिझान, व्हॅनगॉफ आणि गोगां हे चित्रकार स्वतःला मोठ्या अभिमानाने 'आदिवासी' (प्रिमिटिव्ह) म्हणवीत. सिझान म्हणे, "पुढे येणाऱ्या चित्रणपरंपरेचा मी आदिमानव आहे." व्हॅन गॉफचे म्हणणे, "चित्रकार मनाने आदिमानव असला पाहिजे." पॉल गोगां याने तर चित्रणाकरिता 'दक्षिण पॅसिफिक' मधल्या 'ताहिती' बेटावर वास्तव्य करून तेथील आदिवासी जीवनाचा प्रत्यक्ष स्वीकार केला होता. अर्थात या तिघांपैकी सिझान हा स्वतःला वेगळ्या संदर्भात आदिमानव समजत होता. व्हॅन गॉफ हा त्याच्या उत्कट भावनाअनुसारी आविष्कारांमुळे आदिवासीसदृश चित्रण करीत असल्यासारखे वाटत होते. पण पॉल गोगांने मात्र कायावाचामने आदिवासी जीवनरहाटी प्रत्यक्ष पत्करून चित्रण केल्यामुळे इतर दोघांपेक्षा तो अधिकार्थाने आदिवासीरूप झाला होता. युरोपीय नागरी संस्कृतीचा उबग येऊन व ताहिती बेटावरील आदिवासी लोकांची जीवनरहाटी स्वीकारून स्फुरलेली चित्रे सर्वस्वी एका वेगळ्या वळणाने रंगविणे ह्यातच तो आपल्या कलेची इतिकर्तव्यता मानीत होता. पॉल गोगां आणि त्याच्या चाहत्यांच्या मताने आविष्काराचे हे नवे वळण युरोपीय चित्रकलेलाच नव्हे तर तत्कालीन साहित्य, शिल्प आणि संगीत यांच्या आविष्कारांनाही एक नवी आणि वेगळी दिशा दाखविणारे होते. या नव्या वळणाची प्रेरणा आदिवासींच्या भावविश्वात होती.

पॉल गोगां हा जन्माने आदिवासी नव्हता. एकोणिसाव्या शतकातील पाश्चात्त्य प्रगल्भ संस्कृतीत त्याचा जन्म झाला होता. या संस्कृतीतील पारंपरिक शास्त्रोक्त चित्रणपद्धतीचे शिक्षण घेण्याचाही त्याने प्रयत्न केला होता. पण ही निरर्थक, रूक्ष, कंटाळवाणी पद्धत आणि तिचे शास्त्र गोगांच्या स्वतःच्या नव्या कल्पनाविषयक जाणिवा साकारण्यास असमर्थ आहेत हे पटल्यामुळे आविष्काराचा नवा मार्ग तो शोधीत होता.

ह्या नव्या मार्गाच्या शोधात असतानाच दक्षिण पॅसिफिकमधील ताहिती बेटांचा प्रवास त्याला घडला. त्या बेटावरील निसर्गाचे, तेथे राहणाऱ्या आदिवासींच्या जीवनाचे त्याने प्रत्यक्ष दर्शन घेतले. तेव्हा ताहिती बेटावरील

निसर्गाचा व आदिवासींच्या जीवनरहाटीचा गोगांच्या मनावर एवढा प्रभाव पडला की गोगांच्या कलात्मक जाणिवांना एक वेगळाच साक्षात्कार झाला.

ताहिती बेटावरील निसर्गातील आणि आदिवासी जीवनातील नेमक्या कोणत्या गोष्टींमुळे गोगां प्रभावित झाला ? तो प्रभावित झाला तेथील निसर्गात प्रतीत होणारा 'गतिमानी शक्तभार' त्याला उत्कटपणाने जाणवला म्हणून ! तेथील निसर्गातल्या वस्तुमात्राचे आकार, अवकाश, रंग यांतून सतत प्रवाही असलेली मुक्त शक्तभारी गतिमानता हे 'सौष्ठवा' चे एक वेगळे वळण असल्याचे त्याला जाणवले म्हणून !

युरोपीय नागरी संस्कृतीच्या संपर्कापासून दूर असल्यामुळे अजून प्रदूषित न झालेल्या ताहिती बेटावरील निसर्ग आणि त्याच्या सान्निध्यात राहणाऱ्या मानवाचे जीवन सर्वस्वी निखळ आदिवासी होते. युरोपीय नागरी जीवनाहून ते नुसते वेगळेच नव्हते तर एका वेगळ्या सौष्ठवाचे होते. हे सौष्ठव युरोपीय कलेच्या रूप–स्वरूपाहून वेगळ्या वळणाचे तर होतेच, शिवाय ते टिपण्यास युरोपीय चित्रणाची शास्त्रीय परंपरा असमर्थही होती. म्हणूनच हे सौष्ठव साकारण्याकरिता गोगांला आपल्या चित्रणपद्धतीतच बदल करावा लागला. गोगांच्या या चित्रणपद्धतीचे नवे वळण तत्कालीन युरोपीय सौष्ठव कल्पनांना नुसते धक्का देणारे नव्हते तर त्यांना धुडकावून देणारेही होते.

लोक–आविष्कारांच्या घडणीशी या वळणाचे साम्य दिसते म्हणून प्रस्तुत संदर्भात या वळणाचे रूप–स्वरूप पाहणे आवश्यक आहे.

पॉल गोगांचे हे वळण बहुतांशी भावन–अनुसारी होते. त्याप्रमाणे भावलेला अनुभव एकसंध साकल्याने साकारणारे ते वळण होते. तत्कालीन युरोपीय शास्त्रोक्त चित्रणपरंपरेनुसार निसर्गाचे सूक्ष्म, वस्तुनिष्ठ विश्लेषण करणारे ते नव्हते, तर भावलेल्या अनुभवाचे आकार–अवकाश आणि रंगछटा यांच्या उत्कट आणि मनस्वी रूपाचे चित्रण करणारे ते होते. भावन–अनुसारी असल्यामुळे ते उत्कट, प्रवाही आणि एकसंध होते. किंबहुना प्रवाही उत्कटता हा या चित्रणाचा आत्मा होता. या प्रवाही उत्कटपणामुळेच निसर्गातील फक्त उत्कटपणाने जाणवणाऱ्या रंगछटाच चित्रणाकरिता निवडण्यात येऊन त्या त्यांच्या अधिकाधिक उत्कट रूपात रंगविण्यात येत होत्या. सूक्ष्म रंगच्छटांच्या तपशिलाला या चित्रणात वावच नसे. किंबहुना मुख्य रंगच्छटाच एवढ्या स्पष्ट व उत्कट रंगविण्यात येत की सूक्ष्म रंगछटांचा सूक्ष्म तपशील आकार–अवकाशांच्या एकसंध थाटघाटात विलीन केला जाई. या एकसंध थाटघाटाचा मांड एवढा प्रभावी की आकार-अवकाशांच्या अथवा रंगच्छटांच्या सूक्ष्म तपशिलाची

जरुरीच वाटू नये!

भावनांच्या उत्कटपणामुळेच या चित्रण प्रक्रियेत म्हणजे आविष्कारप्रक्रियेत —चित्रणाला एकसंध गतिमान घाट मिळून एक आगळे 'घडित' आकारास येई. विशेष म्हणजे निसर्गाकडून प्रेरणा मिळूनही हे घडित कोणत्याही अर्थाने निसर्गनिष्ठ नसे. ते निसर्गाचे अनुकरण नसे तर निसर्गाकडून प्रेरणा मिळून घडलेला तो एक अनुव्यवहार असे. ध्यान आणि धारणा या दोन्हीही बाबतींत वेगळ्या वळणाचा हा अनुव्यवहार सौष्ठवपूर्ण असे.

सारांश, भावन-अनुसार, भावलेल्या अनुभवाच्या प्रचीतीचा उत्स्फूर्त उत्कटपणा, अनुभवाचे एकसंध पूर्णरूपात दर्शन, अनुभवाला देण्यात येणारे 'भावमात्रत्व', रेषा, रंग, आकार, अवकाश या आविष्कारप्रक्रियेच्या साधनांचे मनस्वी प्रवाहित्व आणि या प्रवाहित्वामुळे सर्व सूक्ष्म तपशिलांचे स्पष्ट, ढोबळ रूपात होणारे अपरिहार्य एकसंध विलिनीकरण इत्यादी लोकधाटीची अनेक गमके गोगांच्या या चित्रणात असल्याचे जाणवते. या गमकांमुळेच गोगांचे चित्रण लोक-आविष्काराच्या वळणाचे वाटते.

कलावंत म्हणूनही गोगांची भूमिका लोक-कलावंतांसारखीच होती. युरोपीय शास्त्रोक्त चित्रणाचे पद्धतशीर शिक्षण न घेतल्यामुळे, रेषा, रंग ही चित्रणाची गोगांची साधने लोक-कलावंताप्रमाणेच अवखळ, मुक्त होती. सूक्ष्म वस्तुनिष्ठ चित्रणाच्या युरोपीय परंपरेचा त्याला अनेक कारणांकरिता तिटकारा होता. युरोपीय चित्रणपरंपरेतील इंप्रेशनिस्ट चित्रणतंत्रामुळे रंगाचे स्वतःचे स्वतंत्र अस्तित्व व सामर्थ्य यांची प्रथमच जाण झाली होती हे खरे, पण इंप्रेशनिस्टांच्या चित्रण-पद्धतीमुळे चित्रणाचा घाटच क्रमशः विरळ होऊन शेवटी विलगीकरणाच्या अवस्थेत पोहोचणे अपरिहार्यही होते. इंप्रेशनिस्टांनी स्वतंत्र अस्तित्व दिलेल्या रंगाच्या फक्त उत्कट शुद्ध रूपानेच गोगा प्रभावित झाला होता. ताहिती येथील निसर्गात त्याला रंगाच्या या शुद्ध उत्कट रूपाचीच प्रचीती आली, आणि उत्कट, संवादी, आणि स्पष्ट रंगच्छटांचा न्यास साधून व निसर्गाच्या आकार-अवकाशांनाही मनस्वी, स्पष्ट पण गतिमान रूप देऊन त्याने निसर्गाहून वेगळा असा स्वतंत्र आविष्कारबंध निर्माण केला. गोगांने निर्माण केलेला हा बंध, निसर्गाचे अनुकरण नव्हते तर निसर्गाहून वेगळा असा भावलेला तो अनुव्यवहार होता. रंग, आकार, अवकाश, आकृती यांपैकी कोणत्याही बाबतीत या अनुव्यवहाराचे निसर्गाशी सुतराम साम्य नव्हते. या चित्रबंधातील झाडांचे आकार, त्यांचे रंग, पानाफांद्यांचा व्यापविस्तार— हे सर्वस्वी वेगळ्या वळणाचे होते. त्यांतील मनुष्याकृतींचे आकार आणि

प्रमाणबद्धता वास्तव नव्हती तर चित्रबंधांच्या सोयीनुसार बदलणारी, लवचिक होती. मागे-पुढे, दूर-जवळ, वर-खाली या स्थल आणि अंतरविषयक जाणिवांची सूचना यथादृष्ट पद्धतीने देण्यात येत नव्हती. तसेच वस्तूंच्या अथवा आकृतीच्या लहानमोठेपणातील तारतम्य, वास्तव असण्यापेक्षा चित्रबंधाच्या सोयीनुसार बदलणारे होते. सारे चित्रण सपाट रंग देऊन करण्यात आल्यामुळे वस्तूची अथवा आकृतीची घनता अथवा गोलाई दाखविण्याचा प्रयत्न नव्हता, कारण त्यांची आवश्यकताच नव्हती. कोणत्याही वास्तववादी तपशिलाला या चित्रणात महत्त्व नव्हते.

गोगांच्या चित्रणाची ही पिंडप्रकृती तपासल्यानंतर गोगांचे चित्रण सकृद्दर्शनी तरी लोक-चित्रणाच्या तोंडावळ्याचे वाटते. बऱ्याच बाबतींत या दोन्हींत साम्यही आढळून येईल. या साम्यामुळेच युरोपीय कलासमीक्षक गोगांला "आदिवासी चित्रकार" म्हणून ओळखतात. गोगां स्वतःला आदिवासी चित्रकार समजतही असे.

गोगांचे चित्रण 'लोकधाटी' चित्रणासारखे वाटले तरी ते खरोखरच लोकधाटीचे होते काय? सूक्ष्म विचार केल्यास गोगांचे चित्रण व लोकधाटीचे चित्रण यांत काही महत्त्वाचे फरक असल्याचे जाणवते.

युरोपीय संस्कृतीचा आणि तिच्या प्रचलित कला-परंपरांचा उबग येऊन गोगांने आदिवासींचा जीवन व्यवहार स्वीकारला असला तरी युरोपीय संस्कृतीचे त्याच्या मनावर झालेले संस्कार झुगारून देऊन तो निखळ आदिवासी बनणे शक्य नव्हते. गोगांने युरोपीय परंपरेतले शास्त्रोक्त शिक्षण घेतले नसले तरी त्या परंपरेची जाण त्याला होती. त्याने लिहून ठेवलेल्या आत्मचरित्रपर लिखाणावरून तो बराच सुविद्य व बहुश्रुत असावा असे जाणवते. त्याच्या 'खाजगी जर्नल' मध्ये अनेक प्राचीन व समकालीन लेखकांचे दाखले त्याने दिले आहेत. सुभाषितवजा लहान वाक्ये लिहिण्यात तर त्याचा हातखंडा आहे. जर्नलच्या लेखनात त्याने इतस्ततः उधळलेली अनेक मार्मिक, अर्थगर्भ वाक्ये वाचली की त्याच्या सूक्ष्म संवेदनाक्षम मनाची आणि सुसंस्कृत, तल्लख बुद्धिमत्तेची कल्पना येते. सारांश, गोगां संपूर्ण आदिवासी बनणे शक्य नव्हते. ते इतिहासदुष्ट ठरले असते. त्यामुळेच त्याच्या आदिवासी धाटीच्या चित्रणाचे रूप-स्वरूप निखळ आदिवासी बनणेच शक्य नव्हते. नागरी कलापरंपरेची काही मूलभूत गमके त्याच्या तथाकथित 'लोकधाटी' चित्रणात दिसणे अपरिहार्य होते. तशी ती दिसतातही.

नागरी संस्कृतीतील कला-व्यवहाराला कोणती तरी गणितमानी चौकट

असते. त्यामुळे नागरी संस्कृतीतील आविष्कारांनाही चौकट मिळणे अपरिहार्य असते. या चौकटीत व चौकटीच्या अनुषंगानेच नागरी आविष्कार आकारास येतात. त्यामुळे चौकट व त्यामध्ये बसविण्यात येणारा आविष्कार यांचे संबंध फार घनिष्ठ असतात. आविष्कार-रचनेच्या मंत्र-तंत्रात ह्या चौकटीला महत्त्व प्राप्त होते व चौकट ही आविष्काराची केवळ सीमारेषा न राहता ती आविष्काराची एक अंगभूत घटक बनते. नागरी कलावंताला होणारा कलात्मक जाणिवांचा 'दृष्टांत' व तो घडवीत असलेले त्याचे 'दर्शन' ही दोन्हीही चौकटीच्या गणितमानी हिशेबानेच आकारास येत असतात. या चौकटीमुळे नागरी आविष्कार हा जीवनाच्या सर्वसाधारण व्यवहाराहून वेगळाही ठरतो व वेगळा समजण्यातही येतो. अपवर्जकतेचे हे विशेष परिमाण नागरी आविष्काराला मिळाल्यामुळे त्याकडे बघण्याचा कलावंताचा व रसिकाचा दृष्टिकोणही वेगळा होतो.

हे लक्षात घेतल्यावर गोगांच्या चित्रणाचा विचार केल्यास गोगांचे चित्रण निखळ आदिवासी चित्रणधाटीचे नसल्याचे जाणवते. गोगांचे चित्रण हे चवकटीच्या संकल्पनेने नियत झालेले चित्रण आहे. म्हणून ते आदिवासी चित्रणाहून निराळे ठरते. आदिवासी जीवनधारणेत चवकटीची कल्पना नाही. त्यामुळे आदिवासी आविष्कारांनाही चवकट नाही. किंबहुना कोणतीही चवकट देऊन आविष्काराला भोवतालच्या जीवनापासून वेगळा ठरविणे हे आदिवासी जीवनधारणेलाच भावत नाही. जीवन हे एकसंध असते, त्यापासून जीवनातील एखादा व्यवहार वेगळा करता येत नाही अशीच त्या धारणेची श्रद्धा. कलात्मक आविष्कार तर जीवनाचा अविभाज्य भाग. जीवनात एकसंध समाविष्ट झालेला, जीवनाच्या पूर्णाशी एकसंध सांधलेला! चवकटीत बसवून तो पूर्णाहून वेगळा करणे अशक्य! म्हणूनच लोक-आविष्कारांना चवकट आढळत नाही. ते मुक्त असतात. अफाट अवकाशाच्या अनियमित पार्श्वभूमीवर ते तरंगत असतात. कोणत्याही दिशेने अनिर्बंध झेप घेण्यास ते मुक्त असतात. किंबहुना त्यांच्या गनिमानी धारणेचा सूक्ष्म विचार केला तर एका अदृश्य आंतरिक इर्षेने भोवतालच्या अफाट अवकाशात ते कायम झेपावत असलेले जाणवतात.

विशिष्ट चवकटीत बसविलेले गोगांचे चित्रण–आविष्कार या दृष्टीने निखळ आदिवासी ठरत नाहीत. उलट गोगांचे चित्रण व त्याची चवकट यांचे संबंध युरोपीय शास्त्रोक्त परंपरेतलेच ठरतात. गोगां आणि आदिवासी कलावंत यांच्या चित्रण धारणेतील हा फरक महत्त्वाचा आहे.

गोगांचे चित्रण भावन–अनुसारी वाटले तरी ते लोक-कलावंताप्रमाणे निखळ

भावन-अनुसारी नाही. त्यामध्ये तार्किक व्यवस्थेचा भाग मोठा आहे. गोगांच्या चित्रणातील रंगव्यवस्थेवरून हे स्पष्ट होईल. निसर्गातील विशिष्ट रंगच्छटांची बलवत्ता, आदिवासी कलावंतांप्रमाणे गोगांलाही जाणवली यात शंका नाही. पण लोक-कलावंताच्या चित्रणाप्रमाणे बलवत्तेला मुक्त न ठेवता गोगांने ती रंग-बंधाच्या पूर्वनियोजित बंदिश्तीत नियत केल्याचे आढळेल. मानवाकृतीच्या चित्रणाबाबतही गोगां आणि लोक-कलावंत यांत काही मौलिक फरक आढळून येईल. कितीही प्रयत्न केला तरी त्याच्या युरोपीय मनावर ठसलेले पारंपरिक आकृतिबंधाचे शास्त्रोक्त वळण गोगांना पूर्ण विसरता आले नाही. त्यामुळे मानवी आकृतीकडे बघण्याचा आदिवासी कलावंताचा वेगळा दृष्टिकोण गोगांला आत्मसात करता आला नाही. हा दृष्टिकोण अनुकरणात्मक नसतो तर अनु-व्यवहारात्मक असतो हे न ओळखल्यामुळे मानवाकृतीच्या अनुकरणात्मक चित्रणाचे युरोपीय संस्कार त्याला सर्वस्वी पुसता आले नाहीत. लोकघाटी चित्रणातील मानवी आकृतीचे ढोबळपण फक्त गोगांने घेतले. पण लोकघाटी चित्रणातील ढोबळपण व गोगांच्या चित्रणातील ढोबळपण यांतही फरक आहे. गोगांचे ढोबळपण म्हणजे पारंपरिक युरोपीय चित्रणांतील आकृतींचे फक्त 'सोपेकरण' आहे. लोकघाटीतील ढोबळपणात जाणवणारे 'ओबडपण' त्यात नाही. सोपेपण व ओबडपण ही प्रकृतीनेच भिन्न असतात.

सकृद्दर्शनी गोगांच्या चित्रणाचे वळण लोकघाटीच्या वळणासारखे दिसते ते त्या चित्रणातील गतिमान शक्तभारामुळे. गतिमान सार्थ (अर्थपूर्ण) शक्तभार हे लोकघाटी आविष्काराचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य असते व तेच लोकघाटी आविष्काराच्या सौष्ठवाचेही गमक असते. अर्थपूर्ण घाट हे नागरी आविष्काराचे एक गमक मानले तर 'सार्थ शक्तभार' हे लोकघाटी आविष्काराचे गमक समजले पाहिजे.

लोकघाटी अविष्कारांतील या 'सार्थ शक्तभारा'चे आकर्षण युरोपीय नागरी कलावंतांना, एकोणिसाव्या शतकातील उत्तरार्धापासून विशेष वाटू लागले. किंबहुना या सार्थ शक्तभारापासून नागरी कलावंतांच्या जाणिवानिष्ठांना नव्या प्रेरणा मिळून, नागरी कलापरंपरेत लोकघाटी वळणाचे नवे पंथही निर्माण झाले. या पंथाचे अनुयायी लोकघाटीचे कलाकार म्हणून मिरविण्यात भूषणही मानू लागले.

चित्रकलेप्रमाणेच नागरी साहित्य, शिल्प, संगीत, नृत्य, नाट्य या कलांनाही लोकघाटीतील सार्थ शक्तभाराचा प्रभाव जाणवू लागला. या सर्व कलांनी आपआपल्या आविष्कारात लोकघाटी वळण आणण्याचे प्रयत्न केले.

आदिवासी संगीताबद्दल अनेक नागरी संगीतकारांना आकर्षण वाटून लोकधाटी संगीत, नागरी शास्त्रोक्त संगीतात बसविण्याचे प्रयत्न प्रत्यही करण्यात येत आहेत. या प्रयत्नांमुळे नागरी संगीताला लोकधाटी संगीताचा साज दिल्याचे समाधान नागरी संगीतकारांना मिळते तसे लोकधाटी संगीताचे नागरी संगीतात आगळे दर्शन घडल्याचे समाधान नागरी संगीत रसिकांनाही मिळते. नागर 'शास्त्रधाटी' व ग्रामीण 'लोकधाटी' या भिन्न आविष्कार-वळणांमधील देवाणघेवाण अपरिहार्य आहे.

अर्थात ही देवाणघेवाण उभयपक्षी आहे. प्रश्न हा पडतो की या संकरित आविष्कारांचे स्वरूप नेमके कोणत्या धाटीचे असते? प्रस्तुत लोक-आविष्कारांच्या संदर्भात विचार करावयाचा झाल्यास शंका येते—ध्यान, धारणा व प्रक्रिया याबाबत सर्वस्वी भिन्न पिंड-कृतीच्या व भिन्न आविष्कार-प्रक्रियेच्या लोकधाटीचे 'सौष्ठव स्वत्त्व' या संकरित प्रयोगात किती सांभाळले जाते?

गोगांच्या लोकधाटीसदृश चित्रणावरून या शंकेचे काही स्पष्टीकरण मिळू शकेल काय?

• • •

स्थल व कालविषयक सूचनांचे संदर्भ लोक-आविष्कारात कोणत्या प्रकारे देण्यात येतात हे पाहण्यासारखे आहे. नागरी गणितमानी आविष्कारांच्या तुलनेने विचार केल्यास स्थळकाळ विषयकसंदर्भ लोक-आविष्कारात अगदी वेगळ्या तऱ्हेने सुचविण्यात येण्याची व्यवस्था स्पष्ट दिसते. ही व्यवस्था एवढी कल्पनाचतुर आणि तरीही व्यावहारिक असते की ती बद्दल ग्रामीण आविष्कार प्रक्रियेचे कवतुक करायला हवे. पण ग्रामीण आविष्कार प्रक्रियेबद्दलच अनभिज्ञ असल्यामुळे नागरी सुविद्य रसिकाकडूनही या व्यवस्थेचे हसे होताना दिसते.

लोक-आविष्कारांना आकार व अवकाश यांच्या कोणत्याही चवकटीची बांधिलकी नसते, याबद्दल मागील एका टिपणात विचार करण्यात आला. आकार-अवकाशाप्रमाणेच स्थल व काल यांचीही भौमितिक अथवा पंचांगी बांधिलकीहीं लोकआविष्कारांना मान्य नसते. याचा अर्थ त्या आविष्कारांत स्थल व कालाचा संदर्भच नसतो असा नव्हे. स्थल कालाचे संदर्भ जरूर असतात पण ते गणितमानी हिशोबाचे नसतात. ग्रामीणांच्या अंतरविषयक विधानांचा विचार करताना ती विधाने किती लवचिक असतात हे मागे एका टिपणात पाहिले. (दोन हाकांच्या अंतरावर गाव आहे. दोन पुरुष पाणीखोल आहे इ. इ.) कालनिर्देशक करणारी ग्रामीण विधानेही अशीच लवचिक असल्याचे आढळून आले. (दोन कासरे दिवस वर आला वगैरे). ही विधाने मोघम वाटली तरी त्यांत स्थल व काल ह्यांची सूचनाच नाही असे म्हणता येणार नाही. त्यांना गणितमानी मोजकेपणाची स्थिर चवकट नाही पण स्थल-कालाची सूचना देणारे गतीचे परिमाण नक्कीच आहे. कोणतीही स्थिर चवकट व गतिमानी अंगभूत परिमाण यांमधील मूलभूत फरक लक्षात घेतला तर लोक-आविष्कारातील स्थल व काल यांच्या सूचना किती यथार्थपणे देण्यात येतात हे ध्यानात येते.

स्थल व काल हे आकार आणि अवकाश यांच्याप्रमाणेच लवचिक असून त्यांना गतीचे अंगभूत परिमाण असते अशी ग्रामीणांची श्रद्धा असल्याचे आढळून येते. त्यांचे जीवनातील व्यवहार या श्रद्धेनुसारच चालतात. लोक-आविष्कारातील व्यवहारही याच श्रद्धेनुसार होताना आढळतात. त्यामुळे लोक आविष्कारातील स्थल व काल यांच्या सूचना कोणत्याही चवकटीत बंदिस्त होऊ शकत नाहीत. उलट त्यांच्या अंगभूत गतिमानतेमुळे त्या मुक्तच असतात.

आदिवासी आणि ग्रामीण लोक यांच्या जीवनव्यवहारातील अनुभावांचे

निरिक्षण केल्यास हे स्पष्ट व्हावे. त्याचे मते सारी जीव आणि जड सृष्टी स्थल कालातीत अश्या विशाल चक्राच्या फेऱ्यात सतत भ्रमण करीत असते व ह्या चक्रनेमिक्रमावर जीव व जडसृष्टीचे जीवन अवलंबून असते. दिवस–रात्र, उन्हाळा पावसाळा यांच्या फेऱ्यांतून भूमीचे रूप सतत बदलते राहून या बदलात कालांतराप्रणाणेच स्थलांतराचीही सूक्ष्म सूचना असते. जडसृष्टी-प्रमाणेच जीवसृष्टीही जन्म–मरण, बालपण–तारुण्य-वृद्धत्व, सुख–दुःख यांसारख्या वेगवेगळ्या पण सतत प्रवाही अवस्थांतून भ्रमण करीत असते. या भ्रमणात स्थल व काल यांना निश्चित गणितमानी अर्थ मिळणेच अशक्य कारण एक तर ते सारखे प्रवाही आहेत आणि दुसरे म्हणणे आवर्ताच्या फेऱ्यात पुन्हा पुन्हा प्रकट होणारे आहेत. सबब त्यांचे स्थलकाल विषयक कोणतेही संदर्भ स्थिर आणि निश्चित असण्यापेक्षा लवचिक गतिमान असणेच अपरिहार्य. अशा स्थलकालातीत विशाल आवर्ताचे 'कल्पबीज' ग्रामीण मानवाच्या 'सामूहिक असंज्ञ' मनात अनादी कालापासून ठाम रुजले असल्यामुळे व या असंज्ञ मनातूनच लोक–आविष्कारातील प्रतिमा आकारास येत असल्यामुळे त्या आदिम प्रतिमांना चवकटीच्या बंदिस्तीपेक्षा, गतीचे, स्थलकालातीत परिमाण अपरिहार्यपणे लाभत असते. या गतीमुळे लोकआविष्काराच्या घडण प्रक्रियेचे वळणही आवर्तानुवर्ती झालेले आढळल्यास नवल वाटायला नको.

कुंभाराचे ग्रामीण मडके, जात्यावरची ग्रामीण गेय ओवी आणि तमाशाचा ग्रामीण प्रयोग यांच्या निर्मिती प्रक्रियेचा अभ्यास केल्यास वरील म्हणणे स्पष्ट व्हावे. या तिघांचीही घडण अथवा उभारणी आवर्तानुवर्ती वळणांच्या प्रक्रियेतून होत असते हे उघड आहे. त्यामुळे तिघांच्याही घाटांना गतीचे अंगभूत परिमाण असल्याचे स्पष्ट जाणवते. ही गतीसुद्धा नियमित नसते तर झोल–झोक्यांची अनियमित असते. कुंभाराच्या चाकाला, ग्रामीण जात्याला भ्रमणात मिळणारे अनियमित लयीचे झोल–झोके उघड दिसतात तर तमाशाच्या प्रयोगातले झोल आणि झोके जाणवतात. त्यामुळे मडके, ओवी व तमाशाचा प्रयोग गतिमान वाटतात. कुंभाराचे मडके तर निर्मिती नंतरही गतीने कायम झपाट-लेले वाटते. ओवी आणि वग यांना, गतीची आवर्ते थांबल्यानंतर अस्तित्वही उरत नाही, एवढी ती गतिसिद्ध असतात.

गतीचे महान परिमाण अंगभूत असल्यामुळे लांबी-रुंदीच्या, गण-मात्राच्या लघुगुरूंच्या, छंदवृत्तांच्या, अथवा प्रवेश, अंकांच्या नियमांनी हे आविष्कार बांधले जाऊ शकत नाहीत. त्यांच्या निर्मितीत घटनांच्या गतिमान अखंड स्रोताला महत्त्व असते, घटनांच्या स्थलकाल संबंधित हिशोबी तपशिलाला

वेगळे स्थान नसते...कारण हा तपशील मुद्दाम देण्याचे कारण नसते....तो गृहीत धरलेला असतो.

पण हे ध्यानात न घेतल्यामुळे हिशोबी नागरी दृष्टीला ह्या तिन्हीही आविष्कार प्रक्रिया व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या कृती असंबद्ध, बेढब, विनहिशोबी वाटून कधी कधी तर त्या हास्यास्पदही वाटतात. पण हा दोष नागरी दृष्टीचा आहे, लोक–आविष्कारांच्या घडण प्रक्रिये बद्दलच्या अज्ञानाचा आहे. नागरी कला परंपरेच्या सर्वस्वी आहारी गेल्यामुळे ग्रामीण आविष्कारापासून नागरी रसिक श्रेष्ठही किती दूर गेलेले असतात व त्यांना ग्रामीण–कला परंपरेतील, महत्त्वाचे संकेत व सूचक व्यवहारही कसे हास्यास्पद वाटू लागतात हे पुढील एका उदाहरणावरून पाहण्यासारखे आहे.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर व नरसिंह चिंतामण केळकर यांनी गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धात पाहिलेल्या 'लवकुशाख्यान' या जुन्या पौराणिक नाटकाच्या प्रयोगासंबंधीची प्रतिक्रिया या दृष्टीने वाचण्यासारखी आहे. एक विनोदाचार्य व दुसरा साहित्य सम्राट म्हणून दोघेही (नंतर) गाजलेले वाक्‌भट! दोघेही नाटककार आणि नाट्य-समीक्षक! या दोघांही रसिकश्रेष्ठांची एका जुन्या पौराणिक नाटकाच्या प्रयोगाबद्दलची मते वाचली की महाराष्ट्रातील त्या काळच्या सुशिक्षितांची नागरी नाट्य–परंपरा व ग्रामीणांची लोकनाट्य–परंपरा यांमध्ये त्यावेळी केवढी फारकत झाली होती याची कल्पना येईल.

या नाटकाच्या प्रयोगातील एका प्रसंगाबद्दलचे कोल्हटकरांचे मत त्यांच्याच शब्दांत देणे योग्य—

"आम्ही एकदा कुशलवाख्यानास गेलो असता त्यांत आम्हांस एक चमत्कार दृष्टीस पडला. एक पात्र रंगभूमीवर बसले असता विदूषकाने त्यास जानकीस प्रसववेदना होत असल्याची बातमी कळविली. नंतर पुन्हा पडद्यातून जाऊन येऊन मुले झाल्याची बातमी कळविली. नंतर तिसऱ्यांदा विदूषक पडद्यातून बाहेर येऊन 'कुश व लव आठवर्षांचे झाले आहेत व त्यांचे बहुतेक संस्कार झाले असून ते युद्ध-कर्मात फार पटाईत झाले आहेत' अशी बातमी घेऊन आला. आम्ही आमच्या मिशांवरून हात फिरविला. पण त्यांची लांबी जानकीच्या प्रसववेदनेच्या वेळी जितकी होती, तितकीच कुशलवांच्या आठव्या वर्षीही होती, हे पाहून आम्हांला मोठा चमत्कार वाटला. आंब्याची कोय जमिनीत पुरून तीपासून पंधरा मिनिटांच्या आत मोठे झाड उद्‌भवलेले आम्ही गारोड्याच्या खेळात पाहिले होते. परंतु मनुष्यांची वाढही तितक्याच झपाट्याने झालेली पाहून मात्र आम्ही अचंब्यात पडून गेलों." (संगीत

शापसंभ्रम, कोल्हटकर लेखसंग्रह पृ. २८)

केळकरांनी थोड्या वेगळ्या शब्दांत पण या नाट्यप्रयोगातील याच प्रसंगाबद्दल आपले मत व्यक्त केले आणि ते कोल्हटकरांच्या मताशीं जुळणारे आहे. (समग्र केळकर वाङ्मय खंड १० साहित्य खंड पृष्ठ २४२–४३) या दोघांच्या अवलोकनात फरक दाखवायचाच झाला तर तो एवढाच की कोल्हटकरांचे ' कुशलव ' रंगभूमीवर येतात तेव्हा आठ वर्षांचे झालेले असतात, तर केळकरांचे ' लहुकुश ' वयाने दहाबारा वर्षांचे झालेले असतात. (बहुधा ही नजरचूक असावी; अथवा कोल्हटकरांनंतर दोन अथवा चार वर्षांच्या फरकाने केळकरांनी ते नाटक पाहिले असावे.)

कोल्हटकर आणि केळकर वकिलीच्या अभ्यासासाठी मुंबईस असताना एकाच क्लबात राहात होते. त्यावेळी दोघांनाही नाटके पाहाण्याचा नाद होता आणि गुजराथी पारशी कंपन्यांची चमत्कृतिपूर्ण नाटके त्यांना फार आवडत. विशेषतः फारशी मंडळीची हामान, गुलबकावली, चतराबकावली, खुदादाद, वगैरे नाटकाचे प्रयोग त्यावेळी फार सुंदर होत असत असे कोल्हटकरांचे त्यावेळी मत होते (कोल्हटकर आत्मवृत्त पृ. १२ प्रकाशक ह. वि मोटे) एवढेच नव्हे तर फारसी कंपन्यांच्या मानाने किर्लोस्कर मंडळींची नाटकेही त्यांना फिक्की वाटत असत (कित्ता) गुजराथी फारसी नाटके पाहाण्याच्या या नादातच प्रस्तुत ' लहु–कुश ' अथवा ' कुशलव ' आख्यानाचे पौराणिक नाटक या दोघांनी पाहिले आणि दोघांनाही ते नाटक म्हणजे एक चमत्कार वाटला. दोघांनी आपल्या प्रतिक्रिया वेगवेगळ्या वेळी व वेगळ्या संदर्भात व्यक्त केल्या. पौराणिक नाटकांतील वरील प्रसंग पाहात असताना, कालगणनेसंबंधाने त्यांच्या विचारशक्तीस अमर्याद ताण पडून त्यांच्या तल्लीनतेचा भंग झाला असे त्यांचे म्हणणे. खरे म्हणजे गुलबकावली, चतराबकावली, हामान यासारखी नाटके पाहाताना. तल्लीन होणारांना हा ताण जाणवावयास नको होता. स्थल, काल आणि संविधानक यांच्या बाबतीत गुजराथी-फारसी नाटके मराठी पौराणिक नाटकांहून वरच्या दर्जाची होती असे नव्हते. मग मराठी पौराणिक नाटकांतच चमत्कार का दिसावा ?

गेल्या शतकातील मराठी पौराणिक नाटक हे तत्त्वतः लोकनाट्याच्या परंपरेतून आकारास आले होते. आणि लोकनाट्याच्या परंपरेतून कोल्हटकर, केळकर यांच्या वरील तक्रारीचा विचार केला तर ती अनाठायी वाटते तशी ती पूर्वग्रह दूषित असल्याचीही शंका येते. पण वास्तवात ती अज्ञानमूलक अधिक आहे. अज्ञान मराठीलोक नाट्याच्या रंगपीठाच्या लवचिक घडणीचे,

त्या रंगपीठावरील मुक्त व्यवहाराचे आणि या व्यवहारातून सूचित केल्या जाणाऱ्या स्थल-कालवाचक संकेतांचे ! हे स्पष्ट होण्याकरिता जुन्या मराठी पौराणिक नाटकाचे रंगपीठ व त्याची प्राचीन परंपरा यांचा मागोवा घ्यायला हवा.

महाराष्ट्रातील लोकनाट्याची परंपरा फार प्राचीन आहे. भाजे, वेडसे येथील शातवाहन कालीन लेण्यांतून या परंपरेचे कोरीव दाखले मिळतात. ज्ञानेश्वर नामदेव, एकनाथ, रामदास यांच्या वाङ्मयातून कठपुतळ्यांचे खेळ, लळिते, भारुडे, गोंधळ, बहुरूपी, दशावतारी खेळ आदी लोकरंजनाच्या अनेक प्रकारांचे स्पष्ट उल्लेख मिळतात. पेशवे दफ्तरातून बहुरूप्ये, नटवे, नाच्ये आणि तमासगीर यांचे दाखलेही देता येतात. तत्त्वतः हे सारे प्रकार भिन्न वळणाचे वाटले, त्यांचा उपयोग वेगवेगळ्या कारणांकरिता होत असला तरी कोणते तरी नाट्य उभे करणे हाच सर्वांचा मूळ हेतू असे व हे नाट्य उभे करण्याकरिता जे रंगपीठ कुठेही आणि केव्हाही कल्पिले अथवा आखले जाई. त्याचे स्वरूप व संकेत सातवाहन कालापासून तो थेट पेशवाई अखेरच्या दशावतारी खेळापर्यंत एकाच धाटीचे होते, आणि एकाच नाट्य वहिवाटीचे होते. पेशवाईनंतर मराठी दशावतारी खेळातून आकारास आलेल्या जुन्या पौराणिक नाटकाचे रंगपीठ व त्यावरील नाट्य-वहिवाट ही परंपरागत लोकनाट्यांच्या वळणाचीच होती. इ. १८४२ च्या सुमारास सांगलीच्या विष्णुदास भाव्यांनी जुन्या पौराणिक कथानकांवर आधारलेल्या नाटकांच्या प्रयोगांना थोडे व्यवस्थित रूप देण्याचा प्रयत्न केला असला तरी पूर्वापार चालत आलेल्या लोकनाट्याच्या रंगपीठाच्या व्यवस्थेत त्यांनी मुळीच बदल केला नाही व जुन्या परंपरेनुसारच आपले पौराणिक खेळ सादर केले हे ध्यानात घेतले पाहिजे. भाव्यांच्या या सुविहित नाटकांनाही त्याकाळचे सुशिक्षित 'ताकड धोम'ची नाटके म्हणून तुच्छ लेखीत कारण त्यांची प्रयोग सादर करण्याची परंपरा लोकधाटीची होती म्हणून.

कोल्हटकर व केळकरांनी पाहिलेले 'लवकुश' आख्यानावरचे पौराणिक नाटक याच परंपरेतले होते. ही नाटके पाहिलेल्या लोकांनी त्यावेळच्या रंगपीठाचे व त्यावर करण्यात येणाऱ्या प्रयोगाचे वर्णन करून ठेवले आहे.

संस्थानिकांच्या आणि सरदार-सरंजामदारांच्या वाड्यांतील चौकातून होणारे खाजगी प्रयोग वगळल्यास ही नाटके उघड्या मैदानावरच होत. क्वचित उभ्या केलेल्या लाकडी चौथऱ्यावर... एरव्ही जमिनीवरच ! नेपथ्याचे कोणतेही अवडंबर नसे. मागील बाजूस फक्त एक आलवानी सरक पडदा. पडद्यासमोरची

जागा म्हणजे रंगपीठ. त्यावर प्रकाश टाकणाऱ्या दिवट्या, मशाली ही प्रकाश–योजना. रंगपीठाच्या दोन्हीही बाजू मोकळ्या. विंग या नावाची वस्तूच रंगपीठावर नाही, तसा दर्शनी पडदाही नाही.

आलवानी पडद्यासमोर सूत्रधार व त्याचे साथीदार आपल्या वाद्यांसह उभे राहात. त्यांच्या बरोबर विदूषक. सुरुवातीस गायन–वादनाच्या साथीत गणपती व सरस्वती (मोरावर बसलेली शारदा) यांची सोंगे आलवानी पडदा सारून रंगपीठावर येत. त्यांचे स्तवन करून त्यांचे आशीर्वाद घेण्याचा ठराविक कार्यक्रम उरकल्यावर गणपती व शारदा यांची सोंगे मागील पडद्याआड जात, आणि सूत्रधार व विदूषक यांच्या संवादातून नाटकाला सुरुवात होई ती मध्ये कुठेही न थांबता शेवटपर्यंत. सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत संबंध नाटक सळ-नळीत एकच प्रवेश असे. कोणतेही पात्र पडद्यामागून अथवा रंगपीठाच्या बाजूने रंगपीठावर आले की त्याने तेथेच मागे बसावे अथवा उभे राहावे, आणि पुन्हा काम लागले की प्रेक्षकांसमोर यावे. पात्राचे आगम-निर्गम असे सुचविल्या जात. पुढे विष्णूदासांनी आपल्या नाटकांची रचना अनेक प्रवेशी केली (या प्रवेशांना ते कचेऱ्या म्हणत.) याचा अर्थ सूत्रधार व विदूषक यांखेरीज इतर पात्रे आपआपले संवाद म्हणून तेथेच मागच्या बाजूस प्रक्ष-कांच्या समोर उभे न राहता, बाजूला जरा दूर जाऊन उभे राहात इतकाच असे. म्हणजे कचेऱ्यांच्या योजनेमुळे रंगपीठावरच्या मोकळ्या अवकाशाला मर्यादा पडल्या नव्हत्या तर ते लोकनाट्याच्या रंगपीठाप्रमाणे सर्व बाजूंनी मोकळे, मुक्त होते.

ह्या पौराणिक नाटकांचे लोकनाट्याशी आणखी एका बाबतीत महत्त्वाचे पण अर्थपूर्ण साम्य होते. ही पौराणिक नाटके लिहिलेली नसत तर उत्स्फूर्त असत. या नाटकांतून सूत्रधाराने म्हणावयाची पदे तेवढीच अगोदर रचलेली असत. नटांनी प्रयोगाचे वेळी म्हणावयाचे संवाद अगदी वेगळ्याच पद्धतीने सिद्ध केले जात आणि प्रत्यक्ष प्रयोगात ते सर्व नटांनी उत्स्फूर्त म्हणावयाचे असत. लोकनाट्याप्रमाणे या नाटकाचे कथानकही पौराणिकच असावे लागे. कारण प्रेक्षकांना पौराणिक आख्याने माहीत असत म्हणून. सबब कथानक पौराणिक असल्यामुळे नाटकात काम करणाऱ्या नटांना, कथावस्तूची सलग कल्पना यावी म्हणून, पोथ्या वाचावयास देण्यात येत, अथवा वाचून दाख-विण्यात येत. या वाचनाने नटांना कथानकाचा आणि त्यातील निरनिराळ्या प्रसंगांचा अंदाज येऊन...त्या आधारावर कथानकाच्या ओघात प्रसंगानुकूल, त्यांना सुचतील तशी आपआपले संवाद उत्स्फूर्त म्हणण्यास सांगण्यात येई.

नाटकाची तालीम ती हीच. या तालमीत तयार झाल्यावर प्रत्यक्ष रंगपीठावर नटाने म्हणावयाचे संवाद नटाच्या व्यक्तिगत बकुवानुसार चातुर्याने व समयोचित अभिनय करून जवळजवळ उत्स्फूर्तच म्हणावयाचे असत. पौराणिक नाटकांतील ही उत्स्फूर्तता ही मूळ लोकनाट्याची देणगी आहे.

नागरी लिखित आणि बंदिस्त नाट्यसंहितेच्या तुलनेने लोकनाट्य व पौराणिक नाटकांतील संवादाचे व अभिनयाचे मुक्त, लवचिक व दरवेळी बदलणारे स्वरूप हे त्या नाट्याचे बलस्थान आहे. गुणी नटाला या वस्तुस्थितीचा हवा तेवढा फायदा घेण्याचे स्वातंत्र्य तर त्यात असतेच. शिवाय त्यामुळे दरप्रयोग हा नवा ठरत असतो. लोक आविष्काराची 'आवृत्ती' निघणे त्याच्या घडण प्रक्रियेमुळेच कसे अशक्य असते हे ह्या उदाहरणावरून पुन्हा स्पष्ट होते.

सारांश गेल्या शतकातील जुन्या पौराणिक नाटकाचे रंगपीठ व त्यांचे नाट्यतंत्र हे दशावतारी व तमाशा यासारख्या लोकनाट्यांच्या तंत्रासारखेच 'लोकधाटी' होते हे वरील वर्णनावरून स्पष्ट व्हावे.

बंदिस्त नसलेले मोकळे रंगपीठ, काकडे, मशालींची अस्थिर प्रकाशयोजना, गेय व वाद्य संगीताची नाट्यानुकूल साथ, उत्स्फूर्त संवादाचे स्वातंत्र्य आणि सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत आख्यानाचा अखंड प्रवाह...एक अत्यंत मुक्त आणि मनसोक्त रंगपीठ!—सभोवतालचे अंधारे काळे अवकाश, दिवट्या, मशालींच्या लवलवत्या अस्थिर प्रकाशाने अंधाऱ्या अवकाशात निर्माण होणारे एक हेलावते प्रकाशमंडळ, अंधारातून अचानक ह्या प्रकाशमंडळात प्रकट होणारी पात्रे, मंदमंद पदन्यास करीत येणारे भरजरी देव...राळेच्या वणव्यात आक्राळ आरोळ्या, उड्या मारून आसमंत दणाणून सोडणारे दानव... आणि या दृश्य विस्मयाला अनुरूप उठाव देणाऱ्या गायनवादनाचा श्राव्य धिंग! सारेच मुक्त, मनसोक्त, अखंड, गतिमान!!!

आकाश-अवकाश, छाया-प्रकाश, शब्द-स्वर ह्यांची गतीमान परिमाणे असलेल्या ह्या रंगपीठावर स्थल कालाच्या सूचना कशा देण्यात येत याचा आता शोध घ्यावयाचा आहे.

लोक–आविष्काराच्या प्रक्रियेत 'काल' हे एक अखंड अव्याहत चलित असे एक परिमाण समजण्यात येते. त्यामुळे प्रत्येक घटनेला कालाचे अखंड अंग अपरिहार्यपणे मिळतेच. त्यामुळे कालाच्या स्रोतात धडणाऱ्या घटनांना फक्त क्रम असतो. पण त्यांचा वेगळा कालिक म्हणजे पंचांगी तपशील देण्याची आवश्यकता नसते. कारण एकामागून एक अशा क्रमाने घडणाऱ्या घटना कालमानाची सूचना स्वयं देत असतात; व कथनाचा ओघ अखंड प्रवाही

ठेवीत असतात. नाट्य घटनेचा मूळ ओघ प्रवाही ठेवणे हे लोक नाट्याचे प्रभावी सूत्र आहे आणि लोकनाट्याचे रंगपीठ व लोकनाट्याचे तंत्र यांना गतीचे परिमाण अंगभूत असल्यामुळेच ह्या सूत्रानुसार लोकनाट्य आकारास येणे सहज शक्य होते. रंगपीठाच्या या गतिमानतेमुळेच स्थल आणि काल यांच्या अनेकविध सूचना, नेपथ्याच्या कोणत्याही अवडंबराशिवाय बसल्या बैठकीतच सहज देण्यात येऊ शकतात. गोकुळापासून मथुरा अनेक कोसांच्या अंतरावर असली तरी रंगपीठावरच तीनचार फेऱ्या मारून गोकुळच्या गौळणी मथुरेच्या बाजाराला सहज जाऊ शकतात. रस्त्यावरून राजदरबारात अथवा राजवाड्यातील अंतर्गृहात जायचे असले तर रंगमंचावर एक फेरी मारून लोक नाट्यातला राजा अथवा रंक सहज जाऊ शकतो. कोणत्याही क्रियेला कालाचे साहचर्य असतेच ही समजूत ठाम असल्यामुळेच आत बाहेर, जवळ दूर, आज उद्या अथवा काही वर्षांनंतर ह्या स्थळवाचक व कालवाचक सूचना चार दोन पावले चालून अथवा आत बाहेर फेऱ्या मारून तेथल्या तेथे सुचविता येतात. सारांश बसल्या बैठकीस किमान वेळात व किमान परिश्रमांनी स्थलकालाची कोणतीही सूक्ष्म-स्पष्ट सूचना देऊन नाट्य कथा धावती ठेवण्याची ही सोय म्हणजे लोकनाट्याच्या रंगपीठाचे फार मोठे वैशिष्ट्य आहे. कोल्हटकर, केळकरांनी पाहिलेल्या पौराणिक नाटकात लवकुशांचे वाढलेली वयमान याच तंत्राने सुचविले जात होते व लोकनाट्याशी परिचित असलेल्या प्रेक्षकांना त्याचा योग्य तो बोध सहज व्हायचाही. पण सुविद्य कोल्हटकर केळकरांना मात्र हा प्रकार समजला नाही. उलट नाटक पाहाताना त्यांच्या तल्लीनतेचा भंग झाला. "अवघ्या दोन मिनिटांत लहुकुशाचे जन्मापासून ते समाप्तविद्य होऊन तारुण्यामध्ये प्रवेश करू लागलेली दाखविणे," हा केळकरांना एक अद्‌भुत प्रकार वाटला तर कोल्हटकरांना तो गारोड्याचा खेळ वाटून त्यांनी आपल्या मिशांची लांबी चाचपून पाहिली."

कोल्हटकरांच्या चाहत्यांना त्यात कोल्हटकरांची जातिवंत विनोदबुद्धी प्रत्ययाला आली, शिवाय त्याची नाट्यविषयक मार्मिक जाणही दिसून आली. काहींनी तर त्याच्या श्मश्रू-भाष्याला कोल्हटकरी प्रतिभेचा स्पर्श झाला असल्याचे सांगितले. केळकरांच्या तुलनेने कोल्हटकरांचा अभिप्राय अधिक चमकदार आहे, हे मान्य करूनही प्रश्न पडतो की मुळातच दोघांचीही विधाने जेथे अज्ञानावर आणि गैरसमजावर आधारलेली आहेत तेथे त्यांच्या गुणवत्तेची प्रतवारी कोणत्या तत्वानुसार लावायची? फार झाले तर, अज्ञानमूलक विधाने करावयाची एकाची पद्धत दुसऱ्यापेक्षा बरी एवढेच याबाबत म्हणता येईल.

पण या रसिकद्वयांला अज्ञानी तरी कसे समजावे ? लोकनाट्याची अनेक वळणे प्राचीन भारतीय रंगभूमीनेही अत्मसात केली असल्याचे अनेक उदाहरणांवरून स्पष्ट होते. भरतमुनीच्या नाट्यशास्त्रात वर्णन करण्यात आलेल्या रंगमंचाची रचना अभ्यासिली तर हा रंगमंच तत्त्वतः लोक नाट्याच्या रंगपीठाशी किती निगडित आहे याची कल्पना येते. लोकनाट्याच्या रंगपीठावरील नाट्य-संकेत भरताच्या रंगमंचकावर प्रचलित होणे नुसते सोयीचे नव्हते तर अपरिहार्य होते. परिणामी भरतमुनीचा रंगमंचही गतिमान झाला. आमच्या मते तर भरतमुनीचा नागरी संस्कृत रंगमंच म्हणजे प्राचीन भारतीय लोकनाट्याच्या रंगपीठाचेच परिणत रूप आहे. कोल्हटकर, केळकर या रसिकाग्रणींना हे माहीत नव्हते असे कसे म्हणावे ? दोघेही संस्कृतज्ञ होतेच शिवाय दोघांनीही संस्कृत नाटकांत प्रत्यक्ष भूमिका केल्याचेही प्रसिद्ध आहे. मराठी नाटकांची सूक्ष्म समीक्षा करतेवेळी प्राचीन ग्रीक रंगभूमीवरील नाट्य-सूत्रांचा शोध घेऊन त्यानुसार मराठी नाटकाची गुणवत्ता जोखणाऱ्या या चोखंदळ चिकित्सकांना घरच्याच भारतीय नाट्यपरंपरांची माहिती नसणे कसे शक्य आहे ?

आमच्या मते हे दोघेही रसिक, त्यावेळच्या आंग्लविद्याविभूषितांप्रमाणे, त्या काळी नुकत्याच भारतात आलेल्या पाश्चात्त्य रंगभूमीच्या रूपगुणांमुळे एवढे भारले-भारावले होते की त्यांना स्वदेशीय प्राचीन नाट्यपरंपरांचा संपूर्ण विसर पडला. यंत्रतंत्रांच्या साधनांनी वास्तवाचा अधिकात अधिक आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या अठरा-एकोणिसाव्या शतकांतील पाश्चात्त्य नागरी रंगभूमीचे रूप-स्वरूप भारतातील बुद्धीवानांनाही भुरळ पडावी असेच चमत्कारी होते. भारतीय नाट्यपरंपरेहून ते पिंड प्रकृतीनेच भिन्न होते.

महत्त्वाचे म्हणजे हा पाश्चात्त्य रंगमंच एखाद्या विशाल पेटीसारखा संपूर्ण बंद होता. त्याच्या चारीही बाजू रंगभूमीवरच्या निरनिराळ्या उपकरणांनी बंद केलेल्या होत्या. रंगमंचाच्या दर्शनी भागावरची (प्रोसीनिअम) नक्षीदार चवकट एखाद्या विशाल चित्राच्या फ्रेम सारखी दिसायची, कारण या चवकटीत बसविलेल्या अंकाच्या पडद्यावर एक प्रचंड चित्रच रंगविलेले असे. तत्कालीन चित्रकलेचा ह्या रंगमंचावर एवढा अभाव होता की रंगभूमीवरचे पडद्या-विंगा झालरींचे रंगीत नेपथ्य म्हणजे प्रोसीनियमच्या नक्षीदार चवकटीत बसविलेले एक त्रिमिती चित्रच वाटावे. या दर्शनी पडद्यामागच्या रंगमंचावर अंतरा-अंतरावर दोन्ही बाजूंनी विंगांचे पडदे बांधून रंगमंचाच्या दोन्ही पाखा बंद करण्यात येत. रंगमंचाच्या वरच्या मंडपीवर विंगांना लागूनच कापडाच्या

झालरी व लाकडी रुळांना गुंडाळलेले निरनिराळ्या देखाव्यांचे पडदे बांधलेले असून ते प्रसंगपरत्वे वर खाली सोडण्याची दोरी-कप्प्यांची यंत्रणा सिद्ध असे. घासलेटवर जळणाऱ्या डिटमारच्या दिव्यांची व नंतर गॅसच्या दिव्यांची झगझगीत प्रकाश योजना असे. लोकनाट्यांतील काकडे-मशालींच्या लवलवत्या अस्थिर प्रकाशाच्या तुलनेने हा यांत्रिक प्रकाश अधिक प्रखर, स्पष्ट-स्थिर व यंत्रनियोजित असला तरी काकडे-मशालींच्या लवलवत्या प्रकाशातील गतिमानता यात नव्हती हे ध्यानात घ्यायला हवे. साराश या नव्या रंगभूमीचे सारे रूपच एवढे बंदिस्त, यंत्रसिद्ध व गणिती आडाख्याचे होते की प्रत्येक नाट्यप्रयोग एखाद्या ड्रिल मास्तरच्या कवायती प्रमाणे शिट्ट्यांच्या आणि आपटबारांच्या इशाऱ्यावर होई. फ्रेंच लोक तर त्या वेळच्या रंगमंचाला यंत्रगृहच म्हणत!

यंत्रतंत्राची मातबरी असलेली ही पाश्चात्त्य रंगभूमी आमच्या गुजराथी-फारसी नाटकवाल्यांनी तेव्हाच काबीज केली. कारण नाट्यापेक्षा तंत्रांच्या आतषबाजीवरच त्यांचा भर असे. तंत्राची करामत दाखविण्यास निमित्त म्हणून हामान, गुलबकावली सारखे एखादे नाटक घ्यायचे इतकेच! कोल्हट-करांनी त्यावेळी पाहिलेली आणि त्यांना प्रयोग-सुंदर वाटलेली फारसी कंपन्यांची यंत्रसिद्ध नाटके याच स्वरूपाची होती. त्यांच्या यांत्रिक झगझगाटात जेथे किर्लोस्कर कंपनीचीही नाटकेही फिकी ठरत तेथे भावड्या मराठी पौराणिक नाटकांची काय कथा? गुजराथी-फारसी रंगभूमीवर मिनिटा-मिनिटाला ऐकू येणाऱ्या आपटबारांच्या धडधडाटात पौराणिक नाटकाच्या "आललल डुर्रच्या" आरोळ्या कोणाला ऐकू येणार?

गेल्या शतकाच्या उत्तरार्धात, अबदुल हलीम 'शरर' या लखनऊच्या उर्दू लेखकाने, मुंबईच्या त्यावेळच्या पारशी रंगभूमीबद्दल नमूद करून ठेवलेला अभिप्राय पाहाण्यासारखा आहे.

"...बंबई के पारसियोंने अंग्रेजी ढंग के थिएटर खड़े किये. जिनमें सच यह है कि न तो संगीत–कला ही थी और न सही ऐक्टिंग हीं. मगर उनकी सफाई व्यवस्था, तिलिस्म-प्रदर्शन और उनके तड़क-भड़क वाले पर्दोंने हमारे राष्ट्रीय नाटक का, जो अभी बच्चेकी तरह पालनेमेंही था, गला घोंट दिया। उच्च वर्ग के लोग शानदार नाटकोंपर मोहित होकर स्वस्थ रुचि को भूल गये।"
(गुज़िश्ता लखनऊ–पृ१६९)

पण आज परिस्थती बदलली आहे. लोकनाट्याची सारी बलस्थाने शोधून त्यांचा अत्याधुनिक नाट्यतंत्रात वापर करण्याचे आज पुन्हा प्रयत्न होत आहेत.

आजच्या नव्या, अद्ययावत रंगभूमीचे स्वरूप न्याहाळले तर गणितमानी चवकटीच्या नागरी बंदिस्त रंगमंचाचा त्याग करून ती पुन्हा लोकनाट्याच्या गतिमान मुक्तांगणाकडे धाव घेत आहे असे स्पष्ट दिसते. म्हणूनच....आजच्या नवनाट्याच्या रंगभूमीवरचा नट म्हणतो—"मला फक्त एक दिवटी द्या... आकाशाच्या अफाट छताखाली कोणत्याही अंगणात मी नाट्य उभे करीन"

आमचा ग्रामीण तमासगीर यापेक्षा वेगळे काय मागतो ?

• • •

लोक आविष्काराची घडण प्रक्रिया विशिष्ट वळणांची असते. घडण प्रक्रियेच्या वैशिष्ट्यांमुळे लोक-आविष्कारांना विशिष्ट घाट मिळत असतो. ह्या घाटाची नेमकी गमके कोणती याचा शोध घेणे आवश्यक आहे.

लोक-आविष्काराची घडण प्रक्रिया, प्रवाही, आवर्तानुवर्ती आणि एकसंध असते, हे आपण पाहिले. त्यामुळे या प्रक्रियेला गतीचे अंगभूत परिमाण असल्याचे जाणवते. स्वयंगतिमान असलेल्या घडण प्रक्रियेत आकारास येणाऱ्या आविष्काराच्या घडणीतच गतिमानतेचा गुण भिनलेला दिसतो. लोक-आविष्काराची ही अंगभूत गति नियमित नसते....तर ती अनियमित असते. घडण प्रक्रियेच्या प्रवहनात तिला मिळणाऱ्या झोलझोक्यांमुळे व बाक-वळणांमुळे अनियमितता येते. परिणामी आविष्काराची घडणही अनियमित गतिमानतेची होते. पण ही अनियमीत गतिमानताही, नियमित नसते तर ती नेहमी बदलणारी, लवचिक असते.

सारांश गतिमानता व तिचा अनियमित लवचिकपणा ही लोक–आविष्काराच्या घडणीची महत्त्वाची सूत्रे ठरतात, आणि लोक-आविष्काराच्या घाटाचा विचार करताना हे ध्यानात घेणे आवश्यक आहे.

लोक-आविष्कारांना कोणतीही चवकट मान्य अथवा अभिप्रेत नसते हेही आपण मागे पाहिले. आकार-अवकाशांच्या गणितमानी चवकटीपासून लोक-आविष्कार सर्वस्वी मुक्त असल्यामुळे...त्यांचे प्रत्यक्षात आकारास येणारे पार्थिव रूप निर्भर, मनस्वी असते. आविष्काराबाहेरच्या आकार अवकाशाशी या रूपाचा संबंध नसतो. त्यामुळे भोवतालच्या बाह्य आकार-अवकाशापासून ते जसे अलिप्त असते तसेच बाहेरच्या कोणत्याही लहान-मोठ्या आकार-अवकाशात ते विनासंकोच वसू शकते. थोडा सूक्ष्म विचार केला तर आकार-अवकाशाच्या अनंतत्वात ते कुठेही वसू शकते....असेही जाणवते.

त्याचप्रमाणे कोणत्याही बाह्य आकार-अवकाशापासून सर्वस्वी अलिप्त रहाणारे हे रूप स्थल-कालाच्या कोणत्याही भौमितिक अथवा कालिक बांधिलकीपासूनही तेवढेच अलिप्त राहू शकते; आणि स्थल-कालाच्या कोणत्याही ऐतिहासिक संदर्भात ते आपले जिवंत अस्तित्व ठामपणे संभाळू शकते. या स्थल–कालातीत जिवंत अलिप्ततेमुळेच, प्राक्प्राचीन कालापासून तो आजपर्यंतच्या कोणत्याही कालखंडातील कोणताही लोक-आविष्कार, निखळ कलादृष्टीने कधीही निर्जीव, लुप्त अथवा अप्रचलित ठरत नाही. सारांश जिवंत, ठाम, अलिप्तता हे लोक–आविष्काराचे आणखी एक महत्त्वाचे गमक ठरू शकते.

आकार-अवकाश, स्थल-काल या प्रमाणेच रूपाचेही लोक-आविष्कारांना बंधन नसते. म्हणजे कोणतेही रूप घेण्यास हे आविष्कार मोकळे असतात. किंबहुना ते 'अरूपात' सुद्धा साकार होऊ शकतात. खरे म्हणजे शास्त्रोक्त नागरी दृष्टीलाच त्यांचे रूप हे 'अरूप' वाटत असते. नागरी...वस्तुनिष्ठ, आकार-आकृति-निष्ठ रूपाच्या ध्यान-धारणेहून ते वेगळे असते म्हणूनच ते अरूप अथवा विरूप वाटते. पण वास्तवात ते तसें नसते. ते वेगळ्या वळणाचे रूपच असते. 'कुरूप' तर ते कधीच नसते.

या रूपाला वस्तुनिष्ठ आकार अथवा रचनानिष्ठ आकृती नसली तरी त्याला 'अंग' असते व हे अंग 'शक्त-भाराने' भारलेले असते. भारलेले असल्यामुळे ते स्थिर नसते. कारण त्याचा अंगभूत शक्तभार स्थिर नसतो तर चैतन्ययुक्त प्रवाही असतो. त्यामुळे भारलेल्या अंगाला सुद्धा एक अस्थिर आकार मिळतो; आणि ह्या आकाराचे अस्थिर रूप शक्त-भाराच्या अंगभूत प्रवाही वळणासारखेच आस्थिर बनते. यावरून लोक-आविष्काराची अंग आणि आकार, शक्ति-गतीने स्वभावतःच कसे भरले-भारलेले असतात हे स्पष्ट होईल. सारांश शक्त-भारी आस्थिर अंग व त्यामुळे मिळणारे प्रवाही अनिश्चल रूप ही लोक-आविष्काराची लक्षणे त्याच्या घाटाचा विचार करताना ध्यानात ठेवायला हवीत.

एकसंध पूर्णत्व हा लोक-आविष्काराचा आणखी एक विशेष असल्याचे आढळते. लोक-आविष्काराला हे एकसंध पूर्णत्व कलावंताच्या विशिष्ट भावन प्रक्रियेमुळे व त्याच्या आविष्कार प्रक्रियेच्या वैशिष्ट्यांमुळे मिळते. लोक-कलावंत हा त्याला मिळणारा अनुभव पूर्ण रूपात घेतो...विभागशः घेत नाही. पूर्ण व भाग हा भेद त्याच्या मनात नसतो. किंबहुना पूर्णालाच त्याच्या भावविश्वात महत्व असते...पूर्णाच्या भागांना नसते. हा पूर्णानुभव, त्याच्या पूर्णरूपात आविष्कारित करणारी आविष्कार प्रक्रिया व तिची साधने, या दृष्टीने, कशी व किती कार्यक्षम असतात याबद्दल मागील काही टिपणांतून विचार करण्यात आला आहे. सारांश आविष्काराचे एकसंध पूर्णत्व हे वैशिष्ट्यही लोक-आविष्काराच्या घाटाचा विचार करताना ध्यानात ठेवावयास हवे.

लोक-आविष्काराचे सर्वांत महत्त्वाचे आणि तेवढेच प्रभावी लक्षण म्हणजे त्याचा अंगभूत 'सार्थ शक्तभार.'

सकृत्दर्शनीच जाणवणारा वैशिष्ट्यपूर्ण 'शक्त-भार' हे लोक-आविष्काराचे सर्वांत मोठे वैशिष्ट्य आहे. कोणताही लोक-आविष्कार हा एका अनामिक शक्तीने नुसता भरलेलाच वाटत नाही तर भारलेलाही वाटतो. म्हणजे अंगभूत

शक्तीच्या अवसराने तो सतत घुमत असतो. उपरिनिर्दिष्ट गतिमानता, एक-संधपूर्णत्व, जिवंत अलिप्तत्व वगैरे लोक-आविष्काराची इतर वैशिष्ट्ये या शक्त-भाराच्या बलवत्तेमुळेच प्राप्त झालेली असतात. सबब ह्या सार्थ-शक्त-भाराचे घाटाच्या संदर्भात पुन्हा थोडे स्पष्टीकरण करणे आवश्यक आहे.

या निमित्ताने मागे एका टिपणात, मानवी मनाच्या आंतरिक व्यवस्थेचा विचार करीत असताना, करण्यात आलेल्या 'सामूहिक नेणिवेच्या' स्तराचा उल्लेख ध्यानात आणणे क्रमप्राप्त आहे.

मानवी मनाच्या सर्वांत वरच्या 'जाणिवेच्या' स्तरापर्यंत पोहोचविली जाणारी सामग्री 'सामूहिक नेणिवेच्या' सर्वांत खालच्या स्तरातून कशी पुरविण्यात येते हे आपण पाहिले. ही सामग्री म्हणजे मानवाच्या पूर्वापार पिढ्यांचे युगायुगांतून संग्रहित झालेले अनंत, व्यक्तिनिरपेक्ष, बीजरूपी स्तरकोश होत. या अनुभव-स्तरांचा कोश म्हणजेच मानवाच्या सामूहिक नेणिवेचा कोश. असंख्य भावबीजांनी भरलेल्या या बीजकोशातूनच, विविध प्रकारच्या मनोवृत्ती वेगवेगळ्या रूपांत अंकुरण्याची प्रेरणा मिळत असते. म्हणूनच भूगर्भातर्गत प्रचंड लोह-चुंबकासारखाच, विराट अवकाशाचा हा अपार्थिव स्तर, मानवी मनाच्या भावसृष्टीवर आणि परिणामी मानवी जीवनावर फार मोठा प्रभाव गाजवीत असतो.

सामूहिक नेणिवेचा हा स्तर सुस्त, जडभरती नसतो, तर सचेतन, प्रवाही असतो. त्याच्या चैतन्याला आकार, अंग नसते. तो फक्त चैतन्याच्या प्रवाही वळणांनी प्रभावित असतो. ही वळणे गतिमान असतात आणि सामूहिक नेणिवेच्या स्तरातून ती सतत भ्रमण करीत असतात. या भ्रमंतीत ती जाणिवेच्या वरच्या स्तराच्या रोखाने झेपावत असतात. आणि व्यक्तिगत नेणिवेचा स्तर पार करून जाणिवेच्या स्तरावर पोहोचल्यावर, जाणिवेच्या आविष्कार प्रक्रियेनुसार या अमूर्त वळणांना आकार मिळून ती अखेर प्रतिमा रूपांतून साकारतात. या प्रतिमारूपांनाच आदिम प्रतिमा म्हणतात, आणि सामूहिक नेणिवेतील ज्या प्रवाही वळणांतून त्या आकारास येतात त्या वळणांना आदिबंध म्हणून ओळखण्यात येते.

सामूहिक नेणिवेच्या स्तरातून जाणिवेच्या स्तराकडे झेपावणाऱ्या समर्थ, चैतन्ययुक्त वळणांचा म्हणजेच आदिबंधांचा 'शक्त-भार' हा त्या वळणाच्या प्रवहन वैशिष्ट्यांमुळे प्रेरणागर्भ ठरतो. म्हणून त्याला 'सार्थ-शक्तभार' म्हणायचे. या सार्थ शक्तभाराच्या प्रेरणेनुसारच, जाणिवेच्या स्तरावर आदिम प्रतिमांचे रूप कल्पिले जाते... व आविष्कार प्रक्रियेच्या वेगवेगळ्या साधनांनी

ते प्रत्यक्ष आकारास येते. थोडा सूक्ष्म विचार केला तर वळणांच्या रूपाने जाणिवेच्या स्तरावर झेपावणाऱ्या अपार्थिव सार्थ-शक्तभारासच आविष्कारातील तिमांतून प्रपार्थिव रूप मिळत असते हे स्पष्ट होते. म्हणूनच लोक. आविष्काराच्या घाटाचा विचार करताना, त्या आविष्काराच्या या अंगभूत 'सार्थ-शक्तभाराचा' आवर्जून विचार करावयास हवा.

सार्थ शक्तभार, अनिश्चित अनियमितता असलेली गतिमानता, स्थल-कालातीत जिवंत अलिप्तता व एकसंध पूर्णत्व ही लोक-आविष्काराच्या घाटाची महत्त्वाची गमके ठरतात. त्यातही शक्तभार हे सर्वांत महत्त्वाचे गमक ठरते. कारण लोक आविष्काराचा मूळ आशय, त्याला आकार देणारी आविष्कार प्रक्रिया आणि तिची साधने' या सर्वांवर 'सार्थ-शक्तभाराचाच' प्रभाव असतो.

लोक-आविष्काराच्या घाटाची ही वैशिष्ट्ये पाहिल्यावर हा घाट विशिष्ट घडण प्रक्रियेमुळेच नागरी घाटाहून कसा वेगळ्या पिंडप्रकृतीचा असतो हे स्पष्ट होते. त्याचबरोबर हेही जाणवते की याची घडण प्रक्रिया प्रत्येक बाबतीत नागरी घाट निर्माण करणाऱ्या प्रक्रियेहून मंत्र आणि तंत्र या बाबतीत एवढी भिन्न आहे की नागरी प्रक्रियेतून ह्या ग्रामीण घाटाची निर्मिती होणेच अशक्य. आज नागरी परंपरेतील आविष्कारांना ग्रामीण घाट देण्याचा जो दावा केला जातो तो वरील विवेचनाच्या संदर्भात किती यथार्थ आहे याचा सविस्तर विचार होणे आवश्यक आहे.

• • •

ग्रामीण गीतांच्या शोधात असताना खानदेशातल्या माझ्या आजोळच्या खेडेगावी (वढोदे) इतर अनेक गीतांबरोबर एक लक्ष्यवेधक ग्रामीण गीत मिळाले. ह्याच गीताच्या नंतर आणखी विस्कळित प्रती मिळाल्या. त्यातली एक बुलढाण्याच्या परिसरातली आहे. त्यावरून ग्रामीण स्त्रियांत हे गीत खानदेशात फार लोकप्रिय असल्याचे जाणवले. उपलब्ध झालेली सारीच गीते थोडीफार विस्कळीत आहेत. त्यातल्या त्यात वढोदे येथे मिळालेले गीत अधिक व्यवस्थित वाटल्यामुळे तेच अभ्यासाकरिता निवडले. प्रस्तुत " कौसाळाचा चुडा " हे तेच गीत आहे.

कौसाळ म्हणजे ग्रामीण भाषेत कपट. कपटाचा चुडा असा गीताच्या नावाचा अर्थ होतो. ग्रामीण स्त्रियांच्या वेगवेगळ्या उच्चार पद्धतीमुळे " कौशालाचा चुडा, कौंशाल्याचा चुडा " " कौंसाचा चुडा " अशीही या नावाची वेगवेगळी रूपे आढळली. त्यातले कौसाळाचा चुडा हेच नाव अधिक योग्य वाटले म्हणून तेच नक्की केले.

ग्रामीण स्त्री गीते लिखित स्वरूपात नसतात. बहुधा ग्रामीण स्त्रियांनीच ती रचलेली असतात आणि ग्रामीण स्त्रियांच्या स्मृतीतच ती साठविलेली असतात. गाणारणीला आठवतील तशी ती सादर करण्यात येतात. आणि ती प्रत्यक्षात म्हटली जातात. त्यानुसारच ती टिपून घ्यावी लागतात. या प्रक्रियेत काही अपरिहार्य घोटाळेही होतात. पिढ्यान् पिढ्या केवळ मौखिक परंपरेने म्हटले गेलेले गीत, म्हणणारणीला मिळाले असते. त्यामुळे ते बरेचसे झिजलेले असल्याचेही जाणवते. त्याचे काही भाग खंडित झालेले आढळतात. म्हणताना गीताच्या कडव्यातील पदांचे क्रम मागेपुढे झालेले दिसतात. काही शब्दांना वेगळा आकार मिळून अर्थाचा घोटाळाही होतो तर काही शब्द आणि वाक्प्रयोग जीर्ण अथवा लुप्त झाले असल्यामुळे गुळगुळीत निरर्थकही वाटतात. गीत म्हणणाऱ्या बाईच्या उच्चार-दोषामुळे अथवा प्रांतिक बोलीभाषेच्या विशिष्ट लकबीमुळे बऱ्याच शब्दांचे अर्थही नीट ध्यानात येत नाहीत. आणि काही शब्द तर अंदाजानेच निश्चित करावे लागतात. त्या मानाने प्रस्तुत गीत बरेच शाबूत असलेले आढळले. एखादे जुने भग्न मूर्तिशिल्प सापडावे तसेच प्रस्तुत गीत वाटले. जुन्या मूर्तीशिल्पाप्रमाणेच या गीताचे अक्षर-शिल्पही वेधक वाटले.

ग्रामीण गीताला निश्चित शीर्षक नसते. गीत म्हणणारी ठरवील ते गीताचे शीर्षक. त्यामुळे एकच कथावस्तू असलेल्या गीतांना वेगवेगळी शीर्षके आढळणे शक्य आहे. प्रस्तुत गीताचेही असेच झाले. या गीतालाही अनेक शीर्षके असल्याचे

आढळले. गीताची कथावस्तू एकच असली तरी गीत म्हणणाऱ्या बाईची त्या कथावस्तूबद्दलची जाण व गीताच्या आशयाबद्दलची आत्मीयता यानुसार शीर्षकात बदल करण्यात येतात हे उघड आहे. त्यामुळे ग्रामीण गीत प्रत्यक्षात म्हटले जात असताना दरवेळी किती लवचिक होऊ शकते याची कल्पना आली.

प्रांतपरत्वे गीतातील भूगोल फारसा बदलत नाही...कारण ग्रामीण गीताला विशिष्ट भूगोल अभिप्रेतच नसतो. गीत रचल्या जाते त्या गावाची पंचक्रोशी हाच त्या गीताचा अभिप्रेत असलेला भूगोल असतो. प्रांतपरत्वे व बोली भाषेनुसार गीतातील घटना, व्यवहार, आचार, वाक्प्रचार यांत मात्र बदल होताना आढळतात. सारांश कथावस्तूचा मूळ आशय संभाळून स्थलकाल परत्वे रूप बदलण्याची ग्रामीणांची लवचिक आविष्कार क्षमता येथे प्रत्ययास येते. एकाच कथावस्तूवरची अनेक ग्रामीण गीते अभ्यासली तर ती कोणा मूळ गीताच्या केवळ आवृत्त्या नसतात तर स्वतंत्र आविष्कार असतात, आणि त्यांच्यापुरती ती स्वतंत्र असतात.

प्रस्तुत ज्या गीताचा विचार करावयाचा आहे ते गीत असे—

गोकुळामंदी कृष्ण नांदतो आनंदानं
आईच्या उस्ण्यासाठी (उसण्यासाठी) देवानं धरलं लहानपण ।
वैराळाचं रूप घेऊनि निघाले भगवान
कंसाच्या नगरात केले देवानं मुक्काम ।
वैराळाचं रूप घेऊन देवकाय निघाले भगवान
देवकाय निघाले भगवान की चालून गेले कंसाच्या नगरानं ॥ धृ ॥

भरा भरा चुडा चंदन झळक्याचा लाल
चंद्र सूर्याची प्रभा फाकली पेटाऱ्यावर ।
अरे अरे वैराळा तुझ्या चुड्याचे मोल सांग खरं खरं
सवालाख सोनटका तुम्ही द्यावे सुंदर ।
अरे अरे वैराळा तुझा चुडा महागीचा फार
आम्ही गवळ्याच्या नारी की आमचा दुबळा संसार ।
तुझा चुडा भरील कंवळजा कंसाची नार

पुढं सहल्या मांगं (मागे) वैराळ गेले तिच्या महालासी
चंदनाचे पाट दिले देवा बसायासी ।
बारिक सेले देवा दिले पांघऱ्यासी । (पांघरावयासी)

तुझ्यासारखा भासा नांदतो माझा गोकुळासी
आम्हा गाव नाही, सीव नाही मुलुख रहिवासी
मुलुख परदेसी की आलो चुडा विकण्यासी ।

कंवलजा नारीनं हात दिला देवाच्या हाती
हात भरू भरू चुडा ल्याली कंवळजा नार
अरे अरे वैराळा तुझा चुडा सैल कर
कळ काय लागली मनगटी ।

आमचे खड्ग आम्ही आलो घरी विसरोनी,
खड्ग असतं जवळी त चुडा बहु बेस येतो. गोऱ्या हाता होप (शोभा) देतो.

तशीच उठली कंवळजा नार गेली पतीच्या पलंगापासी
उस्ताखालचे खड्ग आणुनि दिले देवाच्या हाती
उठा उठा मामी जाऊन सांगा मामासी
सांगा मामासी की दारी भासा उभा युद्धासी

जटा बटा तोड़त कंवळजा नार गेली पतीच्या पलंगापासी
उठा उठा स्वामी झोप काय लागली काळाची
उस्ताखालचे खड्ग या भाश्यानं केली चोरी
कंस उठले दचकुनी बाहेर आले चालुनी

अरे अरे भाश्या तू नको घेऊ माझा प्राण
हुईन मी तुझा बंदिवान चारीन तुझं गायी-गोधन

जटा बटा तोडिता शिर काय टाकलं झोळीसी
चालून गेला गोकुळासी की माता उभी आरतीसी
माता उभी आरतीसी को सिर टाकलं ताटासी
अरे अरे वैराळा तुनं त अपघात केला
येकुलता येक बंधू माहा (माझा) तुनं मारला
येकच बंधू वाधिता आई तू बहु कष्टी झाली

सातबंधू वधिता, माता तुला दया नाही आली
सात बंधू असते मला की आठवी बहिण असती मला
तर ते येति दिपवाळीला
लाल गोफाचे करदोडे असते माझ्या कमरेला.

असे हे उपलब्ध गीत. यातल्या एकदोन ओळी हरवलेल्या. क्वचित एखाद-दुसरा शब्द गळलेला अथवा मागे-पुढे झालेला. तरीही आशय दृष्ट्या बहुतांशी पूर्ण वाटणारें.

कंसवधाची कथा मुळात एक प्राक्-कथा आहे. या कथेतील कंस, वसुदेव, कृष्ण आदी पात्रांचा शोध घेतला तर ती किमान चार हजार वर्षांपूर्वीची, म्हणजे भारत, महाभारत–पूर्व कालातील असावीत असा अंदाज होतो. (अर्थात वेगळ्या नावाने) या प्राक् कथेवरच भारत, महाभारत व निर-निराळ्या पुराणांतून नवे संस्कार करण्यात येऊन तिला सध्याचे पौराणिक रूप प्राप्त झाले आहे. येथे या पौराणिक रूपाचा विचार करावयाचा नाही. लोक-आविष्काच्या संदर्भात आज प्राक्-कथेच्या प्राचीन रूपाचा शोध घ्यावयाचा आहे आणि याच दृष्टीने उपलब्ध ग्रामीण कथेकडे बघावयाचे आहे.

सकृत्दर्शनी कंस आणि कृष्ण म्हणजे मामा आणि भाचा यांच्या व्यक्ति-गत वैराची ही कथा वाटली तरी वास्तवात ती क्षत्रियांच्या दोन कुळांतील वैमनस्याची कथा असावी आणि हे वैमनस्य कंस यादव व वसुदेव यादव या दोन कुळांतील असून ते सत्तेकरिता आहे हे उघड आहे.

कंस यादव हा उग्रसेन यादव या क्षत्रीय सत्ताधीशाचा ज्येष्ठ मुलगा. वसुदेव यादव हा सत्तास्पर्धेत कंस यादवाचा प्रतिस्पर्धी असावा. वसुदेव यादवाची गोपालकांचा अधिपती नंद याच्याशी मैत्री असून नंद हा त्यावेळचा एक समर्थ अधिपती असावा. सत्तास्पर्धेच्या राजकारणात नंदाच्या मैत्रीचा वसुदेव यादवाला उपयोग होणार होता. वसुदेव यादवाच्या मनात सत्ताभिलाषा होती हे लक्षात घेतल्याशिवाय वसुदेव व नंद यांच्या घनिष्ट मैत्रीचा खुलासा होत नाही. नंद हा गोपालकांच्या जमातीचा पुढारी. गोपालकांची जमात पिंड प्रकृतीने आडदांड. पैलवानीची रग त्यांच्या रोमरोमांत भिनलेली. प्रचंड गोधनाचे ते मालक. दूधदुभते, कातडे, कृषिउद्योगाला लागणारे बैल पुर-विणारे म्हणून शेतकरी व नागरिक या दोन्हीही समाजांना उपयुक्त. त्यामुळे समाज–मानसात मानाचे स्थान मिळवून प्रसंगी लोकमतावर आपला प्रभाव पाडणारे. गंमत अशी प्राचीन कथेतील गोपालकांचे हे समर्थ सामाजिक

महत्त्व पुराण कथांतून सर्वस्वी लुप्त झालेले आढळते. पुराणातील कथांना आठवतात त्या फक्त गोपालकांच्या गौळणी ! सारांश वसुदेव यादव व गोपालकांचा नेता नंद यांच्या एकजुटीने एक सुप्त पण प्रचंड शक्तिकेंद्र गोकुळात निर्माण झाले होते, हे कंस यादव जाणून होता. हीच शक्ती भविष्यात त्याला आव्हान देणार आहे याचीही त्याला कल्पना असावी.

या शक्तीशी सलोखा करण्याकरिता कंस यादवाने मुद्दाम एक सोयरीक जुळविली. आपला चुलता देवक यादव याची कन्या देवकी हिच्याशी वसुदेव यादव याचे त्याने लग्न जुळविले. या लग्नात वधूवरांची रथातून वरात निघाली असता वसुदेव यादवाचा मान करावा म्हणून स्वतः कंसाने रथाचे सारथ्यही केले. पण असल्या राजकीय सोयरिकीचा जिव्हाळा फार काळ टिकत नाही. उलट वसुदेव यादव व नंद यांच्या वाढत्या सामर्थ्याबद्दल व वसुदेवाच्या मनातील सुप्त महत्त्वाकांक्षेबद्दल कंस यादव अधिकच साशंक झाला. वसुदेव यादवाच्या वाढत्या सामर्थ्याला मुदलीच पायबंद घालावा म्हणून कंस यादवाने, देवकीसकट, वसुदेव यादवाला बंदिखान्यात घालण्याचे ठरविले. या कृत्याला पित्याची संमती मिळणार नाही म्हणून वसुदेव देवकी प्रमाणेच पित्यालाही बंदिखान्यात घालून सर्व सत्ता त्याने आपल्या हातात घेतली.

बंदिवासात असताना वसुदेव–देवकीला होणारी मुले पुढे कंस यादवाच्या सत्तेला आव्हान देतील या भीतीने कंस यादवाने देवकीची मुले जन्मतःच मारण्याचा परिपाठ ठेवला. काही अपत्ये अशी मारली गेल्यावर वसुदेव यादवाने आपले एक अपत्य काही गुप्त मसलत करून आपला मित्र गोपालक नंद याच्या घरी पोहोचते केले. या बदल्यात नंदाने त्याच सुमारास जन्मलेली आपली तान्ही मुलगी वसुदेवाच्या स्वाधीन केली. मुलगा समजून कंस यादवाने ही मुलगी मारली. या घटनेनंतर देवकीला अपत्य झाले नाही व काही काल तरी कंस यादव निश्चिंत झाला असावा. यानंतर त्याने वसुदेव–देवकीला बंधमुक्तही केले असावे.

इकडे गोकुळातील नंदाच्या घरी वसुदेव यादवाच्या, कंस यादवाच्या तावडीतून वाचलेला मुलगा कृष्ण, गोपालांच्या समुदायात वाढू लागला. गोपालांच्या सारखाच तो बलदंड, पराक्रमी झाला. त्याच्या शक्तीच्या, पराक्रमाच्या, धाडसाच्या वातम्या सर्व दूर पसरू लागल्या. गोपालकांची त्याच्यावर नितांत भक्ती बसली...तो त्यांचा नेताच झाला...कृष्णाच्या रूपाने कंस यादवाच्या सत्तेला आव्हान देणारी गोपालकांची एक वेगळी समर्थ शक्ती सिद्ध झाली. अखेर याच शक्तीच्या जोरावर कृष्ण यादवाने कंस यादवाचा वध करून त्याने

मारलेल्या आपल्या निरपराध भावांचा सूड घेतला व त्याची सत्ता हस्तगत केली.

प्राचीन कथेतील वसुदेव यादव व कंस यादव यांच्यामधील सत्ता संघर्षाचे वास्तव स्वरूप थोड्याफार फरकाने असे असावे असे जाणवते. पण पुराण कथांतून नेमका हाच संघर्ष लुप्त करण्यात अथवा टाळण्यात आला आहे. कंस यादवाच्या उद्दाम सत्ताभिलाषेला अतिरेकी करून वसुदेवाला मुद्दाम निष्क्रिय, दुबळा दाखविण्यात आला आहे. सत्तेंकरिता प्राचीन समाजातून होणारा तुल्यबल संघर्ष डावलून व कंस यादवाचे अमानुष, एकतर्फी चित्र रेखाटून वसुदेव यादवाबद्दल सहानुभूती ऐवजी अनुकंपा निर्माण करण्याचा प्रयत्न करण्यात आला आहे. पौराणिक कथांच्या तंत्राला हे धरूनच आहे. प्राक् कथांना अनुकंपा मान्य नसावी...उलट सहानुभूती ती जाणते. प्राचीन कथा व पौराणिक कथा यांमधील हा भेद ध्यानात घ्यायला हवा.

म्हणूनच वाटते प्राक्कथेतील वसुदेव यादव व कंस यादव एवढ्या विरुद्ध स्वभाव-प्रकृतीचे नसावेत. ते तसे असते तर त्यांच्यात संघर्ष होण्याचे कारणच नव्हते. उलट खात्रीपूर्वक वाटते की कंस यादवाप्रमाणेच वसुदेव यादवासही सत्तेची सुप्त अभिलाषा असावी. किंबहुना या सत्तेवर त्याचा तसा अधिकारही पोहोचत असावा. आणि तो अधिकार मिळवण्याकरिता नंदाच्या साहाय्याने तो गुप्तपणे प्रयत्नही करीत असावा. म्हणूनच वसुदेव व कंस ह्यां मध्ये स्पर्धा होती व ती तुल्यबल होती. एरव्ही दुबळ्या वसुदेवाचे बलदंड कंस यादवाने वैर धरावे याला काही कारण नव्हते. अकारण द्वेषाला प्राचीन कथेत अर्थ नव्हता...एवढेच नव्हे तर तो निंद्यही होता.

महाराष्ट्राच्या मुऱ्हा मावळातील मराठा वतनदारांचे जुने करीने वाचले तर अशा अनेक कथा त्यांतून आढळतात. विशेषतः कारीच्या कान्होजी जेध्यांचे मुऱ्ह्यामावळातील लोककथांनी जपलेले चरित्र पाहिले तर कंसवधाच्या प्राचीन कथेशी त्याचे अनेक बाबतींत विलक्षण साम्य असल्याचे आढळून येते. कारीचा 'कान्होजी' हा मुऱ्ह्या मावळातला कृष्ण वाटावा इतके हे साम्य आश्चर्यकारक आहे.

सारांश कंसवधाच्या प्रचलित पौराणिक कथेवरचा, युगायुगांतून चढविण्यात आलेला नागरी साज-शिनगार बाजूला उतरवून ठेवला तर कंसवधाची मूळ प्राचीन कथा ही त्याकाळच्या समाजातील सूडाची वास्तव कथा ठरते. प्रस्तुत ग्रामीण गीताचा अभ्यास करताना हे ध्यानात ठेवावयास हवे.

वंशप्रेम, वंशसातत्य, वंश अभिवृद्धी, वंश संरक्षण यांकरिता आवश्यक

असलेल्या सत्तेचा अभिलाष आणि ह्या अभिलाषापायी करावा लागणारा संघर्ष या गोष्टीना प्राचीन मानवसमाजांच्या जीवनात महत्त्वाचे स्थान होते. किंबहुना त्यांच्या समाज-जीवनातील ही महत्त्वाची मूल्ये होती. ह्या मूल्यांची बीजे (म्हणजेच आदिबंध) प्राचीन मानवाच्या मनातील सामूहिक नेणिवेच्या स्तरात प्राक्प्राचीन कालापासून, किंबहुना त्याही पूर्वीपासून खोल रुजली असल्याचे जाणवते. म्हणूनच प्राचीन मानवाच्या वेगवेगळ्या आविष्कारात या आदि-बंधांचे, आदिम प्रतिमांचे रूप मिळून त्या असंख्य प्रकारांनी आकारास आलेल्या दिसतात. प्रस्तुत अभ्यासाचा विषय असलेली कथा ही त्या आदिम प्रतिमांच्या अनेक रूपांपैकीच एक आहे. म्हणूनच या कथेची ध्यान-धारणा आदिम प्रतिमेच्या धाटीची आहे. या कथेतील घटनांचा व्याप आणि व्यवहार प्राचीन मानवाच्या व्यवहाराशी जुळणारे आहेत. तिच्यातील भाव भावना प्राचीन श्रद्धा-निष्ठांशी निगडित आहेत. नागरी पौराणिक कथेहून ही कथा सर्वच बाबतींत भिन्न आहे. तिचा भूगोल, तिचा इतिहास, तिचा हिशोब, तिची भाषा आणि तिचे व्याकरण हो सारीच वेगळी आहेत...तिची स्वतःची आहेत... स्वतंत्र आहेत.

प्राचीन कंसकथेमधला सूडाचा भाग ग्रामीणांना महत्त्वाचा वाटतो हे प्रस्तुत गीतावरून स्पष्ट होते. गीताच्या पहिल्या काही ओळींतच "आईच्या उसण्यासाठी देवानं धरलं लहानपण" असा निःसकोच खुलासा आहे. उसणं म्हणजे सूड, बदला. कोणत्याही अन्यायाचा बदला घेणं हा ग्रामीण जीवन व्यवहारातील आचारधर्म समजला जातो. एका ग्रामीण शाहिराने अफझल-खानाचा पोवाडा रचला आहे. अफझलखानाच्या भेटीला निघालेल्या शिवाजीला जिजाबाई निक्षून सांगते "उसने संभाजीचे घेणे" (शिवाजीचा वडीलभाऊ संभाजी याच्या मृत्यूला अफझलखान कारणीभूत झाला होता म्हणून) सारांश ग्रामीण व्यवहारात सूडाच्या भावनेला काय महत्त्व होते हे यावरून कळते.

प्रस्तुत गीत रचणाऱ्या ग्रामीण स्त्रीने कंसवधाची प्रचलित पौराणिक कथा ऐकली असण्याचीही शक्यता आहे. पण ती कथा ऐकून त्या स्त्रीला पौराणिक कथेच्या व्याप-विस्तारातून उत्कटतेने नेमके काय जाणवले? व कोणत्या गोष्टींचा ठसा तिच्या मनावर उमटला, हे पाहणे महत्त्वाचे आहे. तिला जे जाणवले त्याचे प्रतिबिंब ह्या गीतात उमटले आहे. आणि ते स्पष्ट आहे. तिला कंसवधाच्या कथेत जाणवली ती सूडाची भावना; झालेल्या अन्यायाचे परिमार्जन! अन्यायाविरुद्ध बलवत्तेने झगडणे व अन्याय करणाऱ्या कंटकांचे बलवत्तेनेच

निर्दालन करणे. न्याय व दया ह्यांना ग्रामीण भावविश्वात हाच अर्थ असतो. " दया तिचे नाव भूतांचे पालन । आणि निर्दालन कंटकांचे ॥ " या मागची भूमिका हीच आहे. सूडाच्या या व्यवहारात ग्रामीण जीवन रहाणीतील अन्याय-न्याय यांचे एक व्यवहार-चक्र पूर्ण होत असते. म्हणजे सूडाचा व्यवहारही त्याच्या पूर्ण रूपातच ग्रामीण मनाला भावत असतो. प्रस्तुत गीताचे सूक्ष्म रूप न्याहाळले तर हे पटावे.

हे पूर्ण रूपच प्रस्तुत गीत रचणाऱ्या स्त्रीला जाणवले हे स्पष्ट आहे आणि पूर्ण रुपात भावली ती सूडाच्या प्रेरणेची आदिम प्रतिमा. ही प्रेरणा म्हणजे उसणे घेण्याची. आईला झालेल्या दुःखाचे ते उसणे आहे, भावांच्या बलि-दानाचे ते उसणे आहे आणि सूक्ष्म शोध घेतला तर नाकारण्यात आलेल्या सत्ताधिकाराचेही ते उसणे आहे. उसणे घेण्याचा हा व्यवहार रोकडा, परखड आहे. ग्रामीण श्रद्धा निष्ठांशी तो निगडित आहे. म्हणूनच गीतातील सूड व्यक्तिगत ठरत नाही तर समष्टिनिष्ट ठरतो. समष्टीच्या न्यायभावनेने घेतलेले ते उसणे आहे. सूडभावनेचे हे साधारणीकरण ध्यानात घेतले तरच ह्या गीताचे वैशिष्ट्य पटते. नागरी पौराणिक कथेत कंसवधाच्या कृत्याला देण्यात येणारे ' अवतार कार्याचे ' अलौकिकत्व येथे सुतराम नाही.

नागरी कथेप्रमाणे ग्रामीण कथा कोणत्याही विशिष्ट भूगोलाशी निगडित नसते. ती कोणत्याही पंचक्रोशीत घडू शकते. प्रस्तुत गीत करणाऱ्या स्त्रीच्या गावा भोवतालच्या पंचक्रोशीतला परिसर हाच गीतातील कथेचा भूगोल आहे. या परिसरातच गोकुळ आहे आणि कंसाचे नगर आहे. या नगरात कंसाचा महाल आहे. आणि हा महालही नागरी प्रासाद नाही तर कोणत्याही गावातील मातबर आसामीच्या वाड्यासारखा आहे. कंस हा सुद्धा छोट्या वतनदारा-सारखा आहे...उशाखाली खड्ग ठेवून झोपणारा! वाड्यावर पहारेकरी, द्वाररक्षक, वगैरेंचा नागरी बंदोबस्त नाही. कंसपत्नी कंबळजा हिच्या चाकरीत काही ' सहेल्या ' म्हणजे दासी आहेत.

" वैराळाचं रुप घेऊन देव काय निघाले भगवान," ग्रामीण कवयित्री वैराळाचे ' सोंग ' न म्हणता ' रुप ' म्हणते आहे हे. ध्यानात घेतले पाहिजे. सोंगापेक्षा रुप हे अधिक बेमालूम असते. जे उघडकीस येते अथवा आणा-वयाचे असते त्यालाच ग्रामीण व्यवहारात ' सोंग ' म्हणतात. गावागावातून हिंडणाऱ्या बहुरुप्यांच्या सोंगावरून हे स्पष्ट व्हावे. शेवटी उघडकीस येण्यातच त्याचे ' सोंगपण ' असते. वैराळाला असे सोंग आणायचेच नव्हते.

वैराळाचे रूप घेऊन कृष्ण कंसाच्या नगराला येतो. वैराळाचे रूप घेण्यात

कृष्णाचे खास ग्रामीण कौशल्य दिसून येते. वैराळ म्हणजे कासार ग्रामीण कासारातही ही एक खालची जमात समजण्यात येते. गावोगावी हिंडून बायकांना चुडा भरणे असा त्यांचा फिरता व्यवसाय. त्यामुळे वैराळ कोणत्याही एका गावात स्थिर नसतो, आणि गावागावांतून फिरता असला तरी कोणत्याही गावात तो परका नसतो. 'आम्हां गाव नाही, शीव नाही, मुलुख रहिवासी। मुलुख परदेसी की आलो चुडा विकण्यासी ॥' अशी स्वतःच तो आपली ओळख देतो. सारांश परदेशी असूनही वैराळ परका नसतो, आणि चुडा भरण्याच्या व्यवसायामुळे गावातील कोणत्याही लहान मोठ्या घरात जाण्यास त्याला मज्जाव नसतो. गावांतल्या स्त्रियांनाही त्याच्याशी बोलण्यास कसलाही संकोच वाटत नाही. उलट त्याच्या "हातामंदी हात देती भल्या भल्याच्या बायका" असे त्याचे ग्रामीण गीतांतून वर्णन आढळते. कंसाच्या घरात थेट अंतगृहापर्यंत पोहोचण्याकरिता कृष्णाने घेतलेले वैराळाचे रूप जेवढे सहज स्वाभाविक आहे तेवढेच कमाल चातुर्याचे आहे. आणि खास ग्रामीण वहिवाटीतले आहे.

"भरा भरा चुडा कोणी चंदन-झळक्याचा लाल।"

असे ओरडत वैराळ रस्त्याने चालला. त्याच्या चुड्याच्या पेटाऱ्यावर चंद्रसूर्याची प्रभा फाकल्यासारखी दिसत होती. वाटेने कसंपत्नी कंवळजा हिच्या सहल्या चालल्या होत्या. त्यांना वाटणारे चुड्याचे आकर्षण स्वाभाविक आहे. त्यांनी वैराळाला चुड्याची किंमत विचारली. वैराळाला सहल्यांना चुडे विकायचे नव्हतेच. त्याने मुद्दामच सांगितले, 'सवा लाख सोनटका.' सवालाख सोनटका म्हणजे ग्रामीण भाषेत फार मोठी किंमत एवढाच त्याचा अर्थ. एरव्ही ग्रामीण व्यापार-व्यवहारात सवालाखाचा नागरी हिशोब नाही. झाकली मूठ जशी सवालाखाची तसाच हा चुडा सवा लाखाचा...म्हणजे फार किंमतीचा. एरव्ही एवढा किंमती चुडा खेडेगावातून विकावयास आणणे खुळेपणाचे ठरले असते. पण हा कौसालाचा म्हणजे कपटाचा चुडा होता. त्याची जबर किंमत ही कृष्णाच्या कारस्थानाचा भाग होता. विचाऱ्या सहल्या किंमत ऐकून हबकल्या. एवढा महागीचा चुडा त्यांना परवडणारा नव्हता. त्या प्रांजलपणाने कबूल करतात, 'आम्ही गवळ्याच्या नारी, आमचा दुबळा संसार।' पण त्याच्या चुड्याला खरे गिऱ्हाईक कोण हेही त्या सांगतात.

'तुझा चुडा भरील कंबळजा, कंसाची नार।'

कंवळजा हे पुराणांतल्या कंसाच्या पत्नीचे नाव नव्हते. पुराणकथेतील

कंसालादोन बायका असून त्यांची नांवे अस्ति आणि प्राप्ती अशी होती. पुराण कथेतील तपशील ग्रामीण कथेत कसा सोयीने बदलून घेण्यात येतो हे येथे स्पष्ट होते. ग्रामीण कथेत कंसाच्या पत्नीला वेगळेच नाव मिळते आणि हे नाव सर्वांना पटणारे असते. कंबळजा म्हणजे लक्ष्मी. कंसाची ती गृहलक्ष्मी म्हणून कंबळजा. ग्रामीण भावविश्वात कोणतेही सौभाग्यवती म्हणजे कंबळजा. ग्रामीण आविष्कारातील साधारणीकरणाची ही वळणे लक्षात घेण्यासारखी आहेत. वैराळाचे रूप घेतलेल्या कृष्णाला ह्या कंबळजेलाच चुडा भरावयाचा असतो. कंबळजाच्या सहल्या त्याला कंसाच्या महालात घेऊन जातात. ओसरीवर चंदनाचा पाट मांडून त्याला बसवतात. (चुडा भरण्याचा व्यवहार खेडेगावांतून बहुधा आंगण किंवा ओसरीवर बसून होतो.) सहल्या वैराळाला पांघरायला तलम शेले देतात. (या शेल्यांचा उपयोग कंसाचे शिर ठेवण्याकरिता पुढे व्हायचा असतो.) वैराळाची अशी बरदास्त ठेवली जात असतानाच कंस पत्नी कंबळजा घरातून बाहेर येते. वैराळाचे रूप बघितल्याबरोबरच तिला काही शंका येते.

ग्रामीण कवयित्रीने वैराळाच्या देखणेपणाची सूचना फार कौशल्याने दिली आहे. त्याच्या रूपाचा प्रत्यक्ष तपशील न देता त्याचे देखणेपण सहल्यांच्या आणि कंबळजेच्या बागण्याबोलण्यांतून सूचित केले आहे. कंबळजेच्या सहल्या वैराळाला चंदनाचा पाट बसायला देऊन तलम रेशमी शेले पांघरायला देतात. या आदरातिथ्यात वैराळाच्या रूपाबद्दलचे त्यांचे स्वाभाविक आकर्षण स्पष्ट होते. एरव्ही वैराळाचे एवढे आगत-स्वागत करण्याचे कारण नव्हते. तीच गोष्ट कंबळजेची. तीही वैराळाचे देखणे रूप पाहून चमकलीच. पण हे चमकणे वर्णन न करता कवयित्रीने ते कंबळजेच्या बोलण्यात प्रतिबिंबित केले आहे. ग्रामीण गीताच्या रचनेत वेगवेगळे तपशील कथनाच्या ओघातच कसे सहजपणाने सूचित केलेले असतात हे पाहिले की ग्रामीण गीतांची घडण प्रक्रियाच कशी वेगळी असते याची कल्पना येते. ही प्रक्रिया लक्षात घेऊन गीत वाचले तरच गीताच्या आविष्काराचे पूर्ण रूप स्पष्ट होते. एरव्ही ते त्रुटित वाटण्याची शक्यता अधिक. वैराळाचे देखणे रूप पाहून कंबळजाही मनातल्या मनात चमकली. हे ध्यानात घेतले नाही तर "तुझ्यासारखाच भासा (भाचा) नांदतो माझा गोकुळासी", हे तिचे बोलणे अचानक व अप्रस्तुत वाटते. उलट त्याच्या देखण्या रूपाचा अध्याहृत संदर्भ ध्यानात ठेवला तर तेच बोलणे कथनाच्या ओघाला गती देणारे मार्मिक वाक्य ठरते. उच्चारित आणि अनुच्चारित पण सूचित संदर्भाच्या एकसंध घडणीमुळे ग्रामीण आविष्काराला

पार्थिव अपार्थिव रूपाची परिमाणे कशी मिळत असतात हे त्यावरून स्पष्ट व्हावे. कंबळजा जेव्हा "तुझ्यासारखाच भासा नांदतो माझा गोकुळासी" असे सहज बोलते तेव्हा तिला मनातून विचारायचे असते. "तोच तर तू नव्हेस?" तिने न विचारलेल्या प्रश्नालाच वैराळ उत्तर देतो. "मला गाव नाही, मुलुख नाही, शीव नाही. मुलुख रहिवासी। मुलूख परदेसी की आलो चुडा विकण्यासी."

वैराळाने अशी खात्री दिल्यावर कंबळजा त्याच्या समोर चुडा भरण्या करिता बसते.

कंबळजा नारीनं हात दिला देवाच्या हाती
हात भरूभरू चुडा ल्याली कंबळजा नार ।

कंबळजा चुडा भरू लागली पण त्यांतला चंदनाचा चुडा घट्ट असल्यामुळे तिच्या मनगटाला कळ लागली. "कळ काय लागली मनगटी.' या पदातील 'काय' हा प्रत्यय ध्यानात घ्यायला हवा. कोणत्याही गोष्टीची बलवत्ता सूचित करण्याकरिता ग्रामीण गीतातून 'काय' हा प्रत्यय लावण्यात येताना दिसतो. याच गीतात या प्रत्ययाचा वेगवेगळ्या संदर्भात वापर करण्यात आला आहे.

हातात चुडा रुतून बसल्यामुळे लागलेली कळ असह्य होऊन ती ओरडली, "अरे अरे वैराळा तुझा चुडा सैल कर, कळ काय लागली मनगटी." वैराळ तिला सांगतो—"आमचे खड्ग आम्ही आलो घरी बिसरोनी। खड्ग असत जवळी त चुडा बहू बेस येतो। गोऱ्या हाता होप देतो."

कळांनी व्याकुळ झालेली कंबळजा तशीच उठली आणि नवऱ्याच्या उस्ता-खालचे (उशाखालचे) खड्ग तिने वैराळाला आणून देऊन पुन्हा तो त्याच्या समोर बसली.

या प्रसंगातले सारेच नाट्य अभ्यासण्यासारखे आहे. वैराळाचे रूप पाहिल्यावर कंबळजेला शंका येते ती फार सूचक आहे. पुढच्या शोकान्तिकेची सूक्ष्म सूचना येथेच मिळते. वैराळाने खात्री दिल्यावर तिने वैराळाच्या समोर चुडा भरण्यास बसणे स्वाभाविक आहे. वैराळाजवळ शस्त्र असण्याचे एरव्ही कारण नसते; सबब वैराळाचे रूप घेतलेला कृष्ण खड्ग बरोबर घेऊन जाणेच शक्य नव्हते, पण कंस-वध करायचा तर शस्त्र हवे होते. चुडा सैल करायच्या निमित्ताने तो तेच आणण्याची सूचना कंबळजेला करतो आणि कळांनी काकळुतीस आलेली कंबळजा ते आणूनही देते. सौभाग्याचा चुडा भरण्या-करिता बसविलेल्या कंबळजेने स्वतःच तिच्या पतीचा वध करणारे हत्यार आणून द्यावे हेच या चुडाभरणीमागचे कौशाल म्हणजे कपट आहे. किती

थोड्या शब्दांत आणि कौशल्याने ग्रामीण कवयित्रीने हे कपट सहज बेमालूम उभे केले आहे हे पाहण्यासारखे आहे. या प्रसंगातले संवाद व वेगवेगळ्या क्रिया सूक्ष्मपणे अभ्यासल्या तर त्यांच्या द्वारा, कथनाच्या ओघात, स्थळ, काळ घटना यांचे किती वेगवेगळे अर्थगर्भ संदर्भ सहज सुचविलेल्या गेले आहेत याची कल्पना येते. अर्थगर्भ अल्पाक्षरत्व ग्रामीण गीतांचे एक बलस्थान कसे असते हे यावरून स्पष्ट व्हावे. त्याचबरोबर कोणताही आशय ध्वनित करण्याची ग्रामीण आविष्काराची सुप्त शक्ती किती सूक्ष्म आणि तेवढीच प्रभावी असू शकते याचीही कल्पना येते.

खड्ग हाती येताच कृष्ण तात्काळ कंबळजाला सांगतो—

" उठा उठा मामी सांगा मामासी ।
सांगा मामासी की दारी भासा (भाचा) उभा युद्धासी ।

वैराळाचा पवित्रा पाहून कंबळजा घाबरली. मनगटाला लागलेल्या कळाही ती विसरली. वैतागाने आपल्या बटा ओढीत ती आत पलंगावर झोपलेल्या पतीकडे धावत गेली आणि त्याला जागे करू लागली.

" उठा उठा स्वामी झोप काय लागली काळाची "

कंस दचकून जागा होतो व खड्गाकरिता उशीखाली हात घालतो. कंबळजा त्याला सांगते– " उस्ताखालचे खड्ग... भाश्याने (भाच्याने) चोरी केली. " कंस तसाच निःशस्त्र बाहेर येतो, आणि युद्धाच्या पवित्र्यात उभा असलेल्या भाच्याला म्हणजे कृष्णाला बघतो. कृष्णाचा आवेश पाहून आता आपली धडगत नाही याची त्याला कल्पना येते व तो कृष्णाच्या विनवण्या करतो.

" अरे अरे भाश्या (भाच्या) तूं नको घेऊ माझा प्राण
हुईल मी तुझा बंदिवान...चारील तुझे गायी-गोधन "

पण वृथा वादविवादात कृष्णाला वेळ घालावयचाच नव्हता. तात्काळ त्याने कंसाचे शिर धडावेगळे केले आणि अंगावरच्या शेल्याच्या झोळीत टाकले. तडक तो परत गोकुळाला आला. आई देवकी आरती घेऊन उभी होती. तिच्या हातातल्या आरतीच्या ताटात कृष्णाने कंसाचे शीर ठेवले. भावाचे शिर पाहून देवकीला दुख झाले. ती कृष्णाला म्हणाली–' येकुन्ता (एकुलता) येक बंधू हाही तुनं मारला. "

कृष्णाने उत्तर दिले–

'येकच बंधू वधिता आई तू बहुकष्टी झाली
सात बंधू वधिता तुला दया नाही आली।

" ते सात बंधू आज हयात असते आणि आठवी बहीण हयात असती तर दिवाळीला मला ओवाळायला आली असती...माझ्या कमरेला लाल गोफाचे करदोडे तिनं बांधले असते. "

हे गीत हाती पडले ते काहीशा विस्कळित स्वरूपात. ते गाणाऱ्या बाईला आठवले तसे टिपून घेतले. काही कडवी मागेपुढे झाली होती ती नीट लावून घेतली. शब्दांचे उच्चार बोलीभाषेत असल्यामुळे त्याचे रूप स्पष्ट होत नव्हते ते स्पष्ट करून घेतले...काही शब्द खास ग्रामीण आहेत त्यांचा अर्थ समजावून घेतला, कडव्यांतील पदांची संख्याही सारखी नाही पण गीत म्हटले जात असताना ते जाणवले नाही, याला कारण गीताचा सलग एकसंध ओघ. गीत ऐकल्यानंतर व ते टिपून घेतल्यानंतर अनेकवेळा त्याचे वाचन केले. त्यानंतर मात्र गीताच्या लयीचा, त्यांतील शब्दांचा, वाक्प्रयोगांचा, प्रतिमांचा, सूक्ष्म-स्पष्ट अंदाज येऊ लागला. विशेष म्हणजे प्रथम जाणवलेला गीताचा तुटकपणा अथवा विस्कळितपणा अनेक वाचनांनंतर नाहीसा झाला आणि गीताचा तथाकथित तुटकपणा अथवा विस्कळितपणा हा गीताचा दोष नसून तो गीताकडे बघण्याचा माझ्या नागरी दृष्टीचा दोष आहे हे स्पष्ट झाले. हा खुलासा झाल्यावर मात्र प्रस्तुत गीत हे बहुतांशी एकसंध आहे आणी तो एक आविष्कार आहे याची खात्री पटली.

सर्वप्रथम जाणवला तो गीतातील सुप्त शक्तभार. पहिल्या ओळीपासून तो तो थेट शेवटच्या ओळीपर्यंत हे गीत एका चैतन्याने भारल्यामुळे घुमणारे वाटले. तसे ते कमालीचे अल्पाक्षरी आहे पण मोजक्या सूचक शब्दांनी गीताची शक्ती आणि गती पेलणारे आहे.

" आईच्या उसण्यासाठी देवानं धरलं लहानपण " या पदातील ' उसण्यासाठी ' या खास ग्रामीण शब्दानेच गीताला एक अवसान चढते. आणि हे अवसान कमालीच्या अर्थपूर्ण शब्दांनी, अल्पाक्षरी पण सूचक संवादांनी व एकामागून एक घडणाऱ्या घटनांनी शेवटपर्यंत टिकविण्यात आले आहे. त्यामुळे गीताचे अंग शक्तभारी असल्याचे जाणवले व शक्तभारी अंगाच्या

वळणानुसार गीताला मिळालेला आकारही बंदिस्त न राहाता प्रवाही झाला असल्याचे स्पष्ट झाले. सारांश शक्तभारी अंग व प्रवाही आकार ही लोक-आविष्काराची गमके या गीतातही स्पष्ट आढळली.

गतिमानता तर ह्या गीताच्या पदापदांतून जाणवते. विशेष म्हणजे गतिमानता सूचित करणारी ही पदे कमालीची अल्पाक्षरी व स्फोटक आहेत. कंसवधासारखी घटना तर केवळ एका पदात उभी करण्यात आली असूनही प्रभावी तेवढीच परिणामकारण आहे. पौराणिक कथेतील विस्तृत वर्णनांशी ताडून पहाता ती किती झटपट व वास्तव आहे हे पटावे. वास्तवात असल्या घटना झटपटच घडतात. म्हणूनच ग्रामीणांना त्या पटतात. पौराणिक कथेतील त्याचे विस्तृत पालहाळिक वर्णन ग्रामीणांना अवास्तव व निरर्थकही वाटते. उलट नागरी रसिकांना त्यातच रस वाटतो.

कृष्णाने बैराळाचे म्हणजे कासाराचे रूप घेण्यात किती कमालीची कल्पकता दिसून येते, याबद्दल विवेचन पूर्वीच करण्यात आले आहे. ही ग्रामीण कल्पकता जेवढी साळसूद आहे तेवढीच चतुर आहे. बैराळाचे कौशाल अथवा कपट दाखविणारी आहे, म्हणून या गीताचे नाव " कौसाळाचा चुडा "

या गीताच्या कथनाची गती सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत एकसंध, प्रवाही आहे. कथेतील साऱ्याच लहानमोठ्या घटना एखाद्या खळखळणाऱ्या प्रवाहासारख्या धावताना आढळतात. स्थलकालाचे सूक्ष्म व स्पष्ट संदर्भ घेऊन धावतात. त्यामुळे गीत कुठेही रेंगाळत नाही. या प्रवहनात कथा वस्तूला मिळणारी वाक-वळणे आणि झोल झोके वघितले तर दर एक वळणावर कथनाला कशी अधिकाधिक गती मिळते व ते नव्या वेगाने पुढे किती झपाट्याने सरकते हे कळते. ह्या झपाट्यात वाचकाला तपशिलांचे भान रहात नाही हे खरे असले तरी, सूक्ष्मपणे न्याहाळले तर सारे तपशील स्पष्ट जाणवतात. पण ते कथनाच्या आवेशी स्त्रोतात एवढे बेमालूम भिनलेले असतात की त्यांचे वेगळे अस्तित्व मुद्दाम शोध घेतल्याशिवाय जाणवत नाही. पुढील उदाहरणांवरून हे स्पष्ट करता येईल.

बैराळाला (कृष्णाला) प्रथम पाहिल्यावरच कंवळजाला त्याच्याविषयी शंका येते. आणि ती एकच वाक्य सहज बोलावे तसे बोलते, " तुझ्यासारखा भासा नांदतो माझा गोकुळासी. " एरव्ही बैराळाला पाहून गोकुळात राहाणाऱ्या भाच्याची तिला आठवण होण्याचे कारण नव्हते. पण साळसूद आणि अप्रासंगिक वाटणाऱ्या या वाक्यात पूर्व घटनांचा किती तरी तपशील अभिप्रेत आहे आणि तो अगदी सहज सूचित करून कथेचा ओघ पुढे चालू ठेवला

आहे. मूळ कथा वस्तू आणि आवश्यक तपशील यांची ही एकसंध वीण वघण्यासारखी आहे. दुसरे उदाहरणही पाहाण्यासारखे आहे. मनगटात रुतलेला चुडा सैल करण्याकरिता पतीच्या उशाखालचे खड्ग कंवळजाने स्वतःच वैराळाला नेऊन दिलेले असले तरी कंस जागा झाल्यावर जेव्हां उशाखालचे खड्ग शोधू लागतो तेव्हा ती सांगते—"उस्ताखालचे खड्ग...भाश्याने केली चोरी." येथे ती खोटे सांगताना दिसली तरी तिच्या बाजूने ती खरेच सांगते आहे, कारण खड्ग मागण्यामागचे भाच्याचे कपट तिला पूर्णपणे कळले आहे. खड्ग चोरण्यात आपण एक निमित्तमात्र असून खरा चोर कृष्ण आहे हेच तिला सांगायचे असते. आणि कंसाला ते पटते व बाहेर येऊन तो युद्धाच्या पाविऱ्यात उभ्या असलेल्या कृष्णासमोर उभा राहातो. ग्रामीण गीताच्या एकसंध पूर्ण रूपात वेगवेगळे तपशील कसे एकजीव झालेले असतात हे यावरून स्पष्ट होते. पूर्ण रूप आणि भाग यांचे एकसंधत्व हे ग्रामीण आविष्काराचे वैशिष्ट्य या गीताच्या आविष्कारातही आढळते.

पुराणांतील कंसवधाची कथा एका वेगळ्याच हेतूने कथन करण्यात येते. त्यामुळे कंसवधाच्या घटनेने नागरी श्रोत्यांना मिळणारे समाधानही वेगळे असते. कृष्णाला अवतार समजून त्याने घेतलेल्या कंसाच्या सूडाच्या क्रियेचे उदात्तीकरण करण्यात आल्यामुळे हे समाधान मिळत असते. ग्रामीण कथा या बाबतीतही पौराणिक कथेहून वेगळी असते. गीतात कृष्णाला 'देव,' भगवान' वगैरे म्हटले असले तरी तो आपल्या ग्रामीण निष्ठा कधी विसरत नाही. कंसवधामागचा त्याचा हेतू नेमका काय होता आणि तो कसा व्यवहारी होता हे गीताच्या शेवटच्या भागातील कृष्णाची आई व कृष्ण यांच्या संवादावरून कळून येते. कंसाचा वध करून घरी परत आल्यावर कृष्णाची आई त्याला ओवाळते तेव्हा कृष्ण तिच्या ताटात कंसाचे शिर टाकतो. भावाचे शिर पाहून तिला दुःख होते. ती म्हणते–

'येकुन्ता (येकुलना) येक बन्धू हाही तुनं मारला" यावर कृष्णाने दिलेले उत्तर व्यवहारी आहे.

'येकच बन्धू वधिता आई बहु कष्टी झाली,
सात बन्धू वधिता, माता, तुला दया नाही आली
सात बन्धू असते मला की आठवी बहीण असती मला
तर ते येती दिपवाळीला
लाल गोफांचे करदोडे असते माझ्या कमरेला ॥"

वळणानुसार गीताला मिळालेला आकारही बंदिस्त न राहाता प्रवाही झाला असल्याचे स्पष्ट झाले. सारांश शक्तभारी अंग व प्रवाही आकार ही लोक-आविष्काराची गमके या गीतातही स्पष्ट आढळली.

गतिमानता तर ह्या गीताच्या पदापदांतून जाणवते. विशेष म्हणजे गतिमानता सूचित करणारी ही पदे कमालीची अल्पाक्षरी व स्फोटक आहेत. कंसवधासारखी घटना तर केवळ एका पदात उभी करण्यात आली असूनही प्रभावी तेवढीच परिणामकारण आहे. पौराणिक कथेतील विस्तृत वर्णनांशी ताडून पहाता ती किती झटपट व वास्तव आहे हे पटावे. वास्तवात असल्या घटना झटपटच घडतात. म्हणूनच ग्रामीणांना त्या पटतात. पौराणिक कथेतील त्याचे विस्तृत पालहाळिक वर्णन ग्रामीणांना अवास्तव व निरर्थकही वाटते. उलट नागरी रसिकांना त्यातच रस वाटतो.

कृष्णाने वैराळाचे म्हणजे कासाराचे रूप घेण्यात किती कमालीची कल्पकता दिसून येते, याबद्दल विवेचन पूर्वीच करण्यात आले आहे. ही ग्रामीण कल्पकता जेवढी साळसूद आहे तेवढीच चतुर आहे. वैराळाचे कौशाल अथवा कपट दाखविणारी आहे, म्हणून या गीताचे नाव " कौसाळाचा चुडा "

या गीताच्या कथनाची गती सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत एकसंध, प्रवाही आहे. कथेतील साऱ्याच लहानमोठ्या घटना एखाद्या खळखळणाऱ्या प्रवाहासारख्या धावताना आढळतात. स्थलकालाचे सूक्ष्म व स्पष्ट संदर्भ घेऊन धावतात. त्यामुळे गीत कुठेही रेंगाळत नाही. या प्रवहनात कथा वस्तूला मिळणारी वाक-वळणे आणि झोल झोके वधितले तर दर एक वळणावर कथनाला कशी अधिकाधिक गती मिळते व ते नव्या वेगाने पुढे किती झपाट्याने सरकते हे कळते. ह्या झपाट्यात वाचकाला तपशिलांचे भान रहात नाही हे खरे असले तरी, सूक्ष्मपणे न्याहाळले तर सारे तपशील स्पष्ट जाणवतात. पण ते कथनाच्या आवेशी स्त्रोतात एवढे बेमालूम भिनलेले असतात की त्यांचे वेगळे अस्तित्व मुद्दाम शोध घेतल्याशिवाय जाणवत नाही. पुढील उदाहरणांवरून हे स्पष्ट करता येईल.

वैराळाला (कृष्णाला) प्रथम पाहिल्यावरच कंबळजाला त्याच्याविषयी शंका येते. आणि ती एकच वाक्य सहज बोलावे तसे बोलते, " तुझ्यासारखा भासा नांदतो माझा गोकुळासी. " एरव्ही वैराळाला पाहून गोकुळात राहाणाऱ्या भाच्याची तिला आठवण होण्याचे कारण नव्हते. पण साळसूद आणि अप्रासंगिक वाटणाऱ्या या वाक्यात पूर्व घटनांचा किती तरी तपशील अभिप्रेत आहे आणि तो अगदी सहज सूचित करून कथेचा ओघ पुढे चालू ठेवला

आहे. मूळ कथा वस्तू आणि आवश्यक तपशील यांची ही एकसंध वीण बघण्यासारखी आहे. दुसरे उदाहरणही पाहाण्यासारखे आहे. मनगटात रुतलेला चुडा सैल करण्याकरिता पतीच्या उशाखालचे खड्ग कंबळजाने स्वतःच वैराळाला नेऊन दिलेले असले तरी कंस जागा झाल्यावर जेव्हां उशाखालचे खड्ग शोधू लागतो तेव्हा ती सांगते—"उस्ताखालचे खड्ग...भाश्याने केली चोरी." येथे ती खोटे सांगताना दिसली तरी तिच्या बाजूने ती खरेच सांगते आहे, कारण खड्ग मागण्यामागचे भाच्याचे कपट तिला पूर्णपणे कळले आहे. खड्ग चोरण्यात आपण एक निमित्तमात्र असून खरा चोर कृष्ण आहे हेच तिला सांगायचे असते. आणि कंसाला ते पटते व बाहेर येऊन तो युद्धाच्या पावित्र्यात उभ्या असलेल्या कृष्णासमोर उभा राहातो. ग्रामीण गीताच्या एकसंध पूर्ण रूपात वेगवेगळे तपशील कसे एकजीव झालेले असतात हे यावरून स्पष्ट होते. पूर्ण रूप आणि भाग यांचे एकसंधत्व हे ग्रामीण आविष्काराचे वैशिष्ट्य या गीताच्या आविष्कारातही आढळते.

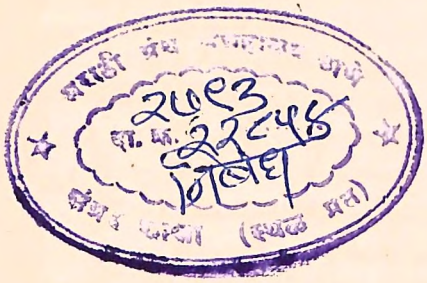
पुराणांतील कंसवधाची कथा एका वेगळ्याच हेतूने कथन करण्यात येते. त्यामुळे कंसवधाच्या घटनेने नागरी श्रोत्यांना मिळणारे समाधानही वेगळे असते. कृष्णाला अवतार समजून त्याने घेतलेल्या कंसाच्या सूडाच्या क्रियेचे उदात्तीकरण करण्यात आल्यामुळे हे समाधान मिळत असते. ग्रामीण कथा या बाबतीतही पौराणिक कथेहून वेगळी असते. गीतात कृष्णाला 'देव,' भगवान' वगैरे म्हटले असले तरी तो आपल्या ग्रामीण निष्ठा कधी विसरत नाही. कंसवधामागचा त्याचा हेतू नेमका काय होता आणि तो कसा व्यवहारी होता हे गीताच्या शेवटच्या भागातील कृष्णाची आई व कृष्ण यांच्या संवादावरून कळून येते. कंसाचा वध करून घरी परत आल्यावर कृष्णाची आई त्याला ओवाळते तेव्हा कृष्ण तिच्या ताटात कंसाचे शिर टाकतो. भावाचे शिर पाहून तिला दुःख होते. ती म्हणते–

'येकुन्ता (येकुलना) येक बन्धू हाही तुनं मारला" यावर कृष्णाने दिलेले उत्तर व्यवहारी आहे.

'येकच बन्धू वधिता आई बहु कष्टी झाली,
सात बन्धू वधिता, माता, तुला दया नाही आली
सात बन्धू असते मला की आठवी बहीण असती मला
तर ते येती दिपवाळीला
लाल गोफांचे करदोडे असते माझ्या कमरेला ॥"

ग्रामीण निष्ठांचे वेगळेपण इथे स्पष्ट आहे. कृष्णाच्या या उत्तराने गीताचा परखड आशय तर स्पष्ट होतोच पण कृष्णभगवानाचे हे गीत सुरुवातीप्रमाणेच शेवटीही ग्रामीण जीवनांतील भावना-निष्ठांशीच प्रामाणिक रहाते. जीवनाचे ' सातत्य ' आणि जीवनाचा ' आनंद ' ह्या ग्रामीणांच्या निष्ठा आणि भावना. या भावना-निष्ठांनी वळलेल्या लाल गोफांचे करदोडे हेच ग्रामीण जीवनाचे प्रतीक, ग्रामीण आविष्कारातील ' आदिम प्रतिमा '. सारांश प्रस्तुत ग्रामीण गीतात एका अनामिक ग्रामीण कवयित्रीने, कंसवधाच्या कथेच्या निमित्ताने, सूचित केलेला आशय जीवननिष्ठ असावा हे लोक–आविष्कारांच्या लोकघाटीला अनुसरूनच आहे.

• • •



REFBK-0022854

दत्तात्रेय गणेश गोडसे

लोकधाटी

लोक-आविष्काराचे सर्वांत महत्त्वाचे आणि तेवढेच प्रभावी लक्षण म्हणजे त्याचा अंगभूत 'सार्थ-शक्तभार'. सकृत दर्शनीच जाणवणारा वैशिष्ट्य-पूर्ण 'शक्तभार' हे लोक-आविष्काराचे सर्वांत मोठे वैशिष्ट्य आहे. कोणताही लोक-आविष्कार हा एका अनामिक शक्तीने नुसता भरलेलाच वाटत नाही तर भारलेलाही वाटतो. म्हणजे अंगभूत शक्तीच्या अवसराने तो सतत घुमत असतो.

गतिमानता, एकसंधपूर्णत्व, जिवंत अलिप्तता वगैरे लोक-आविष्काराची इतर वैशिष्ट्ये या शक्तभाराच्या बलवत्तेमुळेच प्राप्त झालेली असतात.

पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई

किंमत सोळा रुपये