शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र

सत्र १ : Major Mandatory

साहित्य आणि ललित कला

सत्र २ : Major Mandatory

साहित्य आणि दृश्यकला

नवीन राष्ट्रीय शैक्षणिक धोरण २०२० नुसार सुधारित अभ्यासक्रम

शैक्षणिक वर्ष २०२३-२४ पासून

एम. ए. भाग १ : मराठी

© **कुलसचिव,** शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर (महाराष्ट्र)
प्रथमावृत्ती : २०२३
एम. ए. भाग-१ मराठी करिता
सर्व हक्क स्वाधीन. शिवाजी विद्यापीठाच्या परवानगीशिवाय कोणत्याही प्रकाराने नक्कल करता येणार नाही.

प्रती : ५००

■

प्रकाशक :
डॉ. व्ही. एन. शिंदे
कुलसचिव,
शिवाजी विद्यापीठ,
कोल्हापूर : ४१६ ००४

■

मुद्रक :
श्री. बी. पी. पाटील
अधीक्षक,
शिवाजी विद्यापीठ मुद्रणालय,
कोल्हापूर : ४१६ ००४

■

ISBN- 978-93-89345-80-3

★ दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र आणि शिवाजी विद्यापीठ याबद्दलची माहिती पुढील पत्त्यावर मिळू शकेल.
शिवाजी विद्यापीठ, विद्यानगर, कोल्हापूर-४१६ ००४ (भारत)

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

■ सल्लागार समिती ■

प्रा. (डॉ.) डी. टी. शिर्के
कुलगुरू,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) पी. एस. पाटील
प्र-कुलगुरू,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) प्रकाश पवार
राज्यशास्त्र अधिविभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एस. विद्याशंकर
कुलगुरू, केएसओयू,
मुक्तगंगोत्री, म्हैसूर, कर्नाटक-५७० ००६

डॉ. राजेंद्र कांकरिया
जी-२/१२१, इंदिरा पार्क,
चिंचवडगांव, पुणे-४११ ०३३

प्रा. (डॉ.) सीमा येवले
गीत-गोविंद, फ्लॅट नं. २,
११३९ साईक्स एक्स्टेंशन,
कोल्हापूर-४१६००१

डॉ. संजय रत्नपारखी
डी-१६, शिक्षक वसाहत, विद्यानगरी, मुंबई विद्यापीठ,
सांताक्रुझ (पु.) मुंबई-४०० ०९८

प्रा. (डॉ.) कविता ओझा
संगणकशास्त्र अधिविभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) चेतन आवटी
तंत्रज्ञान अधिविभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एस. एस. महाजन
अधिष्ठाता, वाणिज्य व व्यवस्थापन विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एम. एस. देशमुख
अधिष्ठाता, मानव्य विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) श्रीमती एस. एच. ठकार
प्रभारी अधिष्ठाता, विज्ञान व तंत्रज्ञान विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्राचार्या (डॉ.) श्रीमती एम. व्ही. गुळवणी
प्रभारी अधिष्ठाता, आंतर-विद्याशाखीय अभ्यास विद्याशाखा
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

डॉ. व्ही. एन. शिंदे
कुलसचिव,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

डॉ. ए. एन. जाधव
संचालक, परीक्षा व मूल्यमापन मंडळ,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

श्रीमती सुहासिनी सरदार पाटील
वित्त व लेखा अधिकारी,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) डी. के. मोरे (सदस्य सचिव)
संचालक, दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

■ अभ्यासमंडळ : मराठी ■

अध्यक्ष : **डॉ. रणधीर शिंदे**
मराठी अधिविभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

- **डॉ. नंदकुमार विष्णू मोरे**
  मराठी विभाग,
  शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

- **डॉ. शितल सचिन गोरडे–पाटील**
  विलिंग्डन कॉलेज, सांगली.

- **डॉ. अरुण कृष्णा शिंदे**
  नाईट कॉलेज ऑफ आर्ट्स अॅण्ड कॉमर्स, कोल्हापूर

- **डॉ. गोमटेश्वर एस. पाटील**
  महावीर महाविद्यालय, कोल्हापूर

- **डॉ. संदिप मारुती दळवी**
  श्रीमती मथुबाई गरवारे कन्या महाविद्यालय, सांगली.

- **डॉ. सागर अशोक पाटील**
  कन्या महाविद्यालय, मिरज, जि. सांगली.

- **डॉ. सुनिल वामन चंदनशिवे**
  चंद्राबाई शांताप्पा शेंडूरे कॉलेज, हुपरी,
  ता. हातकणंगले, जि. कोल्हापूर

- **डॉ. प्रकाश महादेव दुकळे**
  देशभक्त आनंदराव बळवंतराव नाईक आर्टस अॅण्ड सायन्स कॉलेज, चिखली, ता. शिराळा, जि. सांगली.

- **डॉ. सर्जेराव सदाशिव जाधव**
  यशवंतराव चव्हाण वारणा महाविद्यालय, वारणानगर,
  जि. कोल्हापूर

- **डॉ. गोविंद गंगाराम काजरेकर**
  गोगटे–वाळके महाविद्यालय, बांदा, ता. सावंतवाडी,
  जि. सिंधुदुर्ग

- **डॉ. रमेश साळुंखे**
  देवचंद कॉलेज, अर्जुननगर, जि. कोल्हापूर

- **डॉ. अशोक सदाशिव तवर**
  लाल बहादूर शास्त्री कॉलेज ऑफ आर्टस, सायन्स अॅण्ड कॉमर्स, सातारा.

- **डॉ. तातोबा कल्लाप्पा बदामे**
  पद्मभूषण डॉ. वसंतरावदादा पाटील महाविद्यालय,
  तासगांव, जि. सांगली.

प्रास्ताविक

साहित्य आणि ललित कलांचे अत्यंत घनिष्ठ असे नाते आहे. या दोहोंमधील सहसंबंध समजून घेऊन अभ्यासकांचा दैनंदिन जीवनक्रम उन्नत करण्याच्या कामी ही अभ्यासपत्रिका निश्चितच पूरक ठरेल. या अभ्यासपत्रिकेत कलांचे स्वरूप, कला आणि कारागिरी यांच्यातील फरक, ललित व ललितेतर कलांचे स्वरूप आपल्या भवतालात आढळणाऱ्या ललित कलांचा संक्षिप्त परिचय, साहित्य, संगीत, नृत्य, चित्र, शिल्प या मूळ कलांचे विश्लेषण, या कलांचे भाषेशी असलेले नाते अशा अनेक मुद्यांचा विचार या विद्यार्थ्यांना करता येऊ शकेल. शिवाय वाङ्मयीन वादांचे स्वरूपही या अनुषंगाने तपासून पाहता येईल.

आदीम काळापासून संगीतकला आणि नृत्यकला या मानवी जीवनाचे सुंदर आविष्करण आहेत. जागतिकीकरणाच्या, भौतिक समृद्धीच्या आणि स्पर्धेच्या युगात या अभिजात कलांनाही उतरती कळा येऊ आहे. या पार्श्वभूमीवर या कलांचा अभ्यास आणि या अभिजात कलांचे संवर्धन होणे अपेक्षित आहे. याचाही अभ्यास या अभ्यापत्रिकेच्या अनुषंगाने विद्यार्थ्यांना निश्चितच करता येईल. तसेच संगीत कलेचा साहित्याशी असलेला अनुबंधही तपशीलवारपणे अभ्यासता येईल. भारतीय संगीत परंपरा आणि महाराष्ट्रीय संगीत परंपरा याचेही नेमके आकलन होण्यास मदत होईल.

साहित्याचा ललित कलांशी जसा अन्योन्य संबंध आहे. तशाच प्रकारचे नाते साहित्य आणि दृश्यकलेचेही आहे. या अनुषंगाने साहित्य आणि दृश्यकला यांच्यातील परस्परसंबंध विद्यार्थ्यांना समजून घेता येईल. शिवाय साहित्य आणि विविध प्रकारच्या दृश्यकला उदाहरणार्थ चित्रकला, नाट्यकला, छायाचित्रण, चित्रपट इत्यादी दृश्य कलांचे स्वरूप अभ्यासून दृश्यकलेची माध्यमे कोणती आहेत आणि ही माध्यमे हे कलावंत कशाप्रकारे हाताळतात याचाही विचार या अनुषंगाने होऊ शकेल. तसेच या माध्यमांचे भाषेशी कशाप्रकारचे नाते आहे, काळ आणि अवकाश, प्रतिमा-प्रतिकांचा वापर दृश्यकला आणि सौंदर्यशास्त्र असा अनेकांगी अभ्यास या अभ्यास पत्रिकेच्याद्वारे विद्यार्थ्यांचा होऊ शकेल. या अभ्यासपत्रिकेच्या अनुषंगाने विद्यार्थ्यांचे कलाभान जागृत होण्याबरोबरच जीवन जाणिवा निश्चितच विस्तारू शकतील. त्यामुळे विद्यार्थांनी या लेखनासोबतच संदर्भग्रंथांचे वाचन करावे आणि ही अभ्यापत्रिका सखोलपणे समजून घ्यावी.

■ **संपादक** ■

डॉ. रमेश साळुंखे

देवचंद कॉलेज, अर्जुननगर,

ता. कागल, व्हाया निपाणी, जि. कोल्हापूर

दूरशिक्षण व ऑनलाईन शिक्षण केंद्र,
शिवाजी विद्यापीठ,
कोल्हापूर

साहित्य आणि ललित कला/साहित्य आणि दृश्यकला
एम. ए. भाग–१ (मराठी)

अभ्यास घटकांचे लेखक

लेखक	घटक क्रमांक
सत्र–१ : साहित्य आणि ललित कला	
श्री. श्रीराम मोहिते कोल्हापूर	१
डॉ. विनोद ठाकूरदेसाई संगीत व नाट्यशास्त्र विभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर	२
सत्र–२ : साहित्य आणि दृश्यकला	
डॉ. राजश्री खटावकर संगीत व नाट्यशास्त्र विभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर	१, २

■ संपादक ■

डॉ. रमेश साळुंखे
देवचंद कॉलेज, अर्जुननगर,
ता. कागल, व्हाया निपाणी, जि. कोल्हापूर

अनुक्रमणिका

सत्र–१ : साहित्य आणि ललित कला

घटक १	साहित्य आणि ललित कला	१
घटक २	संगीत आणि नृत्य	३१

सत्र–२ : साहित्य आणि दृश्यकला

घटक १	साहित्य आणि दृश्यकला	७३
घटक २	चित्रकला, छायाचित्र, आणि चित्रपट	१३०

■ विद्यार्थ्यांना सूचना

प्रत्येक घटकाची सुरुवात उद्दिष्टांनी होईल. उद्दिष्टे दिशादर्शक आणि पुढील बाबी स्पष्ट करणारी असतील.

१. घटकामध्ये काय दिलेले आहे.

२. तुमच्याकडून काय अपेक्षित आहे.

३. विशिष्ट घटकावरील कार्य पूर्ण केल्यानंतर तुम्हाला काय माहीत होण्याची अपेक्षा आहे.

स्वयं मूल्यमापनासाठी प्रश्न दिलेले आहेत. त्यामुळे घटकाचा अभ्यास योग्य दिशेने होईल. तुमची उत्तरे लिहून झाल्यानंतरच स्वयं अध्ययन साहित्यामध्ये दिलेली उत्तरे पाहा. ही तुमची उत्तरे (किंवा स्वाध्याय) आमच्याकडे मूल्यमापनासाठी पाठवायची नाहीत. तुम्ही योग्य दिशेने अभ्यास करावा, यासाठी ही उत्तरे 'अभ्यास साधन' (Study Tool) म्हणून उपयुक्त ठरतील.

प्रिय विद्यार्थी,

हे स्वयंअध्ययन साहित्य या पेपरसाठी एक पूरक अभ्याससाहित्य म्हणून आहे. असे सूचित करण्यात येते की, विद्यार्थ्यांनी २०२३-२४ पासून तयार केलेला नवीन अभ्यासक्रम पाहून त्याप्रमाणे या पेपरच्या सखोल अभ्यासासाठी संदर्भपुस्तके व इतर साहित्याचा अभ्यास करावा.

घटक १
साहित्य आणि ललित कला

१.० उद्दिष्टे

प्रस्तुत घटकाच्या अभ्यासातून आपल्याला-

१. ललित कलांची ओळख करून घेता येईल.

२. साहित्य आणि इतर ललित कला यांचा परस्परसंबंध अभ्यासता येईल.

३. ललित कलांवर वैचारिक प्रभाव टाकणारे विविध संप्रदाय समजून घेता येतील.

४. कलांचा आस्वादाची दिशा आणि अभिरुची वृद्धिंगत होण्यासाठी आवश्यक बाबी अभ्यासता येतील.

१.१ प्रास्ताविक

मानवी संस्कृतीच्या वाटचालीत कलांचे स्थान अनन्यसाधारण असे आहे. भाषा, साहित्य, संगीत चित्रकला, शिल्पकला, वास्तुकला, तत्त्वज्ञान या साऱ्यांमधून माणसाच्या सामाजिक वाटचालीचा, मानवी सृजनशीलतेचा आणि वैचारिक प्रगतीचा एक पट उलगडत गेलेला दिसतो. आपल्या भोवताली असणाऱ्या विश्वाबद्दलच्या कुतूहलातून माणसाने या विश्वातील अनेक घटना, क्रिया-प्रक्रिया, माणूस आणि त्याचा भवताल यांच्यामधील परस्परसंबंध या सर्वांचा आपल्या परीने अर्थ लावण्याचा प्रयत्न केला. प्राचीन काळापासून माणसाने आपल्या दैनंदिन गरजा भागवणाऱ्या वस्तू सुबक अशा आकारात घडवून, रंगवून, सजवून त्यांना एक सुंदर असे रूप देण्याचा प्रयत्न केला. त्यातूनच कलांच्या निर्मितीमधले सौंदर्य हे एक अत्यंत महत्त्वाचे तत्त्व आकाराला आले. आपल्या गरजा भागवणाऱ्या वस्तूंमधले सौंदर्यतत्त्व वाढवून त्यांना अधिक कलात्मक असे रूप देण्याच्या प्रयत्नांमधून कलांचे एक प्राथमिक प्रारूप घडत गेले. मानवी मनातील सुप्त आशा-आकांक्षा, प्रेरणा यांचेही प्रतिबिंब कला व्यवहारावर पडलेले दिसून येते. आपल्या भोवतालच्या विश्वाबद्दल माणसाला अपार कुतूहल आणि विस्मय वाटत आले आहे. त्यातूनच निसर्गचक्रातील अनेक घटनांचे वेगवेगळ्या अंगांनी निरीक्षण करण्याचा माणसाने सतत प्रयत्न केला. विश्वातील नानाविध वस्तू आणि घटना यांच्यामधील ध्वनी, आकार, रंग, पोत, हालचाली यांमधले बारकावे आणि सौंदर्यतत्त्वे समजून घेण्याचा प्रयत्न केला. झाडे, नद्या, डोंगर यांची बदलत जाणारी रूपे, सूर्य, चंद्र यांचे उदयास्त, सूर्य आणि अग्नीमुळे गुहेच्या भिंतीवर, जमिनीवर पडणारी छायारूपे, चिखलात माणसांच्या आणि प्राण्यांच्या पावलांचे उमटणारे ठसे प्राचीन काळातील माणसाने आपल्या उपजत जिज्ञासेतून न्याहाळले. पावसाचे, झाडांच्या पानांचे, पशुपक्ष्यांचे, जंगलातून वाहणाऱ्या झऱ्यांचे, वाऱ्यांचे तसेच इतरही अनेक वस्तूंच्या ध्वनींमधले लयतत्त्व त्याला उलगडले. सजीवांचा दिनक्रम आणि सृष्टीमधले कालचक्रानुरूप होणारे बदल यातून घडत जाणारी दृश्य आणि हालचाली पाहिल्या. त्यातले विलक्षण नाट्य माणसाच्या कलात्मक संवेद्यतेसाठी अत्यंत आवाहक ठरले. सृष्टीतील वैविध्यपूर्ण घटनांच्या अनुभवांमधील संवेदनांचे वेगळेपण आणि त्यातील तत्त्वे

लक्षात घेऊन माणसाने वेगवेगळी कलारूपे घडवली. त्यातूनच पुढे उपयुक्ततावादाचे प्राथमिक उद्दिष्ट ओलांडून सौंदर्याचे निर्माण आणि कलात्मक आविष्कार यांना महत्त्व देणारे अधिक प्रगल्भ असे कलाप्रकार आकाराला येत गेले. मानवी सर्जनशीलतेचे, संवेदनेचे आणि भावाभिव्यक्तीचे प्रतिबिंब सर्वच कलांमधून उमटलेले दिसून येते. वैचारिक आणि बौद्धिक क्षेत्रातील प्रगतीमुळे कलेला एक भक्कम तात्त्विक अधिष्ठान लाभले. कलांचा आस्वाद, आकलन आणि अभ्यास यांना मानव्यविद्या ज्ञानशाखेत अत्यंत महत्त्वाचे स्थान आहे. मानवी जगण्यातील मूल्यात्मक समृद्धीसाठी कलांचा अभ्यास आणि त्यातून घडणारी कलेतील प्रगल्भ अभिरुची मानवी संस्कृतीच्या भविष्यासाठी निर्णायक स्वरूपाची ठरेल. कलाभिरुची घडवण्याच्या प्रयत्नांचाच एक भाग म्हणून प्रस्तुत घटकामधून आपण कलांची निर्मिती, ललितकलांचा प्राथमिक परिचय, वेगवेगळ्या काळात कलाव्यवहारांवर प्रभाव टाकणारे संप्रदाय यांचा आढावा घेणार आहोत.

१.२ विषय विवेचन

१.२.१ कलांचे स्वरूप

आदिम काळापासून माणूस वेगवेगळ्या कलांमधून आपली अभिव्यक्ती घडवत आला आहे. गुहेत वास्तव्य करणाऱ्या आदिमानवाने आपल्या दैनंदिन गरजा पूर्ण झाल्यानंतर उरलेल्या वेळात विरंगुळा म्हणून किंवा इतरांच्या मनोरंजनासाठी कलांची एक प्राथमिक स्वरूपाची अभिव्यक्ती घडवलेली दिसते. उदा. उत्तर स्पेनमधल्या अल्तामिरा गुहेतील भिंतीवर; ओल्या गिलाव्यामध्ये बोटांनी रेषा कोरून रेखाटलेले पशूंचे चेहरे म्हणजे रेखन कलेचा प्राथमिक आविष्कार म्हणता येईल. प्रारंभिक अवस्थेतील अशा अनेक आदिम कला माणसाच्या जैविक व्यवहाराशी अतूटपणे जोडलेल्या होत्या. या काळातील कलांच्या निर्मितीच्या मुळाशी आत्मसंरक्षण आणि वंशसातत्य अशा मूलभूत जैविक प्रेरणा होत्या. उत्क्रांतीच्या पुढील टप्प्यांवर शेती, पशुपालन आदी गोष्टींचा विकास होत गेला. त्यातून माणसाने निरनिराळी हत्यारे, यंत्रे आणि इतर उपयुक्त वस्तू घडवायला सुरुवात केली. आपले हस्तकौशल्य वापरून अशा उपयुक्त वस्तूंना त्याने अधिक सुंदर रूप देण्याचा प्रयत्न सुरू केला. दैनंदिन जैविक गरजा भागल्यानंतर विरंगुळा म्हणून तो पशुपक्ष्यांची चित्रे काढू लागला. मन रमवण्यासाठी निरनिराळे नाद निर्माण करून गाणी गाऊ लागला; नृत्य करू लागला. हळूहळू अशा कलांमधला उपयुक्ततेचा, दैनंदिन गरजेचा भाग कमी होत गेला आणि जगण्यात कलांना स्वतंत्र अशा अभिव्यक्तीचे स्थान मिळू लागले. प्राथमिक टप्प्यांवरल्या कलांमध्ये प्रामुख्याने चित्रकला, नृत्यकला आणि हस्तकौशल्य वापरून तयार केलेल्या वस्तू यांचा समावेश होतो. त्यानंतरच्या काळात मानवी बुद्धीचा चौफेर विकास होत गेला. ज्ञानविज्ञानाच्या अनेक शाखांमध्ये वैचारिक बदल होत गेले. नवनवीन सिद्धांत मांडले गेले. कलांना अधिक तात्त्विक आणि व्यापक असे स्वरूप प्राप्त झाले. कलेचे प्रयोजन आणि कार्य यांचा सखोल असा विचार होऊ लागला. कलांची अधिक उन्नत आणि विदग्ध अशी रूपे निर्माण होत गेली. कलांमधून जगण्यातील अनेक व्यामिश्र अनुभवांचा उत्कट आणि कलात्मक असा शोध घेतला गेला. केवळ रंजनाचा हेतू मागे पडून कला अधिकाधिक प्रयोगशील बनल्या. कौशल्य आणि कारागिरी यांच्या पलीकडच्या अनेक शक्यता कलेतून आजमावल्या गेल्या. त्यामुळे कलाव्यवहारात कला आणि कारागिरी किंवा कला

आणि ललित कला असे भेद अधिक स्पष्टपणे जाणवू लागले. हे भेद नीट समजून घेता आले तर कलांचे स्वरूप अधिक स्पष्टपणे समजू शकेल म्हणूनच ललित कलांचा परिचय करून घेण्यापूर्वी कला आणि कारागिरी यांच्यातील फरक समजून घेऊ–

१.२.२ कला आणि कारागिरी

ललित कलांचे नेमके स्वरूप समजून घेण्यासाठी कला आणि कसब किंवा कारागिरी यांच्यातील फरक समजून घेणे महत्त्वाचे ठरते. कला आणि कारागिरी यांच्यामधील फरक समजून घेताना उपयुक्ततेचे मूल्य लक्षात घ्यावे लागते. दैनंदिन जीवनात वेगवेगळ्या कारणासाठी उपयोगी पडणाऱ्या वस्तूंची निर्मिती ही कारागिरी या संज्ञेस पात्र ठरते. कलेमध्ये उपयुक्तता या गोष्टीला फारसे महत्त्व नसते. कलेमध्ये आत्माविष्कार आणि सौंदर्यनिर्मिती ही तत्त्वे महत्त्वाची ठरतात. कला ही नवनिर्मिती असते; तर कारागिरी ही एखाद्या प्रतिकृती किंवा अनुकृतीसारखी असते. प्रतिकृती म्हणजे नमुना म्हणून दुसऱ्या वस्तूसारखी हुबेहूब तयार केली जाणारी वस्तू घडवणे आणि अनुकृती म्हणजे आधीच निश्चित केलेल्या स्वरूपानुसार तंतोतंत जुळणारी दुसरी वस्तू निर्माण करणे होय. उत्तम किंवा श्रेष्ठ अशा कलाकृतींचे किंवा कलारूपांचे अनुकरण करून त्याप्रमाणे केवळ प्रतिकृती घडवणे हा कारागिरीचा हेतू असतो. कलाकृती मात्र अशा पूर्वनिश्चित स्वरूपानुसार घडवली जात नाही. त्यामध्ये नवनिर्मिती, नाविन्य अशा गोष्टींचा विचार अग्रक्रमाने केलेला दिसतो. कलाकार जेव्हा एखादी कलाकृती घडवतो तेव्हा त्याचे अंतिम रूप काय असेल याची त्याला संपूर्ण अशी कल्पना नसते. त्या अंतिम रूपाचे फक्त एक पुसटसे चित्रच त्याच्या मनात तयार असते. म्हणजेच एका अद्वितीय अशा निर्मितीला तिथे नेहमीच वाव असतो. अशा मुक्त नवनिर्मितीलाच कला असे म्हणता येते. कारागिराला आपल्याला काय बनवायचे आहे आणि ते अंतिमतः कसे होणार आहे याची निश्चित अशी सुस्पष्ट पूर्वकल्पना असते. त्याच्या मनात वस्तूचा अंतिम आकार किंवा रूप पक्के ठरलेले असते तो फक्त त्याबरहुकूम मांडणी करीत असतो. कलेच्या बाबतीत अंतिम फलित काय असेल हे पूर्णपणे निश्चित सांगता येत नाही. कला आणि कारागिरी यातील आणखी एक महत्त्वाचा फरक म्हणजे कारागिरी हे कोणत्यातरी प्रचाराचे, कोणाच्यातरी उपजीविकेचे, उपदेशाचे साधन असते. कलाकृती मात्र कशाचेही साधन असत नाही कलानिर्मिती, सौंदर्यनिर्मिती आणि आत्मप्रकटीकरण हेच तिचे अंतिम साध्य असते.

१.२.३ उपयुक्त कला आणि ललित कला

दैनंदिन गरजा भागवणाऱ्या किंवा व्यावहारिक उपयोगाचा उद्देश बाळगून निर्मिती करणाऱ्या कलांना उपयुक्त कला असे म्हणतात. एखादे व्यावहारिक स्वरूपाचे काम कौशल्यपूर्ण रीतीने करणे याला उपयुक्त किंवा उपयोजित कला मानले जाते. उदा. गणपतीच्या वेगवेगळ्या आकाराचे साचे वापरून घडवल्या जाणाऱ्या मूर्ती, वेगवेगळे आकार आणि डिझाइन्समधले कपडे तयार करणे अशा गोष्टींमधील कौशल्याला उपयुक्त कला असे संबोधले जाते. ललितकला ही संकल्पना मात्र अशा व्यावहारिक अर्थापेक्षा व्यापक आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे. सौंदर्यनिर्मिती करणे, आत्माभिव्यक्ती घडवणे आणि त्यातून सौंदर्यास्वाद हेच अंतिम उद्दिष्ट आणि फलित असणाऱ्या कलांना ललित कला असे मानले जाते.

१.२.४ ललितकला: संकल्पना स्वरूप आणि व्याख्या

ललितकला म्हणजे काय?

ललितकलेची नेमकी व्याख्या करणे अवघड असले तरी या संज्ञेत समाविष्ट दोन पदांच्या अन्वयातून त्याच्या अर्थापर्यंत पोहोचता येऊ शकेल. ललित हा शब्द कलात्मक सौंदर्यगुण अशा अर्थाने वापरला जातो. कला हा संस्कृत भाषेतील 'क्ल' ह्या धातूपासून तयार झालेला असून क्ल म्हणजे आनंद देणे. म्हणजेच कलात्मक अशा सौंदर्य गुणांनी युक्त असणारी आस्वाद्य अशी निर्मिती म्हणजे ललित कला असे साधारणपणे म्हणता येईल. जी अभिव्यक्ती आपल्या स्वयंपूर्ण अस्तित्वाने व्यक्तीला लौकिक आशा-आकांक्षांपासून मुक्त असा शुद्ध आणि व्यवहारनिरपेक्ष स्वरूपाचा आनंद देते; तिची जगाविषयीची आणि स्वतःविषयीची समज विशाल व्यापक आणि उन्नत करते आणि आपल्या सुभगतेने तिला सौंदर्याचा साक्षात्कार घडवते त्या कलेस ललित कला असे म्हटले जाते. ललित कलांचे स्वरूप अधिक सुस्पष्ट होण्यासाठी सौंदर्यशास्त्रज्ञ आणि कलासमीक्षकांनी केलेल्या काही व्याख्यांचा विचार करता येईल. काही महत्त्वाच्या व्याख्यांचा इथे थोडक्यात परामर्श घेऊ-

ललितकला म्हणजे भावना व्यक्त करणे व ती उद्दीपित करण्याकरिता स्वतंत्रपणे व विचारपूर्वक तालबद्ध गती किंवा ध्वनी किंवा नियमबद्ध आकृती काढण्याचे नियम पाळून कृती करणे. प्रत्यक्ष उपयोगाची दृष्टी न ठेवता केवळ अनेकांना चिरकालिक व निरपेक्ष आनंद प्राप्त करून देण्याकरिता केलेली मनुष्याची प्रत्येक कृती ही 'ललित कला' या संज्ञेला पात्र होते.

- ज्ञानकोशकार - श्री. व्यं. केतकर

मुक्तपणे आणि विचारपूर्वक, भावनांचे प्रकटन आणि उद्भावन करण्याच्या हेतूने, लयबद्ध हालचालीचे किंवा उच्चारणाचे किंवा सुरक्षित आकृतीचे नियम पाळून माणूस जे काही विशिष्ट असे आविष्कार करतो किंवा रचना तयार करतो, ज्यातून साक्षात उपयोगाचे काही मिळो ना मिळो, पण अनेकांना शाश्वत व सात्त्विक तटस्थ असा आनंद मिळतो,असे सर्व काही म्हणजे ललितकला होय.

- सिडने कॉल्विन

चिरंतन वस्तू निर्माण करणारी किंवा एखाद्या घडणाऱ्या कृत्याची प्रतिकृती करणारी, श्रोत्याला किंवा प्रेक्षकाला निर्हेतुक सुखसंवेदना देणारी व ते कर्म होत असता स्वतः कलाकारालासुद्धा अभूतपूर्व आनंद देणारी ती ललित कला होय.

- सली

कला म्हणजे कलावंताच्या अंतरंगात प्रतीत झालेल्या अनुभूतीचा बाह्य आविष्कार-आत्माविष्कार होय.

- क्रोचे

आपल्या मनातील भावभावना तिच्या रेखा, रंग, ध्वनी किंवा शब्द, अर्थ यांच्या माध्यमातून अशा रितीने व्यक्त करणे की त्याच्या दर्शनाने किंवा श्रवणाने दुसऱ्याच्या मनात भावतरंग निर्माण व्हावे.

– लिओ टॉलस्टॉय.

कला स्वयं-निसर्ग आहे. क्रीडा ही एक मुक्त अभिव्यक्ती असून कला हीदेखील एक क्रीडा होय.

– फ्रोबेल

मानवाच्या सुप्त मनातील प्रवृत्तीचे उन्नत, उदात्त व विकसित रूप म्हणजे कला.

– सिगमंड फ्रॉईड

वरील व्याख्यांशिवाय कलांविषयीचे इतरही काही अभिप्राय नोंदवण्यासारखे आहेत. अॅरिस्टॉटल कलेतील 'अनुकरण' (Imitation) या तत्त्वाला अधिक महत्त्व देतो. प्लेटोच्या मते कला ही 'सत्याच्या अनुकृतीची अनुकृती' असते. याचे कारण देताना तो सांगतो की आपल्या भोवतीचे मूळ वास्तव किंवा सत्य हे अमूर्त संकल्पनांचे बनलेले असते. आपल्याला इंद्रियांनी अनुभवास येणारे जग हे त्या अमूर्त संकल्पनांचे अनुकरण असते आणि कलावंत आपल्या सर्जनशील दृष्टीतून अशा इंद्रियगम्य जगाचे पुन्हा अनुकरण करत असतो. त्यामुळे कलाकृती अंतिमतः मूळ सत्याच्या अनुकृतीची अनुकृती ठरते.

कलेच्या वरील व्याख्या आणि मतांवरून कलांच्या वेगवेगळ्या पैलूंकडे निर्देश केला गेल्याचे दिसते. ललित कलांची अभिव्यक्ती ध्वनी, रंग-रेषा, शब्द-अर्थ, आकार अशा विविध माध्यमांमधून केली जात असली तरी कलांच्या अंतिम आविष्कारातील काही समान तत्त्वेही दाखवता येतात. उदा. लयबद्धता, प्रमाणबद्धता, सेंद्रिय एकात्मता आशय आणि अभिव्यक्तीमधील नावीन्य ही तत्त्वे सर्वच ललित कलांमध्ये अनुभवता येतात. त्यामुळे वेगवेगळ्या ललित कलांच्या परस्पर संबंधांचा त्यातील तत्त्वांचा समन्वयाने केला जाणारा अभ्यास कलेच्या एकूण अभिरुचीस्तर उंचावण्यासाठी मदत करणारा ठरतो. म्हणूनच विविध ललित कलांचे स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीने त्यांचा थोडक्यात परिचय करून घेऊ-

१.२.५ ललित कलांचा संक्षिप्त परिचय

अ. साहित्य

मानवी जीवनव्यवहार, माणसांचे परस्परांशी आणि सृष्टीशी असणारे नाते, माणसाचे मनोविश्व आणि वर्तनव्यवहार यांचे चित्रण, विश्लेषण, अर्थनिर्णयन आणि सर्जनशील भाष्य करणाऱ्या भाषिक अभिव्यक्तीला स्थूलमानाने साहित्य असे म्हटले जाते. 'सहित' ह्या विशेषणापासून साहित्य हे भाववाचक नाम बनलेले आहे. एकत्र असणे, बरोबर असणे, असा त्याचा शब्दशः अर्थ. शब्द आणि अर्थ यांचे एकत्र अस्तित्व ङ्गसाहित्यफ या शब्दामधून दर्शवले जाते. साहित्यात शब्द आणि अर्थ हे एकमेकांत मिसळलेले असतात, एकजीव झालेले असतात. त्यांची एकसंधता हेच साहित्याचे प्रमुख लक्षण मानले जाते. इंग्रजीतील ए. सी. ब्रॅडली या समीक्षकाने साहित्याची 'व्हेअर साउंड अँड मीनिंग आर वन' अशी व्याख्या केली आहे. त्यातूनही

शब्द व अर्थाची ही एकरूपताच अधोरेखित केली गेली आहे. शब्द म्हणजे ध्वनी किंवा अक्षरांचा गट , वर्णसमूह असा विस्तार होत अशा अनेक शब्दसमूहांचे बनणारे वाक्य व वाक्यसमूहांतून व्यक्त होणारा आशय असा व्यापक अर्थ शब्द या संकल्पनेत सामावलेला आहे. संवेदनांची, विचारांची, कल्पनांची एकसंध अशी रचना असाही अर्थ या संज्ञेत दडलेला आहे. अशा व्यापक अर्थांनी शब्द व अर्थ यांचे एकरूपता साहित्य या शब्दात अभिप्रेत आहे. साहित्य हा शब्द इंगजीतील लिटरेचर (Literature) या शब्दाला पर्याय म्हणून वापरला जातो. मूळ 'Littera' या लॅटिन शब्दापासून ‘लिटरेचर’ हा शब्द तयार झाला. Littera ही संज्ञा प्राचीन असून तिचा अर्थ वर्णमालेतील अक्षर वा अक्षरे, असा होतो. काळाच्या ओघात लिटरेचर ह्या संज्ञेला अनेक लेखक, तत्त्वज्ञ, समीक्षकांनी अर्थांची वेगवेगळी परिमाणे दिली. त्यामधून या संज्ञेचा अर्थविस्तार होऊन ती अधिक व्यापक, सखोल आणि बहुआयामी बनली. अर्थात काही तज्ज्ञांनी मजे जे लिहिले जाते असा सर्वच लिखित मजकूर म्हणजे साहित्य अशी काहीशी अतिव्याप्त व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला. तर काहींनी केवळ अभिजात म्हणजे श्रेष्ठ अशा वैश्विक साहित्यालाच साहित्य असे म्हणावे असा आग्रह धरला. अशा दोन्हीही टोकाच्या भूमिका साहित्य या संज्ञेचा योग्य अर्थ समजून घेण्यासाठी स्वीकारार्ह ठरत नाहीत. या दोन्ही भूमिकांचा समन्वय साधता आल्यास साहित्य या संकल्पनेचे अधिक निकोप आकलन हाती लागू शकेल. या दोन्ही भूमिकांचा संदर्भ घेत साहित्याचे वर्गीकरण पुढीलप्रमाणे करता येऊ शकते–

१. ललित साहित्य

ललित साहित्य हे लेखकाच्या सर्जनशील बौद्धिक क्षमतेमधून आणि कल्पनाशक्तीतून निर्माण होते. ललित म्हणजे सौंदर्यपूर्ण अथवा कलात्मक. ललित साहित्याला वास्तवातील व्यक्ती, घटना, प्रसंग, तपशील ह्यांचा पायाभूत आधार असला तरी त्यातून साकारणारा अनुभव ही लेखकाची कल्पित अभिव्यक्ती असते. त्यामुळे ललित साहित्य हे व्यक्तिनिष्ठ, संवेदनशील अशा एक जीवनदृष्टीचा रूपबंध असतो. सौंदर्यनिर्माण आणि कलात्मक जाणिवेतून ते आकार घेते. त्यातून मांडला गेलेला आशय आणि त्याची प्रत्यक्ष रचना या दोन्ही स्तरावर ही कलात्मकता काम करते. काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक हे ललित साहित्याचे प्रमुख प्रकार होत. ललितबंध किंवा मुक्तगद्य हेही ललित साहित्याचाच भाग होतात.

२. ललितेतर साहित्य

वाचकाला विशिष्ट विषयाची विशेषतः वास्तवाची माहिती, ज्ञान देणारे साहित्य म्हणजे ललितेतर साहित्य असे म्हणता येईल. ललितेतर साहित्यात कल्पित आविष्काराला स्थान नसते. वास्तवाचे केवळ वर्णन किंवा तपशीलवार विश्लेषण यांनाच त्यात वाव असतो. विविध ज्ञानशाखांमधील वैचारिक, शास्त्रीय, संशोधनपर, चिकित्सात्मक, तत्त्वमीमांसक अशा विविध प्रकारच्या साहित्याचा समावेश ललितेतर साहित्यात केला जातो. तत्वज्ञान, अर्थशास्त्र, मानवशास्त्र, समाजशास्त्र, मानसशास्त्र अशा विविध सामाजिक शास्त्रांमधील तसेच मानव्यविद्याविषयक ग्रंथ, पदार्थविज्ञान, रसायनशास्त्र, प्राणिविज्ञान, वनस्पतिविज्ञान अशा वैज्ञानिक विषयांमधील शास्त्रीय माहिती देणारे त्याविषयी चर्चा करणारे ग्रंथ, संशोधनपर, वैचारिक अशा सर्व

लिखाणाचा ललितेतर साहित्यात समावेश केला जातो. हे साहित्य वस्तुनिष्ठ, बुद्धिप्रेरित, तर्क आणि अनुमानावर आधारित असते. त्यामुळे त्यांतील मांडणी तर्काधारित, वस्तुनिष्ठ अशा स्वरूपाची असते.

३. ललित व ललितेतर यांच्या सीमारेषेवरचे साहित्य–

विशिष्ट प्रकारचे इतिहास लेखन, प्रासंगिक व्यक्तिचित्रे आणि निबंध, टिपणे, दैनंदिनी स्वरूपाचे लिखाण, चरित्र, आत्मचरित्र, चर्चात्मक गद्य अशा प्रकारच्या लेखनाचा यात समावेश करता येईल. वरच्या दोन्ही प्रकारातल्या लेखनाची काही वैशिष्ट्ये अशा प्रकारच्या लेखनात एकवटलेली दिसतात. लेखकाच्या विशिष्ट व्यक्तित्वाचा असणारा प्रभाव, रचनेचे, रूपबंधाचे कौशल्य, आणि शैलीदारपणा ही ललित साहित्याची वैशिष्ट्ये तर यात दिसतातच; त्याचप्रमाणे त्यातून प्रकट होणारे वस्तुनिष्ठ विचार, माहितीपूर्णता, ज्ञानात्मकता ही ललितेतर साहित्याची वैशिष्ट्येही अशा लेखनात सामावलेली असतात. त्यामुळे या लेखनाचा समावेश ललित व ललितेतर यांच्या सीमारेषेवरील लेखन म्हणून करावा लागेल.

साहित्याचा विचार जसा लेखकाच्या दृष्टीने केला जातो तसाच आस्वादकाच्या म्हणजेच वाचकाच्या संदर्भातून करणेही आवश्यक ठरते. वाचक साहित्याचे वाचन कशासाठी करतो, ह्या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना वेगवेगळे हेतू समोर येतात. दैनंदिन आयुष्यातील ताणतणावापासून मुक्त होण्यासाठी चार घटका विरंगुळा, मनोरंजन, स्वप्नरंजन, उद्बोधन, जिज्ञासातृप्ती, ज्ञान आणि माहिती मिळविणे, दैनंदिन समस्यांवर उपाय शोधणे अशा विविध हेतूंनी वाचक साहित्याकडे वळतो. पण श्रेष्ठ अशा ललित साहित्याचा आस्वादासाठी हे हेतू पुरेसे ठरत नाहीत. विदग्ध किंवा श्रेष्ठ अशा साहित्याच्या आस्वाद आणि आकलनासाठी वाचकांकडून अधिकच्या तयारीची, अनुभवक्षमतेची अपेक्षा असते. वाचकाच्या अंगी साहित्याचा आस्वाद घेण्यासाठीची जिज्ञासा आणि सहृदयता, विवेकशील वैचारिक बैठक बौद्धिक आव्हाने पेलण्याची तयारी असेल तरच त्याची वाङ्मयीन अभिरुची विकसित, संपन्न व प्रगल्भ होऊ शकते. अशा अभिरुचीमधूनच त्याला दर्जेदार व श्रेष्ठ प्रतीच्या साहित्याच्या अनुभव घेता येऊ शकतो. अशा साहित्याने निर्माण केलेल्या मौलिक भानापर्यंत पोहोचता येते. त्याच्या जीवनविषयक जाणिवा समृद्ध होऊन आयुष्याचा नवा अर्थ प्रत्ययास येतो. आपल्या अनुभवप्रांताची मर्यादा ओलांडून श्रेष्ठ साहित्याने घडवलेले मानवी मनोविश्वाचे, जीवनाचे विस्तृत, वैविध्यपूर्ण, सर्वांगीण व परिपूर्ण दर्शन अनुभवता येते. त्यातूनच वाचकाच्या अनुभूतीच्या कक्षा विस्तारत जातात. मानवी जीवनाचा अफाट पसारा समजून घेता येतो. त्याची व्याप्ती आणि खोली लक्षात येते. जगण्यातील गुंतागुंतीच्या प्रश्नांची मनोज्ञ उकल होते. संस्कृतीने घडवलेल्या नैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक मूल्यांची जाणीव होते. साहित्याच्या आणि कलांच्या सजग अनुभवातून एकूणच मानवी जीवनाविषयीची जाण समृद्ध, प्रगल्भ बनते. म्हणूनच साहित्य आणि इतर ललित कला यांचा अभ्यास महत्त्वाचा ठरतो. साहित्याबरोबरच इतर काही कलांचा हा अनुबंध समजून घेण्यासाठी इतर ललित कलांची थोडक्यात ओळख करून घेऊ.

आ) संगीत

संगीत ही एक श्राव्य कला आहे त्याचप्रमाणे ती कालिक कलाही मानली जाते. विशिष्ट काळात सादर होणारी आणि कानांनी ऐकून अनुभवली जाणारी कला असा त्याचा अर्थ होतो. ध्वनींच्या सुखद व सहेतुक रचनांना सामान्यतः संगीत असे म्हणता येईल. ध्वनि या माध्यमातून अपेक्षित असा परिणाम किंवा अभिव्यक्ती साध्य करण्यासाठी स्वर आणि लय या अंगांनी ध्वनींची हेतुपूर्वक रचना करण्याची कला अशी संगीताची सर्वसाधारणपणे ढोबळमानाने व्याख्या करता येईल. ध्वनींची कंपनसंख्या किंवा पट्टी, पोत, आवाजाचा लहानमोठेपणा हे संगीतातील ध्वनींचे गुणधर्म असतात. ते संगीतात सर्जनशील पद्धतीने वापरून एक कलात्मक असा श्राव्य अनुभव निर्माण केला जातो. आवाजातल्या नियमितपणामुळे ध्वनींमध्ये जो गोडवा येतो त्यामुळे त्याला संगीतात 'स्वर' अशी स्वतंत्र संज्ञा दिली जाते. भारतीय संगीतात स्वरांच्या रचनाविशेषांसाठी 'स्वर सप्तक' अशी संज्ञा वापरली जाते. स्वरसमूहातून किंवा स्वरसंचातून 'राग' ही संकल्पना निर्माण झाली आहे. स्वरांची निवड करून ते ज्या पद्धतीने म्हटले जातात त्याला 'चलन' असे म्हणतात. शास्त्रीय संगीतातील निरनिराळ्या राग प्रकारात स्वरांचे हे चलन सौंदर्यतत्त्व म्हणून कार्यरत असते. संगीतात लय-ताल या संकल्पनाही तितक्याच महत्त्वाच्या असतात. लयीत ऋतुचक्रासारखी एका आवर्तनाने घडत जाणारी घटना अभिप्रेत असते. ध्वनींची पुन्हा पुन्हा होणारी आवृत्ती, त्यातील अंतर आणि सातत्यक्रम यांतून लयतालाचे आवर्तन निर्माण होते. तालाच्या आवर्तनाच्या आरंभबिंदूला मसमफ असे म्हटले जाते. संगीत ही एक कालिक कला आहे. त्यामुळे कालाच्या विभाजनातून 'लय' व लयीच्या नियंत्रण करण्याच्या पद्धतीनुसार 'विलंबित, मध्य, द्रूत' असे सर्वसामान्य भेद करून 'ताल' अशी एक चौकट तयार केली जाते. लय नैसर्गिक असते. ताल हे मात्र मानवी सर्जनशीलतेतून घडणारी प्रकार असतो. गायन-वादन करताना तबल्यावर जो मठेकाफ धरला जातो त्यातून तालाचा हा अनुभव घेता येतो. स्वर, ताल, लय यांच्या सौंदर्यपूर्ण मांडणीतून संगीताची अनुभूती साकार होते. संगीतातील वेगवेगळ्या रागांमधून या स्वरमांडणीला एक सुंदर पण बंदिस्त अशी चौकट प्राप्त होते. संगीताच्या अनुभवात वाद्यांचाही महत्त्वाचा सहभाग असतो. तंतुवाद्ये, सुषिर वाद्ये, घनवाद्ये, अवनद्ध वाद्ये असे वाद्यांचे वेगवेगळे प्रकार केले जातात. स्वरवाद्ये आणि तालवाद्ये असेही ढोबळमानाने वाद्यांचे वर्गीकरण करता येते. ताल या तत्त्वामुळे नृत्यासारख्या कलांशी संगीताचे अंगभूत नाते जोडले गेले आहे. स्थूल मानाने संगीताचे सहा प्रकार केले जातात. त्यांना 'कोटी' असे म्हटले जाते. आदिम संगीत, लोकसंगीत, जनसंगीत, धर्मसंगीत, कलासंगीत आणि संगम-संगीत अशा सहा संगीतकोटी म्हणजेच संगीतप्रकार मानले जातात. त्या सर्वांना भारतीय संगीतात प्रदीर्घ अशी परंपरा आहे.

ब) चित्रकला

चित्रकला ही एक दृश्यकला आहे. त्यामुळे दृश्यानुभवाला चित्रकलेत अत्यंत महत्त्व आहे. संगीतकलेत ज्याप्रमाणे श्रवणेंद्रियाला महत्त्व असते त्याचप्रमाणे चित्रकलेत डोळ्यांना महत्त्व असते. चित्रकला हा डोळ्यांनी पाहण्याचा, अनुभवण्याचा कलाव्यवहार असतो. 'द्विमित पृष्ठभागावर रंग-रेषा या द्रव्यांच्या सहाय्याने निर्माण केलेली, लांबी आणि रुंदी अशी दोन परिमाणे असणारी आभासात्मक प्रतिमा म्हणजे चित्र.' अशी चित्राची

व्याख्या करता येईल. चित्रकलेत रंग, रेषा या माध्यमांतून वास्तव आणि कल्पिताचे अनेक सुलभ आणि गुंतागुंतीचे आशय आविष्कृत केले जाऊ शकतात. चित्र मुख्यत्वेकरून कॅनव्हास, कागद, कापड अशा चित्रफलकावर रेखाटले जाते. रेषेचा वापर चित्रकलेत महत्त्वाचा मानला गेला आहे. चित्राच्या आशयाच्या अनुषंगाने रेषेचा वैविध्यपूर्ण वापर केला जातो. रेषा आणि आकार यांच्या कलात्मक वापरातून मूर्त आणि अमूर्त असा आशय तितक्याच समर्थपणे व्यक्त केला जाऊ शकतो. मात्र त्यासाठी रेषेचा कल्पक वापर गरजेचा असतो. सरळ रेषेच्या वापराबरोबरच काही वेळा चित्रकार काही वेळा त्या रेषेला वाकवतो, रेषेला वेगवेगळे आकार देतो. त्यातून चित्रातील बारकावे, भाव, विभाव, संवाद, विरोध, समतोल साधत चित्राला हवी ती लय देतो. चित्राच्या परिणामकारकतेसाठी रेषेचा लवचिकतेने आणि कल्पकतेने वापर करणे आवश्यक असते. समुद्राच्या लाटा, घोड्याचे धावणे असा गतिमान आशय मांडतानाही रेषा स्वैरपणे वापरून चालत नाहीत. कारण निसर्गातील या लयीचा निवडलेल्या चित्रफलकावर स्थिर असा प्रत्यय देणे महत्त्वाचे असते. त्यामुळे रेषांचा संयत वापर तिथे गरजेचा असतो. लाटा, घोड्याच्या टापांचा आवाज जसे कानांना ऐकू येतात, तितक्याच प्रत्ययकारी पद्धतीने ते दृश्यरूपातही आविष्कृत होणे गरजेचे असते. तरच चित्र प्रभावी होऊ शकते. रेषा, आकार आणि रंगाच्या या माध्यमांच्या संयत आणि कलात्मक वापरातूनच अशी प्रत्ययकारी अभिव्यक्ती साध्य होऊ शकते. रियाजातून चित्रकाराची माध्यमावरची पकड वाढत जाते. चित्रकलेतून रेषारंग आणि आकार यातून आस्वादकाशी संवाद साध्य होण्यासाठी या सर्व घटकांचा सातत्याने अभ्यास आवश्यक असतो. आकार, रंग, पोत हे चित्रकलेचे महत्त्वाचे घटक आहेत. ते पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येतील.

१) **बिंदू – रेषा – घाट :** आकाराला मूर्त करणारा लहानसा घटक म्हणजे बिंदू. रेषेला लांबी, रुंदी, खोली नसते तेव्हा ती फक्त बिंदू असते. एक छोटासा बिंदूदेखील चित्राचा अर्थ बदलवू शकतो. दोन बिंदू जोडून रेषा तयार होते. वक्र, सरळ, नागमोडी, वर्तुळाकृती हे आकार रेषेतूनच तयार होतात. रेषेमुळेच चित्रात लय, गती आणि हालचाल यांचा प्रत्यय देता येतो. एक प्रकारे रेषा चित्राला बोलके करते. चित्रातले इतर अनेक तपशीलही रेषेद्वारे उलगडून दाखवता येतात. मानवी चेहऱ्यावरील भावभावनांपासून निसर्गातील झाडे, पाने, फुले यांच्यातील अनेक बारकावे रेषेच्या सर्जनशील वापरातून टिपता येऊ शकतात.

२) **आकार :** अनेक रेषा जोडून आकार तयार होतात. विविध आकाराच्या म्हणजे नागमोडी, गोल, तिरप्या सरळ कमानदार अशा आकार घेतलेल्या रेषा एकमेकींशी जोडल्या की अर्थपूर्ण वेगवेगळे आकार निर्माण होऊ शकतात. आकारांमधून चित्राचा आशय अधिक ठळक होतो. चित्राच्या प्रमाणबद्धतेला आधार मिळतो. आकारांच्या संवाद-विरोध-समतोलातून आशयाचा प्रभावी परिणाम साधला जातो.

३) रंग : रंगामुळेच चित्र जास्त आकर्षक, उठावदार आणि अर्थपूर्ण होते. रंगांमुळे चित्रात चैतन्य आणि जिवंतपणा येतो. म्हणून रंग व रंगसंगती या चित्रात अतिशय महत्त्वाच्या असतात. तैलरंग, जलरंग अशा प्रकारांनुसारही चित्राच्या परिणामात आणि उठावदारपणात बदल होत असतो.

४) उठाव : रंगाच्या वापरातूनच चित्राला 'उठाव' दिले जाऊ शकतात. चित्रातली गोलाई, भरीवपणा, खोली, उजेड उठावामुळे जास्त चांगले दाखवले जाऊ शकतात. चित्र नैसर्गिकतेच्या जवळ जाण्यासाठी उठाव उपयोगी पडतात. रंगांमधील फिकट आणि गडद अशा शेड्सचा उपयोग उठावामध्ये वैविध्य निर्माण करण्यासाठी केला जातो. चित्रकलेत व्यक्तीचित्रण (Portrait), निसर्गचित्रण (Landscape), स्थिरचित्रण (Still life), अलंकारिक, भौमितिक आकृतीप्रधान, मांडणीप्रधान (Decorative Compositional), अमूर्त चित्रण, विरूपीकरण (Abstract) अशा अनेक प्रकारातून अभिव्यक्ती केली जाते. चित्रकलेची निर्मिती आणि आस्वाद अधिक सखोल होण्यासाठी रेषा (Line) आकार (Shapes and Forms) रंग (Color) विरोधाभास (Contrast) प्रमाणबद्धता (Proportion and Scale) पोत (Texture) दृश्यभास रंगछटा (Tone) दृश्यगती (Movement) शैली (Style) इत्यादी पैलूंचा विचार व अभ्यास आवश्यक ठरतो.

क) शिल्पकला

चित्रकलेप्रमाणेच शिल्पकला हीसुद्धा एक महत्त्वाची दृश्यकला मानली जाते. शिल्पकलेतील शिल्प म्हणजे घनद्रव्याला लांबी, रुंदीबरोबरच खोलीचाही विचार महत्त्वाचा ठरतो. लांबी, रुंदी, खोलीसह अवकाश व्यापणारा घन-आभासात्मक आकार अशी शिल्पाची व्याख्या करता येईल. घन-आभास म्हणजे शिल्पकाराने माती, धातू किंवा लाकूड अशा द्रव्यांमधून निर्माण केलेला एक दृश्यानुभव असतो. आपण घेत असलेले प्रत्यक्ष वास्तवाचे दर्शन हे त्रिमिती स्वरूपाचे असते; तसेच शिल्पातले दर्शनही त्रिमितीयच असते; फक्त ते 'वास्तव' नसते; वास्तवाचा आभास निर्माण करणारे एक प्रतिमान(मॉडेल) असते. म्हणून ह्या दृश्यानुभवाचे वर्णन 'घन-आभासात्मक आकार' अशा शब्दांत केले जाते. शिल्पाचे अस्तित्व हे त्रिमितिस्वरूप घन-आभासाचे प्रत्यय देणारे मानले जाते. 'शिल्प पाहणे' आणि 'चित्र पाहणे' यात मूलभूत भेद आहे तो त्यांच्या आकाराच्या दर्शनामुळे. चित्र हे द्विमितिरूप असल्यामुळे ते केवळ नजरेच्या उभ्या-आडव्या चौकटीतील हालचालींतून अनुभवता येते. शिल्प मात्र सर्व बाजूंनी फिरून, स्पर्श करून, जवळ-लांब उभे राहून पाहावे लागते. हे सर्वांगीण दर्शन हा शिल्पानुभवाचा चित्रकलेहून वेगळा असा खास दृश्यविशेष म्हणावा लागेल. शिल्पकार शिल्प घडवितानाही स्पर्शाने, नजरेने, छाया-भेदातून समजणाऱ्या उठावाच्या दर्शनाने, वेगवेगळ्या दिशांनी अनेक मितींनी हा दृश्यानुभव साकार करीत असतो. माती, दगड, काष्ठ, तार, धातू ही शिल्पकलेची प्रमुख माध्यमे आहेत. स्थिर शिल्प, गतिमान शिल्प असे शिल्पाचे प्रमुख प्रकार पडतात. इजिप्शियन संस्कृतीतील शिल्पकलेत कोरीव कामाला महत्त्व होते. ग्रीक शिल्पकलेत मानवी आकार कोरणाऱ्या व्यक्तिचित्रात्मक शिल्पांना महत्त्व होते. प्रबोधनकाळात मायकेल अँजेलो, लिओनार्दो-द-विंची यांनी संगमरवरी शिल्पाचे अनेक नमुने चितारले. रोड, हेन्री मूर, अलेक्झांडर काल्डर यांनी स्थिर आणि गतिमान शिल्पांचे अनेक उत्कृष्ट नमुने निर्माण केले. भारतीय शिल्पकलेच्या प्रारंभीच्या खुणा मोहें-जो-दडो येथील उत्खननात सापडतात. भारतीय शिल्पकलेचा व धर्माचा दृढ असा संबंध असल्याचे दिसते. हिंदू, बौद्ध, जैन धर्मियांची मंदिरशिल्पे, स्तूप, विहार, लेणी यांच्यामधूनही समृद्ध अशा शिल्पकलेचे दर्शन घडते. अलीकडे शहर सुशोभीकरण आणि पुतळे उभारणी यांमधून शिल्पकलेचे काही नमुने पाहायला मिळतात. मात्र त्यातील बहुतांश नमुन्यांमध्ये कलात्मक दृष्टीच्या आत्यंतिक अभावामुळे त्यांना शिल्प या संज्ञेचा दर्जाही गाठता येत

नसल्याचे दिसते. त्यामुळे दृश्यकलांची अभिरुची घडवण्यासाठी आपल्या सार्वजनिक व्यवहारांत कलांचा अधिक गुणवत्तापूर्ण समावेश होण्याची गरज लक्षात येते.

ड) वास्तुकला

वास्तू बांधण्याची कला आणि शास्त्र म्हणजे वास्तूकला होय. मानवी जीवनासाठी अत्यंत उपयुक्त आणि अनिवार्य अशी ही कला आहे. माणसाच्या अन्न, वस्त्र, निवारा या मूलभूत गरजांपैकी निवारा निर्माण करण्याच्या प्रक्रियेतून निर्माण झालेली कला आणि शास्त्र म्हणून वास्तुकलेचा उल्लेख करावा लागेल. अतिप्राचीन काळापासून माणूस निवारा निर्माण करत आला आहे. ऊन, वारा, पाऊस, प्राणी यांच्यापासून संरक्षण मिळवण्यासाठी एक आश्रय निर्माण केल्यानंतरच मानवाच्या मनात इतर कलानिर्मितीविषयी विचार निर्माण झाले. सर विन्स्टन चर्चिल यांनी वास्तुकलेचे वर्णन करताना 'प्रथम आपण वास्तू घडवितो आणि मग त्या आपल्याला घडवितात' असे म्हटले आहे. संस्कृतीनिर्मितीच्या प्रक्रियेत जगाच्या इतिहासात प्रथम वास्तुनिर्मिती झाली. वास्तूला कलात्मक रूप येण्यासाठी अनेक गोष्टींची आवश्यकता असते. माणसाने बांधलेली कोणतीही अथवा प्रत्येक वास्तू 'वास्तुकला' मानली जात नाही. कोणत्याही बांधलेल्या आकाराला 'वास्तुकला' म्हणून मान्यता प्राप्त होण्यासाठी काही मूलभूत निकष पूर्ण करावे लागतात. ज्या कामासाठी वास्तू बांधली जाते त्यासाठी वास्तूची उपयुक्तता आणि सोय, बांधकामातील भक्कमपणा आणि टिकाऊपणा, वास्तूच्या कार्यानुसार कल्पक अशा अवकाशरचनेची अभिव्यक्ती, देखभालीचा कमीत कमी व्याप, वास्तूमधली कार्यानुरूप जिवंतपणा किंवा चैतन्य (स्पिरिट) जागृत ठेवणारी दृश्यात्मक सजावट, बांधीव आकार व अवकाश-सौंदर्य यांतील सुयोग्य मेळ अशी वैशिष्ट्ये जपणारी रचना वास्तुकला मानली जाते. प्रत्येक दर्जेदार वास्तुनिर्मितीत हे निकष प्रत्ययाला येत असल्यामुळेच अशा इमारतीला 'वास्तुकला' मानले जाते. उदा. एखाद्या गोडावूनच्या आकारात मंदिर बांधले गेले, तर ते मंदिर म्हणून अयोग्य ठरेल. ताजमहल आणि एखाद्या गावातील सरकारी शाळेची इमारत ह्या दोन्ही वास्तूच असल्या तरी ताजमहल हे वास्तुकला म्हणून गणली जाते, तर शाळेची वास्तू ही साधी इमारत मानली जाते. याचा अर्थ असा नाही की शाळेची इमारत 'वास्तुकला' होऊ शकत नाही. छोटीशी झोपडीदेखील 'वास्तुकला' होऊ शकते. मात्र त्यात सौंदर्य निर्मिती, आणि रचनेची कलात्मकता या बाबी आवश्यक असतात. सर्जनशील वास्तूतज्ज्ञाने विशिष्ट वास्तूची कार्य, कलात्मकता, उपयुक्तता आणि सौंदर्य अशा निकषांशी सांगड घालून निर्मिती केली, की वास्तुकला निर्माण होते. वास्तूचा आकार निर्माण होण्याच्या प्रक्रियेत भरीव सघनता, त्यात सामावलेले अवकाश व आकार, अवकाशाच्या एकत्र गुंफणीतून निर्माण झालेला एकंदर बांधीव रचनाबंध (कॉंपोझिशन) यांचा प्रामुख्याने सहभाग असतो. वास्तूकलेत प्रकाशयोजनेला विशेष महत्त्व असते. प्रकाशयोजना वास्तूच्या रचलेला अधिक उठावदार करते. एक ठाशीव अशी रंगसंगती आणि भाववृत्ती बहाल करते. वास्तूची सजावट आणि बाह्य अलंकरण वास्तूचा एकंदर पोत घडवतात. बघणारा वास्तूने निर्माण केलेल्या अनुभूतीशी जसजसा एकरूप होतो, तसतसे त्यातील रचनात्मक बारकावे त्याच्या लक्षात येत जातात. वास्तुरचनेचे सौंदर्य लक्षात येत जाते. भिंत, छप्पर, जमीन, खिडकी, दारे हे वास्तुकलेचे प्राथमिक घटक असतात. याखेरीज भिंत म्हणजे खांब, स्तंभ, कंमान, मनोरा, तीर-शिल्प, वगैरे अनेक सूक्ष्म घटक वास्तूकलेत समाविष्ट असतात. 'निवारा'

ही संकल्पना ज्या घटकामुळे मूर्त होते तो घटक म्हणजे छप्पर. वास्तूत ते उतरते, निमुळते, सपाट, उत्तुंग, गोलाकार, घुमटाकृती, पिंपाकृती, सांगाडारूपी अशा प्रकारचे असू शकते. या प्रत्येक प्रकारानुसार वास्तूची भूमिका आणि रचना ठरते. ज्याप्रमाणे ध्वनीचे रूपांतर संगीतात आणि शब्दांचे रूपांतर वाङ्मयात होते, त्याचप्रमाणे वास्तूचे विविध घटक, कार्य, तंत्र ह्यांचे रूपांतर वास्तुकला या माध्यमात केले जाते. निव्वळ आसरा देणे या हेतूपलीकडे जाऊन वास्तुकला एक सूक्ष्म कलाजाणीव आपल्यात निर्माण करत असते. वास्तूच्या अशा अनेक पैलूंना आणि सूक्ष्म जाणिवांना समजून घेण्याचा प्रयत्न केला तरच वास्तुकलेतून कलावंत जे भाष्य करू पाहतो ते लक्षात येऊ शकते. विशिष्ट प्रदेश, तेथील लोकजीवन, संस्कृती, राजकारण, भाषा इत्यादींच्या वैचारिक आणि कलात्मक संकल्पनांचा परिणाम वास्तूकलेच्या माध्यमातून अभिव्यक्त होत असते.

इ) नृत्यकला

नृत्य सर्वात प्राचीन कलांपैकी एक कला मानली जाते. आपल्या भोवतालात लयीचे अनेक आविष्कार लपलेले आहेत. विश्वात आढळणाऱ्या लयीला मानवी देहाकारातून अभिव्यक्त करण्याच्या प्रेरणेतून नृत्याचा जन्म झाला. या संपूर्ण विश्वाचे नियंत्रण आणि व्यवस्थापन यामध्ये एक लयतत्व कार्यरत असते. माणसाचा श्वासोच्छ्वास, चालणे-बोलणे, ग्रहांचे परस्परांभोवती फिरणे, परिवलन, परिभ्रमण, सूर्योदय सूर्यास्त, अशा नैसर्गिक गोष्टीमधून आपल्याला लयीचा प्रत्यय येत असतो. हेच तत्त्व नृत्यामधून कलात्मकतेने प्रकट होते. आदिम अवस्थेत जगत असताना माणूस अज्ञात अशा शक्तींमुळे, निसर्गाच्या प्रकोपामुळे भयचकित झाला, गोंधळात पडला. या भीतीची एक गडद छाया त्याच्या अस्तित्त्वाला झाकळून टाकू लागली. शरीरा-मनावर त्या संभ्रमाचे जे परिणाम झाले त्या परिणामांमधून आणि त्या परिणामांचा परिहार करण्यासाठी आदिमानवाने शारीरिक हालचाली आणि देहबोली यांचा सर्जनशील वापर करून आत्माविष्काराचा एक मार्ग शोधला. हालचाल हा मानवी जीवनाचा एक महत्त्वाचा आरंभबिंदू म्हणता येईल; कारण भाषेचा शोध लागण्यापूर्वी माणसाला खाणाखुणा करूनच परस्परांशी संपर्क शक्य होता. अशा काळात तीव्र आणि सूक्ष्म अशा भावभावना व्यक्त करण्यासाठी भाषेचे अपुरेपण माणसाच्या लक्षात आले. आनंद, दुःख अशा भावनांचे अनावर आवेग शब्दात व्यक्त करणे अनेकदा अशक्य असते. मात्र शारीरिक हालचाली देहबोली खाणाखुणा यांच्याद्वारे अशा भावनांचे प्रकटीकरण सहजपणे घडवता येते हे माणसाच्या लक्षात आले. आदिम काळातील जगण्यासाठी आवश्यक हालचालींच्या सर्जनशील अभिव्यक्तीमधून नृत्याचा जन्म झाला असावा. आदिम काळात स्वसंरक्षण करण्यासाठी सहजप्रेरणेमुळे अज्ञात गोष्टींशी संपर्क आणि संवाद साधण्याचे महत्त्व मोठे होते. स्वसंरक्षणासाठी एकत्र येणे आणि वंश सातत्यासाठी प्रेम व्यक्त करणे यातून नृत्याचा आविष्कार घडत गेलेला दिसतो. व्यापक अर्थाने नृत्य म्हणजे मानवी जीवनात तसेच विश्वात आढळणाऱ्या लयीच्या आवाहकतेला माणसाकडून दिली जाणारी आत्मनिष्ठ मानवी प्रतिक्रियाच म्हणता येईल. नृत्य ही कला एकाच वेळी काल आणि अवकाश या दोन्हींचा एकात्म प्रत्यय देते. नृत्यामध्ये निर्माण करणारा आणि त्याची निर्मिती म्हणजेच कलावंत आणि कलाकृती या दोन्ही गोष्टी एकच असतात. मानवी शरीराच्या लयबद्ध हालचालींच्या आकृतीबंधातून आपण पाहिलेल्या आणि कल्पना केलेल्या जगाची एक चित्रमय मांडणी

नृत्यामधून घडवण्याचा प्रयत्न केला जातो. नृत्यकलेमध्ये शिल्प, नाट्य, साहित्य, चित्र आणि गायन ही ललितकलांमधील वेगवेगळी तत्त्वे प्रतिबिंबित झालेली दिसतात. नृत्यकलेची नृत्त आणि नृत्य अशी दोन अंगे असतात. नृत्त म्हणजे शुद्ध नर्तन. ज्यात केवळ केवळ मानवी देहाच्या अमूर्त हालचालींमधून सौंदर्यनिर्मिती केली जाते त्याला मचलनफ असे म्हटले जाते. मानवी शरीराचे निरनिराळे आकार आणि पवित्रे यामधून एका अमूर्त सौंदर्य आकाराचा आविष्कार घडवला जातो त्यालाच नृत्त असे म्हणतात. स्थळ आणि अवकाशात घडणाऱ्या मानवी देहाच्या लयबद्ध अशा हालचालींमधून साकारणारे नर्तन म्हणजे नृत्त. नृत्य हे नृत्ताहून हे थोडे वेगळे असते. नृत्य म्हणजे भावनिर्मिती घडवण्यासाठी अभिनयाचा वापर करून घडवलेला भावाविष्कार असतो. नृत्यामध्ये काहीवेळा साहित्याचा आधार घेऊन भावनिर्मिती घडवली जाते तर कधी साध्या सोप्या आशयाला नृत्याच्या तत्त्वांची जोड देऊन सखोलता मिळवून दिली जाते. उपलब्ध अवकाशातले आणि सुबद्ध लयीतले मानवी शरीराचे गतिमान शिल्प म्हणजे नर्तन. अशा नर्तनात जेव्हा गतिमान लय, आवेशपूर्ण पण सौंदर्यपूर्ण हालचाली आणि देखणे पवित्रे निर्माण करण्यावर भर दिला जातो, लय आणि तालाची एक आवाहक अशी जोड त्याला दिलेली असते. तेव्हा त्याला नृत्त असे म्हणतात. आणि ज्या नर्तनातून काही साहित्यिक अर्थ, एखादी कल्पना, एखादा प्रसंग, विचार किंवा काही तरल भावना अभिनयासह व्यक्त होतात तेव्हा त्याला 'नृत्य' असे म्हणतात. भारतीय अभिजात नृत्यांमध्ये भरतनाट्य, कथकली कथ्थक, मणिपुरी नृत्य, ओडिसी नृत्य, कुचीपुडी नृत्य, यक्षगान, उदयशंकर नृत्यसंपदाय, शांतिनिकेतन नृत्य संप्रदाय, भारतीय लोकनृत्य यांचा समावेश होतो.

प्राचीन काळापासून साहित्य आणि नृत्य या दोन्ही कलांचा परस्परसंबंध दिसून येतो. शास्त्रीय किंवा अभिजात अशा आजच्या बहुतांश नृत्य शैलींमधून साहित्याचे प्रतिबिंब पडलेले जाणवते. नृत्यासाठी बहुतांशी काव्याचा अधिक उपयोग होताना दिसतो. उत्तम दर्जाचे लयतत्व सांभाळणारे साहित्य त्यासाठी निवडले जाते. आज सादर होणारे नृत्यप्रयोग हे साहित्य, संगीत, गायन अभिनय या कलांचे कमी-अधिक प्रमाणात मिश्रण असणारी एकसंध अशी अभिव्यक्ती असते. नृत्याचे मूलतत्त्व म्हणजे मानवी शरीर. मानवी शरीराच्या नैसर्गिक हालचालींमधून मानवी ऊर्जेचे आणि चैतन्याचे जे रूप प्रकट होते ते स्फुरण नृत्याचे मूलतत्त्व असते. स्वतः मधल्या आणि भवतालातील नैसर्गिक घटनांना प्रतिसाद देण्यामधून मानवी शरीराचा हालचालीच्या माध्यमातून जे आविष्कारण घडले ते नृत्यामधून दिसते. आदिवासी नृत्य, लोकनृत्य, नागर नृत्य आणि अभिजात नृत्य अशा नृत्याच्या विकासातील प्रगतीचे टप्पे गाठत असताना त्या प्रत्येक टप्प्यावर बोलीभाषांशी त्यातील गीताशी आणि संगीताशी जुळलेले नृत्याचे नाते स्पष्टपणे दाखवता येते. भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रासारख्या आद्यग्रंथामध्ये नाट्याचेच एक अंग म्हणून नृत्यकलेला स्थान दिले गेले आहे. तसेच साहित्य आणि संगीताच्या सहभागामुळे नृत्याचे स्वरूप संमिश्र स्वरूपाचे म्हणून नोंदवले गेले आहे. त्यामुळे माध्यम म्हणून नृत्याला साहित्य आणि संगीत यांच्या सहभागावर आणि योगदानावर अवलंबून राहावे लागल्याचे दिसते. उत्क्रांतीच्या एका टप्प्यावर हावभावाची भाषा ओलांडून बोलीभाषेने जेव्हा माणसाच्या जीवनात प्रवेश केला तेव्हा एक मोठी क्रांती घडून आली. नाद आणि अर्थ अशा दोन पैलूंनी घडणाऱ्या शब्द या व्यवस्थेमुळे संवाद अधिक सहज सोपा झाला. मनात उद्भवणाऱ्या कल्पनांना शब्दांच्या अर्थांची जोड

देण्याची एक नवी अभिव्यक्ती माणसाकडून घडू लागली. शब्दांना अर्थांच्या अनेक छटा प्राप्त होऊ लागल्या यातूनच मानवी भाषा वाङ्मयीन स्तराकडे उत्क्रांत होऊ लागली. भाषा आणि साहित्यामुळे मानवी भावभावनांच्या अधिक तरल आविष्काराकडे माणसाला पोहोचता येते हे लक्षात येत गेले. हाच तरलतेचा आणि अधिक प्रगल्भ असा अभिव्यक्तीचा स्तर साहित्याच्या निमित्ताने नृत्यांमध्येही संक्रमित झाला. त्यातूनच साहित्यामधील अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना या शब्दशक्तींचा एका वेगळ्या पातळीवरील वापर नृत्यामधून भाव प्रकट करताना उपयुक्त ठरला. कथक या नृत्यप्रकाराच्या आविष्कारात साहित्य अधिक प्रगल्भतेने प्रकट होताना दिसते.

ई) नाटक

नाटक ही एक महत्त्वाची प्रयोगाधिष्ठित कला आहे. लेखकाकडून लिहिली जाणारी संहिता ते रंगमंचावर किंवा प्रेक्षकांसमोर सादर होणारा प्रयोग यादरम्यान नाटक अनेक टप्प्यांमधून जाते. हे टप्पे नाटकाच्या वेगवेगळ्या गरजांनुसार बदलू शकतात. पण साधारणपणे संहिता ते प्रयोग अशा टप्प्यांमधून नाटक आकाराला येते. साधारणपणे नाटककार संहितारूपाने नाटक लिहितो. त्यानंतर ते दिग्दर्शकाकडे जाते. नाटकाच्या संहितेचा दिग्दर्शक आपल्या आकलन आणि दृष्टीकोनातून एक अन्वय लावतो. दिग्दर्शकाचे संहितेतील आशयाचे आकलन आणि नाटकाच्या प्रयोगरूपाचा त्याचा विचार यामधून संहितेची नाटकाच्या प्रयोगासाठी उपयुक्त अशी एक आवृत्ती तयार होते. त्याला नाटकाची रंगावृत्ती असे म्हणतात. नाटकाची रंगावृत्ती म्हणजे संहितारूपातील नाटक प्रयोगरूपात कसे दिसेल, कसे घडत जाईल येईल याचा विचार करून केलेला संहितेचा विस्तृत आराखडा असे रंगावृत्तीचे स्वरूप असते. त्यानंतर नाटकातील भूमिकांना योग्य असे नट निवडून त्यांना संहिता आणि प्रयोग या दोन्ही अंगांनी काही वेळा चर्चा होतात. नाटक ज्या अवकाशात किंवा मंचावर घडणार त्यानुसार पात्रांच्या हालचाली, परस्पर संबंधातून घडणाऱ्या आंतरक्रिया, त्यानुसार रंगावकाशात पात्रांचा होणारा वावर या सर्वांबद्दल दिग्दर्शकाच्या दृष्टीकोनातून आखलेल्या रचना आणि दिलेली विशिष्ट शैली यानुसार संहितेची प्रयोगासाठी म्हणून एक बांधणी सुरु होते. प्रयोग बांधणीच्या या प्रक्रियेमध्ये वेगवेगळ्या टप्प्यांवर नाटकाचे इतर अनेक विभाग सहभागी होतात. पात्रांना भूमिकांच्या व्यक्तिमत्त्वानुसार पेहेराव योजना करणारा वेशभूषा विभाग, भूमिकांनुसार व्यक्तीमत्त्वाचे विविध पोत घडवणारा रंगभूषा विभाग, नाटकाच्या स्थळकाळाच्या विचारातून उभे केले जाणारे नेपथ्य, संहितेतील भावस्थितीचा, पात्रांच्या मनोभावांचा, काळाचा आणि इतर तपशील लक्षात घेऊन केले जाणारे संगीत आणि पार्श्वसंगीत, काळ-अवकाश यांचा विचार करून केली जाणारी प्रकाशयोजना अशा अनेक विभागांच्या सर्जनशील सहभाग, आणि समन्वयामधून नाटक ही कला घडत जाते.

उ) चित्रपट

प्रत्येक कलेची स्वत:ची भाषा आणि अभिव्यक्तीचे स्वतंत्र असे तंत्र असते. चित्रकलेतील रेषाकार आणि रंगावकाश, नाट्यकलेतील ममेक बिलिव्हफ तंत्र आणि प्रकाशयोजनेचे उठाव, संगीतकलेतील ध्वनी किंवा स्वर, शिल्पकलेतील त्रिमितीय अनुभवशक्यता दृग्गोचर करणारे सौष्ठवपूर्ण घाट, नृत्यकलेतील लय

आणि साहित्यकलेतील शब्द आणि त्यांची अर्थवाहक क्षमता यांमधून त्या त्या कलांच्या अभिव्यक्ती वैशिष्ट्यांचे वेगळेपण ध्यानात येते. चित्रपटकला वर उल्लेखलेल्या अनेक कलावैशिष्ट्यांना एकसंधपणे सामावून घेण्याची क्षमता राखते; हे तिचे मोठेच बलस्थान म्हणता येईल. गेल्या सुमारे शतकाहून थोड्या अधिक कालावधीत चित्रपटकलेने मिळवलेल्या प्रचंड लोकप्रियतेची बीजे तिच्या या समावेशक कलावैशिष्ट्यांमध्ये दिसून येतात. प्रत्येक भाषेला स्वत:ची अशी एक सुव्यवस्था राखण्यासाठी व्याकरणाचे नियम असतात. लिखित भाषा, वर्ण, अक्षरे, शब्द, वाक्ये अशा घटकांनी व त्यांच्यातील परस्परसंबंधांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण नियमांनी आकाराला येते. चित्रपटाची भाषा चोवीस प्रतिमांचे मिळून एक दृश्य, अनेक दृश्यांचा मिळून एक प्रसंग, अनेक प्रसंगांच्या आशयानुकूल मांडणीतून चित्रपट व तिची भाषा अभिव्यक्त होते. चल प्रतिमांच्या संचातून तयार होणारी दृश्ये संकलनाच्या आशयाधिष्ठीत मांडणीतून निर्माण होणारी अर्थवाहकता यातून चित्रपटाची दृश्यभाषा तयार होते.

तंत्र (Technique) हा शब्द चित्रपटकलेचे मुलभूत रचनात्मक व्याकरण, तिच्या दृश्यभाषेचे भान आणि चित्रपट कलेच्या वैविध्यपूर्ण कलांगांची एकसंध जाणीव ठेवून विकसित केले जाणारे 'रचनात्मक अंग' (structural) आहे. तर चित्रपट तंत्रज्ञान हे मुख्यत्वे चित्रपटाच्या निर्मितीसाठी उपयोजनात्मक सामग्रीकडे निर्देश करते इतर ललितकला विशेषतः दृश्यकलांहून चित्रपटकलेचे वेगळेपण असे की कॅमेऱ्यातून पकडल्या जाणाऱ्या दृश्यचौकटी, कॅमेऱ्याच्या वैशिष्ट्यपूर्ण हालचालींमधून (camera movements) निर्माण केलेल्या विषयवस्तूकडे पाहण्याचा दृष्टीकोन, संकलनतंत्रांमधून विषय शृंखलेला दिले जाणारे कलात्मक आणि आशयपूरक, रचनात्मक परिमाण ही चित्रपटतंत्राची काही प्रमुख वैशिष्ट्ये सांगता येतील. एकूणच चित्रपटाची भाषा आणि तिचे व्याकरण काळाबरोबर बदलत गेलेले दिसते. काळानुरूप दृश्यभाषेत नाना प्रयोग होताना दिसतात. चित्रपट तंत्राच्या विकासाच्या प्रक्रियेमध्ये भवतालातील बदलत्या सामाजिक, सांस्कृतिक स्पंदनाचे प्रतिबिंब पडलेले दिसते. चित्रपटातील संवाद म्हणजे केवळ चित्रपटाची भाषा नसून संवादाव्यतिरिक्त दृश्यातून, प्रतिमांमधून, आवाजांमधून, पार्श्वसंगीतामधून काही विशिष्ट अर्थ ध्वनित केलेला असतो. म्हणूनच चार्ली चॅप्लिन सारख्या कलावंताच्या 'मॉडर्न टाईम्स' सारख्या मूक चित्रपटात संवादाशिवाय हास्य आणि करुणरसांचा अत्यंत प्रभावी असा मिलाफ झालेला दिसतो. चित्रपटातून जी एक गोष्ट किंवा आशय मांडण्याचा प्रयत्न केलेला असतो ती पात्रांच्या हावभावांबरोबरच आणि दृश्य मालिकेबरोबरच संवादातूनही व्यक्त होत हे खरे असले तरीही संवादाचे चित्रपटातील महत्त्व निर्विवादपणे मान्य करूनही असे म्हणावे लागते की, केवळ संवाद म्हणजे चित्रपटाची भाषा नव्हे. वस्तुतः रूढ भाषेच्या पलीकडे जाऊन अभिव्यक्ती करणे हीच या माध्यमाची खरी ताकद आहे. ज्या चित्रपटांमध्ये ही क्षमता जेवढी जास्त प्रमाणात अभिव्यक्त झालेली असते, तो चित्रपट तेवढा जास्त प्रगल्भ व सार्वकालिक बनतो. त्यातील कलात्मकता वाढते. कलेमधील व्यक्त झालेली सर्जकता तेव्हाच खरी तीव्र संवेदनशील व कालातीत होते जेव्हा ती भाषा, विचार आणि सांस्कृतिक परिवेश यांच्या मर्यादा ओलांडून शुद्ध मानवी संवेदना बनते. अशा कलाकृतीच अभिजात स्तरावर पोहोचतात होतात आणि त्यातून त्या एकूण कलामाध्यमाचीच भाषा सक्षम बनवितात. सत्यजित राय यांचे चित्रपट म्हणूनच आजही जगभर अभ्यासले जातात. दृश्य हीच चित्रपटाची खरी भाषा असते. इथे संवेदनेला

अधिक महत्त्व असते. संवेदनेची बोली ही भाषा नसून भाव असतो. हा भाव भाषेपेक्षा जास्त मुद्रा, हावभाव, चाली, पार्श्वभूमीसाठी वापरलेल्या निसर्गाचे मूडस्, प्रतिमा, प्रतीके, दृश्य आणि पार्श्वध्वनी यांच्यातून प्रभावीपणे व्यक्त होत असतो. या सर्वांच्या बरोबरीने भाषा आली की चित्रपटाला चैतन्य प्राप्त होऊन त्यातील अर्थ अधिक गहिरेपणाने व परिपूर्णतेने अभिव्यक्त होतो. चित्रपटाच्या बाबतीत अनेक ठिकाणी शांततेला खूप महत्त्व प्राप्त होते. ध्वनिविरहित दृश्यरचना बऱ्याचदा चित्रपटाची भाषा अधिक सशक्त बनवते. 'ब्युटीफुल माईंड' या चित्रपटात याच दृश्यभाषेचा वापर सुयोग्यपणे केल्यामुळे तो चित्रपट प्रभावी बनला आहे. चित्रपटामध्ये संवादाची दृश्यांवर कुरघोडी होता कामा नये.. दृश्यभाषेचा परिणाम प्रेक्षकांवर सक्षमतेने करणे यातून दिग्दर्शकाचे कौशल्य पणाला लागते. म्हणूनच चित्रपट हा कलाप्रकार निर्मितीच्या दृष्टीने गुंतागुंतीचा परंतु समजण्यास सर्वात सोपा असा आहे. Film is difficult to explain because it is easy to understand, या विधानातील अर्थ नेमका हाच आहे. चित्रपटाची निर्मितीप्रक्रिया या आस्वादप्रक्रिया सामूहिकपणे घडत असल्यामुळे इथे संवेदनशील चित्रभाषेला अधिक महत्त्व प्राप्त होते.

चित्रपटाच्या दृश्यभाषेचे स्वरूप

माणूस हा प्रतिमांची अभिव्यक्ती करणारा प्राणी आहे. माणूसच चित्रे, नाटक, गाणी व चित्रपट याद्वारा नवनवीन प्रतिमांची निर्मिती करत असतो. प्रतिमा ही प्रत्यक्ष वस्तूसारखी असते. पण प्रत्यक्ष वस्तू नसते. उदा. झाड ही प्रत्यक्ष गोष्ट मानली तर झाडाचा फोटो ही प्रत्यक्षाची प्रतिमा असते. चित्रपटामध्ये ही प्रतिमा प्रत्यक्षाहून सुंदर दिसते.

चित्रपटामध्ये प्रेक्षकाला घटना जाणून घेता यावी यासाठी दिग्दर्शक प्रतिमांची निर्मिती करत असतो. पडद्यावर दिसणाऱ्या प्रतिमा या केवळ दृश्ये असतात. ती खरीखुरी घटना नसते. प्रत्यक्ष घटना या प्रत्यक्ष वेळ आणि अवकाशामध्ये घडत असतात. चित्रपट पाहताना वेळ आणि अवकाशाचा प्रत्यय येत असला तरी त्या घटना सूचकपणे चित्रित केलेल्या असतात. त्यातील प्रसंग मुद्दाम घडवून आणलेले असतात. म्हणूनच चित्रपटात काय सांगितले आहे, याबरोबरच कसे सांगितले आहे, याला महत्त्व आहे. यावरून असे म्हणता येईल की, चित्रपटाची रचना आणि कार्य या दोन्ही गोष्टी एकच असतात. पडद्यावरील चित्रचौकटीतून दिसणाऱ्या हलत्या प्रतिमा म्हणजे दृश्य होय. चित्रपटामध्ये एक चलचित्र चोवीस प्रतिमांचे मिळून बनलेले असते. पडद्यावर चोवीस प्रतिमा एका सेकंदाच्या कालावधीत आणल्या की आपण पडद्यावर अर्थपूर्ण दृश्य पाहू शकतो. चित्रफितीवरील या प्रतिमा गतीने पडद्यावर एका मागोमाग एक दिसतात, तेव्हा आपल्याला प्रतिमा हलत आहेत, बोलत आहेत असे भासते. कॅमेऱ्याच्या साहाय्याने दृश्ये चित्रित केली जातात. वास्तव गोष्टीत आपल्याला लांबी, रुंदी आणि उंची जाणवते. मात्र चित्रपटात कॅमेऱ्याच्या साहाय्याने टिपलेल्या गोष्टी आपल्याला पडद्यावर द्विमितीय स्वरुपातच दिसत असतात. मात्र चित्रपटांमध्ये रंग, आकार आणि प्रकाशयोजना यांच्या साहाय्याने आपल्या दृश्ये त्रिमितीय (Three Dimensional) स्वरुपाची भासतात. चित्रपटांच्या दृश्यामध्ये फोरग्राऊंड, बॅकग्राऊंड आणि मिडल ग्राऊंड असे तीन स्तर कल्पून दृश्यरचना केली जाते. वेगवेगळ्या प्रकारच्या दृश्यरचनेतून चित्रपटाची भाषा घडत जाते आणि म्हणूनच ती आपल्याशी थेट संवाद साधत असते. दृश्यरचनेचे घटक अभ्यासल्यावर त्याच्या भाषेच्या स्वरुपाची अधिक कल्पना येईल.

ज्येष्ठ चित्रपट अभ्यासक अरुण खोपकर यांनी चित्रपटाच्या दृश्यरचनेचे स्वरूप एका लेखात समजावून सांगितले आहेत, ते असे –

१) चित्रित करावयाच्या घटकापासून कॅमेऱ्याचे अंतर : कॅमेऱ्याच्या साहाय्याने समीपदृश्य, दूरदृश्य, मध्यमदृश्य, अतिदूरदृश्य, अतिसमीपदृश्य अशा पद्धतीने प्रतिमा टिपल्या जातात. त्याला सिनेमाच्या भाषेत झूम इन, झूमआऊट असे म्हणतात.

२) कॅमेऱ्याचे जमिनीपासून अंतर : उंचावरून, डोळ्यांशी समांतर आणि खालून जमिनीलगत घेतलेले दृश्य हे वेगवेगळा परिणाम साधत असते. त्याला लो अँगल शॉट, हाय अँगल शॉट, आय लेव्हल शॉट असे म्हटले जाते.

३) कॅमेऱ्याच्या हालचाली : कॅमेरा उजवीकडे/डावीकडे (पॅन), वर-खाली करणे (टील्ट), कॅमेरा पुढे सरकवत नेणे, मागे आणणे (ट्रॉली शॉट), क्रेनवरून कॅमेरा हवा त्या दिशेला नेणे इ. कॅमेऱ्याच्या हालचालींमधून दृश्यांचा विशिष्ट परिणाम साधला जातो.

४. प्रकाशयोजना : प्रकाशाचे स्रोत आणि तीव्रता यामधून दिवस-रात्र आणि एखादा विशिष्ट भाव ठळकपणे दाखविण्यासाठी विशिष्ट परिणाम साधला जातो.

५) कॅमेरा लेन्स : कॅमेऱ्यातील लेन्स बदलून दृश्यांची स्पष्टता आणि धूसरता यांचा परिणाम साधला जातो. झूम लेन्स, टेलिफोटो, साधी लेन्स यांच्या साहाय्याने झूम इन, झूम आऊट, वाईड अँगल अशी वैविध्यपूर्ण दृश्ये टिपता येतात. फोकस, आऊट फोकस, इन फोकस अशा तांत्रिक घटकांच्या साहाय्याने दृश्याला वेगळे भाषिक परिमाण दिले जाते. उदा. एका दृश्यामध्ये दोन व्यक्तिरेखा दिसत असतील तर त्यातील महत्त्वाच्या व्यक्तीला सुस्पष्टपणे दाखवून दुसऱ्या व्यक्तीला किंवा पार्श्वभूमीला धूसरपणे दाखवलेले असते.

६) रंगसंगती : काळा-पांढरा किंवा अनेक रंगांच्या माध्यमातून चित्रपटातील प्रसंग जिवंत केला जातो. वास्तव आणि स्वप्न यांचे आभास रंगांद्वारा प्रेक्षकांपर्यंत अचूकतेने पोहोचवले जातात.

७) व्यक्तिरेखांची जागा : चित्रचौकटीमध्ये व्यक्तिरेखा पृष्ठभागी, मध्यभागी वा पार्श्वभागी दाखविण्याचा पद्धतीतूनही अनेक गोष्टी सूचित केल्या जातात.

८) कॅमेऱ्याची आणि व्यक्तिरेखा वा घटकांची हालचाल झाल्यामुळे रेखाकृतीच्या संबंधात होणारे बदल दृश्यरचनेत महत्त्वाचे असतात.

९) शैली : प्रतिमेचा वैशिष्ट्यपूर्ण पोत दृश्यरचनेची शैली निश्चित करतो.

१०) कॅमेऱ्याची गती : दृश्यांची सामान्य गती, मंद गती किंवा द्रुतगती यांचा वापर करून दृश्यांची रचना केली जाते. याशिवाय डिझॉल्व्ह, फेड इन, फेड आऊट या तंत्रामुळे दृश्यपरिणाम बदलतात.

११) दृश्याचा कालावधी : चित्रपटातील प्रतिमा या चल किंवा हलत्या स्वरुपात दिसतात. या प्रतिमांमधून दृश्य हालचाली घडत जातात. घटना वा प्रसंग दृश्यामधून दाखवलेले असतात. त्यांचा कालावधी किती आहे यावरही दृश्यरचनेची परिणामकारकता अवलंबून असते. उदा. मणी कौल यांच्या चित्रपटात पात्रांच्या हालचाली अत्यंत संथपणे घडताना दिसतात. ती त्यांची दृश्यरचनेची शैली आहे. तर रन लोला रन सारख्या चित्रपटात गतिमानता दृश्यानुभव दिसतो. वरील सर्वांचा कधी एकत्रितपणे तर कधी दोन-तीन घटकांच्या संयोगातून एक नावीन्यपूर्ण दृश्यपरिणाम साधला जातो. या सर्व घटकांच्या वापरातून चित्रपटाची भाषा आकार घेत जाते. व्यक्तिरेखा, प्रसंग यांना त्याचा खास अर्थ त्यामधील अनेक दृश्य संदर्भामुळे प्राप्त होतो.

१.२.६ साहित्य आणि इतर ललित कला यांच्यातील अनुबंध

साहित्य आणि इतर ललित कला यांच्यातील सहसंबंध अभ्यासला तर या सर्व कलांमधील काही तत्त्वे अधिक चांगल्या प्रकारे समजून घेता येतात. साहित्यासह इतर सर्व ललित कलांची माध्यमे, त्यांची मूलतत्त्वे आणि कलानुभव घडवण्याच्या, पोहोचवण्याच्या त्यांच्या पद्धती यामध्ये भिन्नत्व असले तरी त्यांच्यामधील काही मूलतत्त्वांमध्ये समानता शोधता येते. कलेमधून अंतिमतः आशयाचा जो कलात्मक प्रत्यय घडवला जातो त्याच्यात ही समानता दिसते. ही समान तत्त्वे लक्षात घेतली तर व्यक्तीची कलेची अभिरुची अधिक समावेशक आणि संतुलित होण्यास मदत होते. साहित्य आणि संगीत यांच्यात लयतत्त्वाचा एक समान धागा असतो. वृत्तबद्ध कवितेमध्ये जी लयबद्धता दिसते त्याचे संगीताशी असणारे नाते सहज लक्षात येणारे असते. चित्रपट संगीत, सुगम संगीत यासारख्या संगीतप्रकारांमधून ध्वनी, शब्द आणि अर्थ यांचा जो एकसंघ असा प्रत्यय दिला जातो त्यातून संगीत आणि साहित्य यांचा सहसंबंध ठळकपणे समोर येतो. चित्रकला, शिल्पकला यांच्यातून व्यक्त होणारा कथनात्मक आशय ललित साहित्याशी नाते सांगणारा आहे. सुधीर पटवर्धनांसारख्या चित्रकारांच्या कथनपर चित्रांमधून तसेच कथकसारख्या नृत्य प्रकारांमधून कथात्मक साहित्याची अनेक वैशिष्ट्ये दिसतात. नाटक आणि चित्रपटासारख्या कलांमधून व्यक्त होणारा साहित्याचा अनुबंध अधिक प्रभावी असल्याचे दिसते. नाटकाची संहिता आणि चित्रपटाची पटकथा यांचे साहित्य कलेशी थेट नाते असते. मात्र त्यांचे अंतिम प्रयोगरूप तयार होताना माध्यमांमधील बदलामुळे घडत जाणारी त्यांची प्रक्रिया स्वतंत्र असते. यासंदर्भात नाटकाच्या संहितेपासून प्रयोगापर्यंतची आणि कथा-पटकथेपासून चित्रपटनिर्मितीपर्यंतची प्रक्रिया अभ्यासणे महत्त्वाचे ठरते. कथा किंवा कादंबरीचा चित्रपट होताना घडणारी प्रक्रिया या दृष्टीने अभ्यासता येईल. कलांची माध्यमे आणि त्यांचा आकृतीबंध यांच्यात वेगळेपण असले तरी साहित्य आणि इतर सर्वच ललित कलांमध्ये दिसणारी प्रमाणबद्धता, लयबद्धता, सेंद्रिय एकात्मता, नाविन्य अशी अनेक तत्त्वे समान असल्याचे दिसते. साहित्य आणि ललित कला यांच्यातील सहसबंध समजून घेतल्यानंतर आता आपण वेगवेगळ्या काळात घडत गेलेला कलांचा वैचारिक प्रवास अभ्यासणार आहोत. कलांवर कोणकोणत्या विचारपद्धतींचा, दृष्टीकोनांचा प्रभाव पडला आणि त्यातून कला कशा घडत गेल्या याचे एक चित्र यातून आपल्यासमोर उभे राहू शकेल.

१.२.७ कलांमधील विविध संप्रदाय अथवा वादप्रणाली

वाद किंवा संप्रदाय हे शब्द आपण व्यवहारात वेगवेगळ्या अर्थाने वापरतो परंतु कलांच्या अभ्यासाच्या संदर्भात आपल्याला वाद या शब्दाचा एक विशिष्ट अर्थ अपेक्षित आहे. वाद हा शब्द इंग्रजीतील ism (इझम) या शब्दाला पर्याय म्हणून वापरलेला आहे. इझम म्हणजे एक विचारपद्धती किंवा विचारप्रणाली. जीवन आणि कला यांच्यातील विशिष्ट अशी आशयसूत्रे, तत्त्वे आणि दृष्टीकोन मांडणारी एक सूत्रबद्ध अशी विचारसरणी म्हणजे वाद किंवा संप्रदाय (ism) होय.

कलांचा विचार कोणकोणत्या वैचारिक आणि तात्त्विक अंगांनी केला गेला याचा विचार वादांच्या या अभ्यासातून करता येईल. वेगवेगळ्या काळात कलेमध्ये जे विचारपरिवर्तन होत गेले त्याचा एक पटही वादांच्या या अभ्यासातून उलगडता येईल. कलांच्या अभ्यासातील काही काही प्रमुख वाद किंवा संप्रदाय यांचा आता आढावा घेऊ-

१) अभिजातवाद

प्राचीन ग्रीक व लॅटिन साहित्यातील आदर्श अशा कलाकृती तसेच त्यांच्यामुळे प्रभावित झालेले पाश्चिमात्य साहित्य यामधून विकसित होत गेलेली एक महत्त्वाची तत्वप्रणाली म्हणजे अभिजातवाद. अभिजात या शब्दाचा सर्वसाधारण अर्थ-विशेष असे, किंवा वरच्या गटातले असा सांगता येईल. अभिजात या शब्दाला इसवी सन दुसऱ्या शतकापासून वेगवेगळ्या अर्थछटा प्राप्त झालेल्या दिसतात. दुसऱ्या शतकातील लॅटिन विचारवंतांनी लेखकांचे दोन वर्ग मानले. त्यानुसार पहिल्या वर्गात उच्चवर्गीय लेखक तर दुसऱ्या वर्गात इतर सर्व दुय्यम मानल्या जाणाऱ्या लेखकांचा समावेश केला गेला. अभिजात ही संज्ञा उच्चवर्गीय लेखकांना उद्देशून वापरली गेली. त्या काळात अभिजात लेखकांचे साहित्य आणि कला हे समाजातील विशेष अशा वरच्या गटातील वाचकांसाठी असते असे समजले जात असे. इ.स. सहाव्या शतकात या शब्दाला आणखी एक संदर्भ मिळाला. विद्यालयांमधून अभ्यास आणि अध्ययन केल्या जाणाऱ्या साहित्याला अभिजात असे म्हटले जाऊ लागले. विद्यालयाच्या वर्गांमध्ये म्हणजेच क्लासेसमधून आकाराला येणारे ते क्लासिक किंवा अभिजात साहित्य असा एक अर्थ या संज्ञेला मिळाला. सोळाव्या शतकाच्या अखेरीस प्राचीन काळातील श्रेष्ठ कलाकृती आणि अशा कलाकृती निर्माण झालेल्या एकूण कालखंडाला उद्देशून अभिजात हा शब्द वापरण्यात येऊ लागला. प्राचीन ग्रीक आणि रोमन कला-साहित्याचा उल्लेख याच अर्थाने अभिजात म्हणून केला जातो. ग्रीकांच्या कला ह्या वस्तुनिष्ठ स्वरूपाच्या होत्या; त्यामध्ये व्यक्तीनिष्ठ भावविश्वाला, अनुभवांना स्थान नव्हते. अत्यंत वस्तुनिष्ठ अनुभवाचे चित्रण करताना ग्रीकांनी कलांची आदर्श तत्वे निर्माण करण्यावर भर दिला. त्यातूनच शोकनाट्य, महाकाव्य यासारखे गंभीर मानले जाणारे साहित्यप्रकार निर्माण झाले. ग्रीकांची आदर्श अशी कलातत्वे निर्माण करण्याची हीच परंपरा पुढे लॅटिन साहित्यातही अनुसरली गेली. होरेसच्या आर्स पोएटिका या काव्यविषयक ग्रंथामधून अभिजातवादाचा विस्तृत विचार मांडलेला दिसतो. आपल्या अनुभवविश्वाचे किंवा जाणिवेचे काही चिद्रूपी आकार आणि तत्त्वे निश्चित असतात. बाह्य सृष्टीच्या उत्पत्ती, लय, परिवर्तन यांच्यामुळे ते बदलत नाहीत.अशा स्थिर तत्वांच्या

आधारानेच कलेतून अस्सल असा आत्माविष्कार घडवता येतो असे होरेसचे म्हणणे होते. उत्कृष्ट कलाकृतीत निश्चित अशी नियमबद्ध निर्मिती असते या भूमिकेमुळे महाकाव्याचे काही निश्चित असे नियम ‘आर्स पोएटीका’मध्ये सांगितले गेले आहेत. काव्यामधून उद्बोधन आणि मनोरंजन यांचा समतोल साधला जायला हवा असाही अभिजातवादाचा आग्रह होता. आपल्या आदर्श अशा परंपरेतून मिळणारी कलेची काही कालातीत आणि प्रमाणभूत अशी तत्त्वे असतात असे अभिजातवाद मानतो. ही आदर्श तत्वे आपल्या पूर्वसरींनी निर्माण केलेल्या उत्कृष्ट कलाकृतीमधून प्रकट झालेली असतात. त्यामुळे अशा आदर्श कलाकृतीमधील कलातत्वे प्रमाण मानून केली जाणारी कलांची अभिव्यक्ती आपोआपच आदर्श ठरते असे अभिजातवादाचे मत होते. आपल्या पूर्वसरींनी आखून दिलेल्या कलाविषयक आदर्शांचे आणि संकेतांचे पालन करण्याचा आग्रह अभिजातवादातून व्यक्त होतो. पूर्वसूरींनी निश्चित केलेली कलातंत्रे वापरून आणि साहित्याचे परंपरागत निकष पाळूनच कला व्यवहार खऱ्या अर्थाने पूर्ण होतो असे अभिजातवाद मानतो. कलावंताचा अनुभव परंपरेने आखून दिलेल्या या आदर्शरूपातून व्यक्त झाला तरच ती कला पूर्णत्वास जाते असे अभिजातवादाचे म्हणणे. वस्तुनिष्ठता हे या वादाचे एक प्रमुख सूत्र म्हणता येईल. अभिजात परंपरेतून प्रस्थापित कलातत्वांचा वापर करून कलात्मक अशी प्रमाणबद्धता साधणे हे कलेचे उद्दिष्ट असावे असे हा वाद मानतो. भव्योदात्त आशय आणि जीवनातील शाश्वत सत्य यांचे कलेमधून घडले जायला हवे असे अभिजातवाद मानतो. प्राचीन कला आणि साहित्य यांच्या प्रमाण अशा कलामूल्यांचे अनुसरण अभिजातवादामध्ये अपेक्षित असते. अभिजात या संकल्पनेचा अर्थ केवळ बाह्यरूपामध्ये दिसणारा आकृतीनिष्ठ समतोलपणा नव्हे तर एकूणच जीवनाच्या विविध अंगांमधून एकसंधपणे अनुभवाला येणारी समाजाच्या धार्मिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक व व्यक्तिनिष्ठ अशा प्रेरणांची सुसंवादी अशी अभिव्यक्ती म्हणजेच खऱ्या अर्थाने अभिजातता होय.

अभिजातवादाची प्रमुख वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे

परंपरेवर पूर्ण विश्वास

प्रयोगशीलता आणि नावीन्य यांना नकार

पूर्वसूरींची वाङ्मयतंत्रे वापरून कलाकृती घडवणे

मानवजातीच्या सर्वसाधारण अनुभवावर आधारित लिखाण

अनुभवाचे आदर्श असे साधारणीकरण

प्रस्थापित अशा कलातत्वांचा आग्रह

प्रमाणबद्धता व घाटदारपणा

वस्तुनिष्ठता आणि आत्मलोप

२) स्वच्छंदतावाद

अभिजातवाद आणि त्यानंतरची नव-अभिजातवादी कलमूल्यांच्या प्रभावामुळे कलांमध्ये एकप्रकारचा साचलेपणा निर्माण झाला. नव्या काळात आकाराला आलेली नवी सामाजिक, सांस्कृतिक, वैज्ञानिक जीवनदृष्टी हाती आल्यामुळे ही कोंडी फोडण्यासाठी स्वच्छंदतावाद ही महत्त्वाची प्रेरणा ठरली. सतरावे आणि अठरावे शतक पाश्चात्य जगात बुद्धिवादी युग म्हणून उदयाला आले. न्यूटनने मांडलेला गुरुत्वाकर्षण सिद्धांत या काळातील वैज्ञानिक क्षेत्राला कलाटणी देणारा ठरला. देकार्तसारखे तत्त्वज्ञ मानवी बुद्धीच्या विलक्षण क्षमतेची एक प्रकारे जगाला ओळख करून देत होते. याच काळात अभिजातवादी कलामूल्यांची पारंपरिक आदर्शांना अनुसरणारी कलादृष्टी कालबाह्य ठरु पाहत होती. साचेबद्ध आणि नाविन्याचा अभाव असणाऱ्या आणि मुक्त अभिव्यक्तीला एक चौकटीत बंदिस्त करू पाहणाऱ्या अशा जाचक कलातत्त्वांची कोंडी निर्माण झाली होती. ही कोंडी फोडण्यासाठी नव्या काळाला सुसंगत अशा दृष्टीकोनाची निकड कलाव्यवहारात भासू लागली होती. अभिजातवादी मूल्यांच्या साचलेपणाविरुद्धचा एक तत्त्वज्ञानात्मक आणि कलात्मक व्यूह असे स्वच्छंदतावादाचे स्वरूप होते. वैज्ञानिक प्रगतीमुळे प्राप्त झालेल्या शास्त्रीय दृष्टिकोनामुळे मानवी बुद्धिमत्तेच्या क्षमतांचे भान बुद्धीमंतांच्या आणि कलावंतांच्या लक्षात आले. परंपरानिष्ठ, साचेबद्ध, रुढीनिष्ठ अशा नियमांच्या अतिरेकामुळे व्यक्तीनिष्ठ स्वरूपाच्या मुक्त अभिव्यक्तीची गळचेपी होऊ लागली होती. माणसाची इतर अनेक बाबतीतली शक्तींची मर्यादा उणीव माणसाच्या बुद्धीच्या शक्तीने भरून काढली जाऊ शकते असा आशावाद वाढू लागला. न्यूटनने वैज्ञानिक क्षेत्रात जे शास्त्रीय नियम मांडण्याचे काम केले होते तसेच काम ललितकला, नीतिशास्त्र, तत्त्वज्ञान, राज्यशास्त्र इत्यादी क्षेत्रात माणूस आपल्या बुद्धीच्या शक्तीच्या जोरावर करू शकतो असा आत्मविश्वास तत्कालीन प्रज्ञावंतांमध्ये निर्माण झाला. इतर ज्ञानशाखांसारखाच साहित्यव्यवहारदेखील नियमांनी बांधला जाऊ शकतो; हा विचार जोर धरू लागला. त्यातूनच साहित्यामधील नियामक तत्त्वे शोधण्याचा प्रयत्न सुरू झाला. अशा तत्त्वांच्या आधारे साहित्य निर्मितीचे प्रयत्न केले जाऊ लागले. सौंदर्यनिर्मिती हीदेखील वैज्ञानिक पद्धती वापरून शक्य होऊ शकते, असे या कलावंतांना वाटत होते. या सर्वांमुळे या काळातील कलानिर्मिती आणि तात्त्विक मांडणीवर एका तर्कनिष्ठ अशा बुद्धिवादी विचारांचा प्रभाव वाढला. त्यातूनच या काळातील कलाक्षेत्रात नवनिर्मितीपेक्षा कारागिरीला अवाजवी महत्त्व दिले जाऊ लागले. या एकूणच साचलेपणाविरुद्धची एक तात्त्विक प्रतिक्रिया म्हणून स्वच्छंदतावाद हा विचारव्यूह पुढे आला. या काळात जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रात नियमांच्या अतिरेकी वापराला, औपचारिकतेला आणि वस्तुनिष्ठ तार्किकतेला महत्त्व प्राप्त झाले होते. कलांसारख्या मुक्त अशा सर्जन व्यवहाराला नियमबद्धतेची हे जाचकता रुचेनाशी झाली. कलेतील मुक्त आविष्काराची गळचेपी होऊ लागली. साहित्य आणि कला यांच्यामधील एका मुक्त उत्स्फूर्ततेचाही संकोच होऊ लागला. एकूणच सर्वच कलाव्यवहारांवर लादला गेलेल्या नियमबद्धतेच्या बंधनांपासून कलेला मुक्त करण्यासाठी स्वच्छंदतावाद हा एक वैचारिक दृष्टिकोन महत्त्वाचा ठरला. कलांमधून हरवत चाललेल्या त्यांच्या मूळ आत्माविष्काराच्या चैतन्यतत्त्वांची पुन्हा स्थापना करणे हे स्वच्छंदतावादाचे मुख्य उद्दिष्ट होते. मानवी बुद्धीवरच्या अवास्तव विश्वासामुळे जीवनातील अनेक अस्पर्श आणि गूढरम्य गोष्टींच्या अनुभवाला दुय्यम स्थान मिळाले होते.

मानवी बुद्धीच्या आवाक्यापलिकडच्या काही प्रांतांच्या कल्पना आणि प्रतिभा यांच्या जोरावर घेतल्या जाणाऱ्या शोधाला माणूस पारखा झाला होता. कोणत्याही नियमांमध्ये न बसणाऱ्या कलात्मक सौंदर्याच्या अभिव्यक्तीची गरज कलाव्यवहारात निर्माण होऊ लागली होती. अशा उन्मुक्त अभिव्यक्तीचा आणि तिच्या आस्वादाचा खुंटलेला मार्ग मोकळा करणे हे स्वच्छंदतावाद या विचारप्रणालीचे मुख्य उद्दिष्ट होते. मानवी जीवनामध्ये बुद्धीइतकेच किंबहुना काहीवेळा बुद्धीपेक्षाही अधिक वरचे स्थान भावना आणि कल्पनाशक्ती यांना असते याचे भान स्वच्छंदतावादाने कलेत रुजवण्याचा प्रयत्न केला. जीवनातील गुंतागुंतीचे उत्कट असे भावानुभव जीवनाचे उत्कट असे दर्शन घडवू शकतात यावर स्वच्छंदतावाद्यांचा विश्वास होता. त्यामुळे अशा मुक्त भावाभिव्यक्तीकडे स्वच्छंदतावादी विचारवंतांनी कलाविश्वाचे लक्ष वेधले. भावानुभवांची कल्पनाशक्तीच्या आधारे केलेली सर्जनशील आणि कलात्मक अभिव्यक्ती हेच कलांचे प्रमुख कार्य आहे असे स्वच्छंदतावादाचे मत होते. माणसांना येणारे लोकविलक्षण अनुभव, माणसाच्या अबोध अशा मानसिक विश्वातील गुंतागुंत, जीवनातील गूढरम्यता यांचा शोध घेणे स्वच्छंदतावादाला आत्यंतिक महत्त्वाचे वाटत होते. निसर्गातील अस्सल अनुभवापासून तुटल्यामुळे माणूस एका मोठ्या समृद्ध अशा विश्वाला मुकला आहे. माणसाचा निसर्गापासून सुटलेला संवादाचा हा धागा जोडण्याचे प्रयत्न स्वच्छंदतावादाने निकराने केलेले दिसतात. अभिजातवादाच्या अनुकरणामुळे कलावंत कृत्रिम आणि संकेतबद्ध भाषेच्या आहारी गेले होते. या भाषेत जिवंतपणाचा, चैतन्याचा अभाव होता. त्यामुळे अशा औपचारिक भाषेचे अवडंबर दूर करण्याचे प्रयत्न स्वच्छंदतावादाने केले. जगण्यातील पठडीबाहेरचे लोकविलक्षण असे अनुभव आणि त्यातील भावतरलता टिपण्यासाठी औपचारिक भाषा उपयोगाची नसते हे स्वच्छंदतावादाने ओळखले होते. त्यामुळे साचेबद्ध भाषेचे असे बंधन स्वच्छंदतावादाने झुगारून दिले. आपले अनन्यसाधारण अनुभव व्यक्त करण्यास समर्थ ठरेल अशी भाषा शोधण्याचे प्रयत्न केले. नवी भाषारूपे घडवण्याचे आव्हान स्वीकारले. अधिक मोकळ्या प्रवाही अशा मुक्त भाषेचा आग्रह धरला त्यासाठी बहुजन परंपरेतील अनवट शैलींचा शोध घेतला गेला. आपल्या भाषिक परंपरेला नवे आयाम देण्याचा प्रयत्न केला गेला. बुद्धिवादी युगाच्या प्रभावाच्या दबावामुळे व्यक्तीच्या अनन्य अशा अस्तित्वाला स्थान उरले नव्हते. प्रत्येक ज्ञानक्षेत्राचे नियम तयार करणे आणि नियमांच्या बंदिस्त चौकटीत स्वतःला बांधून घेतले गेल्यामुळे एक व्यक्ती म्हणून माणसाचे महत्त्व कमी झाले होते. स्वच्छंदतावादाने ही मर्यादा अचूकपणे हेरून माणसांच्या भावविश्वाला कलेच्या केंद्रस्थानी आणण्याचा प्रयत्न केला.

स्वच्छंदतावादाची वैशिष्ट्ये

व्यक्तिवाद बुद्धिपेक्षा भाव आणि कल्पनाशक्ती यांना महत्त्व निसर्गाची ओढ

निसर्गातील दिव्यत्वाचा साक्षात्कार

गूढरम्यता व पुरातन अद्भुत विश्व यांच्याबद्दल आकर्षण

अद्भुतकथा पुराणकथा लोककथा यांच्या संदर्भातील कुतूहल

जे बुद्धिगम्य नाही पण जे उत्कटतेने मनाला भावते त्याचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती

कलात्मक सौंदर्य हे कोणत्याही नियमांमध्ये चौकटीमध्ये बंदिस्त केले जाऊ शकत नाही, कलात्मक सर्जन हे उत्स्फूर्त असते यावर स्वच्छंदतावादाची नितांत श्रद्धा होती.

३) वास्तववाद

वास्तवात अनुभवाला येते ते जसेच्या तसे रंग, रेषा, ध्वनी, शब्द यांमधून अभिव्यक्त करण्याचा आग्रह धरणारी विचारसरणी म्हणजे वास्तववाद. साहित्यात स्वच्छंदतावादाची प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववादाचा उदय झाला. मानवी मनाच्या क्षमतेच्या आधारे या विश्वातील अनेक सत्यांचा शोध घेता येऊ शकतो हे मत नाकारून वास्तववादाने त्याचा वैचारिक प्रतिकार केला. वास्तव हे संघर्षमय वेदनामय असते; त्याचा कलेतून होणारा अविष्कार तितक्याच गांभीर्याने आणि समर्थपणे व्हावा असे वास्तववादाचे मत आहे. अभिजातवादी कलांमधून होणाऱ्या वास्तवाच्या चित्रणात अनेकदा शैलीभेद केला जात होता. उच्चवर्गीय विषय असणाऱ्या कलांच्या आविष्कारात सामान्य माणसाचे चित्र उपहासात्मक, विनोदी अशा स्वरूपात केले जायचे. त्यामुळे वास्तवाचे यथार्थ चित्रण कलांमधून होत नव्हते. वास्तववादाने सामान्य माणसांच्या वेदना, दुःख यांचे प्रामाणिक चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला. वास्तव या संकल्पनेत आपल्या सभोवतालच्या विश्वाचे वस्तुनिष्ठ दर्शन, समाजातील शोषित आणि पीडित वर्गाचे यथायोग्य चित्रण, पात्रांच्या मनातील भावनिक आणि वैचारिक संघर्ष आकांक्षा यांना दिले जाणारे स्थान या सर्वांचा समावेश होतो. बाह्य जगातील वस्तूंचे अस्तित्व त्यांच्याविषयीच्या विचारांवर आधारलेले नसून ते स्वतंत्रपणे अस्तित्वात असतात. व्यक्तीला इंद्रियांद्वारे जगातील विषयवस्तूंचा बोध होतो आणि प्रत्यक्षपणे बाह्य वास्तवाची जाणीव होते. म्हणजेच बाह्यजगताचे अस्तित्व स्वतंत्र असते. ते अस्तित्वाचा अनुभव घेणाऱ्या ज्ञात्यावर अवलंबून नसते हे वास्तववादाचे मुख्य आशयसूत्र आहे. साहित्यामध्ये स्वच्छंदतावादाची प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववादाचा उदय झाला. जीवन आहे तसेच चित्रित करणे, वास्तवाची सूक्ष्म निरीक्षणे नोंदवणे आणि अनुकृतीप्रधान प्रस्तुतीकरण करणे हे वास्तववादाचे ध्येय होते.

स्वच्छंदतावादी कलांमध्ये भवतालचे सर्व वास्तव मानवी कल्पना आणि भावना यांनी रंजित झाल्यामुळे वास्तवाचे खरे दर्शन करून देण्यासाठी आपल्या वृत्तीत वस्तुनिष्ठा विकसित व्हायला हवी असे नव्या कलावंतांना वाटू लागले. विज्ञानाच्या प्रगतीने वास्तवाच्या वस्तुनिष्ठ अभ्यासाला मजबूत बौद्धिक बैठक लाभली होती. ऐतिहासिक व सामाजिक अभ्यासातही 'वास्तवाला जे सांगायचे ते जसेच्या तसे सांगू द्या, त्याचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करू नये' असा विचार नेटाने पुढे येत होता. यामुळे जे वस्तुनिष्ठ सत्य असेल, त्याचा त्याच स्वरूपात वाचकाला कसा अनुभव घडवून देता येईल यासाठी लेखकांनी प्रयत्न सुरू केले. सत्यप्रियता, वस्तुनिष्ठ दृष्टी, ऐतिहासिक पुराव्यांवरील श्रद्धा आणि सुस्पष्ट, अलंकारहीन व साधी भाषाशैली या गुणांचा परिपोष होऊन वास्तवतावादी कलाभूमिका घडविली गेली. या सर्व प्रयत्नांत सर्वांत अवघड प्रयत्न होता, तो स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व व विकारभावना कलासृष्टीपासून दूर ठेवण्याचा. सत्यदर्शनासाठी स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व वस्तुनिष्ठ राखणे ही सर्वात महत्त्वाची गोष्ट असते. निरनिराळ्या प्रभावांनी, पूर्वग्रहांनी आणि इतरांच्या लादलेल्या मतांनी असे व्यक्तिमत्त्व कलुषित होण्याचा धोका असतो. तसे होऊ न देणे हे कलावंतांपुढचे एक मोठे आव्हान असते असे वास्तवतावाद्यांचे मत होते.

हेगेल, मार्क्स, न्यूटन डार्विन इत्यादी तत्त्वज्ञ, विचारवंत व शास्त्रज्ञांच्या विचारांमुळे बाह्य जगताकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोण बदलला व त्याचा साहित्य आणि इतर ललित कलांवर मोठा प्रभाव पडला. गुस्ताव को हा फ्रेंच चित्रकार वास्तववादाचा प्रमुख प्रवर्तक म्हणून ओळखला जातो आणि 'द पेंटर्स स्टूडिओ' (१८५५) या नावाची त्याची चित्रकृती वास्तववादी प्रवृत्तीचे प्रतिनिधित्व करणारी पहिली कृती मानली जाते. कोर्बेच्या चित्रांमध्ये समकालीन आणि चित्रकलेच्या क्षेत्रात उपेक्षित अशा विषयांचे क्रांतिकारक चित्रण होते. त्याच्या शेतकऱ्यांविषयीच्या भव्य चित्रांनी, तसेच मानवी देहाच्या कुरूपतेचे चित्रण करणाऱ्या प्रत्ययकारी वास्तववादी चित्रांनी कलाक्षेत्रात खळबळ माजवली. मराठीत वि. का. राजवाडे यांनी मकादंबरीफ विषयक निबंधात वास्तववादाविषयी विचार व्यक्त केले आहेत. त्यांच्या मते वास्तव म्हणजे नुसती निर्जीव नोंद नव्हे तर पात्रांच्या अंतरंगातील विचार विकारांचा कलह. त्याचप्रमाणे समाजाच्या पतित भागाचे दर्शन याचाही त्यांनी वास्तवात समावेश केला आहे हे विशेष. वास्तव- वादाचा विकास एका विशिष्ट कालखंडात झालेला असला तरी साहित्यातील एक प्रवृत्ती म्हणून ती कोणत्याही काळात आढळते.

वास्तववादाची वैशिष्ट्ये

१) त्या त्या स्थळाच्या विविध निसर्गपरिसराचे व पार्श्वभूमीचे विस्तृत वर्णन करणे.

२) भूतकाळापेक्षा वर्तमानकालीन घटनांवर भर, अथवा भूतकाळातील घटना वर्तमानकाळात घडत आहे असा आभास निर्माण करणारे चित्रण करणे.

३) व्यक्तींच्या पोषाखाचे, दर्शनाचे व स्वभावाचे विस्तारपूर्वक सूक्ष्म वर्णन करणे.

४) मानवी वर्तनाचे व हालचालींचे तपशीलवार वर्णन करणे.

५) मानवी मनोव्यापारांचे सूक्ष्म विश्लेषण करणे.

४) अतिवास्तववाद

सिग्मंड फ्राईड या मनोविश्लेषकाने मानवी मनाच्या गुंतागुंतीचा जो शास्त्रीय वेध घेतला त्यातून एकूणच कलेकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनात अनेक मूलभूत असे बदल झाले. माणसाच्या आंतरिक मनोवास्तवाचे जे प्रारूप फ्रॉईडने मांडले त्यातून मानवी मनाच्या अनेक अबोध अशा पातळ्या उघडल्या गेल्या. माणसाच्या अबोध जाणिवेतून निर्माण होणाऱ्या भाषिक शक्तीचा, प्रतिमा निर्मितीचा उलगडा या सिध्दांतामधून झाला. अद्भुत वाटावी अशी स्वप्नवास्तवाची उकल फ्रॉईडने मांडलेल्या मनोविश्लेषणात्मक सिद्धांतातून केली गेली अनेक सूत्रांमधून अतिवास्तववादाचा जन्म झाला. अतिवास्तववाद ही संज्ञा अपोलनेट या फ्रेंच लेखकाने १९१७ साली प्रथम वापरली. दादावादाच्या प्रभावामुळे पहिल्या महायुद्धाच्या भीषणतेमधून एकूण मानवी मूल्यांच्या निरर्थकतेची, असहायतेची, विफलतेची जाणीव कलाक्षेत्रात झिरपली. दादा या फ्रेंच शब्दाचा अर्थ 'हॉबी हॉर्स' म्हणजेच 'लहान मुलांचे खेळणे' असा होतो. मानवी जीवन लहान मुलांच्या खेळण्यासारखे निरर्थक आहे हे दादावादाचे प्रमुख असे सूत्र म्हणता येईल. याच निरर्थकतेचा कलेतून अविष्कार करताना कलेच्या रूढ संकेतांना नकार देऊन अधिक मुक्त अशा अविष्कार पद्धतींचा वापर करण्याची गरज

दादावादातून व्यक्त केली गेली. त्यामुळे दादावादी कलावंतांनी असंबद्ध, अर्थशून्य आणि विक्षीप्त वाटतील असे कलाविष्कार घडवले. कलांच्या रूढ तत्त्वांची मोडतोड करून अभिव्यक्ती केली. उदा. एका मासिकाच्या मुखपृष्ठावर कागदाचे तुकडे वाटेल तसे फाडून ते वेडीवाकडे जोडून, कोलाज करून विक्षीप्त वाटतील अशी चित्र प्रदर्शने भरवली गेली. मोनालिसाचे जगप्रसिद्ध चित्र दाढी-मिशा लावून प्रकाशित केले गेले. एका समारंभात वीज गेल्यावर मेणबत्तीच्या प्रकाशात चित्रविचित्र आणि तऱ्हेवाईक हावभावातून कलाकारांनी विक्षिप्त अशी अभिव्यक्ती केली. वास्तवाची अशी मोडतोड आणि वास्तवाकडे विक्षिप्तपणे पाहणारी दृष्टी अतिवास्तववादाच्या निर्मितीला प्रेरक ठरली. १९२४ च्या आसपास दादावादी कलावंतांनी दादावादाचा त्याग करून अस्तित्ववाद स्वीकारला. वस्तूचे इंद्रियांनी होणारे प्राथमिक दर्शन म्हणजे खरे वास्तव नसते तर त्या दर्शनातून कलावंताच्या मनात तयार होणारी मानस प्रतिमा हेच तिचे खरे वास्तव असते असे अतिवास्तववादाचे मत आहे म्हणून आंतरिक वास्तवाचा वेध घेण्यासाठी वास्तवाच्या रूपाशी संवादी राहणाऱ्या पण आकारांचे विरूपीकरण करणाऱ्या कलारूपांचा शोध घेणे अतिवास्तववाद्यांना अग्रक्रमाचे वाटत होते. आंतरिक वास्तवाला तितक्याच मुक्त अशा रूपातून प्रकट करणे हे अति वास्तव वादाचे महत्त्वाचे सूत्र आहे स्वप्ने निद्राभ्रम वेडातील असंबद्ध बडबड अशा लेखन तंत्रातून त्यांनी आंतरिक वास्तव प्रकट केले.

५. अस्तित्ववाद

दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या काळात जॉ-पॉल सात्र आणि सिमोन-द-बोव्हा यांच्या विचारांच्या संदर्भात फ्रेंच तत्वज्ञ गब्रियल मार्सेल यांनी अस्तित्ववाद या संज्ञेचा प्रथम वापर वापर केला. अस्तित्ववादी विचार प्रणालीची सुनिश्चित अशी सिद्धांत व्यवस्था दिसत नसली तरी मानवी जीवनात असुरक्षितता आणि यातनामय कलह अपरिहार्य आहेत; त्यामधून माणसांची सुटका शक्य नाही. त्यांच्याशी सामना करत जगणे हेच खरे जगणे असे विचारसूत्र असणारी पाश्चात्य विचारसरणी असे अस्तित्ववादाचे सर्वसाधारण स्वरूप सांगता येईल. द्वितीय महायुद्धोत्तर कालखंडात उद्ध्वस्त झालेला युरोपियन समाज आणि भुईसपाट झालेली मानवी जीवनमूल्ये यांच्या विदारक दर्शनाने अस्तित्ववादाची परिणामकारकता वाढली. वैज्ञानिक प्रगतीबद्दल माणसाचा भ्रमनिरास झाला. त्याआधी कधीही नव्हती एवढी असुरक्षितता, चिंता, भय व मृत्यूची व्याकूळ करणारी जाणीव उत्पन्न झाली. या साऱ्याला सामोरे जाण्याच्या प्रक्रियेतून अस्तित्ववादी विचारसरणी आकाराला आली. अलबेर काम्यू, सोरेन किर्केगार्ड, फ्रेडरिक नित्शे फ्रांझ काफ्का, पास्कल, सेंट ऑगस्टीन अशा अनेक तत्त्ववेत्यांचा अस्तित्ववादी विचारपरंपरेत समावेश होतो. यापैकी बऱ्याच जणांना प्रारंभीच्या काळात अस्तित्ववाद हे संज्ञा मान्य नव्हती. कारण विचारांच्या दृष्टीने यातले बहुतांश जण कोणत्याही प्रकारच्या वाद किंवा विचारप्रणाली यांच्या विरोधात होते. अस्तित्व हे सारग्रहणाच्या पूर्ववर्ती असते हे अस्तित्ववादाचे एक प्रमुख असे सूत्र आहे. या सूत्रानुसार व्यक्तिनिष्ठा हाच अस्तित्ववादाचा आरंभबिंदू असल्याचे दिसते. मानवी व्यक्ती हे असे अस्तित्व आहे की कोणत्याही संकल्पनेद्वारे तिचे संपूर्ण आकलन शक्य नसते. मानवी अस्तित्व हे कोणत्याही संकल्पनेच्या आधारे व्याख्या करण्याच्या आधीच अस्तित्वात असते. आणि हे अस्तित्व म्हणजे माणूस किंवा अस्सल मानवी वस्तुस्थिती होय. माणूस अस्तित्वात आल्यानंतर प्रारंभी तो काहीच नसतो. तो कोणत्याही व्याख्येच्या पलीकडे असतो. त्यानंतरच तो काहीतरी

घडत जातो. याचाच अर्थ माणूस म्हणजे अन्य काही नसून स्वतःला तो जे घडवत जातो ते घडवणे म्हणजेच तो असतो. त्यामुळे तो जे काही घडत जातो त्याची अंतिम जबाबदारी त्याच्या स्वतःच्याच खांद्यावर येऊन पडते. दुसरे कोणीही त्याला जबाबदार नसते. माणूस म्हणून त्याची घडण्याची प्रक्रिया त्याच्या अस्तित्वाला निर्माण करते आणि त्याच्या असण्याची म्हणजेच अस्तित्वाची सगळी जबाबदारी त्याला एकट्याने पेलावी लागते. अस्तित्ववादी विचारात देवाचे अस्तित्व नाकारले गेले आहे. विश्व म्हणजे विवेकाच्या आधारावर उभी अशी एक सुसंवादी व्यवस्था आहे असे अस्तित्ववाद मानतो. आणि या विश्वात माणसाचे जे स्थान असते त्यातूनच व्यक्तीचे सारतत्व निश्चित होते. बुद्धी किंवा कोणतीही एक गोष्ट मानवी अस्तित्वाचे सारतत्व म्हणून सांगता येत नाही. म्हणूनच 'आधी अस्तित्व नंतर सारतत्व' हे अस्तित्ववादाचे महत्त्वाचे सूत्र आहे. मानवी अस्तित्वाचे स्वरूप मूलतः भिन्न असल्याने दुरावा, वेदना व मुख्यतः स्वातंत्र्याची शिक्षा जाणिवेने जगणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीस भोगावी लागते. त्यामुळे 'निवडीचे स्वातंत्र्य' या आशयसूत्रास अस्तित्ववादात अतिशय महत्त्व आहे. देवाचे अस्तित्व नसलेल्या या जगात माणूसच प्रत्येक गोष्टीला जबाबदार असतो. देव नाही म्हणजे जणू सगळे काही शक्य आहे. माणूस सर्वथा मुक्त आहे पण म्हणूनच त्याला प्रत्येक क्षणी निवड करत जगावे लागते. अस्तित्व म्हणजे उच्च विकासासाठी अविरत झटत असलेले जिवंत व्यक्तिमत्व. आणि एकाच व्यक्तिमत्वात अनेक विरोधी तत्वांचे सहअस्तित्व असते. त्यामुळे व्यक्तिमत्वात ताण निर्माण होतो. हा ताणच व्यक्तीच्या क्रियाशीलतेचा एक प्रमुख ऊर्जास्रोत असतो. यातना आणि ताण यात आपण अडकलो आहोत असं वाटतं आणि तरीदेखील वरच्या दिशेने जावं असं वाटत राहतं हीच मानवी आत्म्याची व्याधी असते. काहीतरी स्वतःजवळ बाळगणं किंवा बाळगण्याची इच्छा करणे यातूनच मानवी जीवनात यातना निर्माण होतात. जे आपण कमावलं आहे ते गमावून बसण्याची भीती त्यातूनच निर्माण होते. जेव्हा असणं हे बाळगण्यात रूपांतरीत होत नाही तर बाळगणं हेच असण्यात परिवर्तित होतं तेव्हा असणं आणि बाळगणं यातली द्वंद्वात्मकता नष्ट होते अशी अस्तित्ववादाची धारणा आहे.

अस्तित्वाचे आणि सतचे (बिईंग) नेमके स्वरूप काय असते या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याचाही अस्तित्ववादाने प्रयत्न केला. सत हे तर्काच्या पलीकडचे आहे. सत हे नेमके का अस्तित्वात आहे आणि ते जसे आहे तशाच स्वरूपात का आहे त्याच्या नेमक्या कारणाचा उलगडा करता येत नाही असा पेच अस्तित्ववादाने उभा केलेला आहे. पण अस्तित्ववाद विश्व जसे आहे तसे वस्तुनिष्ठपणे किंवा तटस्थपणे स्वीकार करत नाही. वस्तूंच्या थंड,अलिप्त, बेदरकार अस्तित्वाला अस्तित्ववाद एक भावनिक असा प्रतिसाद देते. विश्वाच्या या अलिप्त, यातनामय, असुरक्षित अशा अस्तित्वामुळे मानवी मनात भयव्याकुळता निर्माण होते. अस्तित्ववाद अस्तित्वाची दोन रूपे मानतो. एक अस्तित्व स्वतःसाठी (फॉर इट्सेल्फ) असे असते आणि दुसरे स्वतःच म्हणजे (इन इट्सेल्फ) असते. लेखनातून या तत्त्वज्ञानाची मांडणी झाली आहे. मानवी अस्तित्त्वास सर्वोच्च स्थान, आत्मनिष्ठा, निवडीचे स्वातंत्र्य, परात्मता अंतर्मुखता व मुख्य म्हणजे स्वतःच्या जगण्याचा आणि विचारांचा अतूट संबंध अशा काही बाबतीत एकमत असल्याने त्यांना 'अस्तित्त्ववादी' असे संबोधले जाते.

विश्वविषयाचे तार्किक युक्तिवाद करण्यात, विश्वातील घटकांचे परस्परसंबंध शोधण्यात अस्तित्ववाद्यांना रस नाही. हाडामांसाचा, जिताजागता, प्रश्नांशी झगडणारा माणूस येथे केंद्रस्थानी आहे. त्यामुळे बुद्धीपेक्षा भावनेला व अलिप्ततेपेक्षा गुंतवणुकीला अस्तित्ववादात महत्त्व आहे. सत्य मानवी अस्तित्वासंबंधीचे असल्याने ते कठोर, अपरिवर्तनीय व व्यक्तिनिरपेक्ष स्वरूपाचे नाही, ते एकदाच सापडल्याचा दावा करणे अपरिपक्वतेचे द्योतक आहे. ही धारणा असल्याने अस्तित्ववाद्यांना नीतिशास्त्राची उभारणी करता आली नाही.

जगण्यातून तत्त्वज्ञान आकारत जाते असे मानल्याने अस्तित्ववादाची मांडणी कोणत्याही पद्धतीस अनुसरून झालेली नाही. सुबद्ध व्यूहरचना त्यांना कृत्रिम वाटते. प्रवाही व विस्कळीत पण स्वाभाविक विचारप्रवाहच मानवी स्थितीसंबंधी मर्मदृष्टी देऊ शकेल, असा विश्वास त्यांना आहे.

१.२.८ कलास्वाद आणि अभिरुची

कलांचा आस्वाद आणि कलेतील मर्मस्थळांचे आकलन आपल्या जगण्याची मौलिकता आणि अर्थपूर्णता वाढवणारी असते. कला मुळात सौंदर्याचे निर्माण करणाऱ्या असल्यामुळे त्यांना आपसूकच आस्वादाचे एक अंग लाभते. पण केवळ आस्वादाच्याच प्रांतात अडकून पडल्यास कलेचे अर्थपूर्ण आकलन साध्य होत नाही. कारण रंजनाबरोबरच कला जीवनातील गुंतागुंतीचे आणि सहजपणे लक्षात न येणारे अनेक पैलू कलात्मकतेने आपल्याला उलगडून दाखवतात. थोडक्यात, सौंदर्यनिर्माण आणि जीवनदर्शन अशा दोन्ही पातळ्यांवर कला माणसाला उन्नत करण्याचा प्रयत्न करते. म्हणूनच कला आस्वादकाकडून अधिक प्रगल्भ अशा प्रतिसादाची मागणी करते. कलाव्यवहार अनेक जटिल अशा प्रक्रियांनी साकार झालेला असतो. त्यामुळे कलांमधील सूक्ष्म असे कलात्मक स्तर समजून घेतल्याशिवाय कलाकृतीने उभ्या केलेल्या अनन्य अनुभवाला नीटपणे भिडता येत नाही. त्यामुळे केवळ कलेतूनच निर्माण होऊ शकणाऱ्या एका मौलिक अशा आनंदाला आपण मुकतो. कलानुभवातून कलावंत ज्या अमूल्य अशा जीवनभानाकडे आपल्याला नेत असतो त्याच्याप्रत पोहोचणे अवघड बनते. म्हणूनच कलांचा अनुभव, आस्वाद आणि सखोल असे आकलन अशा टप्प्यांमधून आस्वादकाचा प्रवास घडत राहावा लागतो. कलांच्या आस्वाद-आकलनाचा पैस विस्तारण्यासाठी आणि कलांमधील अभिरुची वृद्धिंगत करण्यासाठी ज्या गोष्टी आवश्यक असतात, अशा काही महत्त्वाच्या बाबींचा थोडक्यात परामर्श घेऊ.

१. निरीक्षण आणि अनुभवाची गुणवत्ता वाढवणे-

रोजचे आयुष्य जगताना येणारे अनुभव हे कलात्मक अनुभवाचे एक द्रव्य असते. त्यामुळे त्यातील बारकावे लक्षात आल्याशिवाय कलात्मक अनुभवाच्या निरनिराळ्या शक्यता आवाक्यात येत नाहीत. कलेला सक्षमपणे सामोरे जाणे शक्य होत नाही. रोजच्या जगण्यातले छोटे-मोठे आनंद-दुःख, संघर्ष, माणसांचे अतिशय गुंतागुंतीचे असे मनोविश्व आणि वर्तनतऱ्हा, जगण्याला व्यापून असलेली उत्कट अशी तरलता, निसर्गात हरघडी होणारे छोटे मोठे बदल हे सारे सजगपणे टिपणे महत्त्वाचे ठरते. एरव्ही ज्या अनुभवांकडे आपण पुरेशा गांभीर्याने पाहत नसतो त्यातील बारकाव्यांकडे लक्ष देण्यातून आपली एकूणच जगण्याविषयीची समज वाढण्यास मदत होते. अशी समज पुढे कलातत्त्वांच्या अनुभूतीसाठी सहाय्यभूत ठरू शकते.

२. कलानुभावांमधील वैविध्य आणि वेगळेपण यांची जाणीव–

कलांमधली काही तत्त्वे सर्व कलांमध्ये सारखी असली तरी कलांची माध्यमाच्या, तंत्रातील फरकांमुळे कलेनुसार अनुभवाच्या मागण्या काहीशा बदलत जातात. दृक, श्राव्य, स्पर्श अशा विविध संवेदनांचे खुलेपण कलांच्या परिपक्व अनुभवासाठी पोषक ठरते. संगीताच्या अनुभवासाठी ध्वनींचे, स्वर, ताल, लयीचे बारकावे समजून घेणे महत्त्वाचे ठरते. चित्रकलेत आकार प्रमाणबद्धता, पोत, समतोल आणि लय यांची घडण नीट समजून घ्यावी लागते. शिल्प आणि वास्तूकलेच्या अनुभवासाठी अवकाश आणि जागेचा वापर, छाया–प्रकाशाचा खेळ तसेच वस्तूंचे पोत लक्षात घ्यावे लागतात. त्यांचे घाट आणि सौष्ठव यांमधले पैलू समजून घेणे आवश्यक असते. एकूणच कलेतल्या मूलतत्त्वांचे ज्ञान कलाभिरुची घडण्यासाठी आवश्यक ठरते.

३. पाहणं–ऐकणं–वाचणं यांच्यातील सजग निवड–

साहित्य, संगीत, चित्र अशा विविध कलानुभवांमधील अभिरुची वाढवण्यासाठी त्या त्या कलाप्रकारांची परंपरा अभ्यासणे उपयुक्त ठरते. विविध कलाप्रकारांमधील उत्तमोत्तम कलाकृतींचा चिकाटीने शोध घ्यावा लागतो. त्यासाठी अनेकदा जाणकारांची मदत घेणे महत्त्वाचे असते. जगभरातील उत्तमोत्तम साहित्य, संगीत, चित्रपट, चित्र–शिल्प–वास्तू यांचा प्रत्यक्ष अनुभव अनेकदा त्यांच्यामधील कलारूपांची उकल होण्यासाठी कलाटणी देणारा ठरू शकतो. उदा. वास्तुकलेतील आस्वादप्रक्रिया अधिक सामीलकीची मागणी करणारी असते. कारण तिथे चित्र, शिल्प यांच्याप्रमाणे केवळ बाह्यांग पाहायचे नसते तर अंतरंगात प्रवेश करून शरीराने वावरणे आवश्यक असते. वास्तुकलेच्या आस्वादप्रक्रियेत दृश्यात्मक अनुभवाइतकीच अवकाशाची अनुभूतीही महत्त्वाची असते. अवकाशातल्या अनेक पोकळ्या आणि आकार यांचा कलात्मक समतोल बारकाईने टिपणे गरजेचे असते. सूर्यप्रकाशामुळे उजळणारी वास्तू, तिच्या अंगप्रत्यंगावर खेळला जाणारा ऊनसावल्यांचा लपंडाव, घाटदार, ठाशीव, सपाट, वेगवान असे कितीतरी आकार इतर आकारांना घेऊन एक लय, ताल साधत असतात. कलाकृतीशी पूर्णपणे तादाम्य पावल्याशिवाय असा सजग आस्वाद शक्य होत नाही. अशा तादात्म्यातूनच असंख्य तपशील, संरचना, प्रतीके, आकार, आकृतिबंध समजून घेता येतात. पाहणे, बघणे आणि निरीक्षण करणे या तीन क्रियांमध्ये अभ्यासाच्या वाढत जाणाऱ्या कक्षा अंतर्भूत असतात. कलाकृतीकडे एका संवेदनशील वस्तुनिष्ठपणे पाहिल्यास त्यातील अर्थाच्या अनेक शक्यता सापडू शकतात. परंतु अशा निरामय आस्वादासाठी बघणाऱ्याची दृष्टी आणि अभिरुची घडलेली असावी लागते. नुसतेच पाहण्या–बघण्याच्या पलीकडे जाऊन अधिक सजगपणे निरीक्षण करता आले पाहिजे. कलाघटकांशी मैत्री होणे आवश्यक आहे. तरच कलेने उभ्या केलेल्या उदात्त दर्शनापर्यंत पोहोचता येईल. एखादे निसर्गदृश्य नेमके सुंदर का वाटते अशा प्रश्नाच्या उत्तराच्या शोधातूनच कलाघटकांचे विश्लेषण करता येते. एखादे गाणे श्रवणीय का वाटते, याचा विचार केल्यास ज्याप्रमाणे स्वर, ताल, लय यांनी साकारलेली स्वराकृती अनुभवतानाची मनःस्थिती लक्षात घेऊन काही निष्कर्ष आपण काढू शकतो. अशाच छोट्याछोट्या पण अर्थपूर्ण प्रश्नांच्या शोधातूनच चित्र, शिल्प, नाट्य संगीत अशा अनेक कलांचे मर्म हाती लागू शकते. त्यामुळे असे प्रश्न पडत राहणे, त्यांच्या उत्तरांची आस टिकवून ठेवणे, चिकाटीने आणि सातत्याने कलेतील उत्तमाचा ध्यास घेणे अभिरुची विस्तारत नेण्यासाठी उपकारक ठरते. याशिवाय मर्मज्ञ कलारसिक, कलामाध्यमातील

जाणकार, कलासमीक्षक यांच्याशी घडणाऱ्या चर्चा, अनौपचारिक संवाद, विचार-मते-अभिप्रायांची होणारी देवाणघेवाण अशा गोष्टींमधून कलेतील अभिरुची आणि आस्वाद यांचा स्तर उंचावू शकतो.

१.२.९ सारांश

प्रस्तुत घटकातून आपण साहित्य आणि इतर ललित कलांचे स्वरूप समजून घेतले. ललित कला जीवनातील अनुभवाचे अनेक पैलू उलगडणारे कलात्मक दर्शन घडवतात. ललित कलांचा आस्वाद आणि अभ्यास मानवी मनातील सर्जनशीलता, सौंदर्यदृष्टी आणि अभिरुची वाढण्यास अत्यंत महत्त्वाचे ठरते. संप्रदाय किंवा वाद म्हणजे जीवनाकडे आणि कलाव्यवहाराकडे पाहण्याचे वेगवेगळे दृष्टिकोन असतात. जीवन आणि कला व्यवहाराकडे पाहण्याची एकांगी पद्धत बदलून तिला समावेशकता देण्यात वेगवेगळ्या वाद संकल्पनांच्या अभ्यासाची मदत होते. कलांचा काळानुसार बदलत गेलेला एक वैचारिक पटही त्यातून उलगडतो. या सर्व गोष्टींच्या संतुलित आकलनातून घडणारी कलांकडे पाहण्याची निकोप, प्रगल्भ अशी दृष्टी अंतिमतः जीवनाविषयीची आपली समज वाढवण्यात अत्यंत मोलाची भूमिका बजावते.

१.२.१० स्वयंअध्ययनासाठी प्रश्न

अ) योग्य पर्याय निवडा.

१. व्यावहारिक उपयोगाचा उद्देश बाळगून निर्मिती करणाऱ्या कलांना......असे म्हणतात

(अभिजात कला/ उपयुक्त कला / ललित कला /लोककला)

२. नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ......यांनी लिहिला आहे?

(भरतमुनी/ भवभूती / बाणभट्ट / कालिदास)

३. निवडीचे स्वातंत्र्य हे .... या वादाचे एक प्रमुख आशयसूत्र आहे?

(वास्तववाद/ अभिजातवाद/ अस्तित्ववाद/ दादावाद)

४. मराठीत.....यांनी कादंबरीविषयक निबंधात वास्तववादावर विचार मांडले आहेत.

(वि.का.राजवाडे / श्री.व्यं. केतकर / अरुण खोपकर / विंदा करंदीकर)

५ ......यांनी कला ही 'सत्याच्या अनुकृतीची अनुकृती' असते असे म्हटले आहे?

(ॲरिस्टॉटल / सॉक्रेटिस / प्लेटो / जॉ-पॉल सात्र)

उत्तरे : १. उपयुक्त कला, २. भरतमुनी, ३. अस्तित्ववाद, ४. वि. का. राजवाडे, ५. प्लेटो

ब) पुढील प्रश्नांची एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१. नृत्याची दोन अंगे कोणती आहेत?

२. अस्तित्ववाद या संज्ञेचा सर्वात प्रथम वापर कोणी केला?

३. साहित्यामधील तीन शब्दशक्ती कोणत्या आहेत?

४. स्वच्छंदतावादावरची प्रतिक्रिया म्हणून कोणत्या वादाचा उदय झाला?

५. माणसाच्या अबोध मनातील स्वप्न वास्तवाची उकल करणारा मनोविश्लेषण सिद्धांत कोणी मांडला?

१.२.१२ सरावासाठी स्वाध्याय

अ) लघुत्तरी प्रश्न

१. कला आणि कारागिरी यातील फरक थोडक्यात स्पष्ट करा.

२. ललितकला म्हणजे काय हे थोडक्यात सांगा.

३. ललित साहित्य आणि ललितेतर साहित्य यातील फरक स्पष्ट करा.

ब) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. नृत्यकलेचे स्वरूप सांगून साहित्य आणि नृत्य यांचा परस्परसंबंध स्पष्ट करा.

२. स्वच्छंदतावादाचे स्वरूप आणि वैशिष्ट्ये विस्ताराने स्पष्ट करा.

३. कलास्वाद आणि अभिरुची वृद्धिंगत करण्यासाठी आवश्यक बाबींचा परामर्श घ्या.

१.२.१३ अधिक वाचनासाठी पुस्तके

१. शहाणे, श्री. ह.- पाश्चात्त्य कलेचा इतिहास, पुणे, गो. य. राणे प्रकाशन.

२. बर्वे, प्रभाकर- कोरा कॅनव्हास, मौज प्रकाशन, मुंबई

३. कुळकर्णी, अरविंद वामन - साहित्यविचार, प्रतिमा प्रकाशन, पुणे

४. जाधव, मनोहर : समीक्षेतील नव्या संकल्पना, स्वरूप प्रकाशन, औरंगाबाद

५. पाटणकर, वसंत : साहित्यशास्त्र स्वरूप आणि समस्या, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे

❑❑❑

घटक २
संगीत आणि नृत्य

१.१ उद्दिष्टे :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला–

- संगीतातील विविध गीतप्रकारांची ओळख होईल.
- साहित्य आणि संगीतातील अनुबंध समजून येईल.
- संगीतातील छंद, जाती, वृत्त यांचा अभ्यास होईल.
- लोकसंगीतातील विविध प्रकारांचा अभ्यास होईल.
- नृत्यातील विविध नृत्यप्रकारांची ओळख होईल.
- संगीत, नृत्य व साहित्य यांतील सहसंबंध लक्ष्यात घेता येईल.

१.२ प्रास्ताविक :

कलानिर्मितीच्या मुळाशी कलाकाराची कल्पकता, संवेदनशीलता, भावनाशीलता आणि कौशल्य हे घटक अत्यंत महत्वाचे असतात. कलाप्रकारांची विभागणी ही प्रयोगजीवी कला आणि स्थिरजीवी कला अशी केलेली आहे. गायन (वादन), नृत्य आणि नाट्य या तीन कला प्रयोगजीवी आहेत. तर चित्रकला, शिल्पकला आणि साहित्य कला ह्या स्थिरजीवी कला आहेत. कारण या कलांचा आस्वाद कलाकृती घडत असताना नाही तर कलाकृती घडल्यानंतर घेतला जातो. परंतु या सर्व कला एकमेकांशी पूरक आहेत. केवळ 'नृत्य' या कलेचा आपण विचार केला तर त्यामध्ये गायन, नाट्य, साहित्य, शिल्प या सर्व कला प्रतिबिंबित होतात. गायन आणि वादन हे नृत्यकलेचे अविभाज्य घटक आहेत. नृत्य आणि नाट्य या दोन कला संमीश्र आहेत. त्या दृश्य आहेत व श्राव्यही आहेत. श्रवणशीलता त्यांचा प्रमुख गुण आहे. चित्रकलेतील 'रेषा आणि आकार' हे नृत्यामध्ये अंगसंचलनातून प्रतीत होतात. काव्य व संगीत यांचे संबंध परस्पर पूरक असतात. ग्रीक संकल्पनेप्रमाणे ह्या दोन 'भगिनी कला' (सिस्टर आर्ट्स) म्हणून ओळखल्या जातात.

कलेची 'लोककला' आणि 'अभिजात कला' अशा दोन परंपरांमध्ये विभागणी केली गेली आहे. लोककला ही अश्मयुगापासून चालत आलेली परंपरा आहे. यामध्ये समुहाचा समावेश महत्वाचा असतो. या समूहातील लोकांच्या प्रत्यक्ष सहभागातून लोककलांची निर्मिती होते. निसर्गाशी संवाद साधीत जगणाऱ्या लोकसमूहांचे दैनंदिन जीवनाशी संबंधित परंतु कलात्मक आविष्कार हे लोककला म्हणून ओळखले जातात. लोककलाकारांना औपचारिक प्रशिक्षण नसते. याउलट 'अभिजात कला' ह्या प्रमाणित नियमांच्या चौकटीत बांधलेल्या असतात. या कला आत्मसात करण्यासाठी दीर्घकाळ प्रशिक्षण घ्यावे लागते.

प्रस्तुत घटकात सुरूवातीला संगीत या माध्यमाचा विस्ताराने परामर्श घेऊन पुढे नृत्य या घटकाची त्यातील प्रकारांची ओळख करून घेणार आहोत.

१.३ विषय विवेचन–

संगीत ही सार्वभौम कला आहे. भारतीय विचारधारेनुसार चौसष्ठ कलांपैकी ही सर्वश्रेष्ठ कला मानली गेली आहे. मानवी भाव-भावनांच्या अविष्काराचे संगीत हे एक माध्यम आहे. सरलता, माधुर्य, सहजता, लयात्मकता या गुणविशेषांमुळे संगीत चराचरातील सर्व प्राणिमात्रांना मोहित करते.

कला हा समाजाचा आरसा आहे. कोणत्याही कलेचा अभ्यास करताना त्या कलेचा थेट संबंध समाजाशी दिसून येतो. नृत्य कला सुद्धा एक अशी कला आहे की या कलेचाही थेट संबंध लोक संस्कृती, साहित्य आणि धर्माशी येतो. या कलेचा प्रभाव भारताच्या प्रत्येक प्रदेशात, प्रत्येक समाजात, कानाकोपऱ्यात दिसून येतो. नृत्यामध्ये संगीत, साहित्य, वाद्य आणि वेशभूषेचा समावेश आहे. कथ्थक, कुचीपुडी, ओडिसी सारखी शास्त्रीय नृत्ये, गरबा, भांगडा, मणिपुरी सारखी लोकनृत्ये भारतातील प्रांतीय प्रतिमा उभी करतात. भारतीय परंपरा आणि शास्त्रानुसार नृत्याचे अधिष्ठाता भगवान शंकर मानले गेले आहेत. या संदर्भात असे वर्णन करतात की ब्रह्मा ताल देतो, विष्णु मृदंग वाजवितो, माता सरस्वती विणा वाजविते, सूर्य आणि चंद्र बासरी वाजवितात तर अप्सरा, किन्नर श्रुतींकडे ध्यान देतात आणि भगवान शिवशंकर तांडव नृत्य करतात.

संगीताचा घनिष्ठ संबंध नाट्याशी आहे. संगीताला नाट्याचे एक अंग मानले जाते. नाटकामध्ये अभिनयाबरोबर गायन, वादन तसेच नृत्यालाही महत्वाचे स्थान आहे. आनंद, शोक, क्रोध, शांती इत्यादी भाव प्रत्यक्ष भाषेमध्ये व्यक्त न करता चेहऱ्यावरील विभिन्न भाव, शरीराच्या वेगवेगळ्या मुद्रांमधून व्यक्त करण्याला नृत्य असे म्हणतात. नृत्यामध्ये संगीत हे आवश्यक असते. लोकनृत्यात ढोल, ढोलक, मृदंग इत्यादी वाद्यांचा वापर होतो. साहित्य कला सुद्धा नृत्याला आवश्यक असते.

संगीत आणि नृत्य कलेची आपण थोडक्यात ओळख करून घेतल्यानंतर आता आपण संगीत कलेचा साहित्याशी असलेला अनुबंध अभ्यासणार आहोत.

१.४ संगीत कलेचा साहित्याशी असलेला अनुबंध

संगीत आणि साहित्य ही मानवाच्या विकासाची दोन महत्वाची अविभाज्य अंगे आहेत. ही दोन्ही अंगे परस्परपूरक आहेत. यादृष्टीने संगीत कलेचा साहित्याशी असलेला अनुबंध पाहणे गरजेचे आहे. मानववंशशास्त्रानुसार मानवाला शब्द सापडण्यापूर्वी स्वर सापडला. मानवी भावना प्रथम स्वराद्वारे व्यक्त झाल्या व शब्द सापडल्यानंतर शब्दाद्वारे व्यक्त होऊ लागल्या. मानवाच्या एकूण विकासाबरोबर स्वर आणि शब्द विकसित होत गेले. स्वरांमधून संगीत उदयाला आले तर शब्दांमधून साहित्य जन्माला आले. साहित्य आणि संगीताबरोबरच चित्र, शिल्प, नाट्य, नृत्य या सर्व कलांचा आस्वाद घेण्यात मनुष्याला आनंद मिळू लागला. साहित्य, संगीत तसेच इतर सर्व कलांचे प्रमुख ध्येय हे मानवी भावनांचे प्रकटीकरण करून रसनिर्मिती व आनंदनिर्मिती करणे हे होय.

भतृहरीच्या नीतिशतकातील एक श्लोक आहे-

साहित्यसंगीतकलाविहीनः साक्षात् पशुः पुच्छविषाणहीनः
तृणं न खादन्नपि जीवमानः तद्भागधेयं परमं पशूनाम्

याचा अर्थ असा आहे की ''साहित्य, संगीत व इतर कला यांमध्ये गती किंवा रुची नसलेला मनुष्य म्हणजे शेपूट व शिंगे नसलेला असा साक्षात पशूच होय. असा मनुष्य गवत न खातासुद्धा जगतो हे पशूंचे मोठे भाग्यच होय. तात्पर्य असे की मनुष्यप्राण्यास मानसिक व आत्मिक सुख व शांती मिळवून देणाऱ्या साहित्य तसेच संगीतादी कलांचा जो आस्वादही घेऊ शकत नाही अश्या माणसाचा जन्म व्यर्थ आहे. एखाद्या पशूप्रमाणे मनुष्याने केवळ उदरभरणासाठीच आपले आयुष्य घालवले तर मनुष्यजन्माचे सार्थक होणार नाही. संगीत आणि साहित्य यांचे मानवी जीवनातील स्थान वरील श्लोकाद्वारे आपल्याला समजून येईल.

साहित्याच्या बाबतीत विद्वानांनी असे लिहिले आहे की, ज्या ठिकणी शब्द आणि काव्यमयता अर्थासकट प्रकट होते त्या ठिकाणी साहित्याची निर्मिती होते. काव्य हे साहित्याचे एक अंग आहे आणि ते संगीतातही महत्वाची भूमिका बजावते. जे शब्द गायले जातील त्यांचा अर्थ सहज ऐकणाऱ्याच्या लक्षात येईल तसेच अशा शब्दांचे उच्चारण करणे सोपे असेल असे काव्य संगीतातील सुरांच्याद्वारे रसिकांपर्यंत पोहोचेल. 'जे वाक्य रसात्मक आहे ते साहित्य आहे' अशी साहित्याची दुसरी व्याख्याही केली गेली आहे. थोडक्यात नादमाधुर्य, नादसौष्ठव, रसमयता आणि संगीतानुकूल अर्थवाही शब्द हे काव्याचे गुण संगीतासाठी आवश्यक आहेत.

भारतीय संस्कृतीचा प्राचीन साहित्यिक आविष्कार म्हणजे वेद वाङ्मय आहे. यातील पहिला वेद म्हणजे ऋग्वेद. यांतील ऋचा काव्यमय असून प्राचीनकाळी धार्मिक प्रसंगी त्यांचे गायन होत असे. हे गायन उदात्त, अनुदात्त व स्वरित अश्या तीन स्वरांत होत असे. चार वेदांपैकी सामवेद हा संगीताचा वेद मानला जातो. सामगायन हे सप्तसुरांत होत असे. वेद वाङ्मयानंतर रामायण, महाभारत ही महाकाव्ये निर्माण झाली. लव-कुश यांनी वीणा या वाद्याच्या साथसंगतीत रामायणाचे गायन केल्याचा उल्लेख हा साहित्य व संगीत यांच्या अनुबंधनाचा एक महत्वाचा प्राचीन पुरावा आहे. ऋषिमुनींनी लिहिलेले ग्रंथ, संत, महात्म्यांनी रचलेले दोहे, अभंग, भजने हे सर्व साहित्य हे काव्यबद्ध आहे. भरतमुनींनी आपल्या 'नाट्यशास्त्र' या ग्रंथात संगीतकला हे नाट्याचे अंग मानले आहे. बाराव्या शतकात कवी जयदेव यांनी लिहिलेला 'गीत-गोविंद' हा साहित्य, काव्य व संगीत यांचे अतूट नाते दाखविणारा एक महत्वाचा ग्रंथ आहे. या ग्रंथातील काव्य अर्थात अष्टपद्यांवर ते काव्य कोणत्या रागांत गावे त्या रागांचा उल्लेख आहे. हीच साहित्य आणि संगीताची अतूट परंपरा पुढे चालत राहिली व विकसित होत गेली.

संत तुकाराम, संत नामदेव, संत रामदास, संत चोखामेळा, संत एकनाथ, राष्ट्रसंत तुकडोजी महाराज आदी संतांचे अभंग, गौळणी, भारुडे ही संतकाव्ये अनेक गायक कलाकारांनी गाऊन अजरामर केली आहेत. तसेच आजही ती पुन्हा पुन्हा संगीतबद्ध केली व गायली जात आहेत. ग.दि.माडगुळकर, वि.वा.शिरवाडकर, आरती प्रभू, सुरेश भट, मंगेश पाडगांवकर, ग्रेस, ना.धो. महानोर, पी. सावळाराम, जगदीश खेबुडकर, प्रवीण

दवणे अश्या मराठीतील उत्तोमोत्तम कवींच्या काव्य व गीतरचना अनेक संगीतकारांनी संगीतबद्ध केल्या व अनेक गायक-गायिकांनी गायल्या आहेत व ही परंपरा नवीन साहित्यिक, कवी, संगीतकार तसेच गायक कलाकारांच्या माध्यमातून पुढे अव्याहत चालू आहे. साहित्य म्हणजे काव्य आणि संगीत यांतील हा अनुबंध कायम राखला गेला आहे. कवि ग.दि. माडगुळकर रचित व ज्येष्ठ संगीतकार सुधीर फडके यांनी 'गीतरामायण' या अजरामर कलाकृतीमध्ये साहित्यातील नवरसांप्रमाणे संगीतातही नवरसांचा वापर केल्याचे आपल्याला दिसून येते. साहित्य आणि संगीतातील अनुबंधाचे हे अलीकडील उत्तम उदाहरण आहे.

१.४.१ संगीत : माध्यम विचार

'संगीत' यात मूळ शब्द 'गीत' म्हणजे 'गाणे' व 'सं' म्हणजे 'चांगले' यावरून सं+गीत म्हणजे चांगले अर्थात कर्णमधुर गाणे असा ढोबळ अर्थ प्राप्त होतो. परंतु 'संगीत रत्नाकर' या ग्रंथामध्ये शारंगदेवांनी ''गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते'' अशी संगीताची व्याख्या केली आहे. याचा अर्थ असा की गायन, वादन व नृत्य मिळून संगीत बनते. संगीतात गायन, वादन व नृत्य या तिन्ही कलांचा समावेश होतो. या तीनही कलांचा एकमेकांशी घनिष्ट सबंध आहे. ज्याप्रमाणे शब्द, अलंकार, छंद इत्यादी साहित्याची अंगे आहेत त्याप्रमाणे स्वर आणि लय ही दोन संगीताच्या अभिव्यक्तीची प्राणभूत अंगे आहेत. ध्वनीपासून स्वर निर्मिती व लयीपासून ताल निर्मिती झाली असल्याने ध्वनी व लय हे संगीताचे मूलभूत घटक आहेत. हा ध्वनी संगीतोपयोगी असला पाहिजे. या संगीतोपयोगी ध्वनीला 'नाद' किंवा 'सांगीतिक ध्वनी' म्हणतात. कानाला गोड लागणाऱ्या अशा ध्वनींची सुंदर रचना ही संगीतामध्ये असते. आपल्या स्वभोवतालचा परिसर हा अनंत ध्वनींनी व्यापलेला असतो. यामध्ये पक्षांचा किलबिलाट, झऱ्यांचे खळखळणे, ढंगांचा गडगडाट, वाऱ्याचा सुसाटपणा, गायीचे हंबरणे, मंदिरातील घंटेचा निनाद इत्यादी अनेक ध्वनींचा समावेश होतो. सुरवातीला माणूस निसर्गातील विविध आवाजांपासून प्रेरित झाला. त्याने ते आवाज आपल्या कंठातून काढले आणि अश्या आवाजातून धूनवजा संगीत तयार झाले असे म्हणावयास काही हरकत नाही. पुढे जसजशी माणसाची बुद्धी विकसित झाली व संस्कृतीचाही विकास झाला तसतशी संगीतकला विकसित होत गेली.

१.४.२ संगीतातील छंद, जाती, वृत्त

छंद, जाती, वृत्त पाहण्याअगोदर गद्य, पद्य व पद म्हणजे काय ते पाहू. गद्य व पद्य असे भाषेचे दोन विभाग आहेत. पद्य या शब्दाचे अनेक अर्थ असले तरी 'ज्याला पाद आगर चरण आहेत अशी छंदोबद्ध गेयरचना' म्हणजे पद्य. पद्य या शब्दाचा अर्थ 'पद' असाही आहे. पण या ठिकाणी व्यापक अर्थ अपेक्षित आहे. ओवी, अभंग, श्लोक इत्यादी प्रकारांप्रमाणे 'पद' या नावानेही स्वतंत्र रचना पूर्वीपासून मराठीत होत आली आहे. संगीत नाटकांमधील पदांनाही 'नाट्यपदे' असे म्हटले जाते.

छंदत्व आणि छंदशास्त्र हे काव्यातील महत्वाच्या संकल्पना आहेत.

उदा. १) नथि नीलिमा, वरि चंद्रमा, चढवीत साज, रूपेरि हा

२) पराधीन आहे जगती पुत्र मानवाचा

या व अशा तऱ्हेच्या काव्यपंक्ती वाचताना एक ओघ अगर गतिमानता जाणवते. ही गतिमानता, प्रवाह किंवा ओघ जाणवण्याच्या गुणाला 'छंदत्व' असे म्हणतात. या छंदत्वाचे नियमन करणारे शास्त्र म्हणजे 'छंदशास्त्र' होय.

- **लय, मात्रा आणि ताल**

छंदत्व व लय हे दोन स्वतंत्र घटक आहेत. लय हे केवळ संगीताचेच खास अंग नाही. ते एक व्यापक तत्व आहे. पृथ्वीचे सूर्या भोवती होणारे परिभ्रमण, हृदयाचे ठराविक कालावधीने पडणारे ठोके अश्या अनेक माध्यमातून लयीचा आविष्कार होत असतो. चित्र व शिल्प अशा कलांच्या संदर्भातही लय ही संकल्पना वापरतात.

'लय' व 'ताल' ह्या दोन्ही संकल्पना सुद्धा वेगवेगळ्या आहेत. भिंतीवरील घड्याळाच्या लंबकास एका टोकाहून दुसऱ्या टोकाला जायला किंवा त्या टोकाहून पहिल्या टोकाकडे परतायला जो सारखा वेळ लागतो ती त्या लंबकाच्या आंदोलनाची 'लय' होय. लंबकाची प्रत्येक फेरी म्हणजे 'मात्रा' असे म्हणता येईल. अशा काही विशिष्ट्य मात्रांचा गट म्हणजे 'ताल' होय. दुसऱ्या शब्दांत लय ही कालवाचक, मात्रा ही संख्यावाचक संज्ञा आहे आणि ताल हे एक परिमाण आहे. पद्यामध्ये ऱ्हस्व (लघु) व दीर्घ (गुरु) अक्षरांच्या मात्रा अनुक्रमे एक व दोन अशा मोजल्या जातात.

पद्य रचनेचे प्रकार तीन आहेत : १) वृत्त २) जाती आणि ३) छंद

स्थूलमानाने वृत्त हे अक्षर संख्या व गणक्रम यावर; जाती-मात्रांच्या संख्येवर व छंद-अक्षरांच्या संख्येवर अवलंबून असतात.

- **अक्षरविचार**

वृत्त हे अक्षर व गण या दोन्हींवर अवलंबून असल्याने वृत्त प्रकारास 'गणवृत्त' किंवा 'अक्षरगणवृत्त' असेही म्हणतात. यापैकी प्रथम अक्षरांचा विचार करू. वृत्ताचे चरण अगर पाद हे चार असतात. प्रत्येक चरणांची अक्षरसंख्या ही नियमित असते. उदा. भुजंगप्रयास या वृत्ताचा प्रत्येक चरण बारा अक्षरांचा असतो.

मना सज्जना भक्तिपंथेची जावें
तरी श्रीहरी पाविजे तो स्वभावें

यातील दोन्ही चरणांची प्रत्येकी अक्षरे बारा आहेत. याचप्रमाणे उरलेल्या दोन चरणांची अक्षरेही बारा आहेत. चारी चरणांची अक्षरे जेव्हा सारखीच असतात तेव्हा त्या वृत्तास 'समवृत्त' असे म्हणतात. ज्या वृत्तात पहिला व तिसरा चरण सारख्या अक्षरांचा व दुसरा व चौथा चरण सारख्या पण पहिल्याहून वेगळ्या अक्षरसंख्येचा असतो अशा वृत्तास 'अर्धसमवृत्त' म्हणतात. चारही चरण वेगवेगळ्या अक्षरसंख्येचे असतात अशा वृत्तास 'विषमवृत्त' म्हणतात.

- **गणविचार**

अक्षराप्रमाणे वृत्त हे गणक्रमानेही नियमित आहे. छंदामध्ये लघु, गुरु अथवा ऱ्हस्व-दीर्घ या अनुसार सगण, नगण, भगण, जगण हे गण बनवले जातात. या गणांच्या आधारावर कवितांच्या ओळींमध्ये किती मात्रा आणि वर्ण यायला हवेत याचा हिशोब केला जातो.

भाषा आणि संगीत यामध्ये ध्वनी आणि लयीचा जवळच संबंध असतो. कोणत्याही शब्दाच्या उच्चारामध्ये ध्वनी व लय यांचा समन्वय एकदमच होतो. गद्य साहित्यात व नेहमीच्या बोलण्यातील शब्दांमधील ध्वनीची लय अत्यंत अनियमित होत असते किंवा कमी-जास्त असते. तर काव्य आणि संगीतातील क्रियांमधील ध्वनीतील लय ही नियमितच असते. काव्य आणि संगीतातील नियमित ध्वनीचे दोन मुख्य प्रकार आहेत.

१) वर्णात्मक २) नादात्मक

वर्णात्मक ध्वनीमध्ये शब्दाला अधिक महत्व दिले जाते. वक्तृत्व किंवा काव्य यात वर्णात्मक ध्वनीला अधिक महत्व दिले जाते. याउलट नादात्मक ध्वनीमध्ये स्वरांना महत्व दिले जाते. वर्ण म्हणजे अक्षर किंवा शब्द याला गौण स्वरूप दिले जाते. गीत, वाद्य, रागविस्तार यामध्ये मुख्यत: नादात्मक ध्वनीचा उपयोग होतो. काव्यामध्ये वर्णात्मक ध्वनीचे महत्व अधिक असण्याचे कारण म्हणजे काव्याची लय ही छंदाद्वारे मोजली जाते.

संगीतातील नादात्मक ध्वनी हे तालाद्वारे मोजले जातात. छंद आणि ताल यांचा उपयोग हा ताल मोजण्यासाठी असतो. काव्यामध्ये छंदाचे जे स्थान आहे तेच संगीतामध्ये तालाचे स्थान आहे. म्हणजेच छंद हे काव्याचे कालमापक आहेत तर ताल हे संगीताचे कालमापक आहेत. ताल आणि छंद या दोहोंची निर्मिती लयीमधून होते. छंदाच्या संदर्भामध्ये भरतमुनी म्हणतात, 'छंदोहीन न शब्दोऽस्ति नं छंद: शब्दवर्जित:' याचा अर्थ कोणताही शब्द हा छंदहीन नसतो आणि कोणताही छंद हा शब्दहीन नसतो.

छंदामधून काव्याची निर्मिती होते. छंदाचे दोन प्रकार पडतात-

१. मात्रिक छंद २. वर्णिक छंद

मात्रिक छंदामध्ये नियमित मात्रांमध्ये वर्णांना बसवले जाते. चौपाई, दोहा या शब्दांवर आधारलेला छंदाना वर्णिक छंद म्हणतात. मालिनी, मंदाक्रांता अशी छंदाची उदाहरणे आहेत.

वर्णिक छंदामध्ये छंदयुक्त कविता गायली जाते. याला तालवाद्यांची आवश्यकता नसते. ऱ्हस्व-दीर्घ नियमांचे पालन कवितेमध्ये काटेकोरपणे केले जाते. अशाप्रकारे अक्षरसंख्या किंवा गणसंख्या निश्चित होते. कवितांना स्वर-तालबद्ध करण्यासाठी काही अक्षरांना ऱ्हस्व-दीर्घ करावे लागते. तालाच्या खंडांनुसार शब्दांची योजना करावी लागते. कवी 'जयदेव' यांचे 'गीतगोविंद' हे संगीत व काव्य या दोन्ही दृष्टीने महत्वपूर्ण असून ते विविध छंदांमध्ये स्वरबद्ध केलेले आहे. आजच्या तालबद्ध संगीतामध्ये छंद या संकल्पनेचे स्थान उरलेले नाही.

१.५ गायन व वादन

मानवी जीवन हे संगीताने व्याप्त आहे. जन्मापासून मृत्यूपर्यंत संगीत माणसाची कास सोडत नाही. जेव्हा कोणतीही भाषा विकसित झाली नव्हती त्यावेळी संगीत हा आपल्या जीवनाचा अविभाज्य भाग बनला होता. मॅक्समुलर च्या मतानुसार 'संगीताचा जन्म भाषेच्या पूर्वी झाला आहे.'

उत्सवप्रधानता हा भारतीय जीवनाचा स्थायीभाव आहे. लहान मोठा कोणताही उत्सव असो, त्यात संगीत हे असतच. संगीताची एक लकेर सुद्धा माणसाचे श्रम हलके करते. शेतातील काम करताना किंवा तयार झालेल्या पिकांकडे पाहून शेतकरी मोठ्या उत्साहाने गाणी म्हणतो. संगीत हे भक्ती किंवा साधनेतीलही एक महत्वाचे अंग आहे. भारताचे पहिले राष्ट्रपती डॉ. राजेंद्र प्रसाद यांच्या शब्दांत सांगायचे तर, ''आपल्या साधू-संतांच्या संगीत साधनेच्या प्रभावातून कबीर, सूर, तुलसी, मीरा, तुकाराम, नरसी मेहता यांच्यासारख्या संतांनी अशा कलाकृती निर्माण केल्या की ज्या आपल्या आणि जगातील साहित्यात सदैव विशेष स्थान निर्माण करतील. खरं तर संगीत हे आपल्या सांस्कृतिक वैभवाचा वाहक आहे.'' संगीत हे भारतीय संगीताचे अभिन्न अंग आहे.

वादनाशिवाय संगीत अधुरे असते. कोणत्याही गायनाला किंवा गानप्रकाराला साथसंगतीची आवश्यकता असते. त्यामुळे गायन असो व नृत्य, त्यामध्ये वादनाची साथ आवश्यक असतेच. वाद्यवादन हे वेगवेगळ्या प्रकारे केले जाते. वाद्यवादनाचे प्रकार पुढील प्रमाणे

- **साथसंगत :**

शास्त्रीय संगीत ते लोकसंगीतापर्यंत वेगवेगळ्या गानप्रकारांसाठी तसेच नृत्य प्रकारांसाठी साथसंगत आवश्यक असते. साथसंगतीसाठी हार्मोनियम, तबला, पखवाज, ढोलक-ढोलकी, टाळ, सारंगी इत्यादी वाद्यांची साथसंगत होते.

- **एकल वादन :**

एकल वादनाला इंग्रजीमध्ये सोलो (Solo) वादन म्हणतात. यामध्ये तबला,सतार, व्हायोलिन. हारमोनियअम, सारंगी इत्यादी वाद्यांचे एकल वादन होते.

- **वृंद वादन :**

वृंद वादनामध्ये वेगवेगळी वाद्ये एकत्र आणून, तसेच एखादी कल्पना घेऊन त्याआधारे वादन केले जाते.

गायन व वादन हा घटक बघितल्यानंतर आपण संगीताचे वर्गीकरण कसे करता येईल याचा अभ्यास करू.

१.५.१ संगीत प्रकारांचे वर्गीकरण

या बाबतीत आपल्याला नेहमी दोन परस्पर विरोधी मते दिसून येतात. एक मत असे आहे की 'संगीतामध्ये शब्दांना महत्व खूप आहे. शब्दांमुळेच संगीतात रसनिर्मिती होते.' याउलट दुसरे मत असे दिसून येते की 'संगीतामध्ये केवळ सुरांची हुकमत चालते. शब्दांचे महत्व संगीतात कमी असते.' ही दोन्ही मते वेगवेगळ्या संगीत प्रकारांविषयी व संगीतप्रकारांकडे बघण्याच्या दृष्टीकोनातून निर्माण झालेली मते आहेत. याकरिता ढोबळमानाने संगीतप्रकारांचे पुढील चार प्रकारे वर्गीकरण करता येईल.

१. विविध प्रकारचे वाद्यसंगीत – संपूर्ण शब्दविरहित संगीत

२. कविता, लोकगीत, सिनेगीत, गझल, कव्वाली इत्यादि संगीत – संपूर्ण शब्दनिष्ठ संगीत

३. उपशास्त्रीय संगीत, भावगीत, नाट्यसंगीत इत्यादि – शब्दप्रधान संगीत

४. ख्याल संगीत– स्वरप्रधान संगीत

उपरोक्त प्रकारांपैकी शब्दविरहित संगीतामध्ये शब्दांचा वापर होत नाही. सतार, व्हायोलिन, सारंगी, सरोद, हार्मोनिअम या वाद्यांत सूर आणि लय यांचा वापर होतो. शब्द, हावभाव अशा गोष्टींची इथे आवश्यकता नसते. मात्र शब्दांशिवाय रसभाव निर्माण करणे हे मात्र शब्दविरहित संगीतात आव्हान असते. याउलट काव्य, लोकगीत इत्यादि प्रकारचे संगीत शब्दनिष्ठ असते. गीताचा शब्द आणि आशय प्रतीत करणे, त्यातील अभिप्रेत भावना निर्माण करणे आणि आशय खुलविणे हेच येथे वापरलेल्या संगीताचे प्रधान कार्य असते. लावणी गायनात हे पथ्य कटाक्षाने पाळले जाते. 'तुम्ही माझे सावकार जिवलगा', 'लालबागेची हवा मला दाखवा', अशा लावण्या म्हटल्या जातात तेव्हा केवळ सुरानेच न्हवे तर 'अदा' किंवा हावभाव करून शब्द मिश्रित भावना पुरेपूर प्रदर्शित केल्या जातात.

गझल, कव्वाली तसेच सिनेसंगीतात शब्दांचे महत्व कायम राखले जाते. कारण हे संगीत संपूर्णतया आधीच बांधलेले असते. त्यामुळे शब्दांचा आधीच विचार केलेला असतो. मात्र उपशास्त्रीय संगीतात म्हणजे ठुमरी, दादरा, कजरी, होरी, झूला या प्रकारांत शब्दांचे महत्व असते. परंतु शब्द सोडून सूर फारसे संचार करीत नाहीत. विशिष्ट भावना निर्माण व्हावी असा त्या गीतांचा आशय असतो. येथे शब्द घोळूनघोळून उच्चारले जातात. नाट्यगीत हा प्रकार संगीत नाटकांमध्ये वापरला जाणारा प्रकार आहे. यातील काव्याला 'पद' असा शब्द आहे. हा प्रकार थोडा शास्त्रीय संगीताच्या जवळ जाणारा प्रकार आहे. नाटकातील कथानक पुढे नेण्यासाठी नाट्यपदांची योजना असते. ही रागांवर आधारित पदे आलाप, तानांच्या सहाय्याने गायली जातात. हा प्रकार जरी शब्दप्रधान असला तरी विस्ताराने गायल्यामुळे तो शास्त्रीय किंवा ख्याल संगीताकडे झुकतो. पुढे ख्याल संगीतात म्हणजे शास्त्रीय संगीतात शब्दांचे केवळ अस्तित्व असते. हे नियमबद्ध संगीत आहे. या संगीताला 'रागसंगीत' असेही म्हणतात. या संगीताचा स्वरांकडे पूर्ण झुकाव असतो.

१.५.२ शास्त्रीय संगीत

शास्त्रीय संगीत हे असे संगीत आहे की त्याचे शास्त्र निश्चित आहे. नियमांवर आधारित संगीत म्हणजे शास्त्रीय संगीत होय. हे संगीत राग व लय-तालाच्या नियमांवर आधारित आहे. या नियमांचा एक सुंदर मिलाफ शास्त्रीय गायन व वादनात दिसून येतो. परंतु या नियमांत शिथिलता नसते. भारतीय शास्त्रीय संगीत हे प्राचीन काळापासून विकसित होत आलेले संगीत आहे. या संगीताच्या व्युत्पत्तीबद्दल निरनिराळे सिद्धांत प्रचलित आहेत.

हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत- हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतात दोन पद्धती प्रचारात आहेत.

- उत्तर हिंदुस्थानी किंवा हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत
- दाक्षिणात्य किंवा कर्नाटकी संगीत

या दोन्ही संगीत पद्धती आज प्रचलित आहेत. या दोन्ही शैलींचे शास्त्र, नियम मात्र भिन्न आहेत. दोन्हीकडे स्वर जरी सारखे असले तरी प्रस्तुतीकरण, रागांची नावे, स्वर लावण्याची पद्धत यात भिन्नता आहे. उत्तर हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतामध्ये

१) धृपद-धमार, २) ख्याल ३) चतरंग, ४) त्रिवट, ५) तराणा इत्यादी प्रकार दिसतात. त्यांचा थोडक्यात परिचय पाहू.

१) धृपद-धमार

हा साधारण म्हणजे पंधराव्या शतकात निर्माण झालेला गंभीर व जोशपूर्ण गानप्रकार आहे. यातील काव्यामध्ये स्थायी, अंतरा, संचारी आणि आभोग असे चार भाग असतात. यांतील गीतांचे विषय ईशस्तुती, राजेमहाराजांचे किंवा दरबाराचे वर्णन, संगीतशास्त्राच्या नियमांचे वर्णन, प्राकृतिक सौंदर्याचे वर्णन, ऋतुचक्राचे वर्णन इत्यादी असतात. धमार हा गीत व संगीत प्रकार हा धृपदासारखाच असतो. मात्र यांतील गीतांमध्ये स्थायी व अंतरा असे दोनच भाग असतात. धमार गीतांत कृष्णलीला, होरी वर्णन,फाल्गुन मासाचे ऋतुवर्णन इत्यादींचे वर्णन असते. या दोनही गीतप्रकारांच्या साथीला तानपुरा व पखवाज ही वाद्ये असतात. या गानप्रकारच्या डागुरबाणी, गौबरहारबाणी, खंडहारबाणी, नौहारबाणी अश्या चार बाण्या (शैली) प्रचलित आहेत. धृपद हा प्रकार चौताल, सुलताल, तेवरा इत्यादी तलांचा तर धमार गायनासाठी 'धमार' या तालाचा वापर होतो.

२) ख्याल

अठराव्या शताब्दीतील अंतिम मुघल बादशहा महंमदशहाच्या दरबारात 'सदारंग' व 'अदारंग' यांनी ख्यालांची रचना करून ते विलक्षण लोकप्रिय केले. ख्यालगीताचे मुख्यत: स्थायी व अंतरा असे दोन भाग पडतात. तसेच ख्याल हे विलंबित आणि द्रुत लयीत गायले जातात. म्हणून विलंबीत लयीत गायल्या

जाणाऱ्या ख्यालाला 'विलंबीत ख्याल' तर द्रुत लयीत गायल्या जाणाऱ्या ख्यालाला 'छोटा ख्याल' असे म्हणतात. या संगीतप्रकाराच्या साथीला तानपुरा, हार्मोनिअम किंवा सारंगी तसेच तबला ही वाद्ये असतात. हे प्रकार तीनताल, एकताल, झुमरा, तिलवाडा इत्यादी तालात गायले जातात.

३) चतरंग

ख्याल, तराणा, सरगम आणि पखवाजाचे बोल असे चार प्रकार मिळून 'चतरंग' किंवा 'चतुरंग' या प्रकाराची निर्मिती होते.

४) त्रिवट

हे तराण्याप्रमाणे गायले जातात. या गीतप्रकारात स्थायी व अंतरा असे दोन भाग असतात. मृदुंगाचे बोल व तराण्याचे बोल एकत्र गुंफून विशिष्ट रागांत त्रिवट हा प्रकार गायला जातो.

५) तराणा

हा निरर्थक शब्द असलेला गीतप्रकार आहे. यामध्ये तन देरेना, तारे, दानी, दीम, ओदानी, यलली असे शब्द वापरले जातात. हा लयप्रधान गायनप्रकार असून विशेषत: द्रुत लयीमध्ये गायला जातो. यातील काव्याचे स्थायी व अंतरा असे दोन भाग असतात.

वरील सर्व शास्त्रीय गायनप्रकार हे यमन, भूप, कामोद, केदार अश्या विविध रागांमध्ये नियमबद्धरित्या गायले जातात.

१.५.३ उपशास्त्रीय संगीत–

उपशास्त्रीय संगीत हा शास्त्रीय आणि सुगम संगीत यांच्यामधील एक शैली किंवा प्रकार आहे. यामध्ये ठुमरी, दादरा, होरी, चैती, कजरी, झूला इत्यादी गीतप्रकार मोडतात. हे सर्व संगीत शब्दप्रधान आहे. शब्द स्वराकृतींमधून सजवताना, त्यातील भाव रसिकांपर्यंत पोहोचणे महत्वाचे असते. ह्या गीतप्रकारांच्या साथीला हार्मोनिअम, सारंगी, तबला ही वाद्ये असतात. उपशास्त्रीय संगीतातील काही गीतप्रकारांची थोडक्यात ओळख आपण करून घेऊया.

१) ठुमरी

सोळाव्या–सतराव्या शतकापासून ठुमरी गायली जाऊ लागली. 'ठुमरी' हा शब्द ठुमकण्याचे द्योतक मानतात. या शब्दावरून या गीतप्रकाराचा ढंग समजून येतो. ठुमरी हा शृंगाररसप्रधान गीतप्रकार आहे. पूर्वीच्याकाळी अयोध्येचे नवाब उस्ताद वाजिदअली शाह यांच्या दरबारात कथ्थक नृत्यासह ठुमरी गाण्याचा प्रघात होता. पण पुढे ती स्वतंत्ररित्या रंगमंचावर अवतरली. नर्तनाचा भाव स्वराभिनयातून ठुमरी गायनात मांडला जाऊ लागला.

ठुमरी गायनात शास्त्रीय संगीताप्रमाणे राग नियमांचे काटेकोर पालन केले जात नाही. येथे राग नियमांमध्ये शिथिलता असते. सर्वसाधारणपणे देस, भैरवी, झिंजोटी, खमाज, पिलु, मंद, पहाडी इत्यादी

हलक्या प्रकृतीच्या रागांचा वापर ठुमरी गायनासाठी त्याचबरोबर इतरही उपशास्त्रीय संगीतातील प्रकार गाण्यासाठी केला जातो. ठुमरीची गती संथ असते.

साहित्याच्या दृष्टीने बघितले तर ठुमरी गायकी ही विरह, शृंगार, प्रेमभाव व्यक्त करणारी असते. एकूण काव्यामध्ये राधा-कृष्ण लिला, सासू-नणंद, प्रियकर असे ठराविक विषय हाताळलेले असतात. या काव्याचे स्थायी व अंतरा असे दोन भाग पडतात. हे दोन-दोन ओळींचे काव्य असते. सर्वसाधारणपणे ब्रज, भोजपुरी, अवधी या भाषांमध्ये ठुमरीच्या काव्यरचना दिसून येतात. या काव्यात राजस्थानी, पंजाबी, उर्दू शब्दही काही प्रमाणात दिसून येतात. पनिया, रतिया, बतिया, पिहरवा, पिया, सैय्या अश्या लडिवाळ शब्दांचा वापर ठुमरीमध्ये केला जातो.

ठुमरी गायन हे दीपचंदी, पंजाबी या तालांमध्ये होते. पूरब, बनारसी, लखनवी, पंजाबी अश्या ठुमरी गायनाच्या शैली आज प्रचलित आहेत. बेगम अख्तर, निर्मला देवी, उस्ताद बडे गुलामअली खाँ, बरकतअली खाँ, गिरीजा देवी अश्या अनेक कलाकारांनी ठुमरी गायनाला श्रेष्ठ दर्जा मिळवून दिला आहे.

२) दादरा

'दादरा' हे संगीतातील एका तालाचे नाव आहे. परंतु उपशास्त्रीय संगीतामध्ये 'दादरा' हा गीतप्रकार म्हणून ओळखला जातो. हा प्रकार 'दादरा' आणि 'केहेरवा' तालामध्ये गातात. हा शृंगार रसप्रधान गीतप्रकार आहे. हा ठुमरी सारखाच गीतप्रकार आहे. परंतु याची गती ठुमरी या गीतप्रकारापेक्षा द्रुत असते. ठुमरी गायनासाठी ज्या रागांचा वापर होतो त्याच रागांमध्ये 'दादरा' गातात.

साहित्याच्या अंगाने बघितल्यास दादऱ्याला स्थायी आणि एक किंवा एकापेक्षा अधिक अंतरे असतात. यामध्ये गझल या गीतप्रकाराप्रमाणे 'शेर' सुद्धा म्हटले जातात.

उत्तरभारतीय लोकसंगीत हे विविधांगांनी समृद्ध आहे. या ठिकाणी जी लोकगीते म्हटली जातात ती दादरा अंगाची असतात. ही बहुतांशी ढोलक या वाद्याच्या साथीने समूहाने सादर होणारी गीते आहेत. परंतु आजकाल शास्त्रीय संगीताच्या मंचावर ठुमरी, दादरा या प्रकारांबरोबरच होरी, चैती, कजरी, झूला इत्यादी उत्तरप्रदेशीय लोकगीते तेवढ्याच रंजकतेने गायली जातात. साहित्याच्या अंगाने यातील विषय हे त्या गीतप्रकाराच्या नावाप्रमाणे असतात. म्हणजे होळीचे, रंगपंचमीचे वर्णन करणारी ती 'होरी', चैत्रातील ऋतुबदलाचे वर्णन करणारी 'चैती', श्रावणातील काळ्या मेघांकडे पाहून पियाची याद येण्याचे वर्णन करणारी 'कजरी', झुल्यावर झुलत गायलेला 'झूला' बारा महिन्यांचे वर्णन करणारा गीतप्रकार म्हणजे 'बारमासा' असे विविध गीतप्रकारांनी उपशास्त्रीय संगीत समृद्ध झाले आहे. याशिवाय सादरा हा दादऱ्या प्रमाणे असणारा गीतप्रकार उपशास्त्रीय संगीतात मोडतो.

३) टप्पा

'टप्पा' हा गीतप्रकारही उपशास्त्रीय संगीतप्रकार मानतात. काही विद्वानांच्या मते हा शास्त्रीय संगीतात मोडतो. सर्वसाधारणपणे या गीतप्रकाराची काव्यरचना ही पंजाबी भाषेमध्ये असते. लखनौचे नवाब

असफउद्दौला यांच्या दरबारातील ‘शौरीमियाँ’ किंवा ‘मियाँशौरी’ यांनी या गायकीचा आविष्कार केला असे मानतात. टप्पा हा काफी, झिंझोटी, भैरवी, खमाज इत्यादी रागांत गायला जातो. याची चाल वाळवंटातील उंटाप्रमाणे असते. हा गीतप्रकार विशेषत: पंजाबी तालात गायला जातो.

१.५.४ सुगम संगीत

जे संगीत सहज कळते आणि शास्त्रीय संगीताच्या तुलनेत जे सोपे भासते असे संगीत म्हणजे ‘सुगम संगीत’ होय. यातील गीतांच्या चाली या रागांवर आधारीत असतील असे नाही परंतु काव्याच्या अर्थ व आशयानुसार संगीतबद्ध केलेल्या असतात. ही गीते काही मिनिटांच्या कालावधीत गायली जातात. सुगम संगीतामध्ये १) भावगीत २) भक्तीगीत-अभंग ३) गझल ४) लोकसंगीत ५) समूहगीत ६) नाट्यगीत इत्यादी प्रकार असतात.

१) भावगीत

काव्य वाचनाबरोबर काव्य गायनाची नव्याने रूढ होणारी परंपरा ही भावगीत गायनाचे स्फूर्तीस्थान मानले जाते. गीत म्हणजे गेय कविता, म्हणजेच शब्द आणि गेयता यांचे सुयोग्य मिश्रण, काव्य आणि संगीत यांचे अर्थपूर्ण संतुलन. भावगीत हा खऱ्याअर्थाने महाराष्ट्राचा गानप्रकार आहे. अर्थात हिंदीमध्ये गैरफिल्मी गीत हा जो प्रकार आहे तोच प्रकार मराठीत भावगीताच्या स्वरुपात ऐकायला मिळतो. चित्रपटातील हलक्या-फुलक्या गाण्यापेक्षा जरा दर्जेदार व काव्यमय अशा उत्स्फूर्त रचनेला हिंदीत गीत म्हटले जाते.

१९३२ साली गायक-संगीतकार जी.एन. जोशी यांनी ना.घ.देशपांडे यांच्या ‘रानारानात गेली बाई शीळ’ या गीताला चाल लावली आणि त्याची ध्वनिमुद्रिका प्रसिद्ध केली. हे लोकप्रिय झालेले गीत म्हणजे पहिले भावगीत. मराठीमध्ये रविकिरण मंडळातील कवी कवितांना चाल लावून गाऊ लागले आणि त्यातून भावगीत हा स्वतंत्र गानप्रकार अस्तित्वात आला. मराठीतील अनेक कवितांना प्रसिद्ध भावगीत गायक गजाननराव वाटवे यांनी सुंदर चाली लावून ‘भावगीत’ हा प्रकार रसिकांपर्यंत पोहोचविला. ‘अजून त्या झुडुपांच्या मागे, दिसलीस तू फुलले ऋतु, सखी मंद झाल्या तारका, या जन्मावर या जगण्यावर, मालवून टाक दीप, स्वर आले दुरुनी, शुक्र तारा मंद वारा, लाजून हासणे, त्या कोवळ्या फुलांचा अशी एकाहून एक सरस अशी भावगीते मराठी माणसांच्या मनामनात कोरली गेली आहेत. मंगेश पाडगावकर, सुरेश भट, ग.दि. माडगुळकर, शांताबई शेळके, सुधीर मोघे इत्यादी कवी भावगीतकार म्हणून उदयास आले. आरती प्रभू, ग्रेस, शंकर रामाणी, ना.धो. महानोर आदी कवींच्या कविता या भावगीत म्हणून प्रसिद्ध झाल्या आहेत. कविता आणि भावगीत यांतील सीमारेषा या पुसट आहेत. श्रीनिवास खळे, सुधीर फडके, हृदयनाथ मंगेशकर, यशवंत देव, दशरथ पुजारी आदी भावगीतांचे संगीतकारांनी तर अरुण दाते, कृष्णा कल्ले, पुष्पा पाघधरे, मालती पांडे, लता मंगेशकर, आशा भोसले, सुरेश वाडकर इत्यादी भावगीत गायक-गायिकांनी आपल्या गायकीने भावगीत हा प्रकार समृद्ध केला.

भावगीत हे गेय काव्य असून त्याच्या रचनेत ध्रुवपद व तीन ते चार अंतरे असतात. भावगीते ही सर्वसाधारणपणे दादरा, केरवा, रूपक, खेमटा अशा तालात गायली जातात. भावगीतातील विषय हे शृंगाराचे विविध रंग, प्रीती, विरह, व्याकुळता, आर्तता किंवा तत्त्वज्ञान, कधीकधी ऋतुवर्णन असे असतात.

२) भक्तिगीत–अभंग

मराठी भावगीतांची परंपरा जेवढी समृद्ध आहे तेवढीच मराठी भक्तिगीत परंपरा समृद्ध आहे. हिंदीमध्ये जशी सूरदास, मीराबाई, कबीर इत्यादी संतांच्या भजनांची परंपरा प्रचलित आहे तशी परंपरा महाराष्ट्रामध्ये मराठी संतांच्या अभंगांची आहे. संत तुकाराम, संत ज्ञानेश्वर, संत नामदेव, संत चोखामेळा, संत रामदास, संत एकनाथ, तसेच राष्ट्रसंत तुकडोजी महाराज इत्यादी संतांच्या चाली वारकरी संप्रदायात गायल्या जातात. त्याचप्रमाणे यांतील निवडक अभंग मराठीतील प्रसिद्ध संगीतकार श्रीनिवास खळे, हृदयनाथ मंगेशकर, यशवंत देव, राम पाठक, जितेंद्र अभिषेकी आदी संगीतकारांनी संगीतबद्ध केले आहेत. पं.भीमसेन जोशी, जितेंद्र अभिषेकी या गायकांनी 'संतवाणी, अभंगवाणी' यांसारखे भक्तिगीतांचे कार्यक्रम लोकप्रिय केले आहेत.

अभंग काव्याचा मुख्य विषय हा पंढरपूरचा 'पांडुरंग' असून इतरही जीवनविषयक तत्वज्ञान, मार्गदर्शन, देवाचा धावा, ईश्वराचे गुणगान, आळवणी असे विषयही अभंगामध्ये दिसून येतात. अभंगांच्या साथीला मृदंग, टाळ, चिपळ्या तसेच मराठी संगीतकारांनी व्हायोलिन, बासरी, ऑर्गन, सिंथेसायझर इत्यादी वाद्यांचा वापर केलेला दिसतो.

अभंग परंपरेप्रमाणेच भक्तिगीतांची परंपराही प्रचलित आहे. मराठी भक्तिगीते ही स्वतंत्ररित्या किंवा चित्रपटांच्या माध्यमातूनही खूप व्यापक प्रमाणात समृद्ध ठरली आहे. ध्रुवपद व दोन ते तीन अंतरे अशी भक्तिगीतांची रचना असते. विठ्ठला बरोबरच दत्त, साईबाबा, गणपती, राम, स्वामी समर्थ तसेच सर्व कुलदैवतांची स्तुती हा भक्तीगीतांचा मुख्य विषय ठरला आहे. निजरूप दाखवा हो, देहाची तिजोरी, कोटी कोटी रुपे तुझी, दत्त दिगंबर दैवत माझे, खेळ मांडीयेला, कानडा राजा पंढरीचा इत्यादी अनेक गाणी सुधीर फडके, लता मंगेशकर, आशा भोसले, सुमन कल्याणपूर, माणिक वर्मा, सुरेश वाडकर, अजित कडकडे अश्या अनेक गायक–गायिकांनी प्रसिद्ध केली आहे. पहाटेला रेडियोवरुन भक्तिगीते ऐकण्याची एक समृद्ध परंपरा महाराष्ट्राची आहे.

३) गझल

मुळात 'गझल' हा प्राचीन असून तो पर्शिया येथून सूफी संतांच्याद्वारे भारतात आलेला गीतप्रकार आहे. मुळात उर्दू भाषेतील या प्रकाराचा अमीर खुसरौ याने भारतात प्रसार व प्रचार केला. 'अमृतराय' हे मराठीतील पहिले गझल रचनाकार म्हणून ज्ञात आहेत. इ.स. १७२९ च्या सुमारास त्यांनी 'जगव्यापका हरीला नाही कसे म्हणावे' ही गझल लिहिली. त्यानंतर कविवर्य 'मोरोपंत' यांनीही गझल लिहिल्याचे ज्ञात आहे. त्यानंतरच्या काळात 'माधव ज्युलियन' यांनी अनेक गझल लिहिल्या. त्यांनी इ.स. १९२५ ते १९३४ या कलावधीत त्यांनी पहिली गझल चळवळ चालविली. दुसरी गझल चळवळ इ.स. १९७५ ते १९९५ या दशकांत वाढली.

कविवर्य सुरेश भट हे या चळवळीचे प्रवर्तक होते. त्यानंतर भटांच्याच प्रेरणेने तिसरी मराठी गझल चळवळ इ.स. १९९७ पासून सुरू झाली. हिचे प्रवर्तक हे डॉ. सुरेश नाडकर्णी हे होते.

गझल हा एक वृत्ताचा, काव्याचा व गायनाचा प्रकार आहे. गझल मध्ये साधारणपणे पाच ते पंधरा कडवी असतात. प्रत्येक कडवे हे दोन ओळींचे असते. त्याना 'शेर' असे म्हणतात. गझलेतील दोन सारख्या चरणांना मिळून 'मिसरा' म्हणतात. गझलेत अनेक चरण असतात. एका गझलेत कमीत कमी पाच व जास्तीत जास्त सतरा शेर असतात. पण याबाबतीत काटेकोर नियम नसतो. प्रत्येक शेर ही एक दोन चरणांची स्वतंत्र कविता असते. शेरातील शेराच्या शेवटी येणाऱ्या सारख्या शब्दांना 'रदीफ' म्हणतात. यांचे यमकाशी साम्य आहे. या रदीफच्या आधी येणाऱ्या व सारखे ध्वनी असणाऱ्या शब्दांना 'काफिया' म्हणतात. यांचे अनुप्रासांशी साम्य आहे. ज्या शेराच्या दोन्ही मिसरांमध्ये रदीफ आणि काफिया सारखेच असतात,त्या शेरास 'मतला' म्हणतात. गझलच्या आरंभी बहुदा 'मतला' असतोच.

माधव ज्युलियन, सुरेश भट यांच्याबरोबरच मंगेश पाडगावकर, इलाही जमादार, संगीता जोशी, प्रदिप निफाडकर, प्रसाद कुलकर्णी यांच्या गझल प्रसिद्ध आहेत. आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण गायकीने मराठी गझल ही खऱ्या अर्थाने भीमराव पांचाळे यांनी सर्वदूर पोहोचवली. आशा भोसले, सुरेश वाडकर, पद्मजा फेणाणी, देवकी पंडित यांनीही मराठी गझल खूप प्रमाणात गायल्या आहेत. संगीतकार रवी दाते, हृदयनाथ मंगेशकर, अशोक पत्की, श्रीधर फडके, मिलिंद जोशी, अवधूत गुप्ते यांनी संगीत दिलेल्या गझला आज मोठ्याप्रमाणात प्रसिद्ध झाल्या आहेत.

४) नाट्यसंगीत

मराठी नाट्यसंगीत हा सुगम, शास्त्रीय व उपशास्त्रीय संगीताच्या सीमारेषेवरील गानप्रकार आहे. त्यामुळे या प्रकाराचे वर्गीकरण कोणत्या शाखेत करायचे याबद्दल मतमतांतरे आहेत. भारतीय संगीतातील विविध सांगीतिक आकृतिबंध नाट्यसंगीतातून प्रत्ययास येतात. ध्रुपद-धमारापासून ते गझल-कव्वालीपर्यन्त आणि भावगीतपर्यंत हे वैविध्य दिसते. ख्याल, तराणा, ठुमरी, काजरी, होरी, चैती, लावणी, साकी, दिंडी, आर्या, अभंग, स्त्रीगीते असे अनेक प्रकार नाट्यसंगीतातून मुक्तपणे वापरलेले दिसून येतात.

नाट्यसंगीताची अण्णासाहेब किर्लोस्कर (१८८०) ते वसंत कानेटकर (१९८०) अशी फार मोठी परंपरा आहे. गो. ब देवल, कृ.प.खाडिलकर, राम गणेश गडकरी ते वि.वा.शिरवाडकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर असे अनेक नाटककार तसेच भास्करराव बखले, गोविंदराव टेंबे, जितेंद्र अभिषेकी यांच्यासारखे संगीतकार यांनी नाट्यसंगीताची परंपरा समृद्ध केली. बालगंधर्व, दिनानाथ मंगेशकर, केशवराव भोसले, छोटा गंधर्व, वसंतराव देशपांडे, रामदास कामत, जयमाला शिलेदार यांसारख्या गायक-गायिकांनी आपल्या समृद्ध गयाकीने मराठी नाट्यपदे विविध ढंगांनी सजविली आहेत

नाट्यपदांच्या चाली ह्या बहुतांशी शास्त्रीय संगीतातील रागांवर आधारित असतात. शाकुंतल, स्वयंवर, सौभद्र, एकच प्याला, हे बंध रेशमाचे, कट्यार काळजात घुसली इत्यादी संगीत नाटकांतील अजरामर गाणी किंवा पदांनी मराठी रसिकांच्या मनात मानाचे स्थान निर्माण केले आहे. नाट्यपदांची सर्वसाधारण रचना ही

ध्रुवपद व एक-दोन अंतरे अशी असते. ही पदे गंधर्व ठेका, तीनताल, एकताल, रूपक, झपताल इत्यादी तालात निबद्ध असतात. नाथ हा माझा, मर्म बंधातली ठेव ही, काटा रुते कुणाला, सूरत पियाकी, मधुमीलनात या, अशी असंख्य नाट्यपदे आजही गायली जातात.

१.५.५ चित्रपट संगीत

ज्या काळात चित्रपटातील नायक-नायिका अभिनयाबरोबर स्वत: आपली गाणी गात होते त्यावेळेपासून भारतीय चित्रपट संगीताच्या इतिहासाचा प्रारंभ होतो. चित्रपट संगीत ही व्यापक संकल्पना आहे. चित्रपट हे संगीत व तंत्रज्ञान यांचा संगम असलेले सर्जनशील माध्यम असून लोकरंजनाचे ते एक प्रभावी साधन आहे. १९३१ साली भारतीय बोलपटांचा काळ सुरू झाला. डब्लू. एम. खान यांनी 'आलमआरा' या चित्रपटाला संगीत दिले आणि त्यातील काही गाणी लोकप्रिय झाली. तेव्हापासून चित्रपट यशस्वी होण्यात संगीत हे महत्वाचे अंग आहे असे मानले जाऊ लागले.

पुढे चित्रपटांसाठी पार्श्वगायन केले जाऊ लागले. गीतकार (Lyricist) पार्श्वगायक-गायिका (Playback Singer), संगीतकार (Music Director), संगीत संयोजक (Music Arranger) हे चार घटक चित्रपट संगीतामध्ये खूप महत्वाची भूमिका बजावतात. हिंदी चित्रपटांमध्ये संगीतकार म्हणून नौशाद, ओ.पी.नय्यर, एस.डी.बर्मन, आर.डी.बर्मन, मदन मोहन, लक्ष्मीकांत प्यारेलाल, रविंद्र जैन तसेच आजच्या काळात ए.आर.रहेमान, विशाल शेखर, जतिन ललित,सलीम सुलेमान, शंकर-एहसान-लाय, अन्नु मलिक असे अनेक संगीतकार प्रसिद्ध आहेत. पार्श्वगायक-गायिका म्हणून लता मंगेशकर, आशा भोसले, सुमन कल्याणपूर, अनुराधा पौडवाल, मुकेश, मोहम्मद रफी, सुरेश वाडकर, सोनू निगम, उदित नारायण, कुमार सानु, शान यांच्या नावांशिवाय हिंदी चित्रपटांच्या संगीताचा इतिहास पुरा होत नाही. गीतकार म्हणून गुलजार, समीर, इंदिवर, जावेद अख्तर, प्रसून जोशी, स्वानंद किरकिरे असे एक न अनेक गीतकारांनी हिंदी चित्रपटांसाठी गीते लिहिली आहेत.

मराठी चित्रपटांच्या संगीताचा इतिहासही फार व्यापक आहे. संगीतकारांमध्ये सुधीर फडके, हृदयनाथ मंगेशकर, राम कदम, वसंत देसाई, वसंत प्रभू, वसंत पोवार, अनिल-अरुण यांच्यापासून आजच्या काळातील श्रीधर फडके, आनंद मोडक, अजय-अतुल, सलिल कुलकर्णी, कौशल इनामदार, अवधूत गुप्ते अशा आघाडीच्या संगीतकारांपर्यंतची यादी खूप मोठी आहे. पार्श्वगायक-गायिका म्हणून सुधीर फडके, सुरेश वाडकर, रविंद्र साठे, जयवंत कुलकर्णी, लता मंगेशकर, आशा भोसले, उषा मंगेशकर, उत्तरा केळकर यांच्यापासून आजच्या काळात देवकी पंडित, बेला शेंडे, अवधूत गुप्ते, स्वप्नील बांदोडकर, अजय गोगावले यांची नावे प्रामुख्याने घेता येतील. ग.दि.माडगूळकर, शांता शेळके, जगदीश खेबुडकर, सुधीर मोघे, जितेंद्र जोशी, गुरु ठाकुर, सौमित्र, संदीप खरे अश्या अनेक कवी व गीतकारांनी असंख्य गाणी मराठी चित्रपटांसाठी लिहिली आहेत.

चित्रपटातील गीत हे चित्रपटातील प्रसंग, पार्श्वभूमी यांवर अवलंबून असते. या गीतांना चाली देताना भारतीय शास्त्रीय संगीत, दाक्षिणात्य संगीत, भावगीत, अभंग, भक्तिगीत, लोकसंगीत, पाश्चात्य संगीत या

सर्व संगीताचा वापर किंवा या संगीताचा एक उत्तम मेळ चित्रपट संगीतात पहायला मिळतो. यासाठी व्हायोलिन, गिटार, संतूर, ढोलक, तबला, सिंथेसायझर, सतार, बासरी, ड्रम्स, क्लेरोनेट, दिमडी अशी एक न अनेक भारतीय व पाश्चात्य वाद्ये चित्रपटांच्या संगीतामध्ये ऐकायला मिळतात. चित्रपटांमध्ये पुरुष गायक किंवा स्त्री गायिकेचे स्वतंत्र गाणे, तसेच दोघांचे मिळून युगल किंवा द्वंद्व गीत, अनेक गायक-गायिकांचे मिळून समूह गीत अश्या प्रकारची चित्रापटगीते आपल्याला ऐकायला मिळतात. या गीतांची रचना ही सर्वसाधारण ध्रुवपद व तीन ते चार अंतरे अशी असते. दोन कडव्यांच्या मध्ये किंवा सुरूवातीला पार्श्वसंगीताची योजना असते.

चित्रपट गीतांच्या संगीताबरोबरच चित्रपटांचे पार्श्वसंगीत (Background Music) हा तेवढाच महत्वाचा भाग आहे. यासाठी चित्रपटाचे कथानक विचारात घेतले जाते. चित्रपटातील शृंगार, प्रेमप्रसंग, विरह, दुःख, मानसिक ताण-तणाव, युद्ध, निसर्ग, घरातील वस्तूंचे आवाज, वाहने, घोड्यांच्या टापा, प्राण्यांचे आवाज, पाऊस इत्यादींचे आवाज विविध वाद्ये, वस्तु यांच्या पासून निर्माण करतात. या पार्श्वसंगीतामुळे चित्रपटातील प्रसंग उठावदार होतात. रसपरिपोषकता हा पार्श्वसंगीताचा मुख्य हेतु असतो.

१.५.६ महाराष्ट्रातील लोकसंगीत

लोककला किंवा लोकसंगीतमध्ये साहित्य व संगीत ही दोन्ही अंगे महत्वाची आहेत. संगीत ही महाराष्ट्राची एक प्रमुख आणि प्रातिनिधिक कला आहे. त्यामुळे कोणताही धार्मिक, प्रापंचिक आणि सामाजिक प्रसंग असो तो संगीताशिवाय साजरा होत नाही. हे संगीत महाराष्ट्रातील निरनिराळ्या थरातील लोकांनी आपापल्या परीने जतन केले. ही गायनाची परंपरा वासुदेव, भुत्या, वाघ्या-मुरळी, भराडी, पोतराज, जोगती यांसारख्या लोकांनी जागृत ठेवली. आपला आनंद व दुःख अशा भावनांचे प्रकटीकरण लोकसंगीताच्या माध्यमातून होते. या संगीताच्या साथीला ढोलकी, डफ, तुणतुणे, झांज, चिपळ्या, दिमडी इत्यादी वाद्य घेतली जातात. धार्मिक सण-समारंभ, व्रत-वैकल्ये, धर्मसंस्कार, जन्म, मृत्यू, विवाह अशा अनेक प्रसंगी लोकसंगीताचा आविष्कार आपल्याला पहायला मिळतो.

फुगड्यांची गाणी, झूला किंवा झोपाळ्यावरची गाणी, लग्नगीते, मोटेवरची गाणी, मळणी करतानाची गाणी, बैलगाडी हाकतानाची गाणी, धार्मिक गीते, नृत्यगीते, स्त्री-गीते, वाघ्या-मुरळी, वासुदेव गीते, गोंधळ गीते, ओव्या, भारुड, पोवाडा, अभंग, कीर्तन, लावणी,गवळण अश्या वैविध्यपूर्ण लोकगीतांनी व प्रकारांनी महाराष्ट्राचे लोकसंगीत समृद्ध झाले आहे.

- **महाराष्ट्रातील लोकसंगीताचे प्रकार**

१. लावणी

लावणी हा महाराष्ट्राचा अस्सल मराठमोळा कलाप्रकार आहे. लावणी हा एक काव्य प्रकार व नृत्यप्रकारही आहे. 'लावण्य' म्हणजे सौंदर्य' या अर्थानेही 'लावणी' शब्दाकडे पाहतात. लावणी म्हणजे सुरेख, नेमक्या आणि आशयबद्ध शब्दांची गुंफण करून केलेले कलात्मक असे कवण किंवा पद्यरचना होय.

''कलेचे दैवत म्हणजे शारदा. अभंग हे मराठी शारदेच्या हातातील टाळ आहेत आणि लावणी म्हणजे या मराठी शारदेच्या पायातील चाळ'' असे यथार्थ वर्णन प्रसिद्ध लावणी गायक आणि संग्राहक ज्ञानेश्वर उत्पात यांनी केलं आहे. लावणीचे मुख्यत: दोन प्रकार पडतात. ते म्हणजे शृंगारिक लावणी व आध्यात्मिक लावणी. त्यात गायनपद्धतीवरून किंवा रचनेप्रमाणे शाहिरी लावणी, बैठकीची लावणी, तमाशातील सवाल-जवाब असलेली लावणी असे अनेक प्रकार आहेत.

चालीवरूनही वगाची, बालेघाटी, छक्कड, जुन्नरी, धावती, झडती, हौद्याची, चौकाची असे अनेक प्रकार होत गेले राम जोशी यांना प्रथम लावणीकर मानतात. त्यांचे काव्य हे उच्चदर्जाचे होते. उदा.

सुंदरा मनामध्ये भरली,

जरा नाही ठरली

हवेलीत शिरली,

मोत्याचा भांग...

याशिवाय पट्ठे बापूराव, शाहीर परशुराम, दगडुबाबा साळवी, हैबती, हैदर, देवनाथ, दयाळनाथ, मध्व मुनीश्वर, विष्णुदास माहूर हे काही प्रसिद्ध शाहीर आहेत. बैठकीच्या लावणी गाणाऱ्यात सुंदराबाई जाधव, यमुनाबाई वाईकर, विठा भाऊ नारायणगावकर, कौशल्या कोपरगावकर, गोदावरी पुणेकर, लीलाबाई कर्नाटकी, काली अनसूया, सत्यभामा पंढरपूरकर, बकुळाबाई इस्लामपूरकर अशी अनेक नावे घेता येतील. याशिवाय मधु कांबीकर, जयश्री गडकर, लीला गांधी, लक्ष्मीबाई कोल्हापूरकर, ताराबाई, चंद्राबाई लोणंद्कर, रोशन सातारकर, छबू शिरवळकर, लालन झरेकर, सुरेखा पुणेकर इत्यादि कलाकारांनी चित्रपट आणि चित्रपटांबाहेर उत्तम लावण्या सादर केल्या आहेत. मराठी चित्रपटांतसुद्धा ग.दि. माडगूळकर, पी.सावळाराम, जगदीश खेबूडकर यांनी उत्तोमोत्तम लावण्या लिहिल्या आहेत. प्रसिद्ध संगीतकार राम कदम, वसंत पवार यांनी संगीत दिलेल्या लावण्या गाजल्या. आज मराठी चित्रपटांची लावणी ही गरज बनली आहे. अजय- अतुल, सलिल कुलकर्णी, अवधूत गुप्ते इत्यादि संगीतकारांनी संगीत दिलेल्या लावण्या आज प्रत्येक ठिकाणी गाजताना दिसतात. आशा भोसले, लता मंगेशकर, सुलोचना चव्हाण त्याचबरोबर आजच्या काळात बेला शेंडे, उर्मिला धनगर यांनी अतिशय ढंगदार लावण्या गायल्या आहेत.

लावणीमध्ये गीत, वाद्य आणि नृत्य या तिन्हींचा समावेश असतो. यामध्ये अभिनय आणि अदाकारीचे महत्व मोठे आहे. शाहिराने लिहिलेल्या कवनाचा आशय, नृत्य आणि अभिनयातून रसिकांपर्यंत पोहोचविण्याची फार मोठी जबाबदारी नर्तीकेची असते. यातील कवनांचा लोकसाहित्याशी जवळचा संबंध आहे. लावणीच्या साथीसाठी ढोलकी, तुणतुणे, पेटी इत्यादि वाद्यांचा प्रामुख्याने वापर होतो.

२. निसर्गगीते

निसर्गगीत हा सुद्धा लोकसंगीताचा एक प्रकार आहे. या गीतांच्या चालींमध्ये गतीमानता कमी असते. उदा.

अश्विन मास हो साजणी । विनवी पतीलागोनी
तुम्ही जाता का टकोनी । कोणाला निरववुनी
म्हणून लागली चरणाला।

३. धार्मिक गीते–

धार्मिक गीतांमध्ये आर्या, गजर, आरत्या, अभंग, पदे, भूपाळ्या इत्यादि गीतांचा समावेश होतो. या गीतांच्या साथीसाठी टाळ, मृदंग, एकतारी, घंटा, चिपळ्या इत्यादि वाद्यांचा वापर होतो. उदा.

भूपाळी : देवाला जागे करण्यासाठी गावयाची ही गीते आहेत.

घनश्याम सुंदरा श्रीधरा, अरुणोदय झाला

किंवा

उठ पंढरीच्या राया, फार वेळ झाला

आरती : पुजा करताना गावयाची ही गीते आहेत.

सुखकर्ता दुखहर्ता वार्ता विघ्नाची

४. नृत्यगीते

गोविंदा, दिंडी इत्यादींपासून कोळयांच्या नृत्यापर्यन्त निरनिराळ्या गीतांना नृत्यगीते म्हणतात. संगीताच्या दृष्टीने पाहता श्रमगीते व कार्यगीते यांपेक्षा नृत्यगीतांच्या चालींच्या जाती, गुणवत्ता इत्यादींमध्ये वेगळेपण नसते. कोळीलोक सागरपूजेच्या वेळी अनेक गाणी म्हणत नाचतात.

उदा. लाय लाय लाय लाय लायेकरनी
वाकरे सोंड्यांच्या गोवेकरनी..

५. वासुदेव गीते

वासुदेव कृष्णभक्त असतात. मोराच्या पिसांची टोपी घालून, नाचत–हिंडत वासुदेव सकाळी येऊन गावकऱ्यांना उठवतात. भिक्षा मागताना तो आपल्याला कसली भिक्षा हवी, त्याची नामावली या गाण्यातूनच म्हणून दाखवतो. भिक्षा मिळताच महाराष्ट्रातील बहुतेक छोट्या मोठ्या देवतांची नावे घेऊन त्यांना दान पावल्याचे तो सांगतो आणि एक गिरकी घेऊन पावा वाजवित पुढच्या घरी जातो. वासुदेवाच्या कमरेला खोचलेल्या पाव्याबरोबर पायात चाळ, हातात टाळ आणि चिपळ्याही असतात. वासुदेवाची अनेक गाणी प्रसिद्ध आहेत. त्यातील काव्यामध्ये लयीचे सौंदर्य आहे.

उदा. गोविंदा रामा हो, गोपाळा रामा जी जी
श्रीकृष्ण सोंगाड्याचे, आम्ही बाळ बागडे जी जी

६. गोंधळ गीते

महाराष्ट्रात काही कुळात प्रचलित असा कुलाचार म्हणजे गोंधळ. घरातील मंगलकार्य निर्विघ्नपणे पार पडल्याबद्दल देवीची स्तुती आणि पूजा करून तिच्या उपकार स्तवनाचा हा विधी असतो. रेणुका, अंबाबाई, तुळजाभवानी या कुलदैवतांच्या नावाने गोंधळ घातला जातो. साथीसाठी मुख्यत: संबळ हे वाद्य असते. गोंधळ म्हणताना तेलाच्या दिवट्या नाचवतात. उदा.

कोल्हापूरची अंबाबाई गोंधळाला ये

तुळजापूरची भवानी गोंधळाले ये

७. वाघ्या-मुरळी

वाघ्या मुरळी हे खंडोबाचे उपासक. एखाद्यास मूल होत नसले किंवा होऊनही जगत नसले तर तो 'मला मूल होऊ दे' 'ते जगल्यास ते मी तुला अर्पण करेन' असा तो खंडोबाला नवस करतो. नवसानंतर जन्मलेला मुलगा खंडोबाला अर्पण केला की तो वाघ्या बनतो आणि मुलगी असेल तर टी मुरळी बनते. मुठीमुठीने भंडारा उधळीत नाचताना 'हबं हबं हबं' करीत गाणी म्हणतात. उदा.

हळदीकुंकवानं वटि माझी भरली

खंडेरायाची झाले मी मुरळी ग बाई मुरळी ..

या गीतांचा ढंग शाहीरी कवितेचा आहे. प्रणयाचे वर्णनही लावण्याच्या सुरात केलेले असते. वाघ्या मुरळीच्या गीतांतून श्री खंडेरायाची भक्ती, म्हाळसा-बाणाई या खंडोबाच्या पत्नी, दसरा दिवाळीतील थाट, सोमवती यात्रेचा सोहळा इत्यादी विषय आलेले असतात.

८. पोवाडा

शिवाजी महाराजांच्या काळात जनंजागृतीसाठी या लोकगीत प्रकाराची सुरुवात झाली. शूर-वीरांचे वर्णन, लढाईचे वर्णन किंवा युद्धातील पराक्रम अशा विररसप्रधान विषयांवर पोवाडे रचले जातात. ते गाणाऱ्यांना 'शाहीर' म्हणतात. एक मुख्य शाहीर व त्याला 'जी जी रं' असे गाऊन साथ करणारे दोघे-तिघे साथीदार असा संच असतो. डफ, खंजिरी, तुणतुणे, डफ, ढोलकी अश्या वाद्यांच्या साथीमध्ये पोवाडा सादर करतात. महाराष्ट्रात पिराजीराव सरनाईक, अमर शेख, शाहीर साबळे, बाबासाहेब देशमुख आदि कलाकारांनी पोवाडा हा लोकसंगीताचा प्रकार वेगळ्या उंचीवर नेऊन ठेवला आहे. उंच आवाजात कमीतकमी स्वरांचा वापर करून वीररसप्रधान अश्या पोवाड्याचा आविष्कार होतो.

उदा. वंदन भवानी मातेला

जिजामातेला आणि शिवाजीला

करुनिया शाहीर हा घेणार दिलाचा ठाव

तुझ्या शिवबाचं गान गाणार होऽऽजी जी जी जी

९. पोतराज

पोतराज हा महाराष्ट्रातील मरीआई या ग्रामीण देवतेचा एक उपासक आहे. पोतराज पुरुष असून स्त्री सदृश्य वेष धारण करतो. कमरेभोवती हिरव्या खणांचा घागरा असतो. त्यावर सैलशी घुंगराची माळ घालतो. पायात खडे भरलेले मोठे पितळी वाळे असतात. पोतराज केसांचा आंबाडा बांधतो आणि भाळी कुंकवाचा मळवट भरतो. देवीच्या साथीत किंवा पावसाळ्याच्या सुरुवातीला मरीआईचा फेरा गावात येतो अशी समजूत. त्यावेळी पोतराज डफाचा कडकडाट करीत गावात प्रवेश करतो. त्यावेळी साथीदार सनई वाजवतात व या साथीदारांच्या समवेत मरीआईच्या देव्हाऱ्यासह तो नाचत असतो. नंतर पोतराज देवीला प्रसन्न करण्यासाठी हातात कोरडा आसूड घेऊन हवेत जोरात फिरवतो आणि त्याचे फटाफट आवाज काढीत आपल्या अंगाभोवती मारून घेतो. आणि देव्हाऱ्यासमोर उभा राहून आरोळ्या देतो. मग दंडाला घट्ट डोरी बांधून दंडाच्या स्नायूत दाभण खुपसून रक्त काढतो. तेवढ्यानेही देवी प्रसन्न झाल्याचे दिसले नाही तर स्वत:च्या मनगटाचा चावा घेतो. देव्हारा घेतलेली स्त्री अंगात देवीचा संचार होऊन नाचू लागते. मरीआई प्रसन्न झाल्याचे ते लक्षण होय.

पोतराजांची गीते केवळ मरीआई विषयीची किंवा महालक्ष्मी विषयीची नाहीत तर त्या गीतांमध्ये मराठी लोकमानसाचे स्वरूप प्रकट झालेले दिसून येते. त्यात श्रीगणेश वंदन, माता-पिता, गुरु, उगवता सूर्य, पांडव, नवनाथ, दशावतार यांच्याविषयीचे उल्लेख असतात. पोतराजांचे गीताचे स्वरूप साधेसोपे असते उदा.

आलीया मरीबाई

तिचा कळेना अनभऊ

भल्या भल्यांचा घेती जीवू ...

१०. बहुरूपी

ही एक भिक्षेकरी जमात महाराष्ट्रात आढळते. नावाप्रमाणेच बहुविध रुपे म्हणजेच घेऊन लोकांची करमणूक करतात. दुपार टळून गेलेली असते, पुरुष माणसे कामधंद्याला गेलेली असतात. बायकामुली निवडण्या-टिपण्यांची कामे पुढे घेऊन बसलेल्या असतात. अशावेळी बायकी आवाजात ‘चला काकू, चला काकू’ असे गाणे म्हणत बहुरूपी दारात येतो.

तो आयाबायांना म्हणतो-

लग्नाला चला तुम्ही लग्नाला चला

ठकूताई साळूताई लग्नाला चला

चला काकू चला काकू लग्नाला चला

जेवायला केली चिखलाची कढी

दगडाची वडी-मस्करी लोणचं
गाढवाचं भजं तरसाच्या पोळ्या
लांडग्याची खीर जेवायला चला.

११. गौळण

गौळण किंवा गौळण काव्ये ही रूपक काव्ये आहेत. गोकुळच्या गौळणीनी कृष्णाला उद्देशून म्हटलेली जी पदे आहेत त्यांना गौळणी किंवा गौळणगीते म्हणतात. संत एकनाथांनी हा प्रकार प्रचलित केला. उदा.

जाता मथुरा बाजाराला । घागर हा फोडी कान्हा

महाराष्ट्राच्या लोकगीतांची परंपरा जशी प्राचीन आहे तशीच ती व्यापक आहे. त्यात असंख्य प्रकार आहेत. त्या सर्वांचा येथे समावेश करणे अशक्य आहे. कालानुरूप या गीतांचे महत्व जरी कमी होत चालले असले तरी वाङ्मयीन महत्व मात्र कायम रहाणार आहे.

१.५.६ लोकसंगीताचा साहित्याशी असलेला अनुबंध

सर्वसाधारण माणसाच्या बुद्धीला आकलन होऊ शकेल व ते म्हणू शकतील अश्या चाली असलेली सोपी गीते म्हणजे 'लोकसंगीत' होय. जुन्या रूढी, परंपरा, आचारविचार, धार्मिक कल्पना, समाजरचना, दैनंदिन जीवनातील घडामोडी याचे दर्शन लोकसंगीतात घडते. लोकसाहित्याच्या सखोल अभ्यासिका डॉ. सरोजिनी बाबर यांनी लोकसंगीताची व्याख्या ''विविध प्रकारच्या जातीवंत स्वर-विलासांनी शृंगारलेले व अशिक्षितांनी कितीक वर्षामागे रचले असतांनाही केवळ पाठांतराच्या बळावर पिढ्यान् पिढ्या आपल्या नवनवोन्मेषशालिनी तेजाने पुढच्या पिढीला उत्तेजित करणारे ते गीत म्हणजे लोकसंगीत'' अशी केली आहे.

लोकसंगीताच्या निर्मितीमागे अनेक घटक कारणीभूत ठरतात. या घटकांमध्ये ऐतिहासिक पार्श्वभूमी, भौगोलिक परिस्थिति, साहित्यिक परंपरा, सांस्कृतिक पार्श्वभूमी, लोकव्यवहार, चालीरीती अश्या अनेक घटकांचा समावेश होतो. लोकसंगीताचा साहित्याकडे ओढा अधिक दिसून येतो. हे नाते किंवा हा अनुबंध तपासताना लोकसंगीताची व्याप्ती, त्यात समाविष्ठ होणारे प्रकार यांचा अभ्यास करणे गरजेचे आहे. मुळात लोकसंगीत ही कल्पना विश्वव्यापी आहे. लोकसंगीत ह्या विषयाची व्याप्ती मोठी आहे. प्रत्येक प्रांताचे, राज्याचे, देशाचे लोकसंगीत प्रचलित असते. भारत देश विविध प्रांतांनी, भौगोलिक रचनांनी, चालीरीतींनी नटलेला देश आहे. राजस्थानचे मांड, पंडवानी, उत्तरप्रदेश मधील बन्ना, आसामचे बिहूगीत, अशी अनेक लोकगीते प्रसिद्ध आहेत. लोकसंगीत हा सांस्कृतिक ठेवा आहे. तो पिढ्यानपिढ्या जतन केला जातो. यातील साहित्य, काव्य हे मौखिक स्वरूपाचे असते. ते मुखोद्गत केले जाते. या संगीताची मालकी ही संपूर्ण समाजाची असते.

लोकसंगीतातील म्हणजे लोकगीतातील साहित्य हे प्रादेशिक भाषेतील असते. ही गीते लयदार तसेच बोलीभाषेतील शब्दांचा सुंदर वापर त्यामध्ये केलेला असतो. ह्या शब्दांमध्ये सांगीतिक नाद असतो. त्यामुळे म्हणणाऱ्याच्या सहजच जिभेवर बसतात. ह्या गीतांच्या चालींमध्ये साधेपणा व सोपेपणा असतो. तसेच चाल

ही कमीतकमी स्वरांमध्ये बेतलेली असते. ही गीते दादरा, केरवा यांसारख्या सोप्या तालात म्हटली जातात. या गीतांना मौखिक परंपरा असते. बहुतांशी लोकगीते ही समूहाने म्हटली जातात व ती समुहासाठीच असतात. समाजातील चालीरीती, मनातील भावना, जीवनाविषयक सोपे तत्वज्ञान इत्यादी विषय लोकगीतांमध्ये येतात. त्यामुळे लोकसंगीतातील काव्याचे संगीताशी एक अतूट नाते असते. लोकगीते ही मुळात चालीमध्ये आणि सुरा-तालातच जन्म घेतात. आधी गीतलेखन व नंतर चाल किंवा त्या गीताला संगीत असा प्रकार लोकगीतांत नसतो त्यामुळे संगीताशिवाय लोकगीतांची निर्मिती होणार नाही.

१.६ नृत्य : माध्यम विचार

माध्यम हा शब्द कला जगतात विविध अर्थांनी वापरला जातो. रंग, पेन्सिल, ब्रश, कागद ह्या साधनांतून किंवा माध्यमातून चित्रकलेची अभिव्यक्ती होते. परंतु बिंदू, रेषा, रंग, पोत, आकार, आकारमान, घनता, छाया, छटा हे चित्रकलेचे मूलघटक आहेत. नृत्यामध्ये नर्तक किंवा नर्तकीचे शरीर, गीत, कंठसंगीत, वाद्यसंगीत, रंगमंच व प्रकाश, वेशभूषा, ध्वनी इत्यादी घटक माध्यम असून चेहऱ्यावरील भाव, शारीरिक हालचाली, स्वर, ताल, लय इत्यादी मूलघटक असतात.

प्रथम आपण नृत्य म्हणजे काय हे पाहू. लय आणि नादाला प्रतिसाद देणं ही मानवी शरीरातील सहज प्रेरणा आहे. नादमधुर स्वर आणि ठेका किंवा ताल ह्यांनी तयार होणाऱ्या आणि कानांना ऐकू येणाऱ्या संगीताला शारीरिक हालचालींतून दृश्यरूप देणं म्हणजे नृत्य अशी ढोबळमानाने नृत्याची व्याख्या करता येईल. नृत्य या शब्दाचा मूळ धातू 'नृ' हा आहे आणि भाष्यकार पतंजलीने 'नृ' धातूपासून नृत्य शब्दाची व्युत्पत्ती मान्य केली आहे. नृत् शब्दाचा अर्थच शरीराच्या विविध भागांचे हलणेडुलणे असा मानला गेला आहे. भारतीय परंपरेमध्ये नृत्यकलेची आद्यदेवता म्हणून नटराज शिवशंकरची आराधना केली जाते. शंकराची नृत्यमय आकृती म्हणजे 'नटराज' ही नृत्यकलेची आराध्यदेवता मानली जाते. भारतीय नर्तनकला ही अतिशय प्राचीन कला आहे. नृत्याच्या विकासावर दृष्टिक्षेप टाकणारा भरत मुनींचा 'नाट्यशास्त्र' हा सर्वात प्राचीन ग्रंथ आहे. भारतातील सर्वच शास्त्रीय नृत्यशैली नाट्यशास्त्रामध्ये वर्णन केलेल्या तंत्र आणि सादरीकरणाशी साधर्म्य सांगणाऱ्या आहेत.

मानवाच्या उत्क्रांतीच्या टप्प्यावरील त्याने अन्नासाठी केलेल्या शिकारींची चित्रं पाहिल्यावर हे आदिम नृत्याचं मूळ असावे असं वाटतं. कारण या चित्रांमध्ये शिकार मध्यभागी ठेवून त्याभोवती हातवारे करत फिरणारा माणसांचा समूह दिसतो. ज्या प्राण्याची शिकार केली त्याचं कातडं ताणून बनविलेल्या वाद्याच्या आवाजावर तोंडाद्वारे निरनिराळे आवाज करीत मुक्त शारीरिक हालचाली करणे हे आदिम नृत्याचे स्वरूप असावं असं जाणवतं. कलात्मक सौंदर्याची जाणीव ही माणसाला इतर प्राण्यांपेक्षा वेगळं ठरवते. सिंधू, ग्रीक, मेसपोटेमीय, इजिप्त अश्या प्राचीन संस्कृतींच्या चित्र-शिल्प-गायन-वादन-नृत्य आदी कलांविषयी उपलब्ध पुराव्यांच्या द्वारे ही कलात्मक जाणीव किती समृद्ध होती हे समजून येते.

कलेचे हस्तकला आणि ललितकला असे दोन प्रकार पडतात. प्राचीन काळामध्ये ज्या चौसष्ट किंवा बहात्तर कला सांगितल्या आहेत त्यात संगीत (गायन व वादन), नृत्य, नाट्य, काव्य, चित्र आणि शिल्प आदी कला प्रमुख कला असून यांचा अंतर्भाव 'ललितकलां'मध्ये होतो.

नृत्यकलेविषयी विचार करताना या कला-माध्यमाची स्वतंत्र अशी वैशिष्ट्यं लक्षात घेणे आवश्यक आहे. साहित्य, संगीत, चित्र, शिल्प आदी ललित कला-माध्यमांशी नृत्य या माध्यमाचा आंतरिक संबंध आहे. याशिवाय नाट्य, स्थापत्य इत्यादी कलांचा विचारही नृत्यकला-माध्यमाच्या आकलनासाठी आवश्यक आहे.

नृत्यासाठी नर्तन हा शब्द अभिप्रेत आहे. कारण आपण 'नाचणे' या संपूर्ण क्रियेलाच नृत्य म्हणून संबोधतो पण प्राचीन शास्त्राच्या आधारे 'नृत्य' हा शब्द नर्तनाचा किंवा नाचण्याच्या क्रियेचा एक भाग म्हणून ओळखला जातो. नर्तनाचे मुख्य तीन प्रकार सांगितले जातात

१) नाट्य २) नृत्य ३) नृत्त

१) नाट्य-

नाट्य या शब्दाचा ढोबळमानाने अर्थ आहे नाटक करणे. जे पूर्वकथांवर आधारित आहे आणि जे रसप्रधान आहे ते म्हणजे नाट्य. नाटकाचा मुख्य उद्देश हा रसनिर्मिती आहे. कोणत्याही कथानकाचा आधार अथवा सहाय्य घेऊन त्या कथानकास अभिनयाद्वारे व्यक्त करून दर्शकांच्या मनात अनुकुल रसाची निर्मिती करणे ही 'नाट्य' या शब्दाची विशेषता आहे. एखाद्या पौराणिक नाटकातील राजाचे पात्र साकारताना राजा झालेला कलाकार रंगभूषा आणि अभिनयाच्या सामर्थ्याने प्रेक्षकांसमोर तो प्रत्यक्ष राजा उभा करतो

२) नृत्य

सर्वसाधारणपणे नाट्य आणि नृत्त या दोहोंच्या मिलापातून जे तयार होते त्यास 'नृत्य' असे म्हणतात. भावना, अर्थ आणि अंगसंचालन जेव्हा लयबद्ध स्वरूपात प्रस्तुत केले जाते तेव्हा त्यातून नृत्य जन्माला येते. म्हणजे लयतालाच्या अनुसार अंगसंचालनाद्वारे प्रस्तुत केलेल्या भावनांच्या प्रकटीकरणास 'नृत्य' म्हणता येईल.

३) नृत्त

भाव व अभिनयाखेरीज केवळ तालबद्ध जे शिल्लक रहाते त्याला 'नृत्त' असे म्हणतात. केवळ पद व अंग संचालनाद्वारे लयकारी दर्शवून जेव्हा सौंदर्य निर्मिती केली जाते ते म्हणजे 'नृत्त'. यात अभिनय, भाव यास महत्व नसते. केवळ आंगिक सौंदर्याची शोभा ही विशेष मानली जाते. शंकराचे 'तांडव' हे नृत्ताचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. भरतमुनींनी 'नाट्यशास्त्र' या ग्रंथात नृत्ताची योजना शुभदायक सांगितली आहे. त्यामुळे पालखी, विवाह, गृहप्रवेश, राज्याभिषेक इत्यादी शुभसमयी 'नृत्त' आवश्यक मानले आहे.

१.६.१ नृत्याचे प्रकार

प्रास्ताविक

भारतातील राज्यांत लोकनृत्याचे विविध प्रकार प्रसिद्ध आहेत. भारतातील नृत्यांचे शास्त्रीयनृत्य व लोकनृत्य असे दोन भाग पडतात. साधारण भारतात २०० पेक्षा अधिक लोकनृत्ये प्रचलित असून त्यातील आठ ते दहा शास्त्रीय नृत्यशैली प्रचलित आहेत. भारतील विविध ठिकाणची संस्कृती, परंपरा, लोककला, सामाजिकता यांच्या संयोगाने शास्त्रीय नृत्य परंपरेचे वेगवेगळे प्रवाह निर्माण झालेले दिसून येतात. शास्त्रीय नृत्यांमध्ये भरतनाट्यम्, कथकली, कथ्थक, ओडिसी नृत्य, मोहिनीअट्टम, कुचीपुडी, सत्रिया इत्यादी नृत्यांचा समावेश होतो. भरतनाट्यम्, कथकली, कथ्थक व मणिपुरी नृत्य हे चार नृत्यप्रकार भारताचे भूषण आहेत. जगातील ललित शास्त्रात व कलांमध्ये या चार नृत्यांना मानाचे स्थान आहे. गीतांना पोषक असा अभिनय व मुळाशी धार्मिक भावना हे चारही नृत्यातील साम्य आहे. भरतनाट्यम्, कथकली हे दक्षिणेतील नृत्यप्रकार असून कथ्थक उत्तरेकडील तर मणिपुरी पूर्व भागातील नृत्य प्रकार आहे. याशिवाय ओरिसाचे ओडिसी नृत्य, केरळचे मोहिनीअट्टम, आंध्रप्रदेशचे कुचीपुडी, आसामचे सत्रिया इत्यादी नृत्ये सुद्धा तेवढीच प्रसिद्ध आहेत. एकूण संपूर्ण भारतभर वेगवेगळ्या नृत्यशैलींचा विकास झालेला आढळून येतो.

वेगवेगळ्या राज्यांत शास्त्रीय नृत्यांबरोबरच वेगवेगळ्या लोकनृत्य शैलीही प्रचलित आहेत. उदा. महाराष्ट्र-लावणी, कोळी नृत्य, पंजाब भांगडा, गुजरात गरबा, जम्मू आणि काश्मीर रौफ, आसाम बिहू, कर्नाटका यक्षगान, राजस्थान घूमर इत्यादी अनेक नृत्य त्या त्या प्रदेशांची सांस्कृतिक ओळख बनली आहेत.

१) भरतनाट्यम्

भरतनाट्यम् ही मुळात भक्तीप्रधान नृत्यशैली आहे. ही एक प्राचीन नृत्यशैली आहे. भरतानाट्यम् हे जरी मूळ दक्षिण भारतीय शास्त्रीय नृत्य असले तरी संपूर्ण भारतामध्ये ही लोकप्रिय नृत्यशैली आहे. ही नृत्यपरंपरा देवदासींमध्ये परंपरेने चालत आलेली आहे. भरतनाट्यम् नृत्य शिकविण्याऱ्या आचार्यांना 'नट्टूवन' म्हणतात. ते गुरुदक्षिणा न घेता विद्या देत असत आणि त्यांच्या शिष्या धन मिळवू लागत त्यावेळी त्या आजन्म आपल्या गुरूचा सांभाळ करून त्यांचा सन्मान करीत असत. भरतनाट्यम् नृत्यशैली ही आजही शुद्ध स्वरूपात पहायला मिळते. या नृत्यशैलीत शास्त्रीय मुद्रांचा अधिक वापर केला जातो. त्यात किरकोळ कथाही सापडतात. पण कथ्थक नृत्याप्रमाणे या नृत्यात कथानक नसते. भरतनाट्यम् हे एकट्याने केले जाणारे नृत्य आहे. क्वचितच तीनचार जणांच्या समूहाने केले जाते.

- **साथसंगत**

या नृत्यासाठी मृदंगम्, बासरी आणि व्हायोलिनची संगत असते आणि या सर्वांच्या जोडीला कर्नाटक संगीताचा, पदांचा वापर केलेला असतो.

- **भरतनाट्यम् नृत्य सादरीकारण–**

भरतनाट्यम् या नृत्यप्रकारात एकूण सात भाग येतात. या सात भागांची आपण थोडक्यात ओळख करून घेणार आहोत. या सात भागांना 'चरण' म्हणतात. हे चरण पुढीलप्रमाणे–

१) अलारिपू–

'अलारिपू' या शब्दाचा अर्थ आहे उमलणे. भरतनाट्यम् नृत्याच्या सुरवातीला पुष्पांजली अर्पण करण्याच्या किंवा प्रार्थना करण्याच्या मुद्रेमध्ये नर्तकी उभी असते त्याला अल्लारिपू असे म्हणतात. या मुद्रेमध्ये शरीराच्या दोन्ही अंगांची रचना सारखी असते. अंगसंचलन किंवा अंगाची हालचाल शरीराच्या उजव्या व डाव्या दोन्ही अंगाने केले जाते. नर्तकी भुवया, डोळे, गळा यांच्या हालचालींच्या मदतीने परमेश्वराची प्रार्थना करते आणि आपल्या नृत्य सफलतेसाठी आशीर्वाद मागते.

२) जतिस्वरम्–

'जति' म्हणजे स्वरांच्या बरोबर किंवा सरगमबरोबर केलेले बोल. ह्या चरणांमध्ये केवळ नृत्त असते की ज्यामध्ये विविध प्रकारच्या लयी प्रदर्शित केल्या जातात. यामध्ये जी मुद्रा शरीराच्या डाव्या बाजूला केली जाते तीच मुद्रा उजव्या बाजूला केली जाते. यात साथसंगतीसाठी असलेल्या मृदंगाचे विशेष कार्य असते.

३) शब्दम्–

या चरणामध्ये अभिनयास प्रारंभ होतो. काव्याच्या सहाय्याने परमेश्वर स्तुती पेश केली जाते.

४) वर्णम्–

वर्णम् हा भरतनाट्यम् मधील महत्वाचा चरण आहे. या चरणात पदसंचलन आणि अंगसंचलन यांचा योग्य समन्वय साधला जातो. या पेशकारीमध्ये ताल व लयीची विशेषता आणि निरनिराळ्या मुद्रा व भावाभिनय यांचा सुरेख संगम होतो. सर्वसाधारणपणे वर्णम् मध्ये आपल्या प्रियकराबद्दलच्या प्रेयसीच्या भावना (नायिका) दाखविल्या जातात.

५) पदम्–

पदम् म्हणजे 'पद' हा जाणकारीने किंवा समजून केलेला अभिनयाचा प्रकार आहे. नायक–नायिका भेदावर आधारित आणि मनुष्याच्या मूलभूत भावना स्पष्ट करणारा हा प्रकार आहे. या प्रकाराला तात्विक बैठक असून उच्च दर्जाचा शृंगार सादर करण्याकडे आणि अध्यात्मिक भाव जागृतकरण्याकडे नर्तकीचा प्रयत्न असतो.

६) तिल्लाना–

उत्तर हिंदुस्थानी संगीतातील तराणा या गीतप्रकाराप्रमाणे भरतनाट्यम् नृत्यप्रकारात तालस्वरुप शब्दांपासून तिल्लाना ह्या शब्दाची उत्पत्ती झाली असावी. या चरणात नर्तकीचे नृत्य कौशल्य प्रकट होते. याशिवाय नटनम्, जावली हेही प्रकार याठिकाणी सादर केले जातात.

७) श्लोकम्–

भरतनाट्यम् मधील या अंतिम चरणात नर्तकी शांतरसात भक्तिपूर्ण असा एखादा पारंपारिक श्लोक सादर करते.

- **भरतनाट्यमची वेशभूषा**

भरतनाट्यम् मध्ये मराठी लोकांच्या नऊवारी साडीसारखीच नर्तिकेची साडी असते. ही साडी पितांबराप्रमाणे शिवलेली असते. दोन्ही पायांच्या मध्ये चुणीदार पंखा असतो. समोरील बाजूने अंगावर दुपट्ट्याचा पदर घेतलेला असतो व तो पाठीमागून कमरेला खोचलेला असतो. अर्ध्या हातांचा ब्लाउज असून संपूर्ण वेशभूषेसाठी जरी काठाचे रेशमी किंवा कांजीवरम् कापडाचा वापर केलेला असतो. नर्तिकेने कंबरपट्टा, गळ्यात व कानांत आभूषणे, बिंदी, डोक्यावर खड्यांचे चंद्र आणि सूर्य, केसांची सुंदर रचना तसेच लांब वेणीवर फुलांचा गजरा व भरपूर फुलांचा वापर केलेला असतो. हलकासा मेकअप(रंगभूषा) चाही वापर केलेला असतो. स्त्रीच्या रुपाला पावित्र्य, मोहकता आणि बांध्याला उठाव देणारी अशी भरानाट्यम् ची वेषभूषा असते.

- **भरतनाट्यम नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

पद्म सुब्रम्हण्यम, अलारमेल वल्ली, यामिनी कृष्णमूर्ती, अनिता रत्नम, मृणालिनी साराभाई, बाला सरस्वती इत्यादी.

२) कथ्थक नृत्य–

कथ्थक किंवा कथक नृत्यशैलीचा उगम आणि विकास प्रामुख्याने उत्तर भारतात झाला. हे नृत्य उत्तर प्रदेश, बिहार, बंगाल, मध्यप्रदेश, राजस्थान, पंजाब इत्यादी प्रांतात प्रसिद्ध आहे. कथ्थक शब्दाची उत्पत्ती ‘कथा’ या शब्दावरून झाली आहे. ‘कथन करोती कथक:’ म्हणजे कथन करणारा तो ‘कथ्थक’ असे नाव पडले. पौराणिक आणि बोधपर कथा जनसमूहासमोर कथन करून त्या गायन आणि अभिनयासाहित सादर करणाऱ्या कलाकारांना कथक असं नाव होतं. प्राचीन काळी वैष्णवांच्या मंदिरांमध्ये कथक लोकांची नियुक्ती होत असे. हे कथक स्वतः गायन अभिनय करून पौराणिक कथा सादर करत असत.

तेराव्या शतकापर्यंत कथ्थकची एक विशिष्ट नृत्यपद्धती बनली होती. त्यात म्हटल्या अथवा वाजवल्या जाणाऱ्या बोलांचाही विचार झाला होता. या काळात भक्तीपरंपरेचा लोकांच्या जीवनावर पुष्कळ प्रभाव होता. उत्तर भारतात वैष्णवपंथ फोफावत चालला होता. ‘रास’ या लोकनृत्यातून कथ्थक शैली प्रगत झाली. राधा–कृष्णाच्या विविध कथांवर आधारित आणि वृंदावनातील त्यांच्या रासलीलांची वर्णनं करणारी नृत्य केली जात होती. पुढे मुघल राजवटीमध्ये नृत्याकडे मनोरंजनाचे साधन म्हणून बघितलं गेलं. पर्शियन नृत्यशैलीशी संयोग होऊन मूळ कथ्थक नृत्यशैलीमध्ये बदल झाले.

लखनौ, जयपूर आणि बनारस या तीन स्वतंत्र कथ्थक नृत्यशैली तयार झाल्या. लखनौचे नवाब वाजीद अली शाह यांनी कथ्थक नृत्य शैलीस खूप प्रोत्साहन दिले. आज ही शास्त्रीय नृत्यशैलीतील एक प्रतिष्ठित नृत्यशैली म्हणून मान्यता पावली आहे.

- **साथसंगत**

या नृत्यासाठी तबला, हार्मोनिअम, बासरी, सतार इत्यादी वाद्यांची संगत असते.

- **कथ्थक नृत्यशैली सादरीकरण**

थाट–

कथ्थक नृत्याची सुरुवात थाटाने होते. थाटामध्ये संथ लयीमध्ये लयबद्ध हालचाल करून नर्तक पुढील नृत्याला लागणारी मानसिक व शारीरिक पूर्वतयारी करीत असतो.

आमद–

आमद हा फार्सी शब्द असून त्याचा अर्थ प्रवेश असा होतो. संथ लयीमध्ये नाचता येईल अशा पध्दतीने पखवाजचे आणि नृत्याचे बोल एकत्र करून आमदची रचना केली जाते.

तुकडा–

नृत्याचे थैई, दिगदिग, तत् इत्यादी शुध्द बोल वापरून तुकड्यांची रचना केलेली असते. तुकडा म्हणजे लहान बोल. एक किंवा एकाहून कमी आवर्तनात येणारा बोल.

परमेलू–

पखावज, नगारा, झांज इत्यादी निरनिराळ्या वाद्यांचे आवाज व नृत्याचे बोल यांच्या मिश्रणाने परमेलूची रचना केलेली असते.

परन–

केवळ पखावजाचे बोल वापरून वाढत्या लयीमध्ये केल्या जाणाऱ्या रचना या परन म्हणून ओळखल्या जातात.

कवित्त–

देवदेवतांच्या स्तुतीवर्णनाने युक्त अशा नटवरी बोलांसह ब्रजभाषेत रचलेली छंदयुक्त रचना म्हणजे कवित्त.

चक्कर–

चक्कर ही कथ्थक नृत्यातील एक विशेष कृती आहे. गोलाकार फिरून परत पहिल्या स्थितीत येण्याच्या कृतीला चक्कर अथवा भ्रमरी म्हणतात.

पढंत–

तुकडे, परन, परमेलू हे प्रकार प्रत्यक्ष नाचण्यापूर्वी नर्तक त्यांचे बोल हातावर ताल देऊन म्हणून दाखवतो. या पद्धतीला पढंत म्हणतात.

गत–

गत हा नृत्यविभागातील प्रकार आहे. गतनिकास व गतभाव असे याचे दोन भाग आहेत. गत म्हणजे गती. निकास म्हणजे तिचे नीट विवरण. गतनिकास म्हणजे चालींचे विवरण. या चाली म्हणजे गती. उदा.हंसीगती, गजगामिनी गती, मयूरीगती इत्यादी. गतभावांमध्ये एखादी लहानशी कथा किंवा नाट्यपूर्ण प्रसंग चेहऱ्यावरील भावतरंगांद्वारे आणि शरीराच्या सूचक हालचालींमधून व्यक्त केला जातो. उदा.होली, कालियामर्दन इ. अभिनयाच्या विभागातील दुसरा प्रकार ठुमरी, दादरा, भजन इत्यादी गीतप्रकारांवर आधारलेला असतो. बसून भाव प्रदर्शित करण्याला ‘अदा’ असे म्हणतात.

ततकार–

कथ्थक नृत्याचा शेवट या प्रकाराने केला जातो. लयीशी खेळत खेळत लयीचे सुंदर बंध पदन्यासांनी व पायातील घुंगरांच्या आवाजाने प्रदर्शित करणे म्हणजे तत् कार.

- **कथ्थक नृत्याची वेशभूषा**

कथ्थक नृत्याची वेशभूषा दोन प्रकारे केली जाते. देवाची वंदना, अभिनयासाठी केले जाणारे पद, दशावतार, नायिका–भेद वगैरे करिता हिंदुस्थानी वेशभूषा घागरा चोळी, ओढणी आणि त्यावर साजेसे अलंकार, बांगड्या, बिंदी, गळ्यात लांब व आखूड नेकलेस असा असतो. तर तराणा, गझल यासाठी नृत्यांगना सलवार, अंगरखा, जाकीट, ओढणी व त्याला साजेसे अलंकार अशी मोगल पद्धतीची वेशभूषा करतात.

कथ्थक नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार

अच्छन महाराज, शंभू महाराज, लच्छु महाराज, बिंदादीन महाराज, कृष्णकुमार, गोपिकृष्ण, बिरजू महाराज, सितारादेवी, रोशनकुमारी, दमयंती जोशी, डॉ.मंजिरी देव, कुमुदिनी लाखिया, रोहिणी भाटे इत्यादी

३) कथकली

हे दक्षिण भारतातील एक प्राचीन शास्त्रीय नृत्यनाट्य आहे. बाराव्या शतकात या नृत्यशैलीचा उगम झाला. कालिकतचा राजा जमेरिन याने कथकली नृत्यनाट्याची निर्मिती केली. केरळमध्ये या नृत्याचा विशेष प्रसार झाला आहे. या नृत्यात अभिनय आणि कथानक यांचा सुरेख समन्वय साधलेला असतो. कथकली हा २० ते २२ कलाकारांचा संच असतो. यामध्ये गायक, वादक, रंगभूषाकार यांचा समावेश असतो. यामध्ये रामायण, महाभारत किंवा कोणत्याही पौराणिक कथेचे चित्रण केले जाते. नर्तक स्वतः काही बोलत नाही.

ज्या पात्रांचा संवाद असेल ते तेथेच रंगमंचावर येऊन तशा प्रकारचा अभिनय करतात. पाठीमागे गायल्या जाणाऱ्या कवितांवर भावप्रदर्शन केले जाते.

- **साथसंगत**

या नृत्याच्या साथीला 'मर्दल' (मृदंग), रुद्रवीणा आणि बासरीचा उपयोग केला जातो.

- **कथकली नृत्याचे सादरीकरण–**

कथकली हे मोठ्या आणि मोकळ्या जागेमध्ये सादर होणारे नृत्य आहे. खूप मोठा शामियाना किंवा तंबू सजवला जातो. चकचकीत पितळी मोठमोठ्या दीपमाळा लावल्या जातात. या प्रकाशात नर्तक आपली कला सादर करतो. हे पारंपरिक नृत्य चांदण्या रात्रीमध्ये केले जाते.कथकली नृत्यनाट्य सुरू करण्यापूर्वी त्याची घोषणा ढोल वाजवून केली जाते. त्याला कलीकोडु म्हणतात. सर्वप्रथम पडद्याच्या मागे ईश्वराची प्रार्थना म्हणजे थोड्यम् आणि वंदनाश्लोकम् होते आणि कथानकाचा परिचय करून दिला जातो. त्यानंतर शंख, नगारा, मृदंग यांच्या घोषामध्ये पुराप्पडु हा कार्यक्रम सुरू होतो. पुढच्या टप्प्यात नर्तक नर्तिका हळूहळू रंगमंचावर प्रवेश करतात आणि पात्राच्या भूमिकेप्रमाणे अभिनय (आंगिक) मुद्रांच्या द्वारे भाव प्रकटीकरण करू लागतात. नर्तक–नर्तकी आपली कला सादरकरण्यासाठी जेव्हा रंगमंचावर येतात त्यावेळी दोन मुले हातात पडदा पकडून उभी असतात. या पडद्याला त्रिशला असे म्हणतात. रंगमंचावर एक छोटी तिपाई ठेवली जाते. त्यावर नर्तक बसू शकतो किंवा आपल्या नृत्यात वीररसात्मक कथा असल्यास तिपाईचा उपयोग करतो. उदा. हनुमान जेव्हा लक्ष्मणासाठी संजीवनी बुटी आणण्यासाठी पर्वत उचलून आणतो, तो पर्वत म्हणजे तिपाई समजून कलाकार त्याचा उपयोग करतो. दृश्य बदलण्यासाठी त्रिशला म्हणजे पडद्याचा उपयोग करतात. या नृत्यात लय आणि तालाच्या प्रभुत्वावरच नाट्य आणि नृत्यांचा सर्व अर्थ सामावला जातो. कथांचे छंदही वेगवेगळ्या तालात बांधलेले असतात. थिरोनत्तम् हा कथकलीचा मोठा अंक असतो ज्यामध्ये तांडव या नृत्यप्रकाराचे प्रदर्शन होते. यामध्ये स्त्री–कलाकारही सहभागी होतात. त्यांना कुम्मी म्हणतात. यामध्ये रामायण, महाभारतामधील छोटे–छोटे प्रवेश सादर केले जातात. सर्वात शेवटी मंगल श्लोक सादर केले जातात. या नृत्यात जवळजवळ पाचशे मुद्रांच्या द्वारे अभिनय केला जातो. कथकलीचे तीस प्रकार प्रचलित आहेत.

- **वेशभूषा व रंगभूषा**

कथकलीची एक विशिष्ट वेशभूषा व रंगभूषा असते. सर्व रंगभूषा करण्यासाठी कमीतकमी बारा तास तरी लागतात. देवता व सज्जन नटाचा चेहरा हिरव्या रंगाने रंगवतात तर राक्षसांचा चेहरा लाल रंगाने रंगवतात. स्त्रियांना सफेद रंग तर शूर्पणखा / पूतना यांना विविध रंग वापरतात. डाकूंना काळा रंग, विदूषकांना वेगवेगळे विचित्र रंग वापरतात. नृत्यकाराच्या शरीरावर एक घट्ट जॅकेट आणि एक विचित्र पध्दतीचा चुणीदार रंगीबेरंगी घेरदार घागरा असतो. कथकलीचे खास वैशिष्ट्ये सांगणारा डोक्यावर मोठा मुकुट घालतात.

- **कथकली नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

कथकली नृत्यनाट्यासाठी केरळ कला मंडलम् या संस्थेची स्थापना झाली आहे. कवि क्लयोर यांनी यात आधुनिकता आणून या नृत्यनाट्याचा प्रसार-प्रचार केला. श्रीमती रागिणीदेवी, गुरू गोपीनाथ मलबारच्या यांनी या परंपरागत नृत्य नाट्याचे अनेक देशांमध्ये कार्यक्रम करून यश संपादन केले आहे.

४) ओडिसी नृत्यशैली

मध्ययुगामध्ये ओदिशाच्या जगन्नाथपुरीच्या मंदिरामध्ये या नृत्यशैलीची उत्पत्ती झाली असे मानतात. ख्रिस्तपूर्व दुसऱ्या शतकात राजा खारवेलाच्या कारकिर्दीत या नृत्यशैलीचे पुनरुज्जीवन झाले असावे. प्राचीन गोतीदुवा आणि महारी या दोन नर्तन परंपरा मध्ये या शैलींचा उगम झाला असावा. इतर भारतीय शास्त्रीय नृत्यशैलींप्रमाणेच या नृत्यशैलीला देखील धार्मिक पार्श्वभूमी आहे. ओडिसी नाट्यशैली देवदासी, महारी जातीच्या स्त्रिया तसेच स्त्रिवेष घेऊन नृत्य करणारी मुले यांनी ही नृत्यशैली घडवली.

- **साथसंगत**

मर्दल (मृदंगाचा एक प्रकार), गिनी (झांजा), पखावज, वीणा, बासरी ही वाद्ये साथीला असतात.

ओडिसी नृत्याचे सादरीकरण

ह्या नृत्यातील विविध प्रकारांना अनुसरून भिन्न भिन्न रागतालांवर आधारलेले शुद्ध शास्त्रोक्त संगीत उपयोजतात. हिंदुस्थानी व कर्नाटक संगीत वापरात असले, तरी त्यांची वैशिष्ट्ये कटाक्षाने पाळली जातात. कविसूर्य बलदेव रथ, गोपीकृष्ण, उपेंद्र भंज इत्यादींच्या काव्यरचना संगीतात वापरल्या जातात.

'ओडिसी' नृत्याचा आरंभ मंगलाचरणाच्या रूपामध्ये 'भूमीप्रमाण' आणि 'विघ्नराज पूजा' या कार्यक्रमाने होतो. मृदुंग आणि जोडीला इतर वाद्ये वाजवून आणि श्लोक गाऊन पवित्र वातावरणात ओडिसी नृत्याची सुरुवात होते.

मंगलाचरण नृत्यानंतर बटुनृत्य व त्यानंतर पल्लवी, अभिनय आणि सर्वात शेवटी मोक्षनाट्य प्रस्तुत केले जाते. नर्तकी विलंबित लयीमध्ये चौक हा नृत्यप्रकार करण्यास सुरुवात करते. विलंबित लयीमध्ये याचे प्रयोग करुन नृत्य उत्कर्षास नेतात. कथ्यक व भरतनाट्य नृत्यशैलीप्रमाणे ओडिसी मध्येही तालचक्रातील लयकारी करुन नृत्यात रंग भरला जातो. वेगवेगळ्या लयीतले पदन्यास यातून नृत्य प्रेक्षणीय होते. संस्कृत व उड़िया काव्यावर आधारित इष्टदेववंदना यावर हे नृत्य सादर केले जाते. इष्टदेवतेचे रूप आपल्या नृत्यशैलीतून आकर्षक नृत्याचे तुकडे परण सादर करतात.

'बंदना' नृत्यानंतर स्वरपल्लवी नृत्य केले जाते. यामध्ये रागामधील अनेक स्वरा नृत्यातून प्रदर्शित करतात. या कलाकृतीत हस्ताभिनयावर विशेष नृत्याचा आविष्कार केला जातो. स्वरपल्लवी नंतर गीताभिनय सामिनयन्त केले जाते. हे नृत्य भरतनाट्यम्मधील पदम् या प्रकारासारखे असते आणि काही अंशी व्यक्तीमधील तुमरीचे भाव या शैलीत पाहायला मिळतात.

कवी जयदेव यांचे 'दशवतार' हे अत्यंत लोकप्रिय असे पद आहे. 'दशावतार' हा फार गाजलेला नृत्यप्रकार आहे. प्रसिध्द कवींच्या गीतांना रागरागिण्यांमध्ये स्वरबध्द करुन त्या गीतांवर भावाभिव्यक्ती नृत्यामधून पेश केली जाते. प्रसिद्ध कवी जयदेव, उपेंद्र बनमालीदास यांची काव्ये स्वरतालबध्द केली गेली. कवी जयदेव यांचे दशावतार प्रस्तुती या अत्यंत लोकप्रिय पदावर नर्तकी विविध प्रकारचे भावदर्शन करते. यामध्ये डोळ्यांचे हावभाव, हस्ताभिनय हेही विशेष महत्त्वाचे समजले जातात.

भरतनाट्यम मधील 'तिल्लाना' किंवा कथ्थकमधील 'तराणा' या प्रकारांप्रमाणेच शेवटचा प्रकार 'तर्जन' हा असतो. यामध्ये स्वर ताल व नृत्य या त्रिवेणीने नृत्य पेश केले जाते. द्रुतगती वाढवली जाऊन अतिद्रुत गती वाढवत जाऊन परमोत्कर्षाला नृत्य नेले जाते. ओडिसी नृत्यामध्ये आजकाल नवे सृजन करून नवनवीन नृत्यरचना समाविष्ट केल्या गेल्या आहेत. नवनव्या रागांमध्ये गीत, पद स्वरबध्द केले गेले. नृत्याचा समापन मोक्षनृत्याने केला जातो. 'ओडिसी' नृत्यशैलीमध्ये मृदंग आणि बासरी या वाद्यांची साथ घेतात. कधी कधी सारंगी किंवा बेला साथीला घेतली जाते. नृत्यगुरु मंजिरीवर ताल देतात. कमरेला चांदीचा पट्टा आणि इतर आभूषणांबरोबर डोक्यावर मुकुट आणि प्रथामंडल हा सर्व साज लेवून नर्तकी आपल्या ओडिसी नृत्यशैलीचे सादरीकरण करते.

- **वेशभूषा :**

सर्वसाधारणपणे ओडिसी नृत्यासाठी लागणारे पोषाख हे ओरिसा साडी किंवा संबळपुरी साडीपासून बनविले जातात. दागिन्यांमध्ये कमरेला बेंगपटिया (कंबरपट्टा), मनगटात करकंकण, दंडांवर ताईत (बाजूबंद), गळ्यात हारा आणि चिका (अनुक्रमे गळ्यातला लहान व मोठा दागिना), कानात कापा, कपाळावर मांग टीका (बिंदी), अंबाड्यावर रत्नजडीत जाळी, डोक्यावर माहकूट याचे दोन भाग असतात, अंबाड्याच्या भोवती फुलांचा हार ज्याला गोभा म्हणतात व अंबाड्यात खोचलेला ताहीया जो पुरीमधील जगन्नाथ स्वामींच्या मंदिराचा कळस संबोधित करतो, पायामध्ये पाऊंजी (पैंजण) आणि घुंगरू यांचा समावेश असतो.

- **ओडिसी नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

ओडिसी नृत्यशैलीचे विख्यात कलाकार केलुचरण महापात्रा यांनी या नृत्याला आंतरराष्ट्रीय किर्ती मिळवून दिली. त्यांच्या शिष्या संयुक्ती पाणीग्रही त्यांचे पती श्री रघुनाथ पाणीग्रही हे सुद्धा ओडिसी नृत्यशैलीचे प्रतिनिधित्व करतात. गंगाधर प्रधान, पंकज चरण दास व देवप्रसाद दास ह्यांनीही या नृत्याचा प्रसार करून त्याला मान्यता मिळवून दिली

५) मणिपुरी

पंधराव्या शतकाच्या आसपास मणिपुर क्षेत्रामध्ये वैष्णव धर्माचा प्रचार झाला. त्याबरोबर कीर्तन, लीला, रासनृत्य या नृत्याची निर्मिती झाली. मणिपुरी नृत्यशैलीमध्ये सर्वात लोकप्रिय आणि प्रमुख नृत्य 'रासलीला' आहे. याला 'भारतीय ऑपेरा' म्हणता येईल. यामध्ये संवाद, अभिनय आणि नृत्य याचा समावेश

असतो. नृत्य हे प्रमुख असते व त्यात राधा, कृष्ण, गोपी यांचा समावेश असतो. राधा कृष्ण गोपी यांच्या माध्यमातूनच रामलीला हा कार्यक्रम रचलेला असतो. कृष्णाचा अभिनय दहा बारा वर्षाचा बालकही करतो. परंतु राधा आणि तिच्या सख्या यांचा अभिनय प्रवीण नर्तक्या करतात.

- साथसंगत मणिपूरी झांजा व ढोल
- मणिपूरी नृत्याचे सादरीकरण

या नृत्यात रासलीला चार प्रकारची असते .

१) वसंतरास, २) कुंजगरास, ३) महारास, ४) नित्यरास.

- **वसंतरास :** ही वैशाख महिन्यात आयोजित केली जाते. यामध्ये रागावलेल्या राधेला अनेक तऱ्हेने अभिनयातून नृत्यातून कृष्ण मनवत असतो. कृष्ण राधेसमोर आत्मसमर्पण करतो व राधा त्याला क्षमाशील हृदयाने स्वीकार करते.
- **कुंजरास :** ही अश्विन महिन्यात असते. हे राधाकृष्णाच्या संयोगाने शृंगाररसपूर्ण नृत्य आहे. यामध्ये विरह नाही. विभिन्न रूपामध्ये वनात विहार करत आनंदाने नृत्य करतात.
- **महारास :** कार्तिक महिन्यात हे नृत्य केले जाते. यामध्ये विरहाची भावना प्रकट होते. राधेला सोडून कृष्ण निघून जातो, पण शेवटी राधेला कृष्णाची प्राप्ती होते,
- **नित्यरास :** हे नृत्य कोणत्याही वेळी करतात. हे रासनृत्य करताना विषय एकच असतो- आत्मा व परमात्मा यांच्यातील विरहभावना व मीलन. म्हणजे आत्मा हा परमतत्त्वाला मिळण्यासाठी व त्याला समर्पित होण्यासाठी साद घालत असतो, ही भावना या सर्व रासलीलांच्या मूळ प्रेरणा आहेत.
- **वेशभूषा**

रासलीला नृत्याचे नर्तक अत्यंत बहुमूल्य आणि देखणी वेषभूषा करतात. राधा आणि गोपी गोल मोठा घेर असलेला घागरा घालतात. बहुतेक तो लाल रंगाचा असतो. खालच्या बाजूला वेताच्या छड्या लावतात की ज्यामुळे नाचताना योग्य त्या दिशात फिरता येईल. त्याला वर छोटया घागऱ्या लावतात. आरशाच्या तुकड्यांनी प्रकाशात त्या चकचकतात. चोळीलाही अशी सजावट करतात. ओढणीने आपले मुख झाकून घेतले जाते. पारदर्श ओढणीतून नेमके भाव दिसतात. कृष्णाचा वेषही आकर्षक असतो. पितांबर, मुरली, गळ्यात वैजयंतीमाला असा सुंदर वेष कृष्ण धारण करतात.

वरील नृत्यशैलीशिवाय एक लघुरास असते. त्यामध्ये गोपी कृष्णाबरोबर रास रचून आपले प्रेम व्यक्त करतात. गौरलीला, गोष्ठलीला या सर्व मोठ्या उत्साहाने साजऱ्या केल्या जातात. कालियादमन ही कृष्णाच्या

लीलेची कथा सादर केली जाते. दसऱ्याच्या उत्सवात नटांची कलाकारी, अस्त्रीविद्येचे प्रदर्शन, 'तबला घांगवी' ही लोकनृत्ये प्रसिध्द आहेत.

गुरुदेव रविंद्रनाथ टागोर यांनी मणिपूर नृत्य लोकप्रिय करण्यासाठी महत्त्वपूर्ण कार्य केले आहे. राष्ट्रीय सरकारने मणिपुरी नृत्य ॲकॅडमी स्थापन केली आहे. त्यामध्ये पारंपरिक मणिपुरी नृत्य शिकवली जाते.

- **मणिपूरी नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

ललित मोहन कविराज, चंद्रसिंह पंडित, अमद्रोन शर्मा, प्रिय गोपालसिंह नटराज, बिपिनसिंह, बुद्धिमंत सिंह, नवकुमार सिंह इत्यादी.

६) मोहिनीअट्टम्

नाजुक, डौलदार आणि लयबध्द हालचाली है मोहिनीअट्टम् चे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. ह्यात प्रामुख्याने लास्य (नाजुक-शारीरिक हालचाली) दिसून येते. ह्या नृत्याचे जन्मस्थळ केरळ आहे. सोळाव्या शतकात महिंश मंगलम् नारायण नंबुतीरी ह्या लेखकाने मलिहिलेल्या 'व्यवहारमाला' ह्या संस्कृत पुस्तकात मोहिनीअट्टम् चा प्रथम उल्लेख आढळतो. 'मोहम्' म्हणजे आकर्षित करणे, त्यावरुन मोहिनी शब्द बनला. अत्यंत आकर्षक स्त्रीने कौशल्याने सादर केलेले नृत्य म्हणजे मोहिनीअट्टम्.

- **साथसंगत**

या नृत्याच्या साथीला मएडका हे वाद्य तसेच व्हायोलीन, वीणा, मृदंग ही वाद्ये या नृत्याच्या साथीला जातात.

- **मोहिनीअट्टम् नृत्याचे सादरीकरण**

हे केरळमधील शास्त्रीय नृत्य असून एकोणिसाव्या शतकात महाराजा स्वाती तिरुनालच्या कारकीर्दीत मोहिनीअट्टम् ला आजचे हे स्वरुप प्राप्त झाले आहे. ही नृत्यशैली देवळापेक्षा राजदरबारात जास्त रमली. मोहिनीअट्टम् नृत्य सादर करताना प्रथम 'चोलकेट्टु' नंतर जतिस्वरम्, पदम्, तिल्लाना सादर केला जातो. महाराजा स्वाती तिरुनल यांनी जवळ जवळ वीस वर्णम् आणि असंख्य पदम् यांची रचना केली.

'अंगिकाभिनयात' मोहिनीअट्टममध्ये कैशिकी (डोलदार) वृत्ती वापरली जाते. यात शृंगार रसाचे प्राधान्य दिसून येते. मुख्यत्वेकरुन ही नृत्यशैली फक्त नर्तिकांपुरतीच मर्यादित आहे. या शैलीचे प्रमुख वैशिष्ट्य म्हणजे कंबरेच्या वरील भागाच्या डौलदार आणि गोलाकार हालचाली हे आहे. 'बाळराम भरतम्' हे पुस्तक या नृत्याचे मूलाधार आहे. त्यात त्यांनी त्या शारीरिक हालचालीना 'अतिभंग' अशी संज्ञा दिली आहे.

ह्या नृत्यशैलीत कंबरेखालचा सर्व भाग स्थिर असून फक्त वरचे शरीर सारखे हेलकावे घेऊन गोलाकार हलते. कधी पुढे मागे, तर कधी दोन्ही बाजूना झुकत असते. मोहिनीअट्ट मूळ भाषा मल्याळम आहे. प्रथम सुरुवातीच्या शरीराच्या लयबध्द हालचालींना 'अडवू' असे म्हणतात आणि त्या अडवूना जे 'बोल' वापरले जातात त्यांना 'वैतारी' म्हणतात. अडवू उपभागात विभागल्या जातात तगनम्, जगनम्, धगनम् आणि संमित्रम् ह्या शैलीत कोणत्याही प्रकारची जोरदार (तांडव) हालचाल नसते आणि पायसुध्दा जोरात न आपटता अतिशय नाजुक हालचाली केल्या जातात. एका हालचालीतून दुसरी हालचाल अतिशय हळुवारपणे एखादी कळी अलगद उमलावी, त्याप्रमाणे उलगडत जाते. या नृत्यात चारो (चालणे) हे कुंचित (प्रथम पायाचा अंगठा जमिनीवर टेकून मग टाच टेकवणे) पध्दतीचे असते. हस्ताभिनयासाठी महस्तलक्षणदीपिकाफ हे पुस्तक ह्या नृत्यशैलीसाठी वापरले जाते. मुद्रांचे वर्णन आहे. असंयुक्त, संयुक्त व मित्र मुद्रांची वर्णन आहेत. 'गीत गोविंद हे मतः ह्या शैलीचे साहित्य असते.

'मोहिनीअट्टम्' मध्ये सोपान पध्दतीचे संगीत वापरले जाते. त्याचे उत्तर हिंदुस्थानातील पदाशी साम्य आढळते. सोपान म्हणजे पायऱ्या. ह्या संगीत सोपानाद्वारे गायक देवतेशी संपर्क साधतो. आंदोलित गमक व लीनम् ही ह्या सोपान पध्दतीची वैशिष्ट्ये आंदोलित गमक, स्वरांचे मुक्त हेलकावे आणि लीनम् म्हणजे एक सूर दुसऱ्या सुरात विरघळून जाणे

- **वेशभूषा**

हे स्वनृत्य असून नृत्यांगनेचा पोशाख म्हणजे सोनेरी किनार असलेली पांढऱ्या रंगाची साडी, अलंकारांमध्ये सर्पकृतीला जास्त महत्त्व असते. मात्र सर्व दागिने सोन्याचे अथवा सोनेरी मुलाम दिलेले असतात. गळ्यातल्या अलंकाराला नागपदम्, कानातल्याला तोडा असे म्हणतात. इतर नृत्यशैलीपेक्षा मोहिनीअट्टममध्ये केशरचना वेगळी असते. डोक्याच्या डाव्या बाजूला एक अंबाडा घालून त्यावर एक पांढरी वेणी माळलेली असते.

७) सत्रिया

भारतातील मान्यताप्राप्त शास्त्रीय नृत्यांमध्ये आसाममधील सत्रिया नृत्याचाही आता प्रवेश झाला असून इ.स.२००० साली त्याला ही मान्यता प्राप्त झाली आहे. आसाममधील श्रीमंत शंकरदेव यांनी १५ व्या शतकात या नृत्याची निर्मिती केली तेव्हापासूनच तेथे ही नृत्यपरंपरा चालू आहे. तेथील एका नाट्याला जोड म्हणून श्री. शंकरदेव हे नृत्य उभे केले जे पुढे स्वतंत्र नृत्य म्हणून मान्यता पावले.

- **साथसंगत**

या नृत्याच्या साथीच्या वाद्यांमध्ये खोळ, झांज व बासरी यांचा वापर होतो. व्हायोलीन व हार्मोनियमचा वापरही सध्या होऊ लागला आहे.

- **सत्रिया नृत्याचे सादरीकरण**

पुराणातील कथा हा या नृत्याचा आधार असून पूर्वी भिक्षू लोक हे नृत्य सादर करीत असत. परंतु आता पुरुष व स्त्रियाही हे नृत्य सादर करतात. सात्रिया नृत्याचे अनेक प्रकार पहायला मिळतात. जसे, छली नृत्य, अप्सरा नृत्य, दशावतारी नृत्य, रासनृत्य, गोसाई, बार, गोपी प्रवेश, सूत्रधार, नटुआनृत्य आदि. यातील काही भागांचे भरतनाट्यम्शी साम्य दिसते.

यात शास्त्रीय रागांवर आधारित व श्री. शंकरदेव रचित बोरगीते गायली जातात ज्यांवर नृत्य सादर केले जाते.

- **वेशभूषा**

या नृत्यातील सूत्रधार पांढऱ्या वेशात असतात. तसेच कृष्ण, राम इ. पात्रांना धोती व रंगीबेरंगी जाकिट असते. स्त्रिया घागरा, चोळी व शाल वापरतात. सूत्रधार लांब हाताचा शर्ट, घागऱ्यासारखे वस्त्र व पगडी तसेच अनेक पारंपरिक आसामी दागिन्यांचा वापर करतात.

त्यामुळे वेशावरून 'सत्रिया नृत्य' ओळखणे अवघड आहे. स्त्रियाही प्रसंगी धोती घालतात. सुती कपड्याचा वापर अधिक असतो. 'अंचल', 'कांची' व 'घागरा' म्हणजे 'किंकिणी' हा महिलांचा वेश व धोती आणि डोक्यावर पगडी हा पुरुषनर्तकाचा वेश एकल नृत्यात दिसून येतो.

- **सत्रिया नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

गुरु जतिन गोस्वामी,गुरु घनकांत बोरा, माणिक बारबायन, भाबानंद बारबायन, मोनीराम दत्ता, डॉ.भूपेन हजारिका, शारोदी सैकिया, इंदिरा पीपी बोरा, अनीता शर्मा, मल्लिका कंडाली इत्यादी.

८) कुचिपुडी

ही शैली आंध्रप्रदेशातील कुचेलापुरम् गावात उदयाला आली. भरतमुनींच्या 'नाट्यशास्त्रा'वर कुचीपुडी ही शैली आधारित असून शास्त्रोक्त नृत्यशैलीतील एक शैली म्हणून ती ओळखली जाते. पूर्व रंगपूजा आणि नंदीस्तुती हे दोन कुचीपुडीचे आवश्यक घटक असतात. ह्या शैलीचा मूळ प्रवर्तक नरहरी तीर्थ आहे, तर भामा संप्रदाय सिधेंद्र योगी यांनी सुरू केला. त्यांनी दोन नृत्यनाट्ये रंगमंचावर आणली. त्यांची नावे परिजात अपहरण आणि भामाकलापम् अशी आहेत.

नाट्यशास्त्रातील सुयंक्त हस्तमुद्रा, असंयुक्त हस्तमुद्रा, १०८ करण, चारी, अंगहार, मंडल, इ. कुचीपुडीमध्ये वापरतात. दागिने लाकडापासून बनवलेले असतात. पुनुगु आणि वडीया अशी लाकडाची नावे असून ती हलकी असतात. दागिन्यांना आरशाचे तुकडे बसवलेले असतात. सत्यभामा वेणीसाठी जो दागिना वापरते तो वैशिष्ट्यपूर्ण असून या नृत्याचा निदर्शक आहे. ह्यात नृत्त, नृत्य, नाट्य असे प्रकार पडतात. नृत्तमध्ये कीर्तनम् आणि नत्री असतात. नृत्यामध्ये शब्दम् तर नाट्यामध्ये वेगवेगळ्या मुद्रा वापरल्या जातात.

कलाकार स्वत:च गाऊन नृत्य करतात. तांडव पुरुष सादर करतात, तर लास्य स्त्रिया सादर करतात. संगीत व साहित्य पूर्णपणे शास्त्रोक्त पध्दतीचे असते. ह्या नृत्यशैलीचे वैशिष्ट्य म्हणजे रंगभूमीवर पडदे नसतात तर नर्तक दोन माणसांनी धरलेल्या पडद्याआडून प्रवेश करतात. प्रत्येक पात्र स्वतःची ओळख एखाद्या गीताद्वारे करुन देते. त्याला 'प्रवेशिका दरु' म्हणतात. तसेच सूत्रधार विविध प्रवेश एकमेकांना जोडत असतात.

- **साथसंगत**

या नृत्याच्या साथसंगतीसाठी मृदुंग, वीणा व झांज ही वाद्ये साथीला वापरली जातात.

- **कुचीपुडी नृत्याचे सादरीकरण**

सुरुवातीला पुण्यवाचन म्हणजे रंगभूमीवर पवित्र पाणी शिंपडतात. त्यानंतर रंगालंकरण म्हणजे रंगभूमीला रंगानी सजवतात. नंतर अंबाप्रार्थना व गुरुप्रार्थना ह्या सूत्रधार गातो.

त्यानंतर नंदीस्तोत्र होते. पदम्, कृती व जावली सादर होतात. नंतर 'शब्दम्' पौराणिक स्थानकावर आधारित सादर होते.

- **पोशाख**

बुरुगु नावांचे हलक्या वजनाच्या लाकडापासून बनविलेले दागिने नृत्य करणारे घालतात. उदा. रकोडी (डोक्यावर) चंद्रवंकी (हातातील अलंकार), अड्डु भासा, कसिना सारा (गळ्यातील अलंकार). स्त्रियांची वेणी गुडघ्यापेक्षा खालपर्यंत असते आणि तीही कंबरपट्ट्यात बांधलेली नसते. साधारणतः भरतनाट्यमच्या वेशभूषेशी साम्य असलेली कुचीपुडीची वेशभूषा असते.

- **कुचिपुडी नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

राजा आणि राधा रेड्डी,यामिनी रेड्डी, कौशल्या रेड्डी,भावना रेड्डी,लक्ष्मी नारायण शास्त्री,स्वप्ना सुंदरी इत्यादी.

९) **लावणी**

लोकसंगीतामध्ये 'लावणी' एक गीत प्रकार म्हणून ओळखली जाते. याठिकाणी आपण 'लावणी' चा नृत्यप्रकार म्हणून विचार करणार आहोत. लावणी हा महाराष्ट्रातील लोकसंगीतातील कलाप्रकार आहे. लावणी कित्येकदा तमाशाचा एक प्रकार म्हणूनही सादर करतात. 'लास्य' रसाचे दर्शन घडविणारी लावणी हा महाराष्ट्राचा अतिशय लोकप्रिय लोककलाप्रकार आहे. लास्य रस म्हणजेच शृंगाराचा परिपोष असणारा रस. लावणी म्हणजे गीत, नृत्य आणि अदाकारी यांचा त्रिवेणी संगम होय. पॅरिसच्या ऑयफेल टॉवरसमोर भारत महोत्सवात नृत्यसमशेर माया जाधव यांनी लावणी सादर केली. त्यामुळे लावणीला आंतरराष्ट्रीय प्रतिष्ठा प्राप्त

झाली. आजचीही पिढी लावणीनृत्य सादर करताना दिसते. गावोगावच्या जत्रांमधून, उत्सवांमधून लावणी पिढ्यान् पिढ्या जनसामान्यांचे रंजन करीत आलेली आहे.

'लावणी'च्या उत्पत्तीविषयी दोन स्वतंत्र विचारप्रवाह आहेत. लावणीचे मूळ संतांच्या विराण्या, गौळणी, बाळक्रीडेचे अभंग यात दिसते. संतांनी म्हणजे शाहिरांनी ज्या विविध रसांच्या रचना केल्या त्यात लावणीही होती. आपल्याकडे संतांचे संस्कार होते. बाराव्या, तेराव्या शतकात महाराष्ट्रातच नव्हे तर संपूर्ण भारतात जी आध्यात्मिक क्रांती झाली त्या क्रांतीपर्वात अनेक संत उदयाला आले. ते भिन्न जातीपातीचे होते. पश्चिम बंगालचे चैतन्य महाप्रभू, कर्नाटकचे पुरंदरदास, संत मीराबाई, तुलसीदास, महाराष्ट्रातून संत ज्ञानेश्वरांपासून नामदेव, तुकाराम, एकनाथ, गोरोबा, सावता माळी, चोखामेळा, कान्होपात्रा, अशी अनेक संतमंडळी विविध सामाजिक स्तरातील होती. संतांचा हा कार्यकाळ थेट १७ व्या शतकापर्यंतचा आहे. त्यानंतर १९ व्या शतकापासून शाहिरांचा उदय झाला, ज्यात प्रभाकर, राम जोशी, सगनभाऊ, हैबती, अनंत फंदी आदींचा समावेश होता. या शाहिरांनी अनेक गण, लावण्या रचल्या. त्या सर्वच लावण्या शृंगारिक होत्या असे नव्हे, तर भक्तिरसप्रधान, वीररसयुक्त, वात्सल्यरसप्रधानही होत्या. विसाव्या शतकात पठ्ठे बापूराव, भाऊ फक्कड, अर्जुना वाघोलीकर, हरि वडगांवकर, दगडू बाबा साळी आदी तमाशा कलावंतांनी गण, गौळणी, लावण्या, कथागीते रचली. या कथागीतांचीच पुढे वगनाट्ये झाली.

- **साथसंगत**

लावणी सादरीकरणासाठी हार्मोनिअम किंवा पायपेटी, ढोलकी, तुणतुणे, कडे, मंजिरी इत्यादी प्रमुख वाद्ये वापरतात.

- **लावणीचे सादरीकरण**

लावणीचे मुख्यत: तीन प्रकार आहेत. नृत्यप्रधान लावणी, गानप्रधान लावणी आणि अदाकारीप्रधान लावणी. प्रारंभकाळात लावणी गेय स्वरुपात ज्ञात होती. नृत्यप्रधान लावणी हे अगदी अलीकडच्या काळातील रूप होय. जुन्नरी, हौद्याची, बालेघाटी, छकुड किंवा छक्कड, पंढरपुरीबाजाची अशी लावणीची विविध रूपे होत. जुन्नरी आणि हौद्याची लावणी प्रामुख्याने ढोलकी फडाच्या तमाशात सादर होते. बालेघाटी लावणी ही रागदारी थाटाची विलंबित लयीतील लावणी होय. पंढरपुरीबाजाची लावणी ही संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार विजेत्या सत्यभामाबाई पंढरपूरकर यांनी सादर केलेली लावणी होय. पंढरपुरी बाजाच्या लावणीला त्यांनी प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली. छकुड किंवा छक्कड म्हणजे द्रुतलयीतील उडत्या चालीची लावणी.

यमुनाबाई वाईकर यांनादेखील लावणीतील विशेष योगदानाबद्दल संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार प्राप्त झाला आहे. त्यांनी बालेघाटी लावणीला प्रतिष्ठा प्राप्त करुन दिली.

अदाकारी लावणी आणि सादर करणारे कलाकार मधुचंद्राचा अनुभव घेणाऱ्या बालिका वधूच्या भावस्थितीचे दर्शन घडविणारी लावणी सत्यभामाबाई पंढरपूरकर सादर करीत तेव्हा घाबरलेल्या बालिका वधूच्या दहा भावमुद्रांचे दर्शन त्या घडवीत अंगाला कंप सुटणे, ओठ कोरडे पडणे, डोळ्यातून अश्रू येणे, गाल लाल होणे आदी मुद्रा सत्यभामाबाई करुन दाखवीत. यमुनाबाई वाईकरांनी आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचे कथ्थक नर्तक बिरजू महाराज यांच्यासोबत लावणीची अदाकारी केली होती. 'तुम्ही माझे सावकार' ही विलंबित लयीतील लावणी यमुनाबाई अदाकारीसह सादर करीत असत. 'पंचकल्याणी घोडं अबलख' ही नृत्यप्रधान लावणी अथवा 'पंचवाई मुसाफिर अलबेला' ही नृत्यप्रधान लावणी लक्ष्मीबाई कोल्हापूरकर, मधु कांबीकर, राजश्री नगरकर, छाया खुटेगांवकर यांनी खूपच लोकप्रिय केली होती. घुंगरांच्या बोलांचा आवाज, घोड्यांच्या टापांसारखा काढण्याचे कसब या लावणी सम्राज्ञींनी आत्मसात केले होते. नृत्य, अदाकारी आणि गायन असा त्रिवेणी संगम घडविणाऱ्या लावण्या तमाशा सम्राज्ञी विठाबाई नारायण गावकर, सुरेखा पुणेकर सादर करीत असतात. 'पाहुनिया चंद्रवदन मला साहेना मदन' ही अदाकारीची लावणी गुलाबबाई संगमनेरकर यांनी लोकप्रिय केली आहे.

वेशभूषा- नऊवारी चमकदार आकर्षक जरीची साडी, पायात घुंगरू किवा चाळ, गळ्यात, कानांत, दंडाभोवती अलंकार,

- **लावणी नृत्यातील प्रसिद्ध कलाकार**

अकलुजच्या राज्यस्तरीय लावणी महोत्सवातून तसेच शासनाच्या लावणी महोत्सवातून अलिकडच्या काळात ज्या लावणी नर्तिका प्रसिध्दीच्या झोतात आल्या त्यात राजश्री नगरकर, आरती नगरकर, छाया खुटेगांवकर, माया खुटेगांवकर, वैशाली परभणीकर, रेश्मा-वर्षा परितेकर आदींचा उल्लेख करावा लागेल. लावणीची मोहिनी आजही मराठी मनावर कायम आहे.

१.७ सारांश

संगीत आणि नृत्य या घटकांचा अभ्यास केल्यानंतर एक महत्वाची गोष्ट सुरुवातीलाच समजते की गायन, वादन आणि नृत्य या तिन्हींच्या संगमाला संगीत म्हणतात. याचा अर्थ असा की या तीनही कला स्वतंत्र नाहीत. त्या एकमेकांच्यात बेमालूम मिसळल्या आहेत. संगीताचे शास्त्रीय संगीत, उपशास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत व लोकसंगीत असे चार प्रमुख प्रकार आपण अभ्यासले. हे सर्व प्रकार आपापल्या ठिकाणी फार उच्च दर्जाचे आहेत. या चारही प्रकारांमध्ये साहित्याचे अंग महत्वाचे आहे. साहित्याशिवाय यातील कोणत्याच प्रकाराचा आविष्कार होणार नाही. याशिवाय सांगीतिक दृष्ट्या पाहिले तर यामध्ये प्रत्येक संगीत प्रकारांसाठी वेगवेगळ्या वाद्यांची आवश्यकता असते. चित्रपट संगीतामध्ये वरील चारही प्रकार शिवाय जगातील इतर संगीताचाही वापर केल्याचे आपल्याला आढळून येईल. लोकसंगीताची व लोकगीतांची वैविध्यता ही आपल्या देशाची सांस्कृतिक श्रीमंती आहे. हा त्या त्या प्रादेशिक संस्कृतीचा आरसा आहे. अनेक प्रकारची असंख्य वाद्ये लोकसंगीताने आपल्याला दिली आहेत.

भारताच्या सांस्कृतिक वैभवामध्ये 'नृत्य' या घटकाला अनन्यसाधारण महत्व आहे. यामध्ये शास्त्रीय नृत्यशैली आणि लोकनृत्यशैली असे दोन भाग पडतात. कोणत्याही नृत्यशैलीमध्ये संगीत आणि साहित्य हे महत्वाचे घटक आहेत हे आपल्याला दिसून येते. याशिवाय वेशभूषा हा सुद्धा नृत्यामधील महत्वाचा घटक आहे. या सर्व नृत्यशैलीना प्राचीन परंपरा आहे. ह्यातील साहित्य, संगीत, सादरीकरण क्रम हे प्राचीन काळापासून चालत आलेले आहे. या दोन्ही घटकांचा अंतिम उद्दीष्ट हे 'परमोच्च आनंद' निर्मिती असल्याचे आपल्याला आढळेल.

१.८ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

१.८.१ एका वाक्यात उत्तरे लिहा

१) कलेची विभागणी कोणत्या दोन भागात केली आहे?

२) मानवाच्या विकासाची दोन अविभाज्य अंगे कोणती?

३) संगीताच्या व्याख्येमध्ये कोणते महत्वाचे घटक येतात?

उत्तरे: १) लोककला आणि अभिजात कला २) साहित्य आणि संगीत ३) गायन, वादन आणि नृत्य

१.८.२ योग्य पर्याय लिहा

१) चार वेदांपैकी कोणता वेद संगीताचा वेद मानतात?

अ) ऋग्वेद ब) यजुर्वेद क) सामवेद ड) अथर्ववेद

२) खालील पैकी कोणते अंग साहित्याचे नाही?

अ) शब्द ब) अलंकार क) छंद ड) सूर

३) काव्य आणि संगीतातील नियमित ध्वनीचे किती प्रकार आहेत?

अ) चार ब) दोन क) सहा ड) तीन

उत्तरे: १) क २) ड ३) ब

१.९ सरावासाठी प्रश्न

१.९.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

१) शास्त्रीय नृत्यांची नावे लिहा.

२) पोतराज हा कोणत्या देवीचा उपासक असतो?

३) कोणत्या भारतीय चित्रपटाला प्रथम संगीत दिले गेले?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१) देवाला जागे करण्यासाठी कोणते धार्मिक लोकगीत म्हणतात?

अ) आरती ब) गोंधळ क) वासुदेव ड) भूपाळी

२) खालील पैकी कोणता नर्तनाचा मुख्य प्रकार नाही?

अ) नाट्य ब) नृत्य क) नृत्त ड) लय

३) खालील पैकी चालीवरून लावणीचा नसलेला प्रकार निवडा

अ) वगाची ब) बालेघाटी क) छक्कड ड) साधी

४) खालील पैकी पोतराज हा कोणत्या देवीचा उपासक असतो?

अ) मरीआई ब) रेणुका क) छक्कड ड) साधी

५) सुंदरा मनामध्ये भरली हे काव्य कोणाचे आहे?

अ) राम जोशी ब) शाहीर परशुराम क) मध्व मुनीश्वर ड) होनाजी बाळा

उत्तरे : १. ड, २. ड ३. ड ४. अ ५. अ

१.९.२ दिर्घोत्तरी प्रश्न

१) लोकसंगीतातील कोणत्याही चार प्रकारांची माहिती लिहा.

२) संगीत व साहित्य यांतील अनुबंध प्रस्तापित करून भावगीत व गझल या प्रकारांची माहिती लिहा.

३) 'नृत्य'-माध्यमविचार' ही संकल्पना स्पष्ट करून कोणत्याही दोन नृत्यांची माहिती लिहा.

१.९.३ लघुत्तरी प्रश्न

१) लावणी या लोकगीत प्रकाराची व नृत्याची माहिती लिहा.

२) संगीत व नृत्य यांचे भारतीय संस्कृतीतील महत्व स्पष्ट करा.

१.१० पूरक वाचन

- नादब्रह्म- डॉ. सरोजिनी बाबर, महाराष्ट्र शासन शिक्षण विभाग, लोकसाहित्यमाला पुष्प ३० वे
- लोकसंगीतशास्त्र- डॉ. अशोक दा. रानडे, प्रकाशक - डॉ. अशोक दा. रानडे मेमोरिअल ट्रस्ट
- महाराष्ट्रातील संगीतपरंपरा - डॉ. शुभदा कुलकर्णी, डायमंड पब्लिकेशन्स, पुणे
- संगीतशास्त्र विज्ञान भाग २ - डॉ. सुचेता बीडकर, संस्कार प्रकाशन, मुंबई

- ललितकला आणि ललित वाङ्मय- डॉ. दु. का. संत, फडके बुकसेलर्स, कोल्हापूर
- मराठी गझल - प्रवाह आणि प्रवृत्ती- डॉ. अविनाश सांगोलेकर, शब्दालय प्रकाशन, श्रीरामपूर
- नृत्य सौरभ- मंजिरी देव, प्रकाशक- डॉ. मंजिरी श्रीराम देव
- छंदशास्त्र व संगीत- बाबुराव जोशी, अजब पुस्तकालय, कोल्हापूर
- माझी मुशाफरी- बाबुराव जोशी, अजब पुस्तकालय, कोल्हापूर
- मराठी लावणी - म.वा.धोंड, मौज प्रकाशन, मुंबई
- लोकसाहित्याचे अंत:प्रवाह- डॉ.प्रभाकर मांडे, गोदावरी प्रकाशन, अहमदनगर

❑❑❑

घटक १
साहित्य आणि दृश्यकला

अनुक्रमणिका

१.० उद्दिष्ट्ये

१.१ प्रास्ताविक

१.२ विषय विवेचन

१.२.१ दृश्यकला व्याख्या व स्वरूप

१.२.२ विविध दृश्यकलांची ओळख

१.२.३ साहित्याशी असणारा परस्पर संबंध आणि तौलनिक विचार

१.२.४ साहित्य आणि विविध दृश्यकला

१.२.५ चित्रकला, नाट्यकला, छायाचित्रण, चित्रपट इ. कलांचे स्वरूप आणि साहित्याचा विचार

१.३ समारोप

१.४ स्वाध्याय

१.५ अधिक वाचनासाठी संदर्भ ग्रंथ

१.० उद्दिष्ट्ये :

१. विविध दृश्यकलांची ओळख आणि स्वरूपाचा परिचय होईल.
२. दृश्यकलांचा आणि साहित्याचा परस्पर संबंध आणि तौलनिक विचार करता येईल.
३. चित्रकलेचा इतिहासाची सखोल माहिती होईल.
४. नाट्यकलेचा आणि अभिनय तंत्राचा अभ्यास होईल.
५. छायाचित्रण माध्यमाची माहिती, प्रकार व वैशिष्ट्यांचे आकलन होईल.
६. चित्रपट माध्यम आणि दृश्यकलांचा परस्पर संबंध समजून घेता येईल.

१.१ प्रास्ताविक :

आपल्या भोवतीचे जे जग आहे ते खऱ्या अर्थाने मानवकेंद्री जग आहे. ते माणसाच्या विकारांनी, मोहांनी, अपेक्षांनी, वासनांनी, त्याच्या सुख दुःखाच्या कल्पनांनी विणलेले जग आहे. अशा या मानवकेंद्री सृष्टीच्या मूळ स्वरूपाचा सहसा आपण विचार करत नाही. कारण आपण तसे केले तर एकमेकांशी कसलाही संबंध नसलेल्या अनंत घटकांचे, एक अथांग पसरलेले वाळवंट असेच सृष्टीचे स्वरूप आपल्याला दिसेल.

जिथे कुणाचा कुणाशी संबंध नाही. कुणाचे कुणाशी नाते नाही. ही सृष्टी खऱ्या अर्थाने माणसाच्या परिसस्पर्शानी चैतन्यमय झालेली आहे. माणसाच्या सृष्टीशी असलेल्या अनुबंधातूनच कलेची निर्मिती झाली. कला हा माणसाच्या जगण्याचा अत्यंत स्वाभाविक असा हुंकार आहे. कलेच्या भिंगातून माणसाने हे जग समजून घेण्याचा आदिम काळापासून प्रयत्न केला आहे. कलावंताजवळ वास्तवाचे सखोल अध्ययन करण्याचे भान असते. भविष्यदर्शी कल्पकता असते. जगाविषयीचे आत्यंतिक प्रेम असते. त्यातूनच कलेची निर्मिती होते. चित्रकला, शिल्पकला, संगीत आणि साहित्य यांतच मानवी संस्कृतीचे सार सामावलेले आहे. माणसाच्या वास्तवाच्या आकलनाचे आणि जीवनातील मौलिकता शोधण्याच्या प्रवृत्तीचे प्रतिफळ म्हणजे कला. माणसाची कलाभिव्यक्ती कधी शब्दांतून, कधी रंगांतून, कधी आकारातून तर कधी ध्वनींच्या नादमय रचनेतून होत असते. कलावंत एका अर्थाने त्याच्या कालखंडातील समाजरचनेचा मानसिक आणि तात्त्विक धांडोळा घेत असतो.

निसर्गाचे अनुकरण म्हणजे 'कला', अशी कलेची व्याख्या ॲरिस्टॉटलने केली आहे. तर लिओनार्दो दा विंची असे म्हणतो की, 'जीवनाचे आरशातील प्रतिबिंब म्हणजे कला'. 'जीवनाचे पुनर्घटन त्याचा अन्वयार्थ आणि त्यावरील भाष्य' म्हणजे कला, असे चर्निशेवस्की म्हणतो. तर काही तत्त्वज्ञ असे मानतात की, 'सामाजिक चेतनेचा एक अंश म्हणून व्यक्तीचे परावर्तन म्हणजे कला.' तर टॉलस्टॉय म्हणतो की, 'कलावंत आणि रसिक यांच्यात एक भावनिक नाते निर्माण करणे हे कलेचे साध्य आहे. कला हा माणसामाणसांमधला अप्रत्यक्ष संवाद आहे.' टॉलस्टॉयचा असा विश्वास होता की, आपला पूर्वानुभव कथन करण्यासाठी, बाह्य चिन्हांच्या मदतीने, माणसाने योजलेली कुठलीही कृती कला ठरू शकते. त्याच्यामते उत्तम कला ही एकलक्षी, प्रांजळ आणि सुस्पष्ट असते.

कला ही कलेच्या मूलद्रव्यांची अशी योजना आहे की, जी मानवी संवेदनांना आणि भावनांना थेट आवाहन करते. कला मानवी कौशल्याचे आणि कल्पकतेचे फलित आहे. कला सौंदर्यशास्त्रीय वस्तूंचे, वातावरणाचे, आणि अनुभवांचे प्रकटीकरण करते. कलाकृतीत अवतरलेल्या स्वायत्त अनुभवविश्वाचा इतरांना आस्वाद घेता येतो. मानवाच्या वैविध्यपूर्ण कृतींचा अंतर्भाव 'कला' या संज्ञेत करता येतो. संगीत, साहित्य, चित्रपट, शिल्प, चित्र आदी वैविध्यपूर्ण रचनांचा कला या एकाच संज्ञेत अंतर्भाव करता येतो.

कलेच्या या सर्व व्याख्यांच्या मुळाशी माणूस आहे. त्याची सृजनशीलता आहे. त्याचे जगाविषयीचे आकलन आहे, प्रेम आहे. त्याचे आत्मभान आहे, आणि त्याचा चराचर सृष्टीशी असलेला अनुबंध आहे. जशी माणसाशिवाय ही सृष्टी संभवत नाही. तसाच कलेविना माणूस संभवत नाही. मानवाजवळ उपजत अशी प्रतिभा आहे. या प्रतिभेच्या बळावरच त्याने आपल्या जगण्याचा आणि त्याच्या भोवतीच्या अथांग जीवनाचा अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न केला. त्यातून शास्त्रे निर्माण झालीत. तशाच विविध कलाही निर्माण झाल्यात. विज्ञान, तत्त्वज्ञान आणि कला हाच मानवी संस्कृतीचा सारांश आहे.

कलेचा पारंपारिक अर्थ कौशल्य हाच होता. हळूहळू जसजसे कलेविषयीचे आकलन प्रगल्भ होत गेले तसतसा हा अर्थ बदलत गेला. कला हा निव्वळ कौशल्यापलीकडचा, मानवी प्रतिभेचा अधिक महत्त्वाचा,

आणि वैशिष्ट्यपूर्ण आविष्कार ठरला. कलेची प्रेरणा मानवी भावभावनांना आणि संवेदनांना आवाहन करणे हीच असते. कलेचे चकित करणारे स्वरूप सांगताना रिचर्ड वोल्हेहिम म्हणतो की, 'कला हा मानवी संस्कृतीसमोरचा सगळ्यात निसरडा असा पारंपरिक पेच आहे.' कलेविषयीचे सर्वंकष विवेचनही कलेला सामावून घेऊ शकत नाही. म्हणून मानव जातीला कलेतील रहस्यांचे आकर्षण वाटते.

१.२ विषय विवेचन :

१.२.१ दृश्यकला व्याख्या व स्वरूप :

ज्या कला डोळ्यांशी संबंधित असतात किंवा ज्या दिसू शकतात त्यांना ''दृश्य कला'' म्हणतात. या कारणास्तव त्यांना 'व्हिज्युअल आर्ट्स' म्हणूनही ओळखले जाते. स्वतःला व्यक्त करण्यासाठी, पृथ्वीवरील प्रत्येक सजीव एक भाषा आणि माध्यम वापरतो, जसे की चित्रकला, लेखन, हावभाव, अभिनय, संगीत किंवा नृत्य. दृश्यकलेचा अशा प्रकारे एक दृश्य भाषा किंवा माध्यम म्हणून विचार केला जाऊ शकतो ज्याद्वारे त्याची अभिव्यक्ती दृष्यदृष्ट्या व्यक्त केली जाऊ शकते आणि निरीक्षकांना ते पाहून त्याचा आस्वाद घेता येतो.

दृश्यकलांचे सर्व प्रकार ज्यामध्ये निर्माता त्याच्या कलाकृतींची रचना करतो आणि सुशोभित करतो जेणेकरून प्रेक्षक त्यांचा दृष्यदृष्ट्या आनंद घेऊ शकतील या दृश्य कला मानल्या जातात.

दृश्यकला कधी कधी वस्तूंचे रूप धारण करतात म्हणून त्यांना ''शिल्पकला'' म्हटले जाते. ज्या परिस्थितीत तो खरी गोष्ट पाहतो, त्याच्या आधारे कलाकार ती माध्यमात हस्तांतरित करण्यापूर्वी त्याच्या मनात निर्माण करतो. जे 'व्हिज्युअलायझेशन' तयार केले जाते ते प्रतिमेतील वस्तू वास्तविक दिसते. प्रसंग रंगवताना कलाकाराला सभोवतालचे भान नसेल तर जीवनाचा कुठलाही पैलू या कामात क्वचितच उपस्थित असेल. काहीवेळा कलाकाराला त्याच्या सभोवतालची जाणीव असते तरीही त्याचे चित्रण न करण्याचा निर्णय घेतो. त्याऐवजी, तो त्याच्या कल्पनांना प्रतिबिंबित करणारे जग तयार करून त्याच्या कार्यामध्ये जीवनाचा श्वास घेण्याचा प्रयत्न करतो. या दृष्टिकोनात, विकसित केलेल्या तत्त्वज्ञानामध्ये सर्जनशीलता आणि विचारांचे अधिक घटक असतात.

दृश्यकलेच्या तीन प्राथमिक श्रेणी आहेत. या कलांमध्ये चित्रकला, शिल्पकला आणि वास्तुकला यांचा समावेश होतो. ज्या कामात सर्वात कमी मूर्त घटक आहेत त्या कामात सर्वाधिक क्षमता असल्याचे पाहिले जाते. या आधारावर काव्य श्रेष्ठ मानले गेले आहे. व्हिज्युअल आर्ट्समध्ये, आर्किटेक्चरला सर्वात कमी भौतिक स्वरूप आहे, तर चित्रकलेला सर्वात जास्त आहे. या कारणास्तव चित्रकला ही उच्च श्रेणीची दृश्य कला मानली जाते. यानंतर शिल्पकला आणि नंतर वास्तुकला असा क्रम लागतो.

ज्या परिस्थितीत तो खरी गोष्ट पाहतो, त्याच्या आधारे कलाकार ती माध्यमात हस्तांतरित करण्यापूर्वी त्याच्या मनात निर्माण करतो. असे केल्याने, दृष्टी अशा प्रकारे तयार केली जाते ज्यामुळे प्रतिमेतील वस्तू वास्तविक दिसते. मात्र, त्याचा सर्जनशील स्पर्शच या जीवनाला आकार देतो. प्रसंग रंगवताना कलाकाराला

सभोवतालचे भान नसेल तर जीवनाचा कुठलाही पैलू या कामात क्वचितच उपस्थित असेल. काहीवेळा कलाकाराला त्याच्या सभोवतालची जाणीव असते तरीही त्याचे चित्रण न करण्याचा निर्णय घेतो. त्याऐवजी, कामाला जिवंत करण्याच्या प्रयत्नात तो बाह्य हाताळणी त्याच्या कल्पनांशी जुळवून घेतो. या दृष्टिकोनात, विकसित केलेल्या तत्त्वज्ञानामध्ये सर्जनशीलता आणि विचारांचे अधिक घटक असतात.

दृश्यकलेच्या तीन प्राथमिक श्रेणी –

चित्रकला : चित्रकला ही सर्वात प्रिय हस्तकला मानली जाते, जी दैवी आणि अध्यात्मिक भावनांची शारीरिक अभिव्यक्ती तसेच सत्यम् शिवम् सुंदरम् यांचे समन्वित रूप आहे. चित्राला आकार देण्यासाठी रेषा, अक्षरे, शुद्धलेखन आणि अलंकार यांचा वापर केला जातो.

शिल्पकला : भारतात शिल्पकला ही एक अतिशय प्रतिष्ठित कला आहे. प्राचीन भारतीय मंदिर शिल्प त्याच्या पूर्ण विश्वासार्हतेमुळे आश्चर्यकारक आणि आकर्षक आहे. मंदिरांमध्ये अत्यंत आलिशान शैलीतील शिल्पकला आहे. उदाहरणार्थ, दक्षिण भारतातील नटराज मूर्ती देवाची भव्य आकृती दर्शवते.

स्थापत्यशास्त्र : भारतीय वास्तुकलेचा विकास धर्मात आहे. चित्रकला आणि शिल्पकला केवळ ऑब्जेक्ट आर्ट्स म्हणून वर्गीकृत केली गेली आहे, जरी तिन्ही कला प्रकार प्रागैतिहासिक लेणी, मंदिरे इत्यादींमध्ये एकत्र आढळू शकतात. ''ते अस्तित्त्वात असलेल्या संवेदना निर्माण करण्याची कला''ही ऑब्जेक्ट आर्टची एक सोपी व्याख्या आहे.

व्हिज्युअल आर्ट्समध्ये आर्किटेक्चर, डिझाइन, हस्तकला, फोटोग्राफी, व्हिडिओ, पेंटिंग, शिल्पकला आणि प्रिंटमेकिंग या विषयांचा समावेश आहे. व्हिज्युअल आर्ट्स तसेच कलेच्या इतर प्रकारांचा विविध सर्जनशील क्षेत्रांमध्ये (परफॉर्मिग आर्ट्स, वैचारिक कला, टेक्सटाइल आर्ट्स इ.) समावेश केला जातो. व्हिज्युअल आर्ट्समध्ये औद्योगिक कला, ग्राफिक डिझाईन, फॅशन डिझाईन, इंटिरियर डिझाइन आणि डेकोरेटिव्ह आर्ट्ससह उपयोजित कला समाविष्ट आहेत.

अप्लाइड, डेकोरेटिव्ह आणि क्राफ्ट-संबंधित व्हिज्युअल आर्ट्स आता ''दृश्य कला'' या वाक्यांशामध्ये समाविष्ट केल्या आहेत, जरी पूर्वी ते नव्हते. २०व्या शतकाच्या सुरुवातीस कला आणि हस्तकला चळवळ होईपर्यंत ''कलाकार'' हा शब्द कलाकुसर करण्याऐवजी ललित कला (जसे की चित्रकला, शिल्पकला किंवा छपाई) आणि हस्तकला किंवा उपयोजित कला माध्यमांमध्ये काम करणाऱ्या व्यक्तींपुरता मर्यादित होता. कला आणि हस्तकला चळवळीच्या कलाकारांनी, ज्यांनी ललित कला प्रकारांना उच्च कला प्रकार मानले, त्यांनी वेगळेपणावर जोर दिला. कारागीराला कलाकार मानले जाऊ शकत नाही कारण कलाशाळा ललित कला आणि हस्तकला यांच्यात फरक करतात.

व्हिज्युअल कलाकारांना पारंपारिकपणे विविध प्रकारचे प्रशिक्षण आणि कार्यशाळा प्रणालीद्वारे प्रशिक्षण मिळाले आहे. आज बहुतेक लोक ज्यांना कला क्षेत्रात करिअर करायचे आहे ते उच्च-स्तरीय कला

संस्थांमध्ये त्यांचे शिक्षण घेतात. बहुतेक शैक्षणिक प्रणालींमध्ये, व्हिज्युअल आर्ट्स हा सध्या पर्यायी विषय आहे.

१९ व्या शतकात, क्लॉड मोनेट, पियरे-ऑगस्टे रेनोईर आणि पॉल सेझन यांनी कलाकारांचा एक सैल गट तयार केला ज्यांनी चित्रकलेसाठी एक नवीन, फ्री-ब्रश दृष्टिकोन सादर केला ज्याची तुलना स्टुडिओशी केली जात असे. समकालीन जीवनातील वास्तविक परिस्थितीचे चित्रण करण्यासाठी, घराबाहेरचा वापर केला गेला. ब्रशस्ट्रोक आणि वास्तविकतेच्या उपस्थितीद्वारे प्रकट झालेल्या सौंदर्यात्मक गुणांचा एक नवीन अर्थ वापरून हे साध्य केले गेले. जबरदस्त रंगीबेरंगी चित्रे तयार करण्यासाठी त्याने संक्षिप्त ब्रशस्ट्रोक आणि स्वच्छ, भेसळ नसलेले रंग वापरले. चळवळीने कलेवर एक जिवंत, विकसित होणारी गोष्ट म्हणून प्रभाव पाडला जीने कालांतराने बदलत गेली आणि नवीन शोधलेली तंत्रे आणि कला पाहण्याचे मार्ग स्वीकारले. कलाकाराच्या दृष्टीचा शोध आणि निसर्गाची विकृत धारणा यामुळे तपशीलाकडे लक्ष देणे कमी महत्त्वाचे होते.

१.२.२ विविध दृश्यकलांची ओळख :

भारतीय दृश्यकलांची ओळख आणि सर्वांगीण चर्चा करताना इतिहासातील महत्त्वाच्या स्थित्यंतरांचा मागोवा घेणे आवश्यक आहे. प्राचीन भारतीय संस्कृती आजच्याइतकी प्रादेशिक आणि राजकीय सीमांनी बांधली गेलेली नव्हती. आजच्या भारतीय उपखंडाबरोबर पूर्व-पश्चिम आणि उत्तर-दक्षिण परिसरात फार दूरवर तिचा प्रभाव कालपरत्वे कमीअधिक प्रमाणात अस्तित्वात होता. वंशविविधता आणि विविध धर्मश्रद्धा यांनी ती समृद्ध आहे. संघर्ष पोटात सामावून घेत अभिसरण साधण्याची तिची ताकद विलक्षण आहे. जीवनाच्या आदिम अवस्थेपासून आजवर तिची कित्येक संस्करणे होत प्रस्थापित संस्कृती म्हणून तिने विविध रूपे घेतली. प्रत्येक नव्या अवस्थेत आदिमतेशी नवे नातेबंध जुळविले. आजही हे आदिम जीवन आदिवासी पातळीवर चालू आहे. लोकशाही जीवनपद्धतीमुळे त्याचे आजच्या प्रस्थापितांशी अंतिम अभिसरण होत आहे. आधुनिक भारतावर पश्चिमी वैज्ञानिक संस्कृतीचा प्रभाव पडलेला आहे. या सर्वांचे भान ठेवून भारतीय कलेचा साकल्याने विचार करावा लागेल. शिवाय कलाविष्कारात ‘आशय’ म्हणून समाविष्ट असलेले ‘सांस्कृतिक सारतत्त्व’ आणि मूळ ‘कलातत्त्व’ या दोन भिन्न घटना असतात, याचे भानही जागते ठेवावे लागेल. इतर देश आणि संस्कृती यांच्या कलेहून भिन्न अशी कोणती गुणवैशिष्ट्ये भारतीय कलेमध्ये आहेत, कलेतील भारतीयता म्हणजे काय, कलेतील प्राणभूत अशा आकृतिप्रधान सौंदर्यतत्त्वाचे भान ठेवून आशय माध्यमाकृतीचे सौंदर्य अशा नेमक्या दिशेने शोध घेत गेल्यास, खास भारतीय संस्कृतीचे असे कोणते गुणविशेष भारतीय कलेमध्ये अनन्य सौंदर्याकृतीत उतरताना आढळतात, या प्रश्नांच्या शोधार्थ, मुख्यतः दृश्यकलांच्या अंगाने, आदिमतेपासून आधुनिकतेपर्यंतच्या अवस्थांतरांचा वेध या व्याप्तिलेखात घ्यावयाचा आहे.

इ.स.पू. तिसऱ्या सहस्रकातील मोहेंजोदडो-हडप्पा या सिंधू संस्कृतीच्या कलेपासून भारतीय दृश्यकलांची सुरुवात होते. पण खास भारतीय अशा कलाशैलींची सुरुवात इ.स.पू. तिसऱ्या शतकातील मौर्य काळापासून होते. बौद्ध धर्माच्या प्रचारासाठी ही कला निर्माण झाली. तेथपासून मोगल आणि नंतरच्या

संस्थानिक लघुचित्रशैलीपर्यंत परंपराप्राप्त भारतीय दृश्य कलांना नवनवे बहर येत राहिले. मूर्तिपूजेच्या प्रभावातून उपजलेली ही कला वैदिक तत्वज्ञानाचा वारसा सांगत येते. भारतीय संगीताचे मूळसुद्धा सामवेदिक संगीतात आहे, असे मानले जाते. वेदामध्ये मानवाच्या अतिआदिम प्रेरणाचे संगोपन केलेले आहे. पण निसर्गपूजक आर्यांचा मूर्तिपूजेला कडवा विरोध होता. निसर्गातील चैतन्य शक्तीमध्ये काहीएक 'ऋत' म्हणजे नियत तत्व आहे, अशी त्यांची श्रद्धा होती. म्हणून 'इंद्र' या त्यांच्या केवलरूप ईश्वरी तत्वाचा आविष्कार त्यांना आकाशातील सूर्याच्या प्रकाशात दिसे; तसाच तो अंतरिक्षातील विजेच्या लखलखाटात आणि पृथ्वीवरील अग्नीमध्ये दिसे. निसर्गाशी संवाद साधीत निसर्गशक्तीशी एकरूप होण्याची त्यांना तीव्र आकांक्षा होती. मूर्तिपूजा त्यांना थिटी वाटावी हे साहजिक असताना मूर्तिपूजक कलेचा आणि संस्कृतीचा स्त्रोत आर्यांच्या तत्ववृत्तीत शोधणे तर्कतः विसंगत ठरते. भारतीय कलेच्या भाष्याकारांचे या प्रश्नाकडे लक्ष गेलेले नाही. पण चिकित्सक रसिकांसाठी या प्रश्नाची सोडवणूक प्रथम करणे आवश्यक आहे.

तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी यांनी वैदिक संस्कृतीचा विकास या आपल्या ग्रंथात याची तार्किक उकल केली आहे. अग्नी, जल, वायू इ. निसर्गतत्वांचे अस्तित्व मानवी शरीरातही असल्याचे कालांतराने आर्यांच्या प्रत्ययास आले. 'पिंडी तेच ब्रम्हांडी' या सूत्राचा स्वीकार करून विश्वचैतन्यावर त्यांनी 'पुरुषा'चे रूपक केले व अग्निचयन यज्ञाच्या वेदीवर या पुरुषाच्या मूर्तीची प्रतिष्ठापना केली. मूर्तिपूजेचा स्वीकार असा झाला आणि पुढील काळात सगुण उपासनेसाठी मूळच्या निर्गुण निराकार चैतन्याची नानाविध मूर्तिबद्ध रूपे बहरून आली. हिंदू व बौद्ध संस्कृती समृद्ध झाली. दगड, धातू यांसारख्या जड माध्यमांमध्ये आकारित झालेल्या या दैवी रूपामध्ये विश्वचैतन्याची लयबद्ध प्रवाहिता भरून आली.

मोहेंजोदडो शैली आणि व्याधशैली :

उत्तरकालीन दुसऱ्या व्याधशैलीतील आदिम कलेचे अवशेष भारतात सापडतात. मध्य प्रदेशातील भीमबेटका येथील शैलपृष्ठावरची चित्रे त्यांतील सर्वांत महत्वाची होत. डॉ. सांकलिया आणि इतर पुरातत्ववेत्त्यांनी चालविलेल्या संशोधनातून हडप्पाच्या समकालीन लोथल तसेच अश्मयुगीन संस्कृतीचे अवशेषही विपुल सापडत आहेत. आदिम पातळीवर जगणाऱ्या आजच्या आदिवासी जमातींनी आपल्या जीवनातील अंगीभूत कलेचा वारसा चालू ठेवला आहे. यातील वारली शैली अजून आदिम राहिली असून मधुबनी चित्रशैली ही त्यामानाने लोकशैली बनली. मोहेंजोदडोमधील नर्तकीपासून दिसणारी ब्राँझच्या ओतकामाची परंपरा आदिवासी जीवनाने जतन केलेली आढळते. कृषिसंस्कृती आणि दुसऱ्या व्याधशैलीपासून दिसणारी पक्वमृदाशिल्पांची परंपरा अनेक लोककलाशैलींमध्ये अजूनही जिवंत आहे.

शिकारीतील अजस्त्र पशूंशी जीवनमरणाच्या संग्रामात झोकून घेताना आत्मभान जागे होण्याआधी, पहिली व्याधशैली घडली. दुसरी व्याधशैली कृषिसंस्कृतीच्या उदयानंतरची. शिकारीसाठी या काळात तसले अजस्त्र पशू नव्हते. त्यामुळे पहिल्या व्याधसंस्कृतीप्रमाणे अमोघ आत्मशक्तीचे स्फुरण आता अनावश्यक होते. परिणामी मानवाकृती आणि काही अंशी पश्वाकृती ही भौमितिक आकारांचा आधार घेतात, सांकेतिक बनतात. मात्र त्यांच्या रेखनात त्यांची निरागस वृत्ती मुरलेली दिसते. पशुशक्ती हे पहिल्या व्याध मानवाचे

लक्ष्य होते. दुसऱ्या व्याध मानवाला पशुकळपाबरोबर स्वतःच्या समूहजीवनाची गरज. पशुचित्रणाबरोबर मानवी समूहांची रचना रेषात्म लिपीत त्याने निर्भर वृत्तीने केली. भारतातील दुसरी व्याधशैली आणि आदिवासी कला यांमध्ये ही लक्षणे स्पष्ट दिसतात.

मोहेंजोदडो, हडप्पामधील रेषेला पहिल्या व्याधशैलीचे काही बळ लाभलेले दिसते. कृषिसंस्कृतीच्या उदयाबरोबर चित्राला चौकट येते आणि त्या बंदिस्त अवकाशात रेषेला संयत लय लाभते. स्थिर संस्कृतीने आपल्या निवासासाठी घर बांधून सुखकारक असा अवकाशाचा खंड भिंतीच्या चौकटीने बंदिस्त केला. चौकटीतील संघटित लय हे मोहेंजोदडोसारख्या आद्य कृषिसंस्कृतींनी कलेला दिलेले देणे आहे. जीवनसंग्रामाहून वेगळी अशी कलेची अर्थपूर्णता याच संस्कृतीला प्रथम जाणवलेली दिसते. मोहेंजोदडो व हडप्पा मधील शिल्पमुद्रांमध्ये याची जिवंत प्रचीती येते. त्यावरील लिपीचा अर्थ कळत नाही; पण प्राण्यांच्या चित्राबरोबर न्यास साधणाऱ्या त्यातील अक्षर प्रेरणांची रेषात्म लय भारून टाकते. येथील वृषभाचे पशूबल पुढील कलेमध्ये क्वचितच दिसते. तसेच ब्राँझच्या ओतीव नर्तकीची निर्व्याज सहजता पुढील संस्कृतीला क्वचितच गवसली. हडप्पामधील तांबड्या चुनखडी दगडातील मानवाकृतीच्या कबंधात शरीरशास्त्रीय घडणीचे परिपूर्ण आकलन आणि अंगभूत लय जपण्याची तत्परता दिसते.

आद्य संस्कृतीनंतर इ. स. पू. चौथ्या शतकापर्यंतच्या कलेचे अवशेष फारसे सापडलेले नाहीत. इ. स. पू. तिसऱ्या शतकातील सम्राट अशोकाने धर्मप्रसारार्थ उभारलेल्या शिलालेखाच्या स्तंभापासून पाषाणातील शिल्पकलेची पुन्हा सुरुवात झाल्याचे दिसते. या स्तंभाच्या शीर्षावर उलट्या कमळासारख्या पाकळीदार पुष्पकोषांची मांडणी असून साधारणपणे जाड चक्रासारखी आडवी बैठक; चक्राच्या परिघपृष्ठावर उत्थित शैलीतील प्राणिशिल्पे आणि बौद्ध प्रतीके आणि चक्राकार बैठकीवर विविध पशूंची अगदी शरीरशास्त्रीय अभ्यासाने परिपक्व लय लाभलेली शिल्पे आहेत. हे शिल्पन आधुनिक अर्थाने वास्तववादी नाही. शरीरशास्त्रीय अभ्यास पक्का असला, तरी वास्तवतेच्या हेतूने हे शिल्पन केलेले नाही. निसर्गाशी जुळलेल्या नात्यातूनच व्याध शैलीपासून येथवरचे शिल्पन केलेले दिसते. मानवापासून प्राणिमात्रांपर्यंत सर्वव्यापक बनलेली बुद्धप्रणीत करुणा आणि कुतूहल त्यातून ओसंडताना दिसते. बौद्धकालीन मानव किंवा कलावंत वरच्या पातळीवरच्या उदार वृत्तीने प्राणिमात्राशी एकरूप झाला. स्वतंत्र भारताचे राष्ट्रीय बोधचिन्ह बनलेल्या सारनाथच्या अशोकस्तंभावरील सिंहांचे मानवीकरण या वृत्तीतूनच झाले आहे. बौद्ध जातककथांप्रमाणेच या पशूंना शिल्पकाराने माणसासारखेच वागवून माणूस म्हणून त्यांचे चित्रण केले आहे. कलकत्ता संग्रहालयात असलेली वेसनगर येथील यक्षी आणि मथुरा संग्रहालयामध्ये असलेला परखम येथील यक्ष यांत अनुक्रमे स्त्रीसुलभ घाटदार बांधा आणि पुरुषी भारदस्तता शोधण्याची धडपड दिसते. आद्य कृषिसंस्कृतिप्रणीत ओजस्विता ओसरून ताठरपणा येत असतानाच भारतीय कलादृष्टीची ही बीजे त्यात रुजताना आढळतात. त्यामुळेच ही शिल्पे अशोकपूर्व दोन शतकांच्या काळातील असावीत, असे वाटते. दीदारगंज येथील सध्या पाटणा संग्रहालयात असलेले चवरीधारिणीचे शिल्प म्हणजे स्त्रीत्वाच्या शोधातील भारतीय कलावंताचे आणखी एक पुढचे पाऊल. पण त्याची अनन्यविशिष्ट दृष्टी आणि शैली अजूनही नीट स्पष्ट झालेली नव्हती. ही नुसती सुरुवात होती. अशोकस्तंभाच्या शीर्षाचे पर्शियन पर्सेपलिस येथील स्तंभाशी दूरान्वयाने नाते

दिसते. गांधार शैलीमध्ये तर ग्रीक भारतीय असे नाते दिसते. अनन्यविशिष्ट भारतीय दृष्टी आणि शैली गांधारनंतरच्या गुप्तकाळात स्पष्टपणे उत्क्रांत झाली.

इराणी किंवा ग्रीक शैलींचा प्रभाव भारतीय कलेवर पडला असे मानावयाचे असले, तर मार्शल यांच्या पद्धतीने उलट विधानही करता येईल. ते परस्पर प्रभाव आहेत, हे समजून घ्यावे लागेल. शिवाय ते भारत आणि ग्रीक अशा मर्यादित वृत्तीने न पहाता एकूण पूर्व आणि पश्चिम यांचे परस्पर प्रभाव म्हणून विचारात घ्यावे लागतील. इटलीतील व्हेरोनामधले जुन्या ग्रीक परंपरेच्या तथाकथित प्रभावातून निष्पन्न झालेले एका युवतीचे इ.स.पू. पहिल्या शतकातील ब्राँझशिल्प लंडनच्या ब्रिटिश म्यूझियममध्ये आहे, त्यावर भारतीय रेषात्मक वृत्तीचा प्रभाव उघड दिसतो.

सतराव्या शतकातील पश्चिमी कलाक्षेत्रातील जगप्रसिद्ध डच चित्रकार रेम्ब्रँट याने तत्कालीन भारतीय मोगल चित्रांची रेखने आपल्या पद्धतीने पण मनस्वीपणे केली होती. त्याचा परिणाम त्याच्यावर प्रत्यक्षपणे झाला नाही; पण त्याच्या समकालीनांना न गवसलेली लयप्रधान संवादशीलता परिपुष्ट करण्यात त्याला वेगळी दृष्टी लाभली, असे म्हणता येईल. भारतात साम्राज्य करून स्थायिक झालेल्या मोगलांचा भारतीय संस्कृतीवर प्रभाव पडला, तसेच भारतीय संस्कृतीचा मोगलांवरही पडला. पौर्वात्य कलेतील रंगगुण आणि द्विपरिमाणात्मक चित्रणपद्धतीचे भान आल्यामुळे त्यांच्या प्रभावातून पश्चिमी आधुनिक कलेचे प्रवाह समृद्ध झाले, ही वस्तुस्थिती आहे. खरे पाहता, यूरोप व आशिया यांना समान असलेल्या आद्य कृषिसंस्कृतीतून प्रदेशभिन्नत्वाने इतर संस्कृतींचा उदय झाला आणि व्यापारी व अन्य कारणांनी त्या परस्परांशी सतत संपर्कशील राहिल्या, असे म्हणावे लागते. याचे बोलके उदाहरण म्हणून पाँपेई येथे सापडलेल्या हस्तिदंती स्त्रीशिल्पाचा निर्देश करावा लागेल. हे शिल्प आणि सांचीची यक्षी समांतर शैलीतील आहेत.

विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात भारतीय इतिहास आणि कला यांवर भाष्य करणाऱ्या विद्वानांना पूर्वेवरील पश्चिमेच्या प्रभावाचे महत्व वाटत होते. शिवाय तत्पूर्वी भारतात येऊन दृढमूल झालेल्या पश्चिमी प्रबोधनकाळातील वास्तववादाने कलावंत आणि भाष्यकार भारावून गेले होते. भारतीय कलेत वास्तववादी चित्रण नाही म्हणून तीत काहीतरी उणीव आहे, असा ग्रह त्या काळी होता. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर अजिंठ्यातील गुंफांचा शोध ब्रिटिश सैनिकांना लागला. अजिंठ्याची महती प्रथम पाश्चात्यांनी गायिली. तीही प्रबोधनकालीन आदर्शांशी तुलना करून आणि तुलनेने आदिम किंवा मागासलेली (प्रिमिटिव्ह) ठरवून. भारतीय कलेत वास्तवतेचे, यथादर्शनाचे आकलन कमीअधिक प्रमाणात कसे दिसते, ते दाखवून देण्यात भाष्यकारांना स्वारस्य वाटत असे आणि वैशिष्ट्ये स्पष्ट करताना लय (ऱ्हिदम), सौष्ठव(ग्रेस) इ. संकल्पनांचा ढोबळपणे उपयोग केला जात असे.

भारतीय कलावंताची मनोभूमिका :

जीवनाचा अनुभव दृश्यकलांमधून अभिव्यक्त व्हायचा, तर विश्वातील दृश्य वस्तूंना मानवी मनात प्रथम अनुभवत्व येऊन त्यांचे मनःप्रतिमांमध्ये रूपांतर व्हावे लागते. प्रत्येक कलावंत आणि संस्कृती यांच्या मनोभूमिकेनुसार हे अनुभवरूप वेगवेगळे असणार, हेही स्वाभाविक होय. भारतीयांच्या विचारधारेनुसार

विश्वातील ब्रम्हस्वरूप चैतन्य अशाश्वत रूप घेऊन इंद्रियगोचर होते. केवल चैतन्य हेच अंतिम सत्य. इंद्रियगोचर विश्व हे त्याचे बाह्यरूप किंवा प्रकृती किंवा माया. म्हणूनच भारतीय कलेतील वास्तवता ही, पाश्चात्य प्रबोधनाप्रमाणे बाह्यविश्वातील वस्तूच्या निव्वळ गणिती मोजमापनातून निष्पन्न होणारी वास्तवता नसते; तर भारतीय तत्वज्ञानातील द्रष्टा-दृश्य-दर्शन या त्रयीनुसार संवेदनक्षम द्रष्ट्याला दृश्याचे झालेले दर्शन असते. ते निव्वळ वस्तूंचे वस्तुनिष्ठ दर्शन नसते; तर वस्तुमात्रात सळसळणाऱ्या केवल चैतन्याचे मनोमय दर्शन असते. चित्राची सहा अंगे सांगणाऱ्या -

'रूपभेदा प्रमाणानी । भाव लावण्य योजनम् ।।
सादृश्यं वर्णिका भङ्गो । इति चित्रषङ्गम्।।' -

यासदृश्य कल्पनेमध्ये वस्तूच्या मानसबिंबाशी सादृश्य अपेक्षिलेले आहे. विष्णुधर्मोत्तर पुराणातील 'चित्रसूत्र' अध्यायात आलेल्या 'रेषाम् प्रशंसन्ति आचार्या' या वचनामध्ये खरे जाणकार चित्रातील रेषात्मक चैतन्याचा आस्वाद घेतात, याकडे लक्ष वेधले आहे. भारतीय कलावंताचे वास्तव हे बाह्यविश्वात नसते; तर बाह्यविश्वाच्या मननध्यानातून निष्पन्न झालेल्या अंतःकरणविश्वात असते. जड माध्यम हे सुद्धा चैतन्याचे एक रूप म्हणून कलावंताला भावलेले मनोमय सत्य असते. म्हणूनच खडकाच्या उदरातून उपजणाऱ्या झऱ्यासारखी असीम प्रवाहिता लाभलेली लय जड माध्यमातून, अंतःकरणप्राणाने, उलगडून दाखविण्यासाठी त्याची समाधी लागते. भारतीय कलेमध्ये जडाचे भान भेदून विशुद्ध चैतन्याचा ठाव घेण्याची ध्यानमग्नता आढळते. साध्याइतकीच साधनाची भक्ती करणाऱ्या भारतीय वृत्तीमुळे पाषाणासारख्या माध्यमालाही प्रवाही करण्याइतके बळ त्याला उत्तरोत्तर लाभत गेले. तत्वज्ञांची चैतन्य कल्पना साकार होण्यात कलावंताच्या प्रतिभेचाही सहभाग होता. दत्त संप्रदायातील त्रिगुणात्मक ईश्वररूपाची कल्पना घारापुरीच्या त्रिमुखी महेशमूर्तीमधून निष्पन्न झाली असावी, हे रा. चिं. ढेरे यांचे मत या दृष्टीने उद्बोधक आहे. भारतीय विचारधारेप्रमाणे व्यक्ती ही समष्टीचे अविभाज्य अंग असते, म्हणून समष्टी चैतन्य कलावंताच्या प्रतिभेमधून साकार होते. म्हणून त्याचे, अन्यथा व्यक्तिगत वाटणारे, प्रतिभास्वप्न जड माध्यमातून प्रत्यक्ष उतरल्यावर अवघ्या समाजाचे अंतःकरण वास्तव होऊन बसते. अजिंठा - वेरूळसारखे प्रकल्प काही शतके चालले होते. त्यात कलावंतांच्या कित्येक पिढ्यांनी काम केले. वेरूळ मध्ये हिंदू, बौद्ध, जैन अशी धार्मिक आशयाची विविधता होती. पण आविष्कारशैलीमध्ये मात्र पूर्ण एकतानता दिसते. याचा अर्थही या व्यक्ति-समष्टीवृत्तीतून लागू शकतो. प्रत्येक मानवी मनामध्ये अथांग समष्टी नेणीव असून तिच्या सर्वंकष शक्तीतूनच ज्ञान आणि कलाप्रतिभा परिस्फुटित होतात, या सी. जी. युंगच्या सिद्धांताचे इतके जिवंत उदाहरण अन्यत्र मिळणे कठीण.

या उत्कट चैतन्याच्या स्पर्शाने वस्तुविश्वातील आकार पुनर्घटित झाल्याने त्यांचा कायापालट होतो. जीवनाचे नाट्यातील रूपांतर हे निव्वळ अनुकृती नसून अनुकीर्तन असते, या भरतमुनीच्या उक्तीला असा सौंदर्यशास्त्रीय अर्थ आहे. भारतीय कलेत डोळे, नाक, कान, ओठ, भुवया इ. अवयव संपूर्ण चेहऱ्याच्या आकृतीशी संवाद साधीत एकजीव होण्याच्या आकांक्षेने येतात. शीर्ष, हात, पाय, कबंध यांच्या संवादी एकात्मतेतून मानवाकृती उपजते आणि एका विराट लयव्यूहाच्या आविष्कारासाठी सुयोग्य संवादशील प्रेरणा लाभण्याच्या आकांक्षेने विविध चेष्टांनी युक्त अशा नानाविध मानवाकृती आणि अन्य आकृती प्रकट होतात.

वाङ्मयीन कलाकृतीचे संघटनातत्व स्पष्ट करताना संस्कृत परंपरेतील विश्वनाथ या विचारवंताने योग्यता, सान्निध्य, आकांक्षा आणि महावाक्य या संकल्पना मांडल्या आहेत. कलाकृतीतील अवयवी घटक परस्परांच्या सान्निध्यात, परस्परसंवादी आणि परस्परांची खेच घेऊन यावेत, अपरिहार्य असावेत; तरच संपूर्ण कलाकृती भावनार्थाच्या दृष्टीने एकच एक महाकाव्य होईल. अभिनवगुप्ताच्या 'महारस' या आशयतत्वाचे महावाक्य हे आकृतितत्व. दृश्यकलांमध्ये त्यासाठी महाआकृती अशी संज्ञा वापरावी लागेल. अशा महा-आकृतीची प्रचीती भारतीय कलेतील विराट लयव्यूहामधून मिळते. सर्व विशिष्टांचा समष्टीत लय होतो. 'लय' या संस्कृत शब्दाचा अर्थ विलय होणे, एकजीव होणे; 'लालित्य' याचा अर्थ हवेहवेसे वाटणे, प्रेमबंध जडणे आणि 'लावण्य' याचा अर्थ (लवणस्य भावः) मिठाप्रमाणे सर्व घटकांचा मिलाफ करून स्वाद आणणे. भारतीय कलेतील सौंदर्यदृष्टी या तिन्ही अर्थांनी परिपक्व आहे. वैश्विक चैतन्याची भक्तिगर्भ ओढ किंवा योगशास्त्रातील अनंत समापत्ती ही संकल्पना म्हणजे सौंदर्यशास्त्रातील विश्वात्मकता (किंवा साधारणीकरण) आणि सहकंपा किंवा सहृदयता (एंपथी) या संकल्पनांचेच आध्यात्मिक पर्याय असल्यामुळे, कलासर्जनासाठी आवश्यक असलेली सौंदर्यवृत्ती कलावंताच्या अध्यात्मभानात संपृक्त असते. वैदिक प्रार्थना आणि भक्तिपंथातील नामस्मरण यांच्या निमित्ताने अजरामर काव्य निर्माण झाले तेही या वृत्तीमुळेच.

ही सिद्धी मिळविण्यासाठी फार मोठा प्रवास करावा लागला. मौर्योत्तर शुंग-कण्व आणि कुशाण काळात प्रगतीचे लक्षणीय टप्पे दिसतात. शुंग काळात स्तूप - वास्तूंचे एक युग निर्माण झाले आणि गुंफाशिल्पनाची सुरुवात झाली. पाषाण माध्यम नवे असल्याने सुरुवातीला धडपडावे लागत होते. लाकूड माध्यमाशी जडलेली वृत्ती मोकळी होत नव्हती. शिवाय पहिल्या व दुसऱ्या व्याधशैलींतून वाढलेल्या दोन भिन्नवृत्ती आपल्या परीने ओढीत होत्या. कधी या दोन्हींचा सुंदर मिलाफही होतो. मोहेंजोदडो व हडप्पामध्येही या भिन्न वृत्ती दिसतात. मोहेंजोदडोमधील यतीच्या शिल्पात दगड छिनीत जोरकस घनाकार घडवीत नेल्याचे दिसते. मुद्रांवरील उत्थित शिल्पे अशाच जोरकस घनाकार घडवीत नेल्याचे दिसते. हा जोष पहिल्या व्याधशैलीशी नाते सांगत येतो. हडप्पा येथील कबंधशिल्पाची नितळ हाताळणी, माती लिंपल्यासारखी पृष्ठे वळवीत, हळुवारपणे केलेली आहे. दुसरी व्याधशैली आणि आद्य कृषिसंस्कृती यांच्या परस्पर अभिसरणातून उपजलेल्या पक्वमृदाशिल्पाशी या प्रवृत्तीचे नाते जुळते. अशोकस्तंभावरील पशूंच्या शिल्पनात या दोन्ही वृत्तींचा संयोग झालेला दिसतो. शुंग काळात या भिन्न प्रवृत्ती अधिक स्पष्ट होत जातात आणि परस्परांवर प्रभावही टाकतात. लाकूडकोरणीचे पाषाणपूर्व तंत्र, त्या माध्यमाच्या वृत्तीमुळे, मृत्तिकालेपन आणि पाषाण या तंत्रांचा सुवर्णमध्य गाठणारे. लाकूडकोरणी तंत्राचा प्रभाव उत्थित शिल्पांमध्ये आणि दगड छिलीत नेण्याच्या जोरकस तंत्राचा प्रभाव त्रिमीतीय शिल्पांमध्ये दिसतो, असे साधारणपणे दिसते. चुनखडी दगडाच्या तुलनेने नरम असलेल्या माध्यमामध्ये मृत्तिकालेपनासारखे लवचिक तंत्र सहज उतरते. सध्या बॉस्टन म्यूझियममध्ये असलेली सांचीतील इ.स.पू. पहिल्या शतकातील यक्षी हे याचे अप्रतिम उदाहरण. परिपुष्ट स्त्रीतत्वाची लोभस मांसलता येथे विशुद्ध कलादृष्टीने साजरी केलेली दिसते. वज्रपाषाणामध्ये (ग्रॅनाइट) छिनण्याचे काम जोखमीचे. भाजे आणि कार्ले येथील शिल्पन या प्राथमिक अवस्थेतील आहे. पुढील गांधार शिल्पांमध्ये दगड छिनण्याची धाटणी सराईतपणे वापरलेली दिसते. शिवाय दगडही बहुधा चुनखडीचा होता. गांधार शैलीतील कलादृष्ट्या

श्रेष्ठ असलेल्या शिल्पांमध्ये वस्त्रप्रावरणांच्या चुण्यांपुरता ग्रीक प्रभाव मर्यादित आहे. परंतु त्यातही रेषात्मक लय उत्कटतेने दिसते. तत्कालीन ग्रीक शैलीप्रमाणे वस्त्रावरील चुण्यांचे तपशीलासह वास्तववादी शिल्पन किंवा शरीरशास्त्रीय तपशील यांना प्राधान्य दिलेले दिसत नाही. गांधार शैलीमध्ये बुद्धासारख्या विभूतींचे शिल्पन करताना शरीरशास्त्रीय घडणीचे उत्कट भान राखून आदर्शीकरण केलेले आणि तसे करताना अवांतर तपशील कटाक्षाने टाळून रेषात्मक प्रवाहिता उत्कटपणे जोपासलेली दिसते. मानवी शरीर हीसुद्धा इतर जड वस्तूंसारखी एक जड घटना असून तिच्यातील चैतन्याचा शोध घेणे हे खरे उद्दिष्ट आणि त्याच्या पूर्तीसाठी जड देहाला केवळ साधनीभूत महत्व असते, ही भारतीयांची भावना. त्यामुळे शिल्पाच्या प्रत्येक पृष्ठाच्या वळणातून हे लयचैतन्य एकाग्रतेने शोधण्याचा ध्यास मौर्यकालापासून दिसतो. आदर्शीकरण या संकल्पनेसाठी ‘आयडियलायझेशन’ ही इंग्रजी संज्ञा वापरली जाते. तिचा मूलभूत तात्विक अर्थ ‘आयडिएशन’ किंवा चैतन्यीकरण असा आहे. या परम अर्थाने भारतीय कलेत आदर्शीकरण होते. शिवाय स्त्रीतत्व आणि पुरुषतत्व यांचाही शोध घेतलेला दिसतो. पुरुषाचे भरदार रुंद खांदे आणि सरळ कबंधरेषा तसेच स्त्रीचे रुंद नितंब आणि परिपुष्ट स्तनभार यांतून मातृत्वाचा सातत्याने घेतलेला वेध ही भारतीय शैलीची वैशिष्ट्ये मौर्यकालापासूनच हळूहळू स्पष्ट होत जातात. अर्धोन्मीलित कमलनेत्र, समभंग, अमंग, अतिभंग इ. शारीरिक हालचाली आणि विविध हस्तमुद्रा हे लयोत्पादक घटक भारतीय नृत्याच्या अनुषंगाने शिल्पामध्ये आल्याचे पुढच्या मंदिरशिल्पांच्या काळात दिसतात. या मुद्रांचा विशिष्ट सांकेतिक अर्थ प्रेक्षकाला पूर्वज्ञात नसला तरी त्यातील विशिष्ट प्रकृतीच्या चैतन्यकारांतून अबोधपणे, पण उत्कटतेने, भावून जातो. अर्थात त्यासाठी नर्तक किंवा नर्तकीच्या अंतःकरणात त्या चैतन्यार्थांचे स्फुरण व्हावे लागते. नुसत्या अभ्यासाने त्यात खरी चेतना येत नाही. यासाठीच भरतमुनीला सात्त्विक अनुभाव ही संकल्पना मांडावी लागली. दृश्यकलांचे मर्म समजून घेण्याच्या हेतूने ऋषींकडे गेलेल्या एका राजाला नृत्य, संगीत, काव्य अशा सर्व कलांचा अभ्यास प्रथम आवश्यक असल्याचे ऋषींनी पटवून दिले, ही विष्णुधर्मोत्तर पुराणातील कथा भारतीय परंपरेत रूढ होती. चैतन्य असे अंतःकरणासह शरीरात भरून आल्याशिवाय त्याचे स्फुरण दृश्य कलांमधून शक्य नसते, याचे भान या कथेतून दिसते.

मौर्योत्तर ते गुप्तपूर्व काळातील कलेचे स्वरूप :

मध्य व पूर्व भारतात स्तूप हा वास्तुप्रकार प्रामुख्याने आढळतो. बहुतांश स्तूपांचे फक्त भग्नावशेष सापडतात. सांचीचा स्तूप क्रमांक एक सर्वांत महत्वाचा असून सुस्थितीत आहे. भारहूत आणि अमरावती येथील स्तूपांवरील कोरीव काम सांचीच्या मानाने प्राथमिक अवस्थेतील आहे. भारहूत इ.स.पू. दुसऱ्या आणि सांची इ.स.पू. पहिल्या शतकातील आहेत. विशाल अर्धगोलाकार स्तूपाभोवती कठडे आहेत. कठड्यांना चहूदिशांना दारे आहेत. स्तूपांचे अर्धगोल विटांनी रचलेले तर इतर बांधकाम हे लाकडी तुळ्यांच्या खांबासारखी दगडांची रचना करून केलेले आहे. अशोकस्तंभावर धर्मचक्रप्रवर्तनाचे प्रतीक म्हणून आलेले चक्र दारावर महत्वाच्या जागी येते. इतरही बौद्ध प्रतीके येतात. सर्पाकृती वेटोळे हे गतिशीलतेचे व आदिम चैतन्याचे प्रतीक तुळ्यांच्या दोन्ही टोकांवर असल्याने भोवतालच्या अवकाशाला गतिशील करते. शुभसूचक, स्वागतशील शालभंजिका वृक्षाला बिलगलेल्या स्थितीत झोकदारपणे मांडलेल्या आहेत. अगदी सुरुवातीच्या

शिल्पविहीन गुंफा अशोककालीन असून त्या बरोबर टेकड्यांमध्ये सापडतात. पण लेणीशिल्पांची खरी सुरुवात इ.स.पू. दुसऱ्या शतकातील भाजे आणि वेडसे येथे झालेली दिसते. इ.स.पू. पहिल्या शतकात मनमोडा, नाशिक, पितळखोरा, कार्ले येथील लेणी झाली. अजिंठ्यातील सुरवातीचे क्रमांक दहा हे लेणे याच काळातील. अजिंठ्यातील इतर लेणी तसेच वेरूळ येथील लेणी गुप्तांच्या सुवर्णयुगातील आहेत. सुरुवातीच्या लेणीशिल्पांवर मृत्तिकाविलेपन तंत्राचा व लेणीवास्तूंवर लाकूडघडणीचा प्रभाव दिसतो. चैत्यांच्या अर्धदंड गोलाकृती छताला गरज नसतानाही लाकडाच्या कमानी फासळ्यांसारख्या रचून त्यांचा आधार दिला आहे. अजिंठ्यातील दहा क्रमांकाच्या लेण्यामधील छताला आधार देणारे खांब आतल्या बाजूला कलते ठेवलेले आहेत. लाकूडकामाच्या काळापूर्वी बांबूच्या वास्तुरचनेचा काळ होता; त्याचे अवशेष या कलत्या खांबांमध्ये दिसतात.

स्तूपांच्या मूळ संकल्पनेमध्ये आर्यांच्या संस्कृति-रीतीचा सहभाग आहे, असे ई. बी. हॅवेल यांचे मत आहे. राजा किंवा अन्य विभूतीच्या मृत्यूनंतर स्तूपासारखे, पण तुलनेने लहान आणि बहुधा बांबूचे अर्धगोल उभारून त्याभोवती प्रदक्षिणा घालण्यासाठी असेच कठडे बांधले जात. काही विद्वानांच्या मते अर्धगोलाकृती मातीचा ढिगारा (माँड) पुरलेल्या प्रेतावर उभारण्याची प्रथा आदिम आहे. बुद्धाचा धर्म हा बहुजन समाजाचा धर्म होता. म्हणून बहुजन समाजाच्या आदिम रीतीचा प्रभाव बुद्धाच्या स्मारकावर पडावा, हे नैसर्गिक ठरते. या भव्य अर्धगोलांशी छत्र-अंतराळ असे अनेक कल्पनांचे साहचर्य जुळते. बोधिवृक्षाखाली बुद्धाला ज्ञानप्राप्ती झाली, त्या वृक्षाच्या विस्ताराशीही त्याचे साहचर्य मानले जाते. स्तूपाच्या सर्वोच्च बिंदूवर भिंतीचा छोटा चौरस बांधलेला असतो. त्याच्या मध्यभागी उभ्या दंडावर छोटेसे छत्र उभारलेले असते. कलकत्ता संग्रहालयामध्ये असलेल्या वेसनगर येथील कल्पवृक्षाच्या त्रिमितीय शिल्पात पर्णभाराची रचना स्तूपाहूनही गोलाकार भासावी, अशी केलेली दिसते. त्यामुळे वृक्षछत्राच्या कल्पनेला पुष्टी मिळते.

बौद्ध प्रभावाच्या काळात व्यक्तीहून समष्टीला महत्व आले. या समष्टिचैतन्याचे पहिले आविष्कार बौद्ध कलेतून साकार झाले. शुंग-सातवाहन काळातील बौद्ध शिल्पांमध्ये मुख्यतः जातककथांचे निरूपण आहे. त्यात बोधिसत्वासह सर्व मानवी आणि अन्य आकार समूहवृत्तीने संघटित केलेले दिसतात. विवक्षित आकारांना महत्व दिलेले नाही. या संघटनेला चौकट असूनही तिचे विशेष भान असे नसते. चौकटनिरपेक्ष अवकाशात रमण्याच्या पहिल्या व्याधमानवाच्या आदिम प्रवृत्तीचे पडसाद त्यात दिसतात. पुढील गुप्तकाळात अजिंठ्यातील चित्रांत भिंतीची नैसर्गिक चौकटसुद्धा नाकारली गेली. भिंती - छतांसह खांबादीही सलग रंगविल्यामुळे अंतराळासह सर्व दिशा भारून टाकल्याचा भास यांतून निर्माण होतो.

गुप्तकालीन कलाविशेष :

गुप्तकाळामध्ये काही प्रमुख आणि इतर गौण, अशी मानवाकृतींची विभागणी झाली. नाक, कान, डोळे, भुवया, हस्तमुद्रा यांवर रेषात्म लयीचे संस्कार होऊन त्यांचे हृदय, वेधक आदर्शीकरण झाले. समभंग, अतिभंग वगैरे क्रियावस्था (ॲक्शन) वापरल्या गेल्या, तरीही शुंग - सातवाहन काळात सर्वव्यापक झालेली लय तितकीच प्रबळ राहिली. अजिंठ्यातील चित्र शिल्पांत ती ओतप्रोत भरलेली आहे. वेरूळमधील

अवशिष्ट चित्रे नगण्य आहेत. पण शिल्पे आणि एकूण वास्तुघटकांच्या संघटनेतून निष्पन्न होणाऱ्या समग्र आकृतीत या लयीचे विराट दर्शन होते. कैलास लेणे याच कारणासाठी जगप्रसिद्ध झाले. तिचे लोण गुप्तोतर काळातील महाबलिपुर, घारापुरी आणि तदनंतरच्या मंदिरशिल्पापर्यंत उत्तरोत्तर विस्तारत गेले.

गुप्तशैलीतील अभिजात ओजस्विता आणि डौल यांची पायाभरणी शुंग-सातवाहनोत्तर कुशाण काळातील अमरावती आणि विशेषतः मथुरा शैलीतून सुरू झालेली दिसते. इ.स. दुसऱ्या शतकातील अमरावती स्तूपामधील निलगिरी हत्तीचे दमन हे वर्तुळाकारातील उत्थित शिल्प (सध्या मद्रास म्यूझियममध्ये असलेले) शिल्पकलेच्या दृष्टीने लक्षणीय आहे. याच शैलीतील नागराजाचा बौद्ध धर्मस्वीकार या तिसऱ्या शतकातील उत्थित शिल्पामध्ये समूहाकारातून रेषात्मक लय संस्कारित होताना दिसते. या शैलीतील याहून महत्वाचे उदाहरण म्हणजे दुसऱ्या शतकातील कुशाण सम्राट कनिष्क याचे आता शीर्षभंग झालेले त्रिमितीय पाषाणशिल्प हे होय. जाड पादत्राणांच्या भक्कम पायावर उभारलेली त्याची खड्गमंडित, कडक झग्यातील भव्य देहयष्टी पिरॅमिडसारखी निमुळती होत जाते. त्याच्या खड्या रेषेतील घनाकारांतून सम्राटपदाची साक्ष मिळते. तिसऱ्या किंवा चौथ्या शतकात मोडणारे याच शैलीतील जैन तीर्थंकराचे शीर्ष हे आध्यात्मिक भावघनतेचा पाषाणातून घेतलेला वेधच म्हणावा लागेल. दुसऱ्या शतकातील मथुरा स्तूपाच्या दगडी खांबावर कोरलेल्या तीन यक्षींच्या देहयष्टी म्हणजे जणू विधीपूर्वक लय संस्कारित केलेले स्त्रीत्वाचे विलोभनीय उन्मेष आहे. गुप्तोतर खजुराहो मध्ये या संस्कारसिद्धीचे उच्चतम शिखर गाठले जाते. इ.स. चौथ्या शतकापासून सहाव्या शतका पर्यंत गुप्तकाळ पसरलेला आहे. बौद्ध, ब्राह्मणी आणि जैन कलांना गुप्तांनी सारखाच राजश्रय दिला. दृश्यकला, संगीत, नाट्य, नृत्य, साहित्य, तत्वज्ञाने आणि अन्य शास्त्रे यांची उदंड वृद्धी या काळात झाली. विद्या आणि कला यांचा व्यासंग स्वतः राज्यकर्त्यांनीही केला. दृश्य कलांविषयी थोडीफार चर्चा करणारा विष्णुधर्मोत्तर नामक पुराणग्रंथ या काळातील होय. चित्र शिल्पांतील देवतांविषयींची लक्षणप्रमाणे या काळात निश्चित केली गेली. अजिंठा, वेरूळ येथील प्रचंड प्रकल्प याच काळात पूर्णत्वास पोहोचले. कालिदासासारखा महाकवी या काळात झाला. हीनयान पंथात बुद्धाचे प्रत्यक्ष चित्रण न करता ते प्रतीकात्म पद्धतीने सूचित करावयाचे, अशी प्रथा होती. ती मोडून महायान पंथात बुद्धाचे सरळ चित्रण केले गेले. त्यामुळे विविध अवस्थांत त्याचे विलोभनीय दर्शन घडले. गुप्तोत्तर सातव्या शतकातील कनौजच्या सम्राट हर्षवर्धनाने गुप्तांचा सर्व वारसा वृद्धिंगत केला. उत्तरेतील गुप्त हर्षांना समांतर अशी दक्षिणेत प्रथम चालुक्य, नंतर राष्ट्रकूट आणि वाकाटक, पूर्वेत पाल, सेन आणि दक्षिण भारतात पल्लव ही साम्राज्ये होती. ह्यातील शेवटची गुप्तांनंतरही टिकली. या सर्वांनी गुप्तांप्रमाणेच विद्या आणि कलांच्या वृद्धीसाठी उमेद पणाला लावली. हे उत्तेजक वातावरण आठव्या शतकातील पश्चिमेतील घारापुरी आणि दक्षिण पूर्वेतील महाबलिपुर या प्रकल्पांपर्यंत टिकले.

गुप्तांचा काळ हे भारतातील सुवर्णयुग मानले जाते आणि गुप्तशैली हा भारतीय अभिजाततेचा परमोत्कर्ष मानला जातो. 'शांत महत्ता' आणि 'खानदानी प्रासादिकता' (नोबल सिंप्लिसिटी) ही पश्चिमी विचारवंत विंकेलमानने उद्घोषिलेली अभिजाततेची दोन्ही तत्त्वे या शैलीत पूर्णत्वाने प्रतीत होतात. अलंकरण शक्यतो टाळून किंवा नाममात्र स्वीकारून पाषाणाच्या घनतेचा वेध घेत शिल्प उभारणे, हे या शैलीचे वैशिष्ट्य. ग्रीक

अभिजात काळाप्रमाणे गुप्त काळातही मानवाकृतीला महत्त्व आले. उत्थित शिल्पांप्रमाणेच त्रिमितीय (प्रकारची) शिल्पेही विपुल झाली. स्त्री-पुरुषांच्या कबंधांचे आदर्शीकरण पूर्णत्वास पोहोचले. गांधार शैलीतील वस्त्रप्रावरणांच्या चुण्या आता लोप पावल्या. वस्त्रप्रावरणांची पडद्यासारखी पृष्ठे हळुवार लहरीप्रमाणे शरीरकबंधांशी गुंजन करीत डौलदार वळणे घेऊ लागली. लंडन येथील 'व्हिक्टोरिया अल्बर्ट म्यूझियम'मधील तांबड्या वालुकाश्मातील बोधिसत्त्वाची मूर्ती हे याचे लक्षणीय उदाहरण. प्रासादिकता आणि शांत महत्ता यांचे मननीय उदाहरण म्हणून लंडनच्या ब्रिटिश म्यूझियममधील वालुकाश्मातील बुद्धमूर्तीचा निर्देश करावा लागेल. त्याची पायाबरोबर वर चढत जाणारी मुलायम रेषा नासिकेवर लक्ष स्थिर करते. रसिकाची नजर बुद्धाच्या अध्यात्मध्यानदृष्टीशी गुंजन करते. खांद्याच्या वळणाबरोबर दोन्ही दळांवरून उतरताना वस्त्रप्रावरणाच्या प्रवाही रेषेतून निथळत पुन्हा पावलांपाशी येते. या प्रक्रियेत, वस्त्रासह शरीरपृष्ठाच्या लवचिक वळणांची नितळाई हृदयाला स्निग्धतेचा स्पर्श करून मनःशांती देते. दगडातून अध्यात्म फलित होते.

अजिंठ्यातील भित्तिचित्रांत कथेच्या निवेदनक्रमानुसार त्या त्या प्रसंगातील मानवी आणि इतर आकारसमूहांची मांडणी करताना तीत रेषात्म प्रवाहिता आणून सर्व चित्रपृष्ठावर रसिकांचे लक्ष फिरवीत नेले आहे. समूहांमध्ये विशेष अवकाश सोडलेला नसल्याने प्रथमदर्शनी ही नुसती आकारांची गर्दी वाटते. पण बारकाईने पाहिल्यास या प्रेरणा कुशलतेने वापरल्या असून लक्ष कुठेही अडत नाही, गोंधळत नाही, हे ध्यानी येऊन जाणकार रसिक थक्क होतो. रेषेची ही प्रवाहिता आणि मानवी, विशेषतः स्त्रीदेहाचा, लावण्यघाट यांमुळे अंजिठ्याची ख्याती जगभर झाली. अभिजात अभिरुचीला आवश्यक असलेली सुटसुटीत समग्र आकृती नसूनही भाष्यकार भारावून गेले. त्यामुळे अंजिठ्यातील शिल्पांकडे मात्र त्यांचे दुर्लक्ष झाले आणि अभिजाततेचे संकेत झुगारून विराट आशय कवेत घेणाऱ्या बुद्धाचे महानिर्वाण या २६ व्या लेण्यातील शिल्पाची महती समजून घेण्याचे प्रयत्नही झाले नाहीत. तत्कालीन भाष्यकारांना अभिजाततेची ओढ होती, हेही एक कारण असावे.

या चैत्य गुंफेमध्ये शिरताक्षणीच डावीकडील भिंतीलगत भिंतीच्या पूर्ण लांबीइतकी, उजव्या कुशीवर शांत पहुडलेली, बुद्धाची भव्य घनाकृती दिसते. तिचे शीर्ष दरवाजाकडे आहे. साधारण छातीइतक्या उंचीवर ती आहे. मधे खांब असल्यामुळे दूर जाऊन दृष्टीच्या आवाक्यात ती सामावून घेणेही शक्य नसते. तिच्या शांत जमिनीसमांतर रेषा सागरभान (ओशियॅनिक फीलिंग) जागृत करतात. आधारभूत चौथऱ्याच्या पृष्ठावर शोकमग्न मानवांच्या अपोत्थित आकृत्या कोरलेल्या आहेत. डाव्या बाजूच्या दरवाज्यातून येणाऱ्या नित्यस्थिर प्रकाशामुळे छायाप्रकाशाची पृष्ठे जिवंत होतात आणि त्यांचा विलाप काळजाला भिडतो. या शोकमग्न माणसांच्या मध्ये आणखी एक बुद्धाची आकृती असून ती पाठमोरी आहे. त्यामुळे एक महात्मा आपल्यामधून निघून जात आहे, ही जाणीव हृदयाचा ठाव घेते. वरील खोल भिंतीचा भाग अंधारात बुडून असतो. नजर रुळल्यावर, त्यातील सळसळत वर चढणाऱ्या आकृत्यांकडे लक्ष जाते. एक महात्मा पृथ्वीवरून आपल्याकडे येत आहे; म्हणून स्वर्गातील देव आनंदाने बेहोष झाले आहेत. स्वर्गदृश्याची दूरता व शोकदृश्याची समीपता यांमध्ये निर्वाणस्थ महात्म्याचे शांत सागरमान विराट दर्शन देऊन जाते. एका युगाचा मौलिक क्षण येथे विलक्षण ताकदीने साकार केला आहे.

उदयगिरी (मध्य प्रदेश) येथील वराह अवतार हे पाषाणशिल्प म्हणजे गुप्त शैलीच्या खास ओजस्वितेचे मनस्वी उदाहरण होय. सरळरेषा शक्तिमान असते, ह्याची प्रतीती वराहाच्या भरदार खड्या आकारातून येते. पायरीवर ठेवल्यागत दुमडलेल्या डाव्या पायाच्या गुडघ्यावर डावा हात भरभक्कम उभा करून ताकद पणाला लावणारा हा वराह आपल्या सुळ्याने स्त्रीरूप पृथ्वी उचलतो. वराहाच्या मानाने पृथ्वी लहान. बाजूच्या रांगांतून एकतान विस्मयाने खड्या ठाकलेल्या देवांच्या आकृत्या अगदी लहान. त्यामुळे वराहशक्ती विराट भासते. शिल्पावर पडणाऱ्या प्रकाशामुळे प्रकाश, छाया, पडछाया (कास्ट शॅडोज) यांची विविध पृष्ठे मिळून एक जटिल समग्र आकृती बनते आणि ही मिथ्यकथा साक्षात प्रत्ययकारी बनते. आठव्या शतकातील घारापुरीची विशाल घनकारी त्रिमूर्ती किंवा महेशमूर्ती ज्या भव्य शैलमंडपात खोल भिंतीतून पुढे येते, त्यातून मिळणाऱ्या आकंठ अवकाशभानाबरोबर अथांगतेचा अनुभव घेतच आस्वादक तिला सामोरा जातो. अतिभव्य असूनही, चेहऱ्यांचे प्रत्येक पृष्ठ ध्यानस्थ वृत्तीने वळवीत नेलेले असल्यामुळे, आस्वादकाला नितळ एकाग्रता लाभते. मधल्या प्रेक्षकाभिमुख चेहऱ्याच्या डोळ्यांवर लक्ष केंद्रित होते, तेव्हा मिटलेल्या डोळ्यांच्या पापण्याही दाखविलेल्या नाहीत, याचे क्षणमात्र भान येते त्यातून दृष्टिविलयाचे सूचन होऊन आस्वादकाची तंद्री लागते. रेषात्म प्रेरणांतील केवल चैतन्यातून शब्दातील आशय साकार करण्याचे लोकविलक्षण उदाहरण म्हणून याच काळातील (आलमपूर संग्रहालयातील) सूर्य या शिल्पाचा निर्देश करावा लागेल. सूर्याचे हे प्रतीकात्म किंवा सांकेतिक चित्रण नाही. कमलाकृती चबुतऱ्यावर अगदी लहानसर आकाराचे घोडे कोरून सूर्याच्या सात घोड्यांचा संकेत फक्त मान्य केलेला आहे. घोड्यांच्या रेषात्म प्रेरणांनी सूर्याच्या पावलांबरोबर वर चढणाऱ्या मुख्य प्रेरणांशी केंद्रेत्सारी न्यास साधून साथ द्यावी, हे त्याचे साधनीभूत महत्त्व. पोटऱ्यांच्या आणि जांघांच्या शरीरशास्त्रीय तपशीलाला फाटा देऊन उचित सुलभीकरण केल्यामुळे पावलांपासून कमरेपर्यंत बाणासारख्या सर्रकन वर चढणाऱ्या रेषा प्रेक्षकांचे लक्ष अलगद खांद्यांना नेऊन भिडवितात. कोपरात दुमडून खांद्यांना मिळणाऱ्या हातांच्या बोटांतून या प्रेरणा केंद्रोत्सारी वळणे घेतात. मध्यभागी असलेल्या चेहऱ्याभोवतालचे तेजोवलय आपल्या केंद्रोत्सारी प्रेरणांनी ही चेतना शतगुणित करते. बिंदूतून प्रस्फोटक होणारे सौरशक्तीचे तेज असे दृश्यानुभवातून साकार होते. सातव्या शतकातील महाबलिपुरचे गंगावतरण हे शैलशिल्प म्हणजे स्वच्छंदतावादी वृत्तीचा पाषाणकोरणीतील परमोत्कर्ष होय. दोन अजस्र शिळांच्या जडणीतील नैसर्गिक खाचांचा उपयोग गंगेच्या सळसळत्या प्रवाहाचा भास निर्माण करण्यासाठी केला आहे. दोन्ही बाजूंच्या पृष्ठांवर देवादिकांच्या कित्येक आकृत्या विलक्षण चैतन्याने तळंपत आसमंत भारून टाकतात. व्यक्तित्वारोपित नागकन्येसारखी गंगा लवलवत खाली उतरते. पायथ्याशी, बाजूला उभ्या असलेल्या हत्तीच्या भव्य घनाकारामुळे या सर्व दृश्याला विराटतेचे एक वेगळेच परिमाण लाभते; प्रतिभावंताच्या नजरेतून आविष्कार घेणारी हिमालयाच्या विराटतेची ही आवृत्ती रसिकाला थक्क करते.

मंदिरवास्तु–शिल्प : तांत्रिकता :

मंदिरवास्तुशिल्पांचा काळ साधारण चौथ्या शतकापासून सुरू होतो. विजयानगर साम्राज्यापर्यंत त्याची व्याप्ती आहे. लेणी आणि मंदिरे यांना दुवा ठरणारा लेण्यांचा एक मोठा प्रकल्प कोकणातील रत्नागिरी जिल्ह्यात पन्हाळे काजी येथे नुकताच सापडला असून हिंदू, बौद्ध, तंत्रिकांपासून नाथ संप्रदायापर्यंतच्या

स्थित्यंतरांचा आलेख त्यावरून स्पष्ट करणे शक्य आहे, असे मत म. न. देशपांडे या पुरातत्ववेत्त्याने मांडले आहे. येथील बहुतेक लेण्यांचा आणि शिल्पांचा विध्वंस झाला आहे आणि शिल्लक असलेल्यांचा अजून कलादृष्टीने अभ्यास झालेला नाही. गुप्त काळापासून यादवांनंतरही येथील काम चाललेले होते. त्यामुळे शैलीमध्ये विविधता आहे. भूमिस्पर्शमुद्रेतील बोधिसत्व, महाचंडरोषण हे तंत्रिकांचे उग्रतम दैवत आणि गणेश ही शिल्पे कलादृष्ट्या लक्षणीय आहेत.

तांत्रिक पंथाचा प्रसार हिंदू, बौद्ध, जैन या तिन्ही धर्मांमध्ये झाला. वर्तुळे, त्रिकोण, चौरस यांची केंद्रानुवर्ती मांडणी करून मोजक्या प्रतीकात्म रंगांत या आकृत्या रंगवल्या आहेत. श्रीयंत्र हे यांतील सर्वांत महत्वाचे. पायऱ्यांच्या पिरॅमिडप्रमाणे वरती निमुळते होत जाणारे श्रीयंत्रशिल्प हा पुढील मंदिरवास्तूच्या रचनेतील केंद्रवर्ती आकारकल्प ठरला. मंदिराच्या रचनेत पाषाणांच्या रांगा एकावर एक रचताना विविध पातळ्या मुद्दाम दाखविल्या जातात. त्याचे साहचर्य, स्टेला क्रॅमरीश यांच्या मते, यज्ञवेदीच्या रचनाबंधाशी जुळते. उत्तरोत्तर आकुंचित होत पिरॅमिडप्रमाणे वर चढणाऱ्या या स्तरांच्या रचनेतून श्रीयंत्राचा भास होतो, हेही स्पष्ट दिसते. मूळची छोटी मंदिरे अगदी चौथ्या शतकांपासूनची दिसतात आणि त्यांत चौरसाकृती रचनेचा हा मूलबंध स्पष्ट दिसतो. महाबलिपुर, पट्टदकल इ. ठिकाणी अशी मंदिरे दिसतात. मंदिरवास्तूच्या पुढील विकासकाळात मुख्य चौरसाकृतीपुढे मंडप, जगमोहन, अंतराळ वगैरे घटक स्थलकालपरत्वे कमीअधिक आले. तेही बहुधा चौरसाकृती राहिले. लेण्यांमध्ये चैत्यांच्या दंडगोलाकृती छताच्या शेवटी अंतराळासारखा अर्धगोल जोडला गेला. त्याच्या केंद्रबिंदूखाली लहान चबुतऱ्यावर स्तूप आणि त्यावरील चौरसातून वर येणारे छत्र हा पुन्हा तांत्रिक मूलबंधाचाच भिन्न आविष्कार. स्तूपाभोवती प्रदक्षिणामार्ग ठेवले जात, तद्वतच मंदिरांभोवतीही ते ठेवले गेले. ध्रुव प्रदेशातील आदिम आर्यांना दिसलेली ग्रह ताऱ्यांची 'प्रदक्षिणा गती' या आध्यात्मिक विधीमध्ये मूलबंध ठरली, असे म्हणावे लागते.

लेणीप्रकल्प पश्चिम भारतात, प्रामुख्याने महाराष्ट्रात दिसतात, तर मंदिरप्रकल्प उत्तर व पूर्व भारत, पश्चिमेतील गुजरात, मध्य भारत आणि दक्षिण भारतात दिसतात. महाराष्ट्रात ही परंपरा बहरली नाही. अपवादात्मक मंदिरे महाराष्ट्रात आली. त्यात अंबरनाथचे, आता बरेच भग्न झालेले, अकराव्या शतकातील शिवमंदिर अस्सल परंपरेतील आहे. गुजरातमधील अबू; दक्षिण भारतात हळेबीड, बेलूर, महाबलिपुर, पट्टदकल, ऐहोळे, मदुराई, तंजावर, श्रीरंगम्; ओरिसातील भुवनेश्वर, कोनार्क; आंध्रमधील सिरपूर; मध्य प्रदेशातील खजुराहो इ. स्थळे कलादृष्ट्या महत्वाची आहेत. ओरिसातील मंदिरांच्या जगमोहन, मंडपादी भागांवर पायऱ्यांच्या पिरॅमिडसारखी पाषाणछपरे (पिढे) आहेत. मुख्य गर्भगृहावर मात्र साधारणपणे शिवलिंगाच्या आकाराचा उंचच उंच शिखर भाग, त्यावर चपट्या रायआवळ्यांसारखा शिरांचा आमलक आणि त्यावर कळस अशी रचना केलेली असते. शिखर पृष्ठांना आडव्या - उभ्या पट्ट्यांनी छेद देऊन त्यावर कोरीव काम केले असल्याने, फुलून पिकलेल्या कणसासारखी समग्र मंदिरवास्तू उत्तेजित होत आकाशात शिरते. कोनार्कच्या प्रसिद्ध सूर्यमंदिराची शिखरे पिरॅमिडसारख्या पिढ्यांची आहेत. खजुराहोमधील शिखरे उभ्या घड्यासारखी पृष्ठे मोडून किंचित वक्राकार, निमुळती होत जातात, त्यात शिवलिंग आणि पिरॅमिड यांचा

सुवर्णमध्य साधलेला दिसतो. घड्यांच्या पृष्ठामुळे लहानमोठी शतगुणित अंग शिखरे केंद्रीभूत शिखराशी एकजीव केल्याचा भास होतो.

अंबरनाथच्या मंदिरावरील अर्धवट शिल्लक असलेले शिखर आणि त्याच्या अलीकडील मंडपावरचा पायऱ्यांसारख्या पातळ्यांचा पसरट पिढा या दोन्हींचा समोरून दिसणारा संयुक्त आकार पाहिला आणि उजवीकडच्या दुरून दिसणाऱ्या सह्याद्रीच्या शिखराकडे नजर टाकली, तर त्यात विलक्षण आकारसाम्य दिसते. दक्षिणेकडील मंदिरांची अनेकमजली गोपुरे शिखरांसारखीच निमुळती होत जातात. पण ती चौरसाऐवजी आयताकृती पायावर उभारलेली असतात. त्यांवर बारीक अलंकरण आणि विलेपित शिल्पेही आहेत. दुरून पाहिल्यास हे दाट अलंकरण पर्वतावरील वृक्षराजीसारखे भासते. खजुराहोमधील अनेकपदरी संयुक्त शिखरे वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. मंडप आणि अंतराळ यांवरही पिढ्यांऐवजी शिखरेच आहेत. शिखरांच्या घड्यांमधील छोट्या अंग शिखरांमुळे, मुख्य शिखराची झेपावत जाणारी रेषा शतगुणित होऊन उठते. यज्ञवेदीतून शतमुखांनी, जिव्हांनी उठणाऱ्या निश्चल एकतान ज्वालांचे भान त्यातून जागृत होते. त्याचे मनन केले तर लक्षात येते, की मंदिरांच्या भिंतींवर विराजणारा स्त्रीपुरुषसमागमाचा हा सोहळा म्हणजे लौकिक जीवनातील लैंगिकता नव्हे. हे संगमोत्सुक जड देह म्हणजे प्रकृति पुरुष किंवा धन -ऋण तत्वांची पार्थिव रूपे आहेत, जिवंत मांसलता वृत्तीची (फ्लेश प्रिन्सिपल) रूपे आहेत. येथे ती जणू समिधा म्हणून वापरली असून जीवनासक्तीचे अर्ध्य देऊन फुलविलेला हा जीवनयज्ञ आहे.

मंदिरांचा अंतर्भाग ख्रिश्चन चर्चप्रमाणे भव्य नसतो. चर्चमध्ये कमानींचा कुशल वापर करून उंची व अंतरावकाश वाढविला जातो. छताखालील खिडक्यांमध्ये चित्रकाचा बसवून आतील प्रकाश रंगभारित करण्यात येतो. भारतीय मंदिरातील गाभाऱ्यात अंधार असतो आणि मंडपाच्या खांबांमधून मंद प्रकाशाचा लपंडाव चाललेला असतो. मंदिरशिल्पांमध्ये, हस्तिदंती कोरणीची आठवण व्हावी इतके नाजुक अलंकरण दगडात केलेले असते. लाकूडकोरणीच्या अनुषंगाने हस्तिदंती कोरणीची अखंड परंपरा प्राचीन काळापासून भारतात चालू आहे. पाँपेई येथील पूर्वोल्लेखित शिल्पावरून याची साक्ष पटते. हळेबीड, बेलूर येथील होयसळ शैलीसाठी वापरलेला नरम दगड नाजुक कोरणीसाठी मोह उत्पन्न करणारा होता. अबूच्या जैन मंदिरांसाठी वापरलेला संगमरवर कोरणीसाठी अधिक सुलभ असूनही तेथील अलंकरण संयत हाताने केले आहे. कोनारक येथेही त्याचा अतिरेक होत नाही. खजुराहोमध्ये ते अतिशय कुशल, नेटक्या हाताने आणि औचित्याचे भान राखून केले आहे. अलंकरणातील नाजुक रेषात्म प्रेरणांनी मूळ मानवाकृतीची लय धारदार, समृद्ध केली आहे.

ब्राँझशिल्प :

ब्राँझशिल्प हेही भारतीय कलेचे महत्वाचे अंग आहे. त्याची परंपरा निदान मोहेंजोदडोच्या नर्तकीपर्यंत पोहोचते. आदिवासी कलेत आणि लोककलेत ब्राँझमधील ओतकाम आजही रूढ आहे. कनिष्ठ कलांच्या पातळीवरील नानाविध वस्तूंचा बहर भारतात ब्रिटिशपूर्व काळापर्यंत चालू होता. पूजेसाठी आवश्यक अशा वस्तू, विशेषतः दिव्यांचे नानाविध विलोभनीय आकारविभ्रम आणि दैनंदिन जीवनात आवश्यक अशा अडकित्त्यांपासून संदुकांपर्यंत विविध वस्तूंचे नानाविध आकार-प्रकार थक्क करून टाकतात. वृक्ष, लता, पशू,

पक्षी यांचा या अलंकरणात मर्मग्राही कल्पकतेने वापर करून ही वन्यसृष्टी जिवंत करून कारागिरांनी मंदिरात आणि घरात आणून सोडली. पुण्याच्या राजा केळकर वस्तुसंग्रहालयात याची वेधक उदाहरणे सापडतात.

अभिजात कलेमध्ये ब्राँझकामाची सुरुवात मुख्यतः पल्लव काळापासून झालेली दिलते. चालुक्य, पांड्य व चोलांच्या कारकीर्दीत त्याचा विकास झाला. गुप्त शैलीचा आदर्श स्वीकारून त्यात दक्षिणी अलंकरण एकजीव केले आहे. मात्र बेलूरच्या इतके ते अतिरेकी नाही. नटराजाची ब्राँझशिल्पे जगविख्यात आहेत. ती काही अंशी सांकेतिक आहेत. पोरुप्पुमे-तुपट्टी (मदुराई) येथील पांड्य शैलीचा उग्रतम नटराज कलाभिव्यक्ती म्हणून अधिक ताकदीचा आहे. तंजावर परंपरेतील चोलशैलीची सोनपुरम् येथील शूलधारी दुर्गा आणि सिक्कल येथील शूलधारी शिव ही तांत्रिक वृत्तीतून उपजलेली लक्षणीय शिल्पे आहेत.

भारतीय कलेचा प्रभाव :

पश्चिमेकडे आजच्या अफगाणिस्तानपासून पूर्वेकडील थेट जपानपर्यंत आणि उत्तरेत नेपाळ, तिबेट व दक्षिणेत श्रीलंकेपर्यंत भारतीय कलेचा प्रभाव पोहोचला होता. नेपाळी कला आणि कारागिरी आजही भारताशी मिळतीजुळती आहे. इंडोनेशियामधील बौद्ध आणि हिंदू शिल्पकलेला आनंद कुमारस्वामींनी बरोबरीचे स्थान दिले आहे. श्रीलंकेमधील अनुराधपुर येथील ध्यानमग्न बुद्धाचे गुप्त शैलीतील शिल्प जगविख्यात आहे तर सिलिगुडीच्या भित्तिचित्रांवर अजिंठ्याची दाट छाया आहे. मंदिररचनेमधील तांत्रिक मूलबंधाचा परमोत्कर्ष अतिपूर्वेत अंकोरवात येथील मंदिरप्रकल्पामध्ये दिसतो.

लघुचित्रशैलींचा उदय व विकास :

मूर्तिभंजक इस्लामी आघातांमुळे बाराव्या शतकानंतर हिंदू साम्राज्ये विकल होत नामशेष झाली आणि मंदिरशिल्पांची परंपरा हळूहळू क्षीण होत थांबली. या काळात लघुचित्रशैलींचा मात्र उदय झाला होता. ग्रंथांच्या हस्तलिखितांपासून तिची सुरुवात होते. पाल-सेन काळातील नालंदाच्या बौद्ध विद्यापीठात तालपत्रावरील लिपिरेखनात चित्रे समाविष्ट केलेली दिसतात. दोनेक इंच रुंदीच्या आणि दीडेक फूट लांबीच्या ताडाच्या पानावर ही हस्तलिखिते केली जात. लिपिरेखन काळ्या शाईत आणि चित्रण अनेक रंगांत केले जाई. चित्रातील शैली अजिंठ्याच्या धाटणीची असे. बौद्ध धर्माच्या भारतातील ऱ्हासानंतर जैन धर्मपंथांनी ही परंपरा आत्मसात केली. साधारण बाराव्या शतकात कागदाचा उपयोग सुरू झाला आणि जैन शैलीने वैशिष्ट्यपूर्ण वळण घेतले. त्यात लिपिरेखनातील (कॅलिग्राफी) चित्राचा प्रभाव वाढला. सर्वच लघुचित्रशैलींनी कमीअधिक प्रमाणात लोककलेमधून सत्त्वांश स्वीकारला. जैन शैलीमध्ये तो सर्वाधिक आहे. रामायण, महाभारत यांच्या निरूपणाबरोबर त्यातील विविध प्रसंगांची चित्रे दाखवून, हरदासी पद्धतीने गाण्यासह कथाकथन करणाऱ्या 'चित्रकथीं'ची लोकधाटी परंपरा भारतात होती. अशा लोकप्रिय कथांवरील लघुचित्रे चित्ररथातून गावोगावी फिरून दाखविली जात. त्याबरोबर निरूपणही असे. सिंधुदुर्ग जिल्ह्यातील पिंगुळी येथे चित्रकथींची परंपरा अजूनही जीव धरून आहे. लोकशैली आणि कोचीनची भित्तिचित्रशैली यांचा मिलाफ या लघुचित्रांत दिसतो. लोकशैलीची रेषा जैन शैलीत आली आणि ती लिपीतील अक्षरांच्या रेषात्म प्रेरणांशी संवादी ठरली. लोकशैलीप्रमाणेच जैन शैलीत प्रतीकात्म चित्रण प्रभावी ठरले. दुसऱ्या

व्याधशैलीप्रमाणेच मानवी आणि अन्य आकार केवलाकारांच्या पातळीवर गेले. चेहऱ्याचे पार्श्वचित्रण (प्रोफाइल) आणि त्यात पलीकडचा न दिसणारा डोळा चेहऱ्याबाहेर काढून चितारण्याची ढबसुद्धा निर्व्याज लोकधाटीची. अजिंठ्यातील रेषा प्रवाही असली, तरी तिला स्वतंत्र महत्व नाही. जैन शैलीतील रेषा मात्र लोकशैलीतल्याप्रमाणे निर्व्याज फिरते आणि स्वतंत्रपणे लक्ष वेधून घेते. या शैलीतील रंग प्रशांत, शीतल असतात. उग्रतिउग्र रक्तरंगसुद्धा मनाचा तळठाव घेण्याइतका प्रगल्भ बनतो.

मोगलांच्या कारकीर्दीत इराणी वळणाच्या लघुचित्रांचे एक पर्वच आले आणि विकासक्रमात त्यांचे भारतीयीकरण झाले. येथील संस्कृतीपासून अलिप्त राहिलेल्या इतर मुस्लिम सत्तांप्रमाणे मोगल सत्ता मात्र येथील संस्कृतीपासून पूर्णतः अलिप्त राहिली नाही. बाबरच्या काळातच मोगल चित्रांत हिंदू विषय आले. त्यात महाभारताचे चित्रण महत्वाचे. मोगल चित्रांची रेखने रेम्ब्रँटने केली; तद्वतच विकासक्रमात मोगल शैलीवर पश्चिमी छाया दूरान्वयाने पडली. चेहऱ्याची त्रिमितीय घडण एका विशिष्ट मर्यादेत सूचित करून मूळ शैलीशी तिचा मिलाफ साधला गेला. निसर्गाची ओढ सर्वच भारतीय कलेत दिसते. वन्य प्राण्यांचे चित्रण अजिंठा आणि कोचीन भित्तिचित्रांत विपुल आहे. मोगलांच्या शिकारीच्या छंदामुळे या शैलीत वन्य जीवनाला खास स्थान मिळाले. दरबारी दृश्याइतकेच हे चित्रण, विशेषतः पक्ष्यांचे चित्रण, मर्मग्राहीपणे करण्यात या चित्रकारांचा हातखंडा. मोगल शैलीच्या यशात हिंदू चित्रकारांचा मोलाचा सहभाग होता. जहांगीर आणि शाहजहान यांच्या काळात ही शैली कळसाला पोहोचली आणि औरंगजेबाच्या कडव्या इस्लामी वृत्तीमुळे संगीत आणि दृश्यकला नामशेष झाल्या. इतर लहानमोठ्या संस्थानी सत्तांनी उत्तेजन दिल्यामुळे मध्य व उत्तर भारतात विविध लघुचित्रशैली बहरून आल्या. त्यातील मेवाडची राजपूत शैली मोगल काळातही प्रभावी होती. कांग्रा चित्रशैली, गढवाल कला, बसोली चित्रशैली आणि किशनगढ चित्रशैली या महत्वाच्या शैली होत. किशनगढ शैली अठराव्या शतकापर्यंत जोमात होती. मोगल आणि मोगल प्रभावाखालील शैली वगळल्यास साधारणपणे सर्व लघुशैलींत चेहऱ्याचे पार्श्वचित्रण असते, आकार द्विमितीय असतात, रंगविलेपन अतिशय नेटकेपण, एकाग्रतेने केलेले असते. उत्तेजक तीव्र आणि शांत शीतल रंगांच्या छटा छाया अत्यंत संवादशील असतात. पांढरा रंग अतिशय खुबीने आणि प्रभावीपणे वापरलेला असतो. यथादर्शनाचा उपयोग समग्र आकृती समृद्ध करण्यासाठी केला जातो. दुरून पाहिले असता त्यातील ठळक समग्र आकृतीची लय लक्ष वेधून घेईल आणि जवळून पाहिले असता हळुवार रेषेने चितारलेला तपशील आणि चेहऱ्यावरचे भाव यांचा आस्वाद घेता येईल, अशी व्यवस्था केलेली असते. मोगल काळातच दक्षिणेकडील विजापूर आणि इतर मुस्लिम राज्यांत तशाच पण अधिक जोरकस मुस्लिम शैली फुटकळ प्रमाणात होत्या. तंजावरच्या मराठा राजांनी नृत्य – संगीताप्रमाणे चित्रकलेलाही प्रोत्साहन दिले. स्वतः राजांनी संगीत – नृत्याचा व्यासंग केला. तंजावरच्या संग्रहात असलेल्या विपुल लघुचित्रांचा अभ्यास अजून झालेला नाही. पण काही थोड्या उदाहरणांवरूनही या चित्रात दक्षिणी जोरकसपणा आणि लोकशैलीचा प्रभाव असल्याचे दिसते. महाराष्ट्रात मात्र लघुचित्रशैली मूळ धरू शकली नाही. नाना फडणीसांनी उत्तरेतून लघुचित्रे आणल्याचा उल्लेख मिळतो. नानांच्या मेणवलीच्या वाड्यात उत्तरेतील चित्रकारांकडून भित्तिचित्रे रंगवून घेतली गेली. त्यांची शैली थेट

लघुचित्रांची आहे. सावंतवाडीच्या जिनगरी लोकशैलीत चितारलेल्या गुंजिफा सर्वत्र लोकप्रिय होत्या; पण त्यातून एखादी लघुचित्रशैली निर्माण झाली नाही.

लघुचित्रशैलींतील विषय दरबारी समारंभाचे तद्वतच लोकधाटीप्रमाणे दैनंदिन जीवनातलेही आहेत. स्त्रीपुरुष प्रेम हा विषय मधुराभक्तीत रूपांतरित करून, विशेषतः कृष्णचरित्रात, पाहण्याची सवय भारतीय मनाला भक्तिपंथामुळे लागली. खजुराहोच्या तांत्रिक वृत्तीपासून त्याची सुरुवात झाली. कृष्णलीलांनी तत्कालीन सांस्कृतिक वातावरण भारून टाकले. जयदेवाच्या गीतगोविंद या काव्याने संगीताला बहर आणला. तद्वतच मुस्लिमेत्तर लघुचित्रांत एक नवे पर्व आणले. मधुराभक्तीने किशनगढ शैलीत कलाभिव्यक्तीचा परमोत्कर्ष साधला. बनीठनी या सौंदर्यवतीवरून चितारलेली किशनगढची राधा जगविख्यात आहे. किशनगढ शैलीतील निसर्गचित्रणाइतके बोलके चित्रण अन्य लघुचित्रांमध्ये दिसत नाही, इतकी तरल रेषा अन्यत्र नाही. रंगांच्या हळुवार छटा–छाया त्याचप्रमाणे तीव्र उत्कट वार्णिक (क्रोमॅटिक) रंग यांचा इतका हृदयाला भिडणारा संवाद अन्यत्र नाही. वेदकालीन आर्यांनी निसर्गाची पूजा बांधली. उषा आणि अरुण यांवर साक्षात प्रत्ययकारी काव्ये रचली; अरुणोदयाचे किशनगढ शैलीतील चित्रण ब्रिटिश चित्रकार टर्नरच्या चित्रासारखे साक्षात प्रत्ययकारी आहे. मधुराभक्तीतील प्रकृतिपुरुषप्रणीत जडचेतनाचा मिलाफ किशनगढच्या कलावंताने निसर्गाच्या साक्षीने केला.

किशनगढमधील चित्रे एकूण लघुचित्रशैलींत सर्वांत मोठ्या आकाराची आहेत. एकेरी प्रसंगाऐवजी अनेक प्रसंग एका चित्रचौकटीत मांडून, अजिंठ्यातल्याप्रमाणे, त्या सर्वांवरून रसिकाचे लक्ष सहजगत्या फिरेल अशी व्यवस्था रचनेतून आणि रंगयोजनेतून केलेली आहे. भित्तिचित्राची चौकट अतिशय भव्य असल्यामुळे रेषात्म प्रेरणांच्या चलनाबरोबर रसिकाला सर्वत्र फिरवीत नेणे आवश्यक असते. लघुचित्रात चित्रपृष्ठभर लक्ष कितीही फिरविले, तरी शेवटी एका केंद्रीभूत स्थानी आणून ते स्थिर करणे आवश्यक असते. भित्तिचित्रात ते आवश्यक नसते. चित्राला लक्ष्यकेंद्र आवश्यक असते, ह्याचे तर्कशुद्ध भान पश्चिमी कलेत प्रथम रेम्ब्रँटने स्पष्टपणे दिले व नंतर टर्नरने, भित्तिचित्र आणि लघुचित्र यांहून फलकचित्र (ईझल पेंटिंग) या आकृतिधर्मामुळेच वेगळे ठरते, हे यामुळे लक्षात आले. इतर लघुचित्रशैलींतील निवडक प्रसंग आणि लहान चौकट यांमुळे असे लक्ष्यकेंद्र महत्वाचे नव्हते, किंवा ते आव्हानही नव्हते. किशनगढचा चित्रकार आपल्या मोठ्या चौकटीतही ही किमया सहज घडवून आणतो. म्हणून किशनगढ हे चित्रकलेतील एक आश्चर्य ठरते.

ब्रिटिश काळ आणि नंतर :

ब्रिटिश काळात भारतीय दृश्यकलांचा राजाश्रय संपला. यांत्रिकतेमुळे कारागिरीला शह बसला. पश्चिमी आणि भारतीय संस्कृतींची तुलना सुरू झाली. नव्या प्रबोधनाच्या प्रभावामुळे जे जे भारतीय ते ते हिणकस व त्याज्य ठरविण्याची वृत्ती इंग्रजी शिक्षणाबरोबर वाढली. त्यामुळे संस्कृतीशी एकजीव झालेल्या कला व कारागिरी यांचा लोकाश्रयही उतरतीला लागला. कला आणि विशेषतः कारागिरी हरप्रयत्नांनी जगविणे आवश्यक आहे, याची तीव्र जाणीव काही मोजक्या विचारवंतांना झाली. डॉ. हंटर या ब्रिटिश विचारवंताने, आपला व्यवसाय सोडून, एक संस्था व्यक्तिगत प्रयत्नाने मद्रासमध्ये सुरु केली. आज ती ‘मद्रास स्कूल ऑफ

आर्ट अँड क्राफ्ट्स' या नावाने प्रसिद्ध आहे. अशी संस्था मुंबईतही सुरू करावी, म्हणून मुंबईचे एक विचारवंत धनिक सर जमशेटजी जिजीभाई यांनी कंपनी सरकारला भरघोस देणगी दिली आणि निर्धारित संस्थेमध्ये कारागिरांच्या मुलांना ब्रिटिश तज्ज्ञांच्या मार्गदर्शनाने शिकविले जावे, अशी अट घातली. त्यातून 'सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट' ही संस्था १८५७ मध्ये मुंबईत सुरू झाली. पुढे तीत चित्र, शिल्प, वास्तुकला यांचे शिक्षणही सुरू झाले. पेस्तनजी बमनजी, पंडित सातवळेकर, आबालाल रहिमान हे त्यातून प्रसिद्धीस आलेले सुरूवातीचे कलावंत. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत पश्चिमी वास्तववादी चित्रणपद्धती भारतीय, विशेषतः महाराष्ट्रातील, कलावंतांनी पूर्णतः आत्मसात केली. रा. ब. धुरंधर, सा. ल. हळदणकर, आगासकर, त्रिंदाद, भोसले, देऊसकर हे स्वातंत्र्यपूर्व काळातील महत्वाचे वास्तववादी चित्रकार आणि गणपतराव म्हात्रे आणि वि. पां. करमरकर हे वास्तववादी शिल्पकार. रविवर्मा हे लोकप्रिय चित्रकार मात्र स्वप्रयत्नाने शिकले होते. आगासकर, भोसले, म्हात्रे, करमरकर यांची व्यक्तिचित्रण वा शिल्पन यांमधील सिद्धी पश्चिमी कलावंतांच्या तोडीची होती.

पहिल्या महायुद्धाच्या काळात भारतात आलेले युद्धचित्रकार कॅ. सॉलोमन हे युद्धानंतर जे. जे. स्कूलचे प्रमुख झाले. दुसऱ्या महायुद्धापूर्वी ते निवृत्त होईपर्यंत भारतीय शैलीच्या पुनरुज्जीवनासाठी त्यांनी अविरत प्रयत्न केले. 'अजिंठ्यातील स्त्रीचित्रण' या विषयावर त्यांनी ग्रंथ लिहिला. एकोणिसाव्या शतकातच जे. जे. चे तत्कालीन प्रमुख प्रा. ग्रिफिथ यांनी विद्यार्थ्यांच्या सहकार्याने अजिंठ्यातील चित्रांच्या उत्कृष्ट नकला करून त्यांचा ग्रंथ प्रसिद्ध केला. आजही तो अजोड आहे. पण तत्कालीन आणि नंतरच्याही विद्यार्थ्यांनी स्वतःच्या कलाविष्कारासाठी भारतीय शैलीचा मात्र स्वीकार केला नव्हता. सॉलोमन यांच्या प्रेरणेने, भारतीय रेषात्म वृत्ती आणि पश्चिमी वास्तववादी रेखन यांचा संयोग साधून, द्विपरिणामात्मक चित्रणाची नवी शैली मुंबई, महाराष्ट्रात रूढ झाली. बंगालमध्ये शांतिनिकेतनाच्या केंद्रात अवनींद्रनाथ टागोरांनी चिनी जपानी संस्कारातून स्वतःची वेगळी चित्रशैली प्रस्थापित केली. गगनेंद्रनाथ टागोर आणि नंदलाल बोस यांनी त्यातून स्वतःच्या वाटा चोखाळल्यामुळे ती शांतिनिकेतन शैली म्हणून रूढ झाली. या काळात स्वातंत्र्यचळवळ जोमात येऊन राष्ट्रीय अस्मिता जागी झाली. ती या चळवळीसाठी उपकारक ठरली. नगरकर, जगन्नाथ अहिवासी, चिमुलकर आणि सोळेगावकर यांनी या शैलीत मौलिक यश मिळविले. अहिवासींनी वास्तववाद सोडून भारतीय लघुचित्रशैलींचा मागोवा घेतला. त्यांची शैली बराच काळ लोकप्रिय होती. चिमुलकरांच्या प्रतिमेला आधुनिक अतिवास्तववादाची झाक होती. तिचे अनुकरण विशेष होऊ शकले नाही.

दुसऱ्या महायुद्धाआधीच पश्चिमी आधुनिकतेचे प्रवाह भारतात येऊ लागले. अमृता शेरगिल या चित्रकर्तीने त्यांची सुरुवात केली. बॉंबे आर्ट सोसायटी या भारतमान्य संस्थेचे सुवर्णपदक त्यांना प्रदान करण्यात आले. तेथून आधुनिकतेचे पर्व सुरू झाले. गोगॅ या पश्चिमी चित्रकाराच्या रेषेतील आदिम जोष आणि निसर्गनिर्भर रंगभान हे मूलमंत्र शेरगिलनी स्वीकारले आणि भारतीय लोकजीवनातील विलोभनीय क्षण विलक्षण प्रतिभादृष्टीने पकडले. या जीवनातील दारिद्र्य, दैन्य त्यांना दिसले नाही. निसर्गाशी एकजीव होऊन, निसर्गाचे अपत्य म्हणून निर्व्याज जीवन जगणारी लोकघाटी मात्र त्यांच्या आधुनिक, शहरी मनाला हृदय साक्षात्कार देऊन गेली. विरोधगर्भ रंगांनाही अभिजात संयत लयीमध्ये एकाग्रचित्त करणारी त्यांची प्रतिमा हे

किशनगढनंतरचे पहिले अजोड उदाहरण. मुंबईतील हेब्बर, चापडा, हुसेन, बेंद्रे आणि मद्रासचे पणिक्कर हे यानंतरचे महत्वाचे चित्रकार. आंध्रमधील पी. टी. रेड्डी हे चित्रकार त्यांच्या बरोबरीनेच मुंबईतून प्रसिद्धीला आले. चावडांनी भारतीय नृत्यातून स्फूर्ती घेऊन तरल रेषा जोपासली. हेब्बरांनी लोकजीवनाचे चित्रण करताना आकारांचे सुलभीकरण केले. त्यांत भारतीय वृत्तीची रेषात्मता उत्तरोत्तर प्रबळ ठरली. हुसेन यांनी लोकजीवनाचा ठाव घेताना त्यातील आदिम वेदना आपल्या भावगर्भ रंगांतून आणि स्फोटक रेषेतून पकडली. त्यांच रेषेचे नाते पिकासोशी जुळते. पण त्यांना भारतीय पिकासो म्हणावे लागेल कारण त्यांचा आशय भारतीय जीवनातून रुजला आहे. स्वातंत्र्योत्तर पिढीतील मुंबईचे पळशीकर, गायतोंडे, आरा, रझा, लक्ष्मण पै, मोहन सामंत, डी. जी. कुळकर्णी हे चित्रकार आणि पाणसरे, पोचखानवाला, दाविएरवाला हे शिल्पकार महत्त्वाचे. पळशीकरांनी अजिंठ्यातील आकारसत्त्व आणि लोककलेतील जोरकस रेषा यांचा स्वतःच्या मौलिक रंगजाणिवेशी सहज योग घडविला. त्यांच्या शैलीचा दाट ठसा पुढील पिढीवर उमटला. पुढील काळात तांत्रिक चित्रशैलीचे आधुनिक प्रयोग त्यांनीच प्रथम केले. बेंद्रे यांच्या प्रेरणेने बडोद्याला वस्तुनिरपेक्ष चित्रणाची नवी परंपरा सुरू झाली. पणिक्करांच्या नेतृत्त्वाने 'मद्रास स्कूल ऑफ आर्ट' चे स्वरूप आमूलाग्र बदलले. कारागिरीतील आकारसत्त्व आत्मसात करणारी आपली शैली त्यांनी तेथे दृढमूल केली. बंगालमध्ये जामिनी राय यांनी या आधीच आपली मितरेषात्मक आलंकारिक चित्रशैली भोवतालच्या लोकशैलीच्या अभ्यासातून प्रस्थापित केली होती. रामकिंकर, शंखो चौधरी, प्रदोष दासगुप्ता, मीरा मुखर्जी हे बंगालमधील महत्त्वाचे आधुनिक शिल्पकार. श्रीलंकेमधील जॉर्ज किट हे चित्रकार भारतीय आधुनिकांच्या पहिल्या पिढीत वाढले आणि मान्यता पावले. पुढील पिढीत मुंबईचे आलमेलकर, सडवेलकर, अंबादास, हरकृष्णलाल, दिल्लीचे कृष्ण खन्ना, बडोद्याचे सुब्रह्मण्यम्, शांती दवे हे चित्रकार आणि मद्रासचे जानकीराम हे शिल्पकार प्रसिद्धीला आले. महाराष्ट्रातील जिनगरी लोकशैलीतून आलमेलकरांनी आपली वाट शोधली. गायतोंडे आणि सडवेलकर यांनी पॉल क्ले याच्या प्रभावातून केवलचित्राच्या आपापल्या शैली वाढविल्या. आजच्या पिढीतील प्रभाकर बर्वे यांनी याच दिशेने स्वतःची अभिव्यक्ती समृद्ध केली. सडवेलकरांनी पुढील काळात विस्मयिकेचा (फँटसी) आश्रय घेतला. गायतोंडेंच्या निरलस एकाग्र वृत्तीत संवादशील सूक्ष्म रंगमान, स्पंदनशील पोत आणि मौलिक रेषात्म भान यांचा एकजीव झालेला आहे. त्यांच्या शैलीला भारतीय केवलवाद असे म्हणावे लागते; इतके ते पश्चिमी केवलवाद्यांतून वेगळे दिसतात. भारतातील तांत्रक आध्यात्मिक पंथात समाविष्ट असलेल्या कलात्म बीजांचा अभ्यास साधारणपणे १९६० नंतर सुरू झाला. अजित मुखर्जी यांनी त्यावर ग्रंथलेखन केले. विविध आधुनिक कलावंतांनी तांत्रिकातील केवलाकार किंवा पुरुष – प्रकृती द्वैत यांसारखे आकारकल्प स्वीकारून नव्या आविष्कार वाटा शोधल्या. केवळ भारतीयांना आपला म्हणता येईल असा एक आधुनिक अभिव्यक्तिप्रकार निष्पन्न झाला. आधुनिकतेची ही चळवळ मुंबईत बाँबे आर्ट सोसायटी आणि सर जे. जे. स्कूल यांच्या आश्रयाने वाढली. नंतर ती भारतभर पसरली. मुंबई पठडी किंवा 'बाँबे स्कूल' मधील पहिल्या व दुसऱ्या पातीचे कलावंत आजही भारतात अग्रगण्य आहेत. आधुनिकतेच्या स्वीकाराबरोबर निव्वळ अनुकृतिशील वास्तववाद नामशेष झाला. तरीही व्यक्तिचित्रण व शिल्पन यांची परंपरा मुंबईच्या पळशीकर, सडवेलकरांसारख्यांनी नव्या दृष्टीने वाढविली. त्यातून आजच्या पिढीतील संभाजी कदम यांच्यासारखे व्यक्तिचित्रकार उदयास आले. आजच्या पिढीतील ख्यातनाम शिल्पकार

नारायण सोनवडेकर यांनी व्यक्तिशिल्पनात नवी दृष्टी सतत जागी ठेवली. आज सर जे. जे. स्कूलमध्ये ही परंपरा अखंडित राहिलेली आहे.

स्वातंत्र्यानंतर कला आणि कारागिरी यांना उत्तेजन देण्यासाठी अखिल भारतीय पातळीवर शासकीय प्रयत्न सुरू झाले. मुंबई – महाराष्ट्र आणि शांतिनिकेतन – बंगाल या केंद्रांचे महत्व कमी होऊन दिल्ली हे महत्वाचे केंद्र बनले. लोकशाही पद्धतीने कार्य करणारी कलावंतांची ललित कला अकादमी ही निमशासकीय संस्था कलाविषयक उपक्रमांचे सूत्रचालन दिल्लीहून करू लागली. अकादमीच्या राज्यवार शाखा सुरू झाल्या. महाराष्ट्रात कलाप्रसाराचे कार्य गेली सव्वाशे वर्षे चालू आहे. जे. जे. स्कूलच्या शैक्षणिक आदर्शानुसार कार्य करणाऱ्या शासकीय व खाजगी अशा सुमारे २५ संस्था कार्यरत आहेत. महाराष्ट्रातील कलाविषयक उपक्रमांचे सूत्रचालन कलासंचलनालयातर्फे केले जाते. नामशेष होत चाललेल्या कारागिरीला ऊर्जितावस्था आणण्यासाठी ‘ऑल इंडिया हँडिक्राफ्ट्स बोर्ड’ प्रयत्न करते आणि परंपरागत अलंकारकल्पांचा सारभूत अंश घेऊन यांत्रिक उत्पादनासाठी त्यातून नवे नमुने तयार करणे व उद्योगधंद्यांमध्ये त्यांचा प्रचार करणे, या कार्यासाठी ‘डिझाइन डेव्हलपमेंट सेंटर’ ही अखिल भारतीय संस्था कार्य करीत असते. लाकडातील व दगडातील कोरीव काम, मृत्स्नाशिल्प (सेरॅमिक्स), धातुकाम आणि हातमाग वस्त्रोद्योगातील विविध पारंपारिक तंत्रे यांचे आसन्नमरण अवस्थेतून पुनरुज्जीवन करण्याचे प्रयत्न उत्साहाने चालू आहेत. यांत्रिक वस्त्रोद्योगाचा विकास भारतात आता झाला असल्यामुळे त्यांच्याशी होणाऱ्या स्पर्धेत पुनरुज्जीवनाचे हे प्रयत्न पूर्णतः सफल होणे कठीण आहे. तथापि मानवी हात आणि मन यांच्या निकट स्पर्शाने अलंकरणात जी जिवंतता येते, तिला चोखंदळ रसिकांचा प्रतिसाद मिळू शकतो; हे ‘हँडलूम बोर्डा’च्या उपक्रमामुळे स्पष्ट झाले आहे. संयोजन आणि प्रचार यांमधील सौंदर्यदृष्टी आणि कल्पकता वाढत गेली, तर आधुनिक संस्कृतीतून नकार मिळालेल्या या सांस्कृतिक कलास्त्रोताला पुन्हा संस्कृतीत रुजविणे अशक्य नाही. कमलादेवी चट्टोपाध्याय आणि पुप्पुल जयकर यांचे या दिशेने चाललेले प्रयत्न प्रेरक ठरणारे आहेत. मात्र कारागिरी हे संस्कृतीचे अंग बनण्यासाठी समाजाच्या मूलभूत वृत्तीत बदल व्हावा लागेल. कारागीर, विक्रेता, ग्राहक यांमध्ये पुनश्च हार्दिक नाते निर्माण व्हावे लागेल. आर्थिक आणि शैक्षणिक मागासलेपणामुळे आजचा ग्रामीण कारागीर सांस्कृतिक दृष्टीनेही मागासलेला आहे, असे मानण्याची आधुनिक समाजाची वृत्ती बदलल्याशिवाय हे परिवर्तन शक्य नसते. आदिवासी जीवनात तर कला आणि कारागिरी पूर्णतः एकजीव असतात. आदिवासी किंवा ग्रामीणांच्या सुधारणेसाठी शैक्षणिक संस्कार करताना त्यांच्या उणिवांवर भर दिला जातो; त्यामुळे त्यांच्या मनात स्वतःच्या संस्कृतीबद्दल न्यूनगंड निर्माण होतो, या गोष्टीकडे काही विचारवंतांनी लक्ष वेधले आहे. सुशिक्षित आदिवासी किंवा ग्रामीण माणसाला आधुनिक नागर संस्कृतीशी बरोबरी करावीशी वाटते. परिणामी त्याच्या जीवनधाटीमध्ये मुरलेली कला व कारागिरी ही त्याला कमीपणाची वाटते व ती तो सोडून देतो. आदिवासी व ग्रामीण जीवनाचा औद्योगिकीकरणामुळे कायापालट होत आहे. या जीवनातील उरलीसुरली कला व कारागिरी नष्ट होऊ घातली आहे. ती नष्ट होण्यापूर्वी छायाचित्रण, चलचित्रण, ध्वनिमुद्रण वगैरे साधनांनी त्यांचा संग्रह करून ठेवणे नितांत आवश्यक आहे. इतर सामाजिक कार्याइतके, नव्हे अधिक महत्वाचे हे कार्य हाती घेण्याइतकी समाजसुधारकांची दृष्टी अजून व्यापक झालेली

नाही. अशा स्पष्ट सामाजिक जाणिवेने कार्य करणारे काही अपवादात्मक कलावंत आहेत. व्यक्तिगत प्रयत्नांनी त्यांनी आपल्या 'ठक्कर खांडवानी प्रतिष्ठाना' तर्फे अखिल भारतीय पातळीवर हा उपक्रम हाती घेतला असून राजस्थान आणि गुजरात या भागातील संकलनाचे काम पूर्ण केले आहे.

कला आणि कारागिरी यांमधील सीमारेषा भारतीय संस्कृतीमध्ये अगदी अस्पष्ट होती; किंवा नव्हतीही. ब्रिटिशांच्या शैक्षणिक आदर्शामुळे या भेदावर भर दिला गेला. कॅ. सॉलोमनच्या काळात चित्रकलादींना प्राधान्य मिळून जे. जे. स्कूलमधील कारागिरीवरील लक्ष ढळले, तेही यामुळेच. याउलट पहिल्या महायुद्धानंतरच्या जर्मनीतील 'बौहाउस' संस्थेतील कलावंतांच्या विचारधारेमध्ये हा भेद अमान्य करण्यात आला. यंत्रोत्पादित वस्तूंसाठी सुलभीकरण केलेल्या सौंदर्याकृतींची आवश्यकता त्यांनी पटवून दिली. तशा आकारांची निर्मितीही केली. सर्व कलाचे परस्परसंबंध दृढ करण्याचा त्यांचा आग्रह होता. त्याचा प्रभाव भारतावरही पडत आहे. विशेषतः दक्षिणेतील कारागिरीप्रधान वृत्तीला त्यातून चालना मिळाली असून तीतील सर्जनशील शक्यतांचे भान आता जागे होत आहे. पणिक्करांच्या प्रेरणेने मद्रासच्या आधुनिक कलावंतांनी चोलमंडळ नावाची संस्था स्थापन करून स्वतःची वेगळी वसाहत वाढविली आहे. तेथील पर्णकुट्यांमध्ये कलावंत परस्परसहकार्याने राहून कलानिर्मिती करतात. तसेच सामायिक कार्यशाळांमध्ये मृत्पात्री, बाटिककाम, धातुकाम, कोरीव काम यांतून कलावस्तू निर्माण करतात. त्यांच्या सर्जनशील दृष्टीमुळे या कारागिरीचे कलामूल्य उच्च दर्जाचे असते. परंपरागत आकार अलंकरणाची नीरस पुनरावृत्ती केल्याने कारागिरी ही निव्वळ हस्तकौशल्याच्या पातळीवर उतरते. कारागिराच्या कृतीमागे जिवंत सौंदर्यदृष्टी आणि जीवनजाणिवांचे अखंड भान जागे असले, तरच त्याच्या हातून काही नवनिर्मिती घडून परंपरा प्रवाही राहते. परिणामी एखादी कृती कर्त्याच्या नकळत कारागिरीच्या पातळीवरून कलेच्या पातळीवर पोहोचू शकते. या अर्थानेच कारागिरीला 'कनिष्ठ कला' म्हणावे लागते. कारागिरीमधील सत्वांश संपूर्ण व्यक्तिमत्वात मुरल्यास कलासर्जनाला कशी धार येते, याचे जातिवंत उदाहरण म्हणून शिल्पकार जानकीराम यांचा निर्देश करावा लागेल आणि परंपरागत कारागिराला आधुनिक शिक्षण आणि डोळस सौंदर्यदृष्टी लाभल्यास त्याची प्रयोगशीलता कशी वाढते, ह्याचे अपवादात्मक उदाहरण म्हणून नागेश साबण्णवार या जे.जे.स्कूलमधील माजी धातुकलाशिक्षकाचा निर्देश आवश्यक ठरेल. कलावंत आणि कारागीर तसेच कलावंत आणि सामान्य समाज यांमधील अभिसरण जितके सर्वंकष होईल, तितके ते उपकारक असून त्यामुळे कलानिर्मिती आणि आस्वादप्रक्रियांमध्ये मोठे परिवर्तन घडण्याची शक्यता आहे. तसे झाल्यास आधुनिक यंत्रजीवी समाजाला 'संस्कृती' हे अभिधान अभिमानाने स्वीकारता येईल.

भारतात आदिम कलेचा शोध नव्याने सुरू झाला असून ठाणे जिल्ह्यातील वारली चित्रशैलीतील जिव्या सोमा या वारली चित्रकाराला अखिल भारतीय कीर्ती मिळाली आहे. मीरा मुखर्जी आणि डी. जी. कुळकर्णी यांच्या शिल्पांमधून आदिम आकारबीजांची नव्या दृष्टीने निकोप वाढ होत आहे, असे दिसते.

आधुनिकतेचा प्रभाव :

दृश्यकला आणि साहित्यात उपस्थित झालेले आहेत. इंग्रजी अमदानीत या दोन्ही क्षेत्रांतील शिक्षण इंग्रजी आदर्शानुसार झाले. अभिजात संगीताला व नृत्याला धनिक आणि संस्थानिकांचा आश्रय मिळाला, तसा तो भारतीय दृश्य कलाशैलींना इंग्रजी अमदानीत मिळाला नाही. ब्रिटिश वास्तववादाचे आदर्श संस्थानिकांनी स्वीकारल्यामुळे वास्तववादी कलावंताला अडचण आली नाही. वस्तूसारखे हुबेहूब चित्रण दिसले, की तेवढ्यावर समाधान मानावयाचे असल्याने वास्तववादी कला सर्वांना आस्वादिता येते, असा गैरसमज झाला. भारतीय कलेच्या पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीशी देशाभिमानाच्या धाग्याने सामान्य माणूस जोडला गेल्याने त्याचा भावनिक फायदा थोडाफार झाला. त्यामुळे रसिकतेविषयीचा प्रश्न उपस्थित होतानाचा तुटल्यासारखा भासला. आधुनिकतेचे प्रवाह ऐन स्वातंत्र्याच घडीला आले. विरोध होऊनही ते पश्चिमी रसिक आणि उच्चभ्रू भारतीयांच्या आश्रयावर वाढले. त्यामुळे या संक्रमणकाळात आधुनिकतेतील सत्वार्थ सामान्य माणसाला समजावून सांगण्यासाठी जाणीवपूर्वक प्रयत्न करण्याची आवश्यकता असूनही ते केले नाहीत. आधुनिक, आदिम आणि लोककलांमधील रंगरेषेतून स्त्रवणारा, नेणिवेच्या पातळीवर भावणारा दृश्यार्थ सुशिक्षित समाजाच्या पचनी पडला नाही. सुशिक्षित समाजाला आदिमता आणि लोकधाटी ही संस्कृतीच्या दृष्टीने नगण्य वाटली. तथाकथित बुद्धिवादाच्या स्वीकारामुळे आदिमतेमधील, तद्वतच निव्वळ रंगरेषेमधील निखळ दृश्यार्थ अंतःप्रेरणेने आपलासा करून घेण्याची क्षमता लोप पावली.

पश्चिमी आधुनिकतेमुळे भारतीय कलेला नवे तेज प्राप्त झाले, असे आजचे समर्थक समीक्षकही ठामपणे म्हणू शकत नाहीत. कारण भारतीयता आणि आधुनिकता या संकल्पनांचे अजून स्पष्ट आकलन झालेले नाही. पश्चिमी आधुनिकतेच्या काळात एक नवे वैज्ञानिक यंत्रयुग आता आले आहे. 'जुन्याशी फारकत घ्यावयाची आहे', अशी आग्रही वृत्ती सुरुवातीला प्रबळ होती. भारतात आधुनिक विज्ञान आणि यंत्रयुगही पश्चिमेकडून आले. ते मूलतः या संस्कृतीचे देणे नव्हते. म्हणून पश्चिमी आधुनिकतेचे हे संस्कारविकार स्वीकारून नवा सांस्कृतिक चेतक जागा होण्याची प्रक्रिया अधिक अवघड आणि गुंतागुंतीची झाली आहे. अर्थात, त्याचे पडसाद कलाविष्कारातून उमटण्याची प्रक्रिया त्याहूनही जटिल आहे.

एकेका सांस्कृतिक युगाचा आढावा घेऊन कलाविष्कारांचे विश्लेषण करताना व्हाझारीने जुनी कला, नवी कला आणि आधुनिक कला अशी प्रतवारी लावून कालखंड दाखवून दिले. जुन्या युगातील उच्च कलाजाणिवांचे निर्जीव अनुकरण करणाऱ्या कालखंडातील आविष्कारांना तो 'जुनी कला' म्हणतो. नव्या सांस्कृतिक चेतकाला स्वयंविशिष्ट अशी नवी कलाबीजे गवसतात, त्या कालखंडाला तो 'नवी कला' म्हणतो आणि या बीजांना बहर येऊन त्यांचा परमोत्कर्ष होतो त्या कालखंडातील कलेला तो 'आधुनिक कला' म्हणतो. या भूमिकेचा अतिरेक न करता त्यातील मूलभूत गाभा ऐतिहासिक संदर्भापुरता स्वीकारल्यास सांस्कृतिक अवस्थांतरांचे कलेतील विहंगदृश्य पाहण्यासाठी ती उपकारक ठरते. या भूमिकेप्रमाणे कलेतील आधुनिकता ही कालनिष्ट नसून गुणनिष्ठेच्या कसोटीने मापावयाची असते. शिवाय आजची कला ही जुन्या भारतीय कलाशैलींचे निर्जीव अनुकरण असेल तर या भूमिकेप्रमाणे ती जुनी कला ठरते, तद्वतच पश्चिमी आधुनिकतेचेही निर्जीव अनुकरण केल्याने ती जुनी ठरते. भारतीयतेचा नवा चेतक ज्याच्या अंगप्रत्यंगात

मुरलेला आहे, अशा कलावंताला पश्चिमी आधुनिकतेच्या आघातांमुळे काही नवी मौलिक चैतन्यबीजे सापडू लागली आहेत असे आज दिसले, तर तेवढ्यावरूनही आज नव्या कलेचा कालखंड सुरू झाला आहे आणि पुढील कालखंडात त्याला बहर येऊन गुणवत्तेचा परमोत्कर्ष साधला जाणे शक्य आहे, असा आशादायक निष्कर्ष काढता येईल. भारतातील लघुचित्रशैलींच्या विकासाचा आढावा घेतला तरी, तालपत्रावरील लिपिरेखनातील चित्रे ही अजिंठ्याची ढोबळ पुनरावृत्ती होती; जैन लघुचित्रांपासून खऱ्या अर्थाने लघुचित्रणाची नवी बीजे पडताना दिसतात आणि लघुचित्रणाचा परमोत्कर्ष किशनगढच्या शैलीत होतो. हे पाहिले तर आजच्या भारतीय नवचेतकाला केवढी मोठी मजल गाठावयाची आहे, याची कल्पना येईल.

पश्चिमी आधुनिकता आणि भारतातील नागर, ग्रामीण आणि आदिम या सर्व वृत्तींच्या संमिश्र प्रेरणा आजच्या कालजगतात कार्यरत आहेत. ही प्रक्रिया नाट्य, संगीत, साहित्य यातही वेगवेगळ्या प्रकारे कमीअधिक प्रमाणात समांतरपणे चालू आहे. लोकसंगीत, लोकनाट्य यामधील वृत्तींचा शोध सुरू झाला आहे. जे जे भारतीय ते ते त्याज्य, किंवा आदिम आणि ग्रामीण यांना संस्कृती म्हणून गौणत्व देण्याची वृत्ती या दोन्हींमधील चूक आता समजून येत आहे. जामिनी राय यांच्या प्राथमिक प्रयत्नांनंतर मीरा मुखर्जी आणि डी. जी. कुलकर्णी यांच्यासारखे कलावंत आदिम सारसत्वांच्या अर्थपूर्ण शोध घेत आहेत. लोककला, कनिष्ठ कला आणि अभिजात भारतीय कला यांचा आधुनिक नजरेने ठाव घेऊन स्वतःच्या मौलिक शैली निर्माण करणारे शंकर पळशीकर आणि जानकीराम या काळात निर्माण होऊ शकतात. नव्या कलाबीजांची ही लक्षणे नुकतीच दिसू लागली आहेत. भविष्यकालीन परिवर्तनासाठी ही परिस्थिती उत्साहवर्धक वाटण्यासारखी आहे.

१.२.३ साहित्याशी असणारा परस्पर संबंध आणि तौलनिक विचार :

चित्रकला, शिल्पकला, वास्तूकला या कलांना दृक् कला असेही संबोधले जाते. त्यांचे संगीत, नृत्य, आणि साहित्य या कलांशीही जवळचे नाते असते. भारतीय कलांच्या संदर्भात तर हे नाते अधिकच घनिष्ट असलेले जाणवते. कपिल वात्सायनाच्या मते, या कलांनी आपापली शास्त्रे स्वतंत्रपणे विकसित केलेली असलीत, तरी भारतीय आध्यात्माचा आणि भारतीय धार्मिक तत्त्वज्ञानाचा पाया या सर्वच कलांना आहे. तोच धागा या सर्व कलांना एका अदृष्य सूत्रात गोवतो. या सर्व कलांतील प्रतीके आणि चिन्हे यांच्यातही साम्य आढळते. भारताच्या ऐतिहासिक, सामाजिक आणि धार्मिक परंपरांचे भान असलेल्या अभ्यासकांना या कलांतील आंतरसंबंधाचे स्वरूप अधिक स्पष्टपणे जाणवते.

भारतीय शिल्पकलेचा इतिहास पाषाण चित्रांपासून सुरू होतो. मोहेंजोदाडो आणि हडप्पा संस्कृतीच्या अवशेषातून असे लक्षात येते की, त्या काळी अत्यंत प्रगत अशी नागरी संस्कृती अस्तित्वात होती. या काळातील वास्तुकलाही अतिशय प्रगत होती. अवकाशाचा त्यांनी केलेला वापर थक्क करणारा आहे. मोहेंजोदाडोच्या उत्खननात गवसलेले नृत्य करणाऱ्या मुलीचे चित्र त्या काळातील कलात्मक सर्जनाचा उत्तम नमुना आहे. तसेच हरप्पा संस्कृतीत गवसलेल्या विविध मुद्रा किंवा कलावस्तूंतून असे प्रत्ययाला येते की, त्या काळातील कलावंतांना मानवी शरीराचे, त्याच्या सौंदर्याचे, प्राणिमात्रांच्या आकार रूपाचे कलात्मक

आकलन होते. भारतीय कलांमधला प्रतीकांचा आणि चिन्हांचा उपयोग मोहेंजोदारो आणि हडप्पा संस्कृतींइतका प्राचीन आहे. भारतीय वास्तुकलेवर तर प्रत्यक्ष वेदांचाच संस्कार आहे.

भारतीय महाकाव्यातील मिथके, व्यक्ती, घटना या सर्वच कलांच्या आधारस्थानी असलेल्या दिसतात. त्याचबरोबर भारतीय तत्त्वज्ञान, विविध धर्मांतील तत्त्वे यांचेही कलानिर्मितीतील योगदान लक्षणीय आहे. भारतीय शास्त्रीय नृत्ये जशी कृष्णराधेच्या मधुराभक्तीतून अभिव्यक्त होताना दिसतात, तसाच पौराणिक आधार भारतीय चित्रकला, संगीत कला, काव्य, शिल्प, वास्तू आदी कलांना असलेला दिसतो. हा भारतीय तत्त्वचिंतनाचा आधार हेच भारतीय कलांना एकत्र जोडणारे सूत्र आहे.

तसेच भाषेच्या कलात्मक अभिव्यक्तीतून निर्माण होणारे साहित्य, हे जगावर आपली सौंदर्यसत्ता प्रस्थापित करते असे म्हटले जाते. पाश्चात्त्य जगताने साहित्याला कलाप्रकारात स्थान दिलेले आहे. मात्र भारतात ज्या ६४ कला सांगितल्या आहेत, त्यात साहित्याचा समावेश नाही. भारतीय विद्वानांनी साहित्याला ज्ञानाचा एक मार्ग मानले आहे. वेद हे भारतीय संस्कृतीतील परमोच्च ज्ञान मानले जाते. ऋग्वेद, अथर्ववेद, सामवेद आणि यजुर्वेद यांच्या लिखित संहिता उपलब्ध आहेत. वेद या शब्दाचा एक अर्थ ज्ञान असाही होतो. साहित्याला ज्ञानमार्ग मानण्याच्या भारतीय मानसिकतेमागे हे तत्त्व कार्यरत असावे. मानवाच्या ज्या ज्या कृतींत कौशल्याचा, प्राविण्याचा अनुभव येतो त्या कृतींना भारतीय कला मानतात. कलेच्या आविष्कारासाठी आवश्यक असलेले कौशल्य साधनेतून मिळविता येते. कठोर साधनेतून कलाविष्करातील प्राविण्य हस्तगत करता येते. भारतीय विद्वानांच्या मते साहित्यनिर्मिती ही साधनेशिवाय असंभव असली तरी ज्याप्रमाणे इतर कला या साधनेतून अवगत करता येतात, तद्वत निव्वळ साधनेतून साहित्यनिर्मिती करता येत नाही. ॲरिस्टॉटलने आपल्या 'पोएटिक्स' या ग्रंथात साहित्याविषयी विवेचन करताना साहित्याचे स्वरूप विशद केले आहे. ॲरिस्टॉटल म्हणतो, 'जीवनाची व्यामिश्रता उद्धृत करून वाचकाला जीवनप्रवाहातील परिवर्तनाचे दर्शन घडविणे हे साहित्याचे कार्य आहे.' साहित्याच्या हेतूविषयी तो पुढे म्हणतो, 'साहित्याचा हेतू जीवनसदृष प्रतिमा, पात्र आणि प्रसंगांच्या रचनेतून जीवनातील नवनव्या शक्यतांचा शोध घेणे हा आहे.' 'याचा अर्थ असा की साहित्य हे जीवनातील गुंतागुंतीकडे बारकाईने लक्ष ठेवीत असते. मानवी स्वभावाच्या वैचित्र्यपूर्ण रचनेमुळे मानव आणि समाज यांच्यातील संबंध हा नित्य बदलणारा असतो. माणसामाणसांतील संबंधात, माणूस आणि समाज यांच्यातील संबंधात किंवा माणूस आणि निसर्ग यांच्यातील संबंधात सतत परिवर्तन घडत असते. या परिवर्तनाकडे आस्थेने बघणे हे साहित्याचे कार्य आहे. साहित्य ही शब्द आणि भाषा यांची बुध्दीगम्य सुसंबद्ध रचना असते. दृष्य आणि स्वरचिन्हांतून साहित्याची अभिव्यक्ती होते. अशा अभिव्यक्तीतून घडणारा संवाद हा साहित्यसंवाद होय. आणि भाषा ही संस्कृतीसापेक्ष असते. भाषेतील वाक्यरचना, वाक्प्रचार, म्हणी यांचा संबंध लोकजीवनाशी असतो. संस्कृतीतील मान्यता, मूल्ये, श्रद्धास्थाने, यावर त्या त्या संस्कृतीतील भाषेचे पोषण झाले असते.

भारतात बहुविध संस्कृती अस्तित्वात आहेत. संस्कृतीतील हे वैविध्य भारतातील विविध भाषेत प्रकट झाले आहे. लिखित भारतीय भाषांवर संस्कृत या प्राचीन भाषेचा प्रभाव असला, तरी देश काल परत्वे या भाषांनी लोकजीवनातून अनेक गोष्टी आत्मसात केल्या आहेत. त्यामुळे या भाषांचे रूप बदलले. व्याकरण

बदलले, मात्र लोकजीवनाच्या परिसस्पर्शाने या भाषांना चैतन्य प्राप्त झाले. असे असले तरी प्रमाण भाषेचे नियम बोली भाषेपेक्षा वेगळे आहेत. बोली भाषेतील औदार्य आणि लवचिकता ही प्रमाण भाषेत आढळत नाही. साहित्य प्रामुख्याने प्रमाण भाषेत लिहिले जाते. त्यामुळे साहित्याच्या आस्वादकांना भाषेचे आणि संस्कृतीचे ज्ञान आवश्यक आहे. रसिकाला निव्वळ भाषेचे ज्ञान असेल तर त्याला साहित्यातील अनेक सांस्कृतिक संदर्भाचे आकलन होणार नाही, या उलट सांस्कृतिक परिवेष परिचयाचा आहे पण जर भाषेचेचे ज्ञान नसेल तर तो साहित्याचा आस्वाद घेऊच शकणार नाही. इतर कलांमध्ये भाषेशिवाय संवाद शक्य आहे. ज्ञानेश्वरांना अभिप्रेत असलेला शब्दाविन संवाद हा दृश्यकलांत किंवा सादरीकरणाच्या कलांत एका मर्यादेपर्यंत शक्य आहे. कुठल्याही संस्कृतीतील एखादे शिल्प किंवा चित्र दुसऱ्या संस्कृतीत वाढलेल्या आस्वादकाला आनंद देऊ शकते. कारण रंग, रेषा, आकार, पोत यांची स्वतंत्र भाषा असते आणि ती बरेचदा वैश्विक असते. निदान तिचा काही एक अर्थबोध संभव आहे. उदाहरणार्थ एखाद्या कथ्थक नृत्य सादर करणाऱ्या नृत्यांगनेचे चित्र किंवा शिल्प बघणाऱ्या रसिकाला कथ्थक या भारतीय शास्त्रीय नृत्यप्रकाराविषयी माहिती नसली, तरी नृत्यांगनेचे शिल्प किंवा चित्र त्याला समजू शकते, आनंद देऊ शकते. परंतु साहित्याच्या आस्वादनात असे घडू शकत नाही. भाषेचे ज्ञान हे ज्याप्रमाणे साहित्यिकाला आवश्यक आहे, त्याचप्रमाणे त्याच्या रसिक वाचकाला असणेही गरजेचे आहे. एखाद्या प्रदेशातील बोली भाषा किंवा प्रमाण भाषा आत्मसात केलेल्या व्यक्तीला साहित्य निर्मिती करता येईलच असे नाही. कारण त्यासाठी प्रतिभा लागते. प्रतिभा ही ईश्वरी देणगी आहे. साधनेने निपुण झालेल्या प्रतिभेतूनच उत्तम साहित्य निर्माण होते.

सूचकतेची शक्ती हे साहित्याचे प्रमुख लक्षण आहे. मानवी जीवनाचे, वृत्ती प्रवृत्तींचे आणि भावभावनांचे सखोल आकलन साहित्यिकांस असले पाहिजे. साहित्यातील शब्द किंवा त्या योगे निर्माण होणारे दृष्य हे दृक्कलांतील ठसठशीत दृष्यरूपापेक्षा वेगळे असते. साहित्यात शब्दांतून निर्माण होणारे दृक्विश्व खूपसे तरल, अमूर्त असते. साहित्यातून जाणवणारा शब्दांचा अर्थ हा शब्दांपासून सुरू होणारा पण शब्दांच्या पलीकडे नेणारा असतो. शब्दांच्या अंतरगातील उर्जेचा स्फोट घडविण्याची क्षमता प्रतिभावान साहित्यिकाजवळ असते. असे जेव्हा जेव्हा घडते तेव्हा भाषेला ललामभूत ठरणाऱ्या साहित्यकृती निर्माण होतात. अशा साहित्यकृती हे भाषेचे सौंदर्यालंकार असतात.

१.२.४ साहित्य आणि विविध दृश्यकला :

दृश्यकला (चित्र, शिल्प, स्थापत्य, छायाचित्रण), श्राव्य कला (संगीत), शाब्ध कला (साहित्य), मिश्र कला (रंगभूमीवरचे नाटक-लोकनाट्य, नागर नाट्य, नृत्य, चित्रपट, मांडणी, मूर्त कविता) असे वर्गीकरण केले जाते. मिश्र कलेत जवळजवळ सर्वच कलांचे (दृश्य, श्राव्य, शाब्द्य) मिश्रण होत असते. दृश्यकलांमध्ये सर्वच कलांचे साधनद्रव्य वा माध्यम एकच एक आहे असे नाही. चित्र : रंग, रेषा; शिल्प : दगड, माती, प्लास्टर, लाकूड; स्थापत्य : दगड, माती, चुना, सिमेंट, लोखंड, पोलाद, लाकूड; छायाचित्र : कॅमेरा. संगीत या श्राव्य कलेत कंठ्य संगीत आणि वाद्य संगीत असे दोन प्रकार आहेत. वाद्यांचे भिन्न प्रकार आहेत. सुषिर, चर्म आणि तारा असेलली वाद्ये. राग एकच असला तरी बासरी, सरोद, व्हायोलिन यांची प्रतीती भिन्न असते. मिश्र कलांपैकी रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगात शब्द, अभिनय, संगीत, चित्र, स्थापत्य या कलांचा

सहभाग असतो; नृत्य या कलेच्या सादरीकरणात संगीत आणि चित्रस्थापत्य या कलांचा, तर चित्रपट या कलेत कॅमेऱ्याशिवाय अभिनय, शब्द, संगीत, चित्र, स्थापत्य या कलांचा सहभाग असतो. मूर्त कवितेत सुलेखन, टायपोग्राफी यांचा उपयोग केलेला असतो. गाणे ही ऐकायची कविता असते. तशी मूर्त कविता ही पाहायची कविता असते. चित्र-छायाचित्र यांच्याप्रमाणे नृत्य, नाट्य, चित्रपट यांचाही दृश्यकलांमध्ये समावेश करता येतो.

शब्द हे साहित्याचे माध्यम आहे. नाटक आणि चित्रपट या कलांतही शब्द हा महत्त्वाचा घटक असतो. नाट्यसंहितेचे, पटकथेचे, साहित्यकृतीसारखे वाचन करता येते. साहित्य, चित्र, छायाचित्र, नाट्य, नृत्य, चित्रपट, शिल्प, स्थापत्य या कलांमध्ये अलंकार, प्रतिमा, प्रतीके, मिथके, आदिबंध असतात. साहित्य, चित्र, छायाचित्र, नाट्य, नृत्य, चित्रपट या कलाकृती वास्तववादी, अतिवास्तववादी, रोमँटिक यांपैकी कशाही असू शकतात. त्यांची साधनद्रव्ये वेगळी, त्यांचा आविष्कार वेगळा, रूपबंध वेगळा, कलाकृती म्हणून त्यांची प्रतीती वेगळी, तरी देखील प्रतिमा-प्रतीक यांसारख्या काही गोष्टी सर्वच कलाकृतींमध्ये आढळतात. चित्र काढण्याची वेगवेगळी साधने आहेत. चारकोल, रंगीत कांड्या, जलरंग, तैलरंग, पेन्सिल, ब्रश, नाईफ, कागद, कॅनव्हास वगैरे. मुद्राचित्रांसाठी दगड, लाकूड, धातुचा पत्रा यांचा उपयोग होतो. चारकोलने केलेले रेखाटन, जलरंगात कागदावर ब्रशने केलेले चित्र, आणि कॅनव्हासरवरचे ऑईल पेंटिंग यांची प्रतीती भिन्न प्रकारची असते.

एखादी कविता आणि एखादे पेंटिंग अथवा छायाचित्र यांची तुलना करता येईल का? त्यांच्यात काही साम्य वा भेद दाखवता येईल का? जुन्या काळापासून असे साम्य शोधले गेले आहे. पेंटिंग ही नि:शब्द कविता असते आणि कविता हे बोलके पेंटिंग असते असे प्लुटार्कने नोंदवलेले आहे. आकार नसलेले पेंटिंग म्हणजे कविता आणि आकार असलेली कविता म्हणजे पेंटिंग असे चिनी विद्वान म्हणत असत. ध्वनिहीन कविता म्हणजे पेंटिंग असा विचार अकराव्या शतकात रूढ झाला होता. शब्दांनी काढलेले चित्र म्हणजे कविता आणि रंग-रेषांनी लिहिलेली कविता म्हणजे पेंटिंग अशी समजूत बराच काळ रूढ होती, आहे.

कविता हा एक साहित्यप्रकार आहे आणि चित्र हा एक कलाप्रकार आहे. त्यांची माध्यमे भिन्न आहेत. चित्रे मूर्त असतात, म्हणजे त्यांत आकृत्या असतात, तशीच अमूर्तही, म्हणजे कोणताही आकार नसलेली असतात. केवळ रंग, धूसर होत गेलेले, गडद होत गेलेले, भिन्न रंगच्छटांमध्ये मिसळून गेलेले, एकाच रंगाच्या अनेक छटा व्यक्त करणारे. आकार नाही. कोणतीही आकृती नाही. शब्दांत वर्णन करता येईल असे तिथे काहीही नसते. उदाहरणार्थ, वासुदेव गायतोंडे यांची पेंटिंग्ज. शब्द हे साहित्याचे माध्यम असले तरी कविता, कथा, कादंबरी असे साहित्याचे प्रकार केले जातात. कविता या प्रकारातदेखील भावकविता, गझल, दीर्घकविता, नाट्यपद, खंडकाव्य, लावणी, पोवाडा, आरती, इत्यादी प्रकार केले जातात. तथापि, कोणतीही कविता आकार नसलेल्या, ऑब्जेक्ट नसलेल्या पेंटिंगच्या पातळीवर जाऊ शकत नाही. कवितेतील शब्दांना, प्रतिमांना अर्थ असतात. केवळ, तरल, सूक्ष्म भावस्थिती प्रत्ययाला आणून देणाऱ्या चित्रकृतीहून ती अंमळ जडच असते. आकृती, स्थिती असलेली पेंटिंग्जही असतात. उदाहरणार्थ, सुधीर पटवर्धन यांची पेंटिंग्ज. त्यांत कथन शोधता येते. कथात्म साहित्य व अशी पेंटिंग्ज यांत साम्य दाखवता येते. चित्र, छायाचित्र, नाट्य

(संहिता आणि प्रयोग), चित्रपट या कलांमध्ये साहित्याच्या जवळ असणारे घटक दाखवता येतात. त्यातला कथन हा महत्त्वाचा घटक आहे.

माध्यमे निराळी असली तरी प्रतिमा, प्रतीके, रूपके, अलंकरण, मिथके, आदिबंध यांच्या सहजगत्या होत असलेल्या उपयोजनामुळे वेगवेगळ्या कला एकमेकींच्या जवळ येतात. कला म्हणून त्यांचे स्वतंत्र अस्तित्व असते, त्याचबरोबर त्यांच्यात एक अनुबंधही असतो. जियाकोमेत्तीचे सस्पेंडेड बॉल हे शिल्प एखाद्या रसिकाला दुर्बोध कवितेसारखे वाटेल. निक यूटचे नापाम गर्ल हे छायाचित्र म्हणजे युद्धातील हिंसेवर प्रखर भाष्य करणारी भेदक छायाचित्रात्मक कविता आहे असे एखाद्याला वाटेल. सुधीर पटवर्धन यांचे फुल सर्कल हे चित्र पाहून नाटकातली अथवा कादंबरीतली एखादी तणाव असलेली स्थिती आहे असे वाटेल. चित्रकलेत, छायाचित्रकलेत शब्द नसतात, शब्दार्थ नसतात; प्रतिमा आणि प्रतिमार्थ असतात. ते साहित्यकृतीतील शब्द आणि शब्दार्थ यांच्या समकक्ष आहेत असे समजले जाते. कलेची भाषा (चित्राची भाषा, छायाचित्राची भाषा, नाट्याची भाषा, चित्रपटाची भाषा) असा शब्दप्रयोग आपण करीत असतो.

साहित्याच्या भाषेशी म्हणजे प्रतिमा-प्रतीक-रूपक मिथकयुक्त भाषेशी दृश्यकलांच्या भाषेचा अनुबंध जोडता येतो. ती दृक् वाक्यांची भाषा असते. दृक् वाक्ये म्हणजे लिहिलेली, कोरलेली, छापलेली वाक्ये नव्हेत. डोळ्यांनी पाहता येतात अशा प्रतिमा येथे अभिप्रेत आहेत. या कलांची भाषा दृक् शब्द आणि दृक् वाक्ये यांची असते. आपण दृक् वाक्ये वाचतो आणि कलाकृतीचा अर्थ आपल्या प्रत्ययाला येतो. ते आपले दृश्य कलेतील एखाद्या कलाकृतीचे वाचन असते. वाचन हा शब्द येथे व्यापक अर्थाने वापरला आहे. त्यात आकलन, अर्थनिर्णयन समाविष्ट आहे. काव्याच्या, साहित्याच्या बाबतीत काव्यशास्त्र, साहित्यशास्त्र हे शब्दप्रयोग केले जातात. तसेच चित्रकलेचे, छायाचित्रकलेचे, रंगभूमीचे, चित्रपटाचे काव्यशास्त्र हा शब्दप्रयोग करता येतो. चित्र, छायाचित्र, रंगभूमी, चित्रपट या कलाक्षेत्रांतील विचारव्यूहांचा, निर्मितीचा, प्रयोगांचा, बदलांचा संदर्भ साहित्याला आणि साहित्यविचाराला नेहमीच असतो. त्याचप्रमाणे सर्वच ललितकलांचे वाचन, अर्थनिर्णयन, मूल्यमापन शक्य होईल अशा विचारव्यूहाचा शोध सतत घेतला जात असतो. रसमीमांसा, चिन्हमीमांसा यांचाही या दृष्टीने अवलंब केला जात असतो.

तथापि, एखाद्या साहित्यकृतीचे वाचन आणि एखाद्या चित्राचे, छायाचित्राचे, नाटकाचे वा चित्रपटाचे वाचन सारखेच आहे असे मानता येईल का? घर हा शब्द आणि घराचे चित्र, भर उन्हात एक स्त्री दगड फोडते आहे असे वाक्य आणि दगड फोडणाऱ्या स्त्रीचे छायाचित्र, तो संतापला आणि म्हणाला असा वाक्यांश आणि रंगभूमीवरील नटाचा अभिनय, ज्वाळांनी घेरले असे वर्णन आणि चित्रपटातील ज्वाळा हळूहळू घेरत असल्याचे दृश्य यांत निश्चित फरक आहे. शब्दांनी वर्णन करता येते, भावना व्यक्त करता येतात, पात्रांच्या मनातले विचार सांगता येतात. चित्रात, चित्रपटात वर्णन करण्याची गरज नसते. मात्र मनातले विचार सांगता येत नाहीत. मनातला कल्लोळ बाहेर येईल तो कोणत्या तरी कृतीतून. रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोगात जवळ-दूर असे अंतर दाखवता येत नाही.

साहित्य, चित्र, छायाचित्र, रंगभूमी यांतल्या बहुतेक सगळ्या चांगल्या गोष्टी चित्रपटाने घेतलेल्या आहेत. कथात्म साहित्यकृतीत चित्रपट होण्याच्या शक्यता असतात. अर्थात, सर्वच कथात्म साहित्यकृतींबद्दल असे म्हणता येणार नाही. परंतु कोणत्याही कथात्म कृतीतील वर्णनाची, निवेदनाची भाषा चित्रपटात नाहीशी होते. जे लिहिलेले असते ते दिसले पाहिजे. लिहिलेल्या वर्णनाचे दृश्यात रूपांतर होते. लिहिलेल्या वर्णनात कावळ्याची कावकाव असेल तर चित्रपटाच्या दृश्यात कावकावणे ऐकू येते. पिंपळ सळसळला असे लिहिलेले असेल, तर चित्रपटात ते सळसळणे दिसते, ऐकू येते. चित्रात, छायाचित्रात एक स्थिती गोठल्यासारखी स्थिर असते. चित्रपटातील दृश्ये अस्थिर असतात, बदलत असतात. लिखित साहित्यकृतीतही नवनवी दृश्ये, स्थिती, व्यक्ती येत असतात. चित्रात, पेंटिंगमध्ये जे चित्रित झालेले असते ते कधीकधी शब्दात सांगणे अवघड असते. उदाहरणार्थ, पिकासोचे ग्वेर्निका हे चित्र. वर्णनसुद्धा अतिशय ढोबळ होईल. तुम्हाला ते पाहायलाच पाहिजे. काही साहित्यकृतींचे नाट्यरूपांतर, चित्रपटरूपांतर शक्य आहे. परंतु एखाद्या पेंटिंगमधून साहित्यकृतीचा आशय व्यक्त करणे कठीण जाते. पीटर वाइसने लिहिलेले मारा/ साद हे नाटक आधी वाचले, त्यानंतर आर्तो या फ्रेंच अतिवास्तववादी रंगकर्मी व नाट्यविचारवंत याने बसवलेल्या त्या नाटकाची छायाचित्रे पाहिली, त्यानंतर डेव्हिड या चित्रकाराने काढलेल्या डेथ ऑफ मारा या पेंटिंगचे छायाचित्ररूप पाहिले, नंतर ते मूळ पेंटिंग पाहिले. प्रत्येक वेळचा अनुभव वेगळा होता.

दृश्यकलांच्या अभ्यासातून साहित्यकाराला, विशेषतः कथात्म साहित्याच्या लेखकाला परिप्रेक्ष्य, स्थिती, पुन्हा पुन्हा येणारा एखादा घटक, दृश्यातली रंगयोजना, व्यक्ती-वस्तू यांचे संयोजन इत्यादी गोष्टींचे भान येते. चित्रपटकाराला वेगवेगळ्या कलांची जाण असणे अत्यावश्यकच असते. तशी जाण लेखकांना (आणि साहित्यसमीक्षकांना) असावी.

दृश्यकलांची भाषा ही दृक् वाक्यांची भाषा असते. दृक् वाक्ये म्हणजे लिहिलेली, कोरलेली, छापलेली वाक्ये नव्हेत. डोळ्यांनी पाहता येतात अशा प्रतिमा येथे अभिप्रेत आहेत. या कलांची भाषा दृक् शब्द आणि दृक् वाक्ये यांची असते. आपण दृक् वाक्ये वाचतो आणि कलाकृतीचा अर्थ आपल्या प्रत्ययाला येतो. ते आपले दृश्यकलेतील एखाद्या कलाकृतीचे वाचन असते. दृश्यकलांमध्ये चित्रकला, छायाचित्रकला, शिल्पकला, स्थापत्यकला यांच्याप्रमाणेच नाटक (रंगभूमीवरील नाट्यप्रयोग), आणि चित्रपट यांचाही समावेश होतो. नाटक आणि चित्रपट या कलांमध्ये श्राव्य भागही महत्त्वाचा असतो. परंतु त्यांच्या रचनेत (रसिकांनी) पाहणे या घटकाला, दृक् संवेदनेला अतिशय महत्त्वाचे स्थान दिलेले असते. या दोन्ही कलांमध्ये चित्रकला, छायाचित्रकला, शिल्पकला, स्थापत्यकला या कलांकडून रचनाद्रव्ये घेतलेली असतात. वरील सर्वच कलांमध्ये पाहणे हा घटक अपरिहार्य रीतीने महत्त्वाचा असतो. त्यामुळे या सर्वच कला प्राधान्याने दृश्य कला आहेत असे माझे मत आहे. आपण चित्र पाहतो, छायाचित्र पाहतो, शिल्प पाहतो, स्थापत्यकृती पाहतो, नाटक पाहतो, चित्रपट पाहतो. डोळे, दृष्टी, दृक् संवेदना हे असे मूलभूत महत्त्वाचे घटक आहेत. पाहणे हे नैसर्गिक रीतीने गृहीत धरून या कलांमधील कलाकृतींची निर्मिती होते. कलाकृतीच्या संदर्भात आता पाहणे या घटकाबरोबरच दिसणे या घटकाचाही विचार केला पाहिजे. आपण पाहतो. आपण काय पाहतो? आपल्याला काय दिसते? जे आपल्या डोळ्यांसमोर असते किंवा येते किंवा दाखवले जाते, ते, असे आपण

म्हणू. ते दिसणे एका दुसऱ्या घटकावर अवलंबून आहे हे या वाक्यातून आलेलेच आहे. ते म्हणजे दाखवणे. काय दाखवले जाते ते दिसते, ते आपण पाहतो. परंतु एवढेच आपले पाहणे असत नाही. त्याशिवाय अधिकही काही आपण पाहतो. ते दाखवलेले असतेच असे नाही. ते सूचित केलेले असते, किंवा कधीकधी ते लपवलेलेही असते, जे दाखवलेले आहे त्याहून वेगळेच काही दाखवायचे असते, होते हेही आपण पाहतो. आपले पाहणे हे दिसणे किंवा दाखवणे यावर पूर्णपणे विसंबून असत नाही; ते दिसणे, दाखवणे यांच्या पलीकडे जाते. मात्र आपल्या पाहण्याच्या खुणा, माग त्या कलाकृतीतच असतात. आपण त्या मागावर निघतो, आणि जे दाखवलेले नाही, जे नुसते सुचवलेले आहे, जे दाखवणे टाळलेले आहे, ते पाहू लागतो. वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंगार्थ या संकल्पना आपल्या परिचयाच्या आहेत. पाहणे / दिसणे या संदर्भातही या संकल्पना अर्थपूर्ण ठरतात. जे दिसते ते जसेच्या तसे घेणे, त्या पलीकडे अधिक काहीही न पाहणे. घराचे चित्र आहे ते घर म्हणून पाहणे. लक्ष्यार्थात मुख्यार्थबाध होतो. तिथे जसेच्या तसे नव्हे तर वेगळे काही दिसते, दाखवलेले असते. घराचे चित्रच आहे, पण पडके, ओसाड, खचलेले असे दाखवलेले आहे. त्याच्या आसपास रानटी झुडपे, मोकाट वाढलेले गवत आहे. तेव्हा ते केवळ घराचे चित्र असत नाही. घर या वस्तूहून ओसाडपणा अधिक असतो. घर या मुख्यार्थाचा बोध होऊन ओसाडपणा हा लक्ष्यार्थ जाणवतो. आणखीही काही लक्ष्यार्थ जाणवतील. लक्षणेत रूपकतत्त्व कार्यरत असते. लक्ष्यार्थ हा रूपकात्मक अर्थ असतो. म्हणजे दिसते त्याहून वेगळे दाखवलेले आहे याची जाणीव होणे. लक्षणेचे चाळीसेक भेद सांगितलेले आहेत. ते भाषेच्या संदर्भातले आहेत हे खरे असले तरी जिथे काही सांगणे आहे, दाखवणे आहे तिथे लक्षणा ही शक्ती काम करीत असते. भाषाव्यवहारच नव्हे (त्यात साहित्यव्यवहारही आलाच), सर्वच कलाव्यवहारात लक्षणा ही शक्ती काम करीत असते. सगळाच कलाव्यवहार लक्षणेमुळे समृद्ध झालेला आहे. वाच्यार्थ कायम असूनही वेगळे काही सूचित झालेले आहे याची जाणीव होते. घराचे चित्र आहे. तेच पडके ओसाड. आभाळ काळवंडलेले आहे, एका कोपऱ्यात पिवळा, भगवा प्रकाश आहे. रानगवतात एक जांभळे फूल फुललेले आहे. झोपडी असेल तर तिची वाताहत झालेली असेल, कौलारू घर असेल तर रानवेली चढलेल्या असतील, वाडा असेल तर पडझडत चाललेला असेल. सर्वत्रच उद्‌ध्वस्ततेची जाणीव असेल. घर नव्हे माणसांचे उद्‌ध्वस्त होणे. हा व्यंग्य अर्थ. व्यंजना अभिधामूलक आणि लक्षणामूलक अशी दोन्ही प्रकारांची असते. म्हणजे वाच्यार्थावर ती आधारित असते, तशीच ती लक्ष्यार्थावरही असते. साधेसुधे कौलारू घर. अंगण सारवलेले. तुळशी वृंदावन. स्वस्तिक, जास्वंद, पारिजात अशी झाडे. नुसते घर पाहत असताना स्वच्छता, निर्मळपणा जाणवतो. त्याचबरोबर त्या घरात राहणाऱ्यांच्या प्रकृतीचा अंदाज येतो. मागच्या अंगणात आंब्याचे झाड, फणसाचे झाड असेल तर प्रदेशही जाणवतो. वाच्य अर्थावर आधारित व्यंग्य अर्थाचाही बोध होतो. घराच्या आतून प्रात: प्रार्थना अथवा भूपाळ्या ऐकू येतील असे वाटते. प्रचंड मोठा वाडा आहे. गतवैभवाच्या अनेक खुणा दिसताहेत. उजाड झालेली बाग, अतोनात वाढलेल्या रानटी वनस्पती, बंद पडलेली कारंजी, उन्हापावसाने काळवंडलेला दर्शनी भाग, काही भाग खचलेला, कित्येक वर्षांत रंगरंगोटी केलेली नाही, बागेत ठिकठिकाणी ठेवलेल्या आकर्षक पुतळ्यांवर शेवाळ चढलेले, बागेतल्या पुष्करिणीतील पाण्यावर हिरवा तवंग. वाच्यार्थाने खचलेला वाडा. लक्ष्यार्थाने खचलेले वैभव आणि कळाहीन झालेला विलास. व्यंग्यार्थाने सर्व प्रकारच्या सुखोपभोगानंतर येणारे उद्‌ध्वस्तपण, एकाकीपण.

लक्षणेत रूपकतत्त्व निहित असल्यामुळे कलाकृतींच्या आस्वादामध्ये लक्षणामूलक व्यंजनेमुळे प्रतीत होणारा व्यंग्यार्थ अधिक महत्त्वाचा ठरतो. या संदर्भात एका विश्वविख्यात कलाकृतीचे उदाहरण घेतो. येथे लक्षणामूलक व्यंजनेच्या संदर्भात लिहायचे आहे. गव्हाच्या शेतावरचे कावळे असे अगदी वाच्यार्थबोध व्हावा तसे या कलाकृतीचे शीर्षक आहे. परंतु ते गव्हाचे शेत वस्तुनिष्ठपणे गव्हाचे शेत नाही, त्यावरून उडणारे कावळे चिन्हसदृश आहेत. या कलाकृतीत आपले लक्ष वेधून घेणारी एक वाट आहे. ती गव्हाच्या शेतातून दूर कुठेतरी निघालेली आहे. चित्रात दाखवलेल्या क्षितिजात विलीन झालेली आहे. या वाटेमुळे ती कलाकृती वाच्यार्थ बाजूला ठेवते, रूपकात्मक अर्थ प्रस्तुत करते. म्हणजे लक्षणातत्त्व काम करते. हे चित्र अंतहीन वाटेकडे निर्देश करते. परंतु ही कलाकृती तिथेच थांबत नाही. पिवळे सोनसळे शेत, त्यामध्ये वाऱ्याने शिरलेला उन्माद, गडद निळे आकाश, त्यांतून संचारणारे काळे कावळे. प्रकाशाचे तत्त्व आणि काळोखाचे, इरॉस आणि थानाटॉस, प्रेमतत्त्व आणि विनाशतत्त्व – त्या पलीकडे – अज्ञात. येथे व्यंग्यार्थाचा प्रत्यय येतो. कुरोसावाने (विख्यात जपानी चित्रपट दिग्दर्शक) आपल्या दहा मिनिटांच्या फिल्ममध्ये गव्हाच्या शेतातल्या त्या वाटेवरून खुद्द व्हिन्सेंटच जातो आहे असे दाखवले आहे. ते सुंदरच आहे. व्हिन्सेंटच्या चरित्रातील सगळ्या विफलतेचा, नैराश्याचा अर्थ लावून त्याला कुठे जायचे होते हे त्यांनी दाखवले आहे. तो चरित्रात्मक पट आहे. मी व्यक्तीपेक्षा कलाकृतीला महत्त्व देतो. व्हिन्सेंटने आपल्याला कुठे जायचे आहे, म्हणजे आपल्या कलाकृतींनी कुठे पोहोचायचे आहे हे सुचवले आहे. कलावंतांचे आत्मचरित्र त्यांनी लिहिलेल्या पत्रांमध्ये, रोजनिशांमध्ये, प्रासंगिक संवादांमध्ये, नैमित्तिक टिपणांमध्ये शोधले जाते. खरे तर त्यांचे आत्मचरित्र त्यांच्या कलाकृतींमध्ये असते. व्हिन्सेंटचे चरित्रही त्याच्या कलाकृतींमध्येच आहे. तात्पर्य असे की, कलाकृती, जी आपल्यासमोर आहे, ती महत्त्वाची आहे. दृश्यकलाकृती दृक् शब्दांनी, दृक् वाक्यांनी, दृक् परिच्छेदांनी बनलेली असते. चित्र – छायाचित्र – शिल्प – स्थापत्य – नाट्य – चित्रपट या सर्वच कलांमध्ये प्रतिमा असतात. प्रतिमा या संकल्पनेत आदिबंधात्मक प्रतिमा, प्रतीके, पुन्हा पुन्हा येणारे रूपाकार यांचाही समावेश होतो. या कलांमधील प्रत्येक कलाकृतीचा रूपबंध प्रतिमांनी रचलेला असतो. बाकी लिखित, उच्चारित, चित्रित या संकल्पना आहेत, चिन्हे आहेत. त्यातल्या त्यात चित्रित चिन्ह बाहेर उभ्या असलेल्या प्राण्याशी बरेचसे मिळतेजुळते आहे. ते घोड्याचे चित्र आहे. कथात्म साहित्यातले जग बाहेरच्या जगासारखे दिसत असले तरी ते लेखकाने निर्माण केलेले जग आहे असे आपण समजतो. तसेच दृश्यकलेतील जग त्या त्या कलावंतांनी निर्माण केलेले जग असते. मात्र सर्वच संहितांचा, पाठ्यांचा रोख बाहेरच्या जगाकडे वळलेला असतो तसाच तो दृश्यकलाकृतींचाही असतो. दृक् वाक्यांनी लिहिलेल्या या कलाकृती वाचता आल्या की, त्याचा प्रत्यय येतो. 'मेघे ढाका तारा' या चित्रपटात पुन्हा पुन्हा येणारा वृक्ष म्हणजे देव, धर्म, जीवनरीती, संस्कृती यांना एकवटणारा वृक्ष असतो. 'डॉ. झिवागो' या चित्रपटातला डॉ. झिवागो आणि लारा यांच्या भेटीच्या वेळची अविरत पानगळ म्हणजे त्यांच्या आयुष्यातले शिशिरपर्व असते. व्हिन्सेंट व्हान गॉगच्या चित्रांतली पिळवटलेली झाडे अस्तित्वाच्या वेदनांनी आलेली पिळवट व्यक्त करणारी असतात. प्रत्येकच कलाकृतीत माग, चिन्हे, खुणा, प्रतिमा असतात. रसिकांनी तो माग काढत जायला पाहिजे.

१.२.५ चित्रकला, नाट्यकला , छायाचित्रण, चित्रपट इ. कलांचे स्वरूप आणि साहित्याचा विचार :

चित्रकला :

'रंगविलेल्या आकारांतून साधलेली कलाकृती म्हणजे चित्र,' अशी चित्राची सर्वसामान्य व्याख्या करता येते. रंगविण्याच्या प्रक्रियेतच चित्र घडले जाते. लेखन आणि रंगलेपन या दोन्ही क्रिया यात अंगभूत असतात. इंग्रजीतील 'पेंटीग' या शब्दाचा अर्थ 'रंगविण्याच्या क्रिये'पुरताच मर्यादित आहे; पण चित्रकलेच्या क्षेत्रात लेपनाची क्रिया, रंग-कुंचला-फलकादी माध्यम साधनांची गुणवत्ता, कलावंताच्या भावजाणिवांचे चित्राकृतीतील प्रतिबिंब इ. सर्व सर्जनप्रक्रियांचा अंतर्भाव 'पेंटीग' या संज्ञेमध्ये होतो. मराठीतील 'चित्रकला' ही संज्ञा याच अर्थाने वापरली जाते. 'रंगविण्याची' व्यावहारिक उद्दिष्टे अनेक असतात. घर, नित्योपयोगी वस्तू, कापड, यंत्रसामग्री इत्यादींच्या सुशोभनासाठी वा मंडनासाठी केलेले रंगकाम कारागिरी वा कनिष्ठ किंवा उपयोजित कला यांच्या प्रांतात मोडते. मानवी भावजाणिवांच्या निखळ आविष्कारासाठी अवतरणारे रंगलेपनाचे प्रकार चित्रकलेत मोडतात.

शिलाखंडावर रेघोट्या ओढणाऱ्या अश्मयुगीन मानवाने चित्रकलेचा पाया घातला. फ्रँकोकँटेब्रिअन संस्कृतीतील आदिमानवाने निर्मिलेली अल्तामिरा येथील भित्तिचित्रे अनन्यसाधारण आहेत. आदिमानवाची कला म्हणजे त्याच्या यातुविद्येमधील एक विधी होता आणि यातुविद्या म्हणजे प्रतिकूलतेतही बेहोषीने जीवनकलहास तोंड देण्याची अध्यात्मविद्या होती. मानवी बुद्धिशक्तींना दुर्गम अशा शक्तिसिद्धी यातुविद्येतून मिळत असल्याने 'अशक्य ते शक्य' करणाऱ्या या चित्र किमयेबद्दल मानवाला आदिम काळापासून विस्मय वाटत आला आहे. 'चित्र' या संज्ञेच्या मूळ संस्कृत अर्थच्छटांमध्ये तो प्रतिबिंबित झालेला दिसतो. चित्र म्हणजे काहीतरी नेत्रदीपक, असामान्य, आश्चर्यकारक, आकाश वा स्वर्ग. चित्रकर्म म्हणजे असामान्य कृती अथवा यातुविद्या व चित्रकर्म म्हणजे चमत्कार करून दाखविणारा जादूगार किंवा कलावंत, चित्रोक्ती आणि चित्रकथालाप या शब्दांचे अद्भुत कथा, सुसंवादी निरूपण असेही अर्थ मिळतात. यांतील सुसंवादित्व हीच सर्व कलेची अंगभूत प्रेरणा आहे. कला या अर्थाचा शिल्प हा प्राचीन संस्कृत शब्दसुद्धा यातुविद्येशी संलग्न होता. आजच्या काळात मात्र शिल्प ही संज्ञा मराठी दृश्यकलांमधील त्रिमितीय आविष्कारांसाठी म्हणजे इंग्रजीत 'स्कल्प्चर' या संज्ञेचा पर्याय म्हणून वापरली जाते. चित्रकला हा द्विमितीय फलकावरील दृश्यकलाप्रकार आहे. माध्यमशुद्धतेचा विचार करता, रंगलेपित शिल्पे ही चित्र किंवा शिल्प यांपैकी कोणत्याही एका माध्यमात चपखलपणे बसत नाही. माध्यमशुद्धतेचा हा आग्रह प्राचीन काळी नव्हता आणि आजच्या अत्याधुनिक काळातही तो गौण ठरला आहे. रंगलेपित शिल्पे आणि त्रिमितीय पृष्ठोद्गमाचे वा उत्थितपृष्ठाचे चिक्कणितचित्रासारखे (कोलाज) प्रकार आता रूढ झाले आहेत. या लेखात चित्रकला म्हणजे द्विमितीय माध्यमातील कलाविष्कार, असे सूत्र धरून विवेचन केले आहे.

तंत्र-माध्यम विचार :

रंग अथवा रंगद्रव्ये, लेखणी, कुंचला यांसारखी लेपनसाधने, रंगद्रव्यांच्या ग्रहण-प्रसरणासाठी लागणारी जल, तैल, गोंद, मेण यांसारखी ग्रहणद्रव्ये आणि लेपनासाठी आधारभूत चित्रफलक ही चित्राकृतीची

माध्यम-साधने होत. भिंत, कापड, कागद, फळी अशी विविध वस्तुद्रव्ये चित्रफलक म्हणून वापरली जातात. गिलाव्यासाठी वापरलेले वस्तुद्रव्य, त्याची रंगग्रहणाची क्षमता यांमुळे भित्तिचित्राच्या माध्यमाला मर्यादा पडतात. पण विपुल, सुरक्षित क्षेत्र आणि टिकाऊ स्थैर्य यांमुळे या मर्यादेतही जगातील बहुतेक प्राचीन संस्कृतींनी हे माध्यम सुप्रतिष्ठित केलेले दिसते. पुढे चित्रफलक म्हणून कागदाचा वापर होऊ लागला. रंगद्रव्य आणि लेपनपद्धती यांत त्यामुळे बदल झाला. भित्तिचित्रातील रंगद्रव्य जाड आणि बहुधा अपारदर्शी असते. कागदावरील लघुचित्रात ते हळुवार व मुलायम असावे लागते. लघुचित्रणाची प्रथा पौर्वात्य आणि पश्चिमी देशांतही रूढ होती. पाश्चात्य देशांत मध्ययुगात चित्रकाचांसाठी विपुल चित्रनिर्मिती झाली. भित्तिपृष्ठात रंगीत काचांचे तुकडे भरून आकार जुळविण्याचे कुट्टिमचित्रणाचे (मोझेइक) तंत्र आणि खिडक्यांच्या प्रकाशित जागेत पारदर्शी काचांचे विविधरंगी तुकडे जुळवून ते साधण्याचे चित्र काचेचे तंत्र ही दोन्ही तंत्रे मुख्यतः चर्चवास्तूसाठी वापरली गेली. फळीवर रंगवावयाच्या चिकणरंगात किंवा मेणरंगात मधूनच तैलरंगाचा वापर होत असे. नंतर संपूर्ण तैलरंगात चित्रण होऊ लागले. त्यात सुरुवातीला फलक लहान आणि तपशील लघुचित्रांसारखा नितळपणे व रेखीवपणे रंगविला जाई. पुढे फलक मोठा झाला. फळी जाऊन त्याऐवजी रंगरोगणाचा स्तर दिलेले कापड म्हणजे कॅन्व्हास आधार म्हणून आले. भिंत किंवा फळी यांचा लेपनक्रियेत प्रतिकार होतो. चौकटीवर ताणलेल्या लवचिक कॅन्व्हासचा तसा विरोध होत नव्हता. शिवाय विविध प्रकारचे पोत, विविध प्रकृतीचे रंगरोगण योजना कॅन्व्हासची गुणवैशिष्ट्ये विविध व विपुल होती. त्यामुळे रंगांचे लेपन आणि त्यातून लाभणारी गुणवत्ता यांत अनेक शक्यता निर्माण झाल्या. पाश्चात्त्य प्रबोधनकाळापासून आजवर या माध्यमामध्ये अशा शक्यतांचा अफाट प्रांत कलावंताच्या प्रतिभेला उपलब्ध झाला आहे. पुढे जलरंगातही स्थित्यंतरे झाली. अपारदर्शी चिकणरंगाऐवजी पारदर्शी प्रवाही जलरंगाचे पातळ पदर एकमेकांमध्ये मिसळून एकजीवता साधू लागले. पांढरा रंग मिसळून अपारदर्शी बनविलेल्या जलरंगाचे तंत्र (गुआश) देखील आधुनिक काळात कौशल्याने हाताळले जाते.

चित्रकला माध्यम म्हणून रंगशलाका किंवा खडूचे पिष्ठरंग आणि तैल पिष्ठरंग हेदेखील वापरले जातात. रंगीत खडू (क्रेयॉन) आणि कोळशाच्या कांड्या यांचा उपयोग रेखनासाठी होतो. शिवाय विविधरंगी शायांचा उपयोगही आजकाल जलरंगासमवेत केला जातो. क्रियाचित्रण (पेंटिग) आणि चिक्कणितचित्रण यांसारख्या चित्रप्रकारांत व्हार्निश रंगसुद्धा विशिष्ट अवधानाने वापरले जातात. आधुनिक विज्ञानामुळे उपलब्ध झालेले प्लॅस्टिकचे रंग पाश्चात्त्य चित्रकार अलीकडे वापरू लागले आहेत. रंगाची प्रवाहिता वाढविण्यासाठी टर्पेंटाईन आणि रंगपृष्ठाच्या संरक्षणासाठी रोगणाचे लेप आवश्यक असतात. लाकूड, धातू किंवा तत्सम सपाट फलकाचे पृष्ठ खोदून वर उठलेल्या पृष्ठाला किंवा खोल गेलेल्या भागात शाई किंवा रंग लावून त्याची विविध प्रकारे मुद्रिते काढण्याचे तंत्रही प्रायः चित्रकलेमध्ये मोडते. आरेख्यक कलांचे किंवा मुद्रिताकृतींचे हे विविध प्रकार इंग्रजीमध्ये मोडते. 'ग्राफिक आर्ट्स' किंवा 'प्रिंट मेकिंग' या संज्ञांनी ओळखले जातात. चित्रकलेच्या इतिहासात प्रतिभावंतांनी या तंत्रांचा मनःपूर्वक उपयोग केला. आधुनिक विज्ञानामुळे या माध्यमांमध्ये आता अनेक शक्यता निर्माण झाल्या असल्याने, ती एक वेगळी कलाशाखा म्हणून मान्यता पावली आहे.

माध्यमांगांचा आणि तंत्रांचा परिणाम :

माध्यमांगांचा आणि तंत्रांचा परिणाम त्यांतून साधावयाच्या चित्राकृतीवर होतो. चित्राकृतीतील आकार हे कधी रेषेने वेढून निश्चित केलेले असतात; कधी रेषेच्या विविध प्रकारच्या क्रीडांमुळे आकारांचा भास होतो; तर कधी कुंचल्याने रंग भरताना भरीव आकार (पॅच) प्राप्त होतात. रेषेने वेढलेल्या आकारांवर रेषेचा प्रभाव पडतो. रेषानिरपेक्ष आकारांचा रंगच पूर्णतया प्रभावी असतो आणि रंगाच्या कडांमुळे रेषेचा फक्त भास होतो. कधी विविध रंगांचे आकार एकमेकांमध्ये बेमालूम मिसळून जातात. कडा हरवल्यामुळे त्यांचे आकारत्व संदिग्ध होते; पण तरीही ते परस्परसंपृक्त आकारच असतात. कलावंताच्या आशयप्रकृतीनुसार कधी रेषात्मकता तर कधी रंगगुण उत्कटता पावतात आणि त्यामुळे रेखनप्रभावी आणि रंगप्रभावी चित्रे निपजतात. चित्रकलेतील रेषा ही नुसती भौमितिक रेषा नसते. भूमितीत गृहीत धरलेली जाडीहीन रेषा इंद्रियानुभवाचा विषय होऊ शकत नाही. रेषेला गोचरत्व देणारी जाडी चित्रकलेत गुणप्रेरक ठरते. जाडी ज्या रीतिपद्धतीने कमीजास्त होते, त्यावरून रेषेला आणि तिने वेढलेल्या आकारांना गुणवत्ता, वजन आणि भावसंपृक्तता प्राप्त होते. रेषेचा रंगसुद्धा या कामी उपकारक असतो. भूमितीतील आकारांचे मूल्य व्याप्त क्षेत्रावरून ठरते; तर रंगयुक्त आकार हे चौकटीत ज्या रीतिपद्धतीने क्षेत्र व्यापतात, परस्परांशी आणि चौकटीशी नाते जोडतात, त्यावरून त्यांचे गुणमूल्य आणि भावगर्भता ठरते. उदा., चित्रित मनुष्याकृतीचा चेहराच चौकटीत दिसावा इतकी ती मोठी आहे, की पूर्णाकृती दिसावी इतकी मोठी, की चौकटीत हरवून गेल्यासारखी वाटावी इतकी लहान आहे; तिची मांडणी वरच्या अंगाला केली आहे की खालच्या; तिच्या समोरच्या भागात श्वास घेण्याइतपत तरी अव्याप्त क्षेत्र आहे का, किंवा मागच्या बाजूने अव्याप्त क्षेत्र तिला ढकलते आहे; परिसरातील आकारांच्या गजबजाटात ती चेपल्यागत दिसते की मोकळी. मांडणीतील अशा सूक्ष्म चलनावर तिचे जिवंतपण, रितेपण, विकलता, उमेद, सौख्य, कारुण्य इत्यादींचे गोचरीकरण अवलंबून असते.

आकारांची व्याप्ती व अव्याप्ती सापेक्ष असते. चौकटीत भरलेल्या व्याप्त आकारांच्या तुलनेने उरलेले क्षेत्र अव्याप्त वाटते इतकेच. प्रत्यक्षात मात्र अव्याप्त क्षेत्रालाही काहीएक आकार आणि रंग असतो. व्याप्त क्षेत्र धन आणि अव्याप्त क्षेत्र ऋण असते. ही धन आणि ऋण क्षेत्रे आपापल्या चलनाने किंवा वर्तनेने परस्परांवर संस्कार करीत असतात. या चलनावर या वर्तनेवर पुन्हा आडव्या किंवा उभ्या चौकटीचे संस्कार होतात. या सर्व वर्तनेच्या परिपाकाने जी मनःस्थिती रसिकाच्या ठायी निर्माण होते, तीच चित्राची व्यंजकता होय आणि या अर्थानेच चित्रातून भावाभिव्यक्ती होत असते. चित्रित मनुष्याकृतीच्या चेहऱ्यावरील भावदर्शन म्हणजे चित्रातील समग्र अभिव्यक्ती नव्हे, ते नुसते नाटकी विशदीकरण होय; रसिकसंबंधित अनुभव नव्हे. चित्रावकाशातील विविध आकारांच्या परस्परसंबंधातून परिणत होणारी समग्र आकृतीची जिवंत सळसळ, हीच खरी चित्रकलेतील अभिव्यक्ती. कधी ती माणसे, पशू, पक्षी, घरे, झाडे अशा वस्तुनिष्ठ आकारांतून, तर कधी वस्तुनिरपेक्ष अप्रतिमरूप आकारांतून प्रकट होते. पण आकार वस्तुनिष्ठ असोत किंवा वस्तुनिरपेक्ष अप्रतिमरूप असोत. चौकटीतील त्यांची वर्तना संवेदनाक्षम रसिकाला सजीव जीवांसारखी चैतन्यपूर्ण भावते. अशा वर्तनेतील रेषा कधी चढती तर कधी पडणारी असते; कधी धडपडणारी तर कधी थबकवणारी, तडफडणारी, थरारणारी असते, ती कधी ताठर असते, कधी नाजूक असते, कधी राठ तर कधी मुलायम असते. हेच रंग

आणि आकार यांबाबत म्हणता येईल. संवेदनाक्षम आस्वादक या अभिव्यक्तीशी समरस होतो आणि त्याला भावप्रतीती येते. अर्थात प्रेम, राग, दुःख अशा व्यावहारिक नामरूपांच्या तक्त्यात तिचे वर्गीकरण करता यावे, इतकी ही भावाभिव्यक्ती किंवा प्रतीती एकेरी किंवा प्राथमिक नसते. ती अत्यंत संमिश्र, सधन किंवा अबोधही असेल. तिच्या माध्यमांगाचे भान अनभिज्ञाला असेलच असे नाही. संवेदनाक्षम रसिकाला मात्र ती माध्यमांगातूनच प्रतीत होते.

वेगवेगळ्या रंगांचा संवेदनात्मक परिणाम वेगवेगळा होतो. चित्रातील विविध आकार-रंगांच्या चित्रावकाशातील वर्तनेमुळे परस्परसंस्कार घडतात व त्यामुळे त्यात भावव्यंजकता येते, म्हणजेच सर्वसाधारण इंद्रियसंवेदनेचे भावसंवेद्यतेत परिवर्तन होते. आकार-रंगांचे संबंध आणि मानवी भावजीवन यांचे साक्षात साहचर्य असते. व्यूह (गेश्टाल्ट) मानसशास्त्राचे, विशेषतः दृश्य मानसशास्त्राचे, या क्षेत्रातील कार्य वेदन (सेन्सेशन) -संवेदन (पर्सेप्शन) यांच्या पातळीहून पलीकडे गेलेले नाही. वेदना-संवेदना नुसत्या सुट्या-सुट्या अनुभवता येत नाहीत. त्या परस्पर आणि परिसरसापेक्ष संदर्भातच अनुभवाव्या लागतात, हा व्यूह मानसशास्त्राने प्रस्थापित केलेला सिद्धांत दृश्यकलांना वेदना-संवेदनाच्या पातळीपर्यंतच उपकारक आहे. तथापि सर्वसामान्य इंद्रिय संवेदनेचे भावसंवेद्यतेत रूपांतर होऊन आस्वाद्य असा सौंदर्यानुभव कसा मिळतो, हा कलेतील व मानसशास्त्रातील प्रश्न अनुत्तरितच राहतो. अनुभव घेणाऱ्याची अनुभवपूर्व आस्था (इंटरेस्ट) व्यूह मानसशास्त्रात नुसती गृहीतकृत्य म्हणून येते. कलावंत आणि आस्वादक यांना समान असलेली कलानुभवामधील सहकंपा किंवा समानुभूती (एम्पथी) ही एक आगळ्या प्रकारची आस्थाच असते. या दोन्ही व्यावहारिक आणि कलाभिमुख आस्थांचे प्रायोगिक विश्लेषण करून काही वस्तुनिष्ठ निष्कर्ष काढावे लागतील. मात्र, कलास्वादाविषयींच्या प्रयोगांत सहानुभूतीने पूर्ण भारलेला रसिक अस्सल कलाकृतीचा आस्वाद घेत असतानाच मानसिक प्रक्रियांचे विश्लेषण करावे लागेल. या बिकट समस्येतून मानसशास्त्र वाट कसे काढते, त्यावर त्याचे कलेच्या प्रांतातील यश अवलंबून आहे. लीपा, रूडॉल्फ अर्न्हेम, हर्बर्ट रीड यांसारख्या विचारवंतानी दृश्य मानसशास्त्रातील उपकारक सिद्धांतांचा वेदन-संवेदनाच्या पातळीवरील विश्लेषणासाठी चित्रकलेमध्ये उपयोग करून घेतलेला आहे. भावसंवेद्यतेचा प्रश्न उपस्थित होतो, तेव्हा मात्र विचारवंत गोंधळून जातात. सौंदर्यशास्त्रवेत्ते त्याहून अधिक गोंधळतात. रॉजर फ्राय, मर्ढेकर यांसारखे आकृतिवादी समीक्षक साहित्येतर कलांमधील भावाभिव्यक्तीच नाकारतात. क्राइव्ह बेलची 'सिग्निफिकंट फॉर्म' ही संकल्पना या कामी उपयोगी पडत नाही. क्रोचे, ड्यूकास, कॉलिंगवुड यांसारखे चैतन्यवादी भावचैतन्याची बाजू मांडताना, हे चैतन्य आकृतीमध्ये कसे निबद्ध होते, ते सांगू शकत नाहीत. कलाकृतीमध्ये प्रत्यक्ष भावनाभिव्यक्ती होत नसून ती फक्त भावप्रतिक असते; ही सुसान लँगरने घेतलेली भूमिकासुद्धा मूळ प्रश्न डावलून जाते.

प्राथमिक व दुय्यम रंग :

रंगांच्या ज्या गुणांगांनी आकारसंबंधाला भावपूर्णता येते; त्यांचे योग्य आकलन अगत्याचे असते. पृथक दृश्यधर्म म्हणून पिवळा, तांबडा, निळा असे तीन मूलभूत रंग मिळतात. यांतील प्रत्येकी दोहोंच्या मिश्रणाने नारिंगी, जांभळा, हिरवा असे तीन दुय्यम रंग मिळतात. इंद्रधनुष्यातील सप्तरंग म्हणजे सूर्यकिरणांच्या

पृथक्करणाने मिळणारे प्राथमिक व दुय्यम रंग होत. तांबडा, हिरवा इ. नावांनी ओळखल्या जाणाऱ्या रंगद्रव्यांद्वारे अशीच पृथक्करणाची प्रक्रिया होते. अमुक एक रंगद्रव्य तांबडे आहे असे जेव्हा म्हटले जाते, तेव्हा त्या द्रव्याने परावर्तित केलेले वेचक रंगकिरण तांबडेपणाच्या संवेदना देतात, असा अर्थ होतो. पृथक्करण न होता परावर्तित होणारा प्रकाश पांढरा असतो. न्यूटनची तबकडी हे याचे साधे उदाहरण. सर्वच रंगकिरण शोषले जातात किंवा प्रकाशाचा अभाव होतो, तेव्हा अंधार किंवा काळेपणा भासतो. पूर्ण पांढरेपणा आणि पूर्ण काळेपणा या दोन टोकांमधील अनेक संमिश्र संवेदना करडेपणा या नावाने ओळखल्या जातात. प्राथमिक व दुय्यम या विश्लेषित रंगांना वर्णयुक्त (क्रोमॅटिक) रंग आणि काळा, करडा, पांढरा यांसारख्या अविश्लेषित रंगांना अवर्णी (अक्रोमॅटिक) रंग म्हणतात. तिन्ही मूलभूत रंग एकत्र मिसळले असता मिळणाऱ्या तपकिरी वगैरे रंगांना, ते अविश्लेषित असल्याने, अवर्णी म्हणावे लागते. वर्णयुक्त रंगांचे अनेक स्पंद मिळू शकतात. उदा., तांबडा आणि पिवळा एकत्र मिसळताना एकाचे दुसऱ्याशी असलेले प्रमाण क्रमशः वाढवीत नेले, तर तांबडा → तांबडा नारिंगी → नारिंगी → नारिंगी पिवळा → पिवळा असे तांबडेपणापासून पिवळेपणापर्यंत कित्येक स्पंद मिळू शकतात. यांना वर्णस्पंद (ह्यू) असे म्हणतात. एखाद्या वर्णस्पंदात पांढरा रंग मिसळला, की त्याची छटा (टिंट) होते आणि काळा मिसळला, की त्याची छाया (शेड) होते. वर्णयुक्त अवर्णी रंगांच्या नानाविध मिश्रणांनी अनेक रंगावस्था प्राप्त होतात. वर्णयुक्त रंग विशुद्ध असल्याने रंगभाव तीव्र उत्कट असतो आणि उदासीन असलेले अवर्णी त्यांच्याशी मिसळल्याने वर्णयुक्त शुद्धता जाऊन ते सौम्य होत जातात.

प्रत्येक वर्णयुक्त किंवा अवर्णी रंगाला काही एक गडदपणा अगर फिकटपणा असतो. उदा., पिवळ्यापेक्षा तांबडा आणि तांबड्यापेक्षा निळा अधिक गडद असतो. काळा सर्वांत गडद. पांढरा सर्वांत फिकट. गडद रंग चित्रपृष्ठात डूब घेत आहेत असे भासते, तर फिकट रंग उठून येत आहेत असे भासते. रंगांच्या कमीअधिक उठून दिसण्याच्या या प्रवृत्तीला उठाव (टोन) असे म्हणतात. छटा–छायांमधील बदलांनुसार रंगाच्या उठावमानामध्ये अनेक स्थित्यंतरे होतात. पण रंगपणा आणि त्याचे उठावमान या मूलतः दोन भिन्न प्रवृत्ती आहेत. पॉल क्ले या विसाव्या शतकातील अप्रतिरूप चित्रकाराने हे प्रथमच नेमकेपणी स्पष्ट केले. उदा., निळा व हिरवा रंगांचे उठावमान काळ्या पांढऱ्याच्या मिश्रणाने एका पातळीवर आणता येईल, पण त्यांचा निळेपणा व पिवळेपणा या गोष्टी भिन्नच असतील. क्लेने या रंगभावाला गुण (क्वालिटी) म्हटले आहे. उठावमानामुळे त्याचे वजन, भार आणि परिणामी मूल्य बदलते, म्हणून उठावाला त्याने 'वेट' किंवा 'व्हॅल्यू' मानले आहे. कोणताही रंग चित्रपृष्ठावर कितीही कमीजास्त पसरून लावला तरी त्याला एक व्याप्ती किंवा विस्तार असतोच. असे छोटे मोठे विस्तार म्हणजेच आकार. विस्तार ही रेषात्मक प्रवृत्ती असते. रेषा हा एका दिशेचा प्रसार. आकार हा चहुदिशांचा विस्तार. विस्तार ही मापण्याची गोष्ट असते. म्हणून क्लेने रेषेला माप (मेझर) म्हटले. 'रेषा म्हणजे माप, रंग म्हणजे गुण, उठाव म्हणजे वजन किंवा भार', ही क्लेची सूत्रत्रयी चित्रकलेतील भावाविष्काराच्या आकलनात अत्यंत उपकारक ठरली आहे. चित्रावकाशातील आकारसंबंधात विविध रंगभाव, रंगभार आणि रंगविस्तार एकमेकांवर संस्कार करीत प्रकट होतात. चित्रातील रंगाकार नुसता सपाट उदासीन नसतो. भावनिर्भर लेपनामुळे त्याला पोत येते. सपोत आकार म्हणजे अनेक सूक्ष्म आकाररंगाच्या परस्पर छेदाने व संयोगाने सलग भासणारे एक पृष्ठ असते. सपोत रंगाने चाळविलेल्या

भावजाणिवेचे चलन आकाररेषांमधून गतिमान होते. त्याची परिणती संवादी, विरोधी संबंधात होते. तिचे समतोलन झाले, की समग्र आकृतीला लयचैतन्य लाभते आणि अभिव्यक्त भावानुभव आस्वाद्य व सुंदर ठरतो. आकारसंबंधाला रेषात्मक प्रेरणांबरोबर मिळणारी गती आस्वादाच्या प्रक्रियेतही कालानुवर्ती असते. या अर्थाने चित्राकृतीचा अनुभव अवकाशसिद्ध आणि कालानुवर्ती असतो. म्हणजे हा अनुभव घेण्यास काही काळ हा लागतोच. तो क्षणसंपृक्त (इन्स्टन्टेनियस) असतो, असे मर्ढेकरांसारख्या विचारवंताला वाटले, ते पूर्णार्थाने खरे ठरत नाही. रेषात्मक प्रेरणांची अंतिमतः एका लक्ष्यबिंदूत (पॉइंट ऑफ इंटरेस्ट) परिणती होऊन समतोलन होते. फलकचित्रात (ईझल) आणि लघुचित्रात या मर्यादित अर्थाने मात्र चित्रानुभव क्षणव्याकृत (इन्स्टन्टेनियस गेश्टाल्ट) असतो.

अनेक रूढ कलासंप्रदाय :

कलावंताच्या मनावर दृश्य विश्वातील वस्तूंचा, विशेषतः त्यांच्या आकारांचा, भावनात्मक परिणाम होतो. त्याच्या अंतर्यामी काहीएक भावगर्भ आकृती प्रदीप्त होते. चित्रफलकावरील तिचे प्रत्यक्ष शारीर रूप म्हणजे 'चित्रकृती'. कधी ते बहुतांश वस्तुनिष्ठ असते, तर कधी वस्तुनिरपेक्ष अप्रतिरूप आकारातून उदित होते. हे स्पष्ट करण्यासाठी पॉल क्लेने झाडाचा दृष्टांत दिला आहे. झाड जमिनीतून जीवनरस शोषून घेते. तद्वतच कलावंत जीवनातून चैतन्य शोषून घेतो. पण झाडाची आकाशातील वाढ मुक्त असते. तद्वतच कलाभिव्यक्ती मुक्त व अप्रतिरूपाकार असते. तीमधील अभिव्यक्त भाव नामाभिधान देण्याइतके आखीव आणि एकेरी असतीलच असे नाही. अशा आस्वाद्य, नामरूपातील भावचैतन्याला अभिनव गुप्ताने 'महारस' अशी संज्ञा वापरली असून नामरूपात्मक इतर रस गौण आहेत, असे त्याचे म्हणणे आहे.

आशय, माध्यम आणि अभिव्यक्तिप्रकार यांनुसार चित्रांचे अनेक प्रकार मानले जातात. तैलचित्र, जलरंगचित्र, मेणरंगचित्र, रंगशलाकाचित्र, चिक्कणितचित्र असे माध्यमांनुसार प्रकार होतात. तंत्ररीती आणि व्यावहारिक उपयोजन यांनुसार भित्तिचित्र, लघुचित्र, अलंकृतपट्ट असे प्रकार होतात. वस्तुनिष्ठ आशयानुसार व्यक्तिचित्र, निसर्गचित्र, सागरचित्र, स्थिरवस्तुचित्र, ऐतिहासिक, पौराणिक, लोकघाटी वा प्रायिक चित्र असे प्रकार होतात. कलावंतांच्या कलाविषयक भूमिकांनुसार अनेक विचारधारा कलेच्या इतिहासात निर्माण झाल्या आहेत. अभिजाततावाद, वास्तववाद, स्वच्छंदतावाद, दृक्प्रत्ययवाद, घनवाद, रंगभारवाद, दादावाद, अतिवास्तववाद, अभिव्यक्तिवाद, बिंदुवाद, नवकालवाद, अप्रतिरूप कला, क्रियाचित्रण, दृक्भ्रमकला, जनकला असे अनेक कलासंप्रदाय रूढ आहेत.

छायाचित्रण :

चित्रकला ही जगातील आदिम कला समजली जाते. अगदी जैव-सामाजिकशास्त्रीय पद्धतीने विचार केला तर किमान सस्तन प्राण्यांच्या विकासात अनुकरणाला खूप महत्त्व असल्याचे दिसून येईल. अनुकरणाची सवय आणि अंगभूत शारीरिक वैशिष्ट्ये यांची सांगड घालून मानवाने प्रगतीचे विविध टप्पे गाठले आहेत. हाताच्या अंगठ्याचे इतर बोटांपासून वेगळे असणे हे वैशिष्ट्य आपल्याला खूपच वेगळी क्षमता प्राप्त करून

देते. यातूनच दृश्य प्रसंग, वस्तू, प्राणी इ. रेखाटनांच्या सहाय्याने पुन्हा डेपिक्ट करण्याच्या इच्छेतून चित्रकला जन्माला आली असावी आणि अश्मयुगात पहिल्यांदा गुंफाचित्रे रेखाटली गेली असावीत.

वरील माहितीचा छायाचित्रणाशी घनिष्ठ संबंध आहे. मानवी डोळ्यांना दिसणारे दृश्य एखाद्या द्वीमितीय पृष्ठभागावर रेखाटण्याची प्रेरणा गुंफांच्या पिनहोल परिणामांतून मिळाली असण्याची दाट शक्यता आहे. याच नैसर्गिक पिनहोल तत्त्वाचा वापर करून लाइफसाइज पिनहोल कॅमेरे (ही म्हणजे एक मोठी खोली असे जिच्यात एका छोट्या छिद्रातून प्रकाश येत असे.) बनवण्याची कला नंतर पौर्वात्य संशोधकांनी शोधून काढली. अशाच पिनहोल कॅमेऱ्यांचे उल्लेख ग्रीकांमध्येही सापडतात. मध्ययुगीन काळात पाश्चात्य चित्रकारांनी पिनहोल कॅमेर्यांचा (कॅमेरा ऑब्स्क्युरा) वापर करून त्यांच्या चित्रांतील मॉडेल्सची अचूक रेखाटने केली.

छायाचित्रणाची व्याख्या :

जास्त तांत्रिक कीस न काढता सोप्या भाषेत सांगायचे झाले तर छायाचित्रण म्हणजे छायाचित्रे काढण्याची कला किंवा पद्धत होय.

रासायनिक पद्धतीने फिल्मसारख्या प्रकाशसंवेदक माध्यम किंवा विद्युत पद्धतीने प्रतिमासंवेदकासारख्या माध्यमाचा वापर करून दृश्य प्रकाश वा विद्युतचुंबकीय प्रारणाची नोंद करून टिकाऊ प्रतिमा तयार करण्याच्या कला, शास्त्र अथवा पद्धतीला छायाचित्रण असे म्हणतात.

'Photo-' म्हणजे प्रकाश व '-Graphy' म्हणजे आकृत्या काढणे. Photography म्हणजे प्रकाशाच्या सहाय्याने आकृती काढणे.

छायाचित्रणाचे प्रकार :

- **एरिअल फोटोग्राफी :** विमान, हेलिकॉप्टर वगैरेंमधून केले जाणारे छायाचित्रण.
- **ॲमॅच्युअर फोटोग्राफी :** अव्यावसायिक उपयोगांसाठी केले जाणारे हौशी छायाचित्रण.
- **आर्किटेक्चरल फोटोग्राफी :** इमारती, कारखाने, ऐतिहासिक स्थळे इ. चे छायाचित्रण.
- **आर्ट फोटोग्राफी :** कलात्मकतेला प्राधान्य देणारे छायाचित्रण.
- **ॲस्ट्रोफोटोग्राफी :** अंतराळाचे छायाचित्रण.
- **कमर्शिअल किंवा प्रॉडक्ट फोटोग्राफी :** व्यावसायिक उपयोगांकरिता उत्पादने वगैरेंचे केले जाणारे छायाचित्रण.
- **इव्हेंट किंवा वेडिंग फोटोग्राफी :** लग्ने, पार्ट्या, मैफिली वगैरेंचे छायाचित्रण.
- **फॉरेन्सिक फोटोग्राफी :** न्यायवैद्यकशास्त्राला मदत करणारे छायाचित्रण.

- **इन्फ्रारेड फोटोग्राफी :** प्रकाशाच्या वर्णपटातील साध्या डोळ्यांना दिसू न शकणा-या अवरक्त किरणांचा वापर करून केले जाणारे छायाचित्रण.
- **मॅक्रो फोटोग्राफी :** डॉक्युमेंटेशनसाठी शास्त्रीय पद्धतीने वस्तूंचे रंग, आकार व इतर वैशिष्ट्ये जास्तीत जास्त अचूक टिपण्याची कला.
- **क्लोजअप् फोटोग्राफी :** अतिशय लहान वस्तूंचे किंवा मोठ्या वस्तूंच्या सूक्ष्म भागाचे छायाचित्रण.
- **लॅण्डस्केप फोटोग्राफी :** निसर्गाच्या विविध रूपांचे किंवा शहर इ. चे छायाचित्रण.
- **पॅनोरामिक फोटोग्राफी :** जवळजवळ ३६० अंशातून केलेले छायाचित्रण.
- **पोर्ट्रेट फोटोग्राफी :** व्यक्तींचे छायाचित्रण.
- **सॅटेलाइट फोटोग्राफी :** अवकाशातील उपग्रहांमार्फत केले जाणारे पृथ्वीचे छायाचित्रण.
- **शास्त्रीय फोटोग्राफी :** शास्त्रीय उपयोगांसाठी केले जाणारे छायाचित्रण, उदा. सबअॅटोमिक, डॉक्युमेंटेशन, सर्वेक्षण, औद्योगिक, फोटोग्रॅमेट्रिक्स, मायक्रोचिप्स इ.
- **स्पोर्टस् फोटोग्राफी :** वेगात असलेल्या वस्तू किंवा व्यक्तींचे छायाचित्रण.
- **ट्रॅवल फोटोग्राफी :** प्रवासवर्णने इ. साठी केले जाणारे छायाचित्रण.
- **अल्ट्रावायोलेट फोटोग्राफी :** अतिनील किरणांना संवेदनशील माध्यमाचा वापर करून केले जाणारे छायाचित्रण.
- **अंडरवॉटर फोटोग्राफी :** पाण्याच्या पातळीच्या खाली केले जाणारे छायाचित्रण.

मानवी डोळा आणि कॅमेरा :

फोटोग्राफीच्या दुनियेत 'मानवी डोळा' ही संज्ञा दोन अर्थांनी वापरली जाते. एक म्हणजे दृष्टीचा अवयव, त्याची रचना आणि वैशिष्ट्ये. आणि दुसरे म्हणजे मानवी दृष्टीचे कार्य-दृष्टीमध्ये असणारे डोळे आणि मेंदूचे सहकार्य. छायाचित्रणामध्ये मानवी डोळ्याला आदर्श किंवा मॉडेल मानून छायाचित्रणाची प्रक्रिया विकसित केली जाते. छायाचित्रांचा दर्जा हा मानवी डोळ्यांना ते दृश्य कसे दिसले असते व छायाचित्रात ते जास्तीत जास्त अचूक उतरले आहे का ह्यावर बऱ्याचदा ठरवला जातो. प्रतिमेची रंग-अचूकता, वियोजन (Resolution), रंगछटांचा दर्जा (Tones), परिदृश्य किंवा त्रिमितीदर्शन (Perspective), विपर्यास (Distortion) या सगळ्या बाबी मानवी डोळ्याला बेंचमार्क करून निश्चित केल्या जातात.

संकेंद्रीकरण :

डोळ्याच्या ऑप्टिक्समधील महत्त्वाचे भाग म्हणजे बुब्बुळ, नेत्रभिंग, समायोजी स्नायू आणि नेत्रपटल. हे सगळे भाग एका स्थिर रचनेत बसवलेले असल्याने फोकसिंग करण्याची डोळ्याची पद्धत कॅमेऱ्यांपेक्षा

वेगळी आहे. कॅमेऱ्यात फोकसिंग हे लेन्स पुढेमागे हलवून मिळवले जाते, तर डोळ्यात हेच कार्य बुब्बुळाचा आकार कमीजास्त करून, तसेच नेत्रभिंगाचा आकार समायोजी स्नायूंच्या मदतीने फुगीर किंवा चपटा करून केले जाते. म्हणूनच मानवी डोळा हे ऑप्टिकली सर्वात सोपा व सर्वात जास्त लवचिक साधन समजले जाते.

प्रकाश समायोजन :

डोळ्याच्या मागील भागात रेटिना किंवा नेत्रपटल असते. त्यात दोन प्रकारच्या पेशी असतात – शंक्वाकार (Cone Cells) व दंडगोलाकार (Rod Cells). शंक्वाकार पेशी रंग ओळखू शकतात, पण त्यांना त्यासाठी पुरेसा प्रकाश आवश्यक असतो. कमी उजेडात त्या कार्य करण्याचे थांबवतात. दंडगोलाकार पेशी कमी प्रकाशात कार्यरत होतात. त्या प्रकाश ओळखू शकतात, पण रंग ओळखण्याची त्यांची क्षमता अतिशय नगण्य असते.

प्रकाशाचे समायोजन करण्याचे कार्य मानवी डोळ्यांमध्ये दोन प्रकारे केले जाते. एक म्हणजे बुब्बुळ लहानमोठे करून डोळ्यांत प्रवेश करणारा प्रकाश कमी–जास्त केला जातो. दुसरे म्हणजे नेत्रपटलाची प्रकाशसंवेदनशीलता शंक्वाकार वा दंडगोलाकार पेशींना कार्यरत करून नियंत्रित केली जाते. (अर्थात या समायोजनाला बराच वेळ लागतो.) परिणामी मानवी डोळा प्रकाशमानतेच्या अतिशय विस्तृत अशा पट्ट्यात (Range) काम करू शकतो. 0.1 cdm2 (candelas per square metres) पर्यंत मानवी डोळा पाहू शकतो.

तपशील पाहण्याची क्षमता :

'कॅमेऱ्याचे संवेदक आणि मानवी डोळ्यांचे नेत्रपटल यात काही फरक आहेत. एक म्हणजे नेत्रपटल हे द्वीमितीय व सपाट नसून ते वक्राकार असते. दुसरे म्हणजे नेत्रपटलाचा प्रकाशसंवेदक पृष्ठभाग हा असमान असतो. बहुतांश शंक्वाकार पेशी ह्या जास्तीत जास्त Macula ह्या भागात एकवटलेल्या असतात. ह्याच्या मध्यभागी Fovea नावाचा भाग असतो, ज्यावर फक्त शंक्वाकार पेशी असतात. ह्या संरचनेमुळे आपल्याला जे दृश्य दिसते त्यातील सर्वात तपशीलवार भाग हा एकूण दृष्टीच्या फक्त २ अंशातील भागात सामावलेला असतो. दृश्य पाहताना Fovea हा समोरील दृश्याचे सतत क्रमविक्षण (scanning) करत दोन्ही डोळ्यांच्या सहा–सहा दशलक्ष पेशी मिळून एका क्षणी दृश्याच्या अतिशय छोट्या भागावर दृष्टी केंद्रित करत एक पूर्ण प्रतिमा मेंदूकडे पाठवत राहतो. पण आपल्याला असे वाटत राहते की आपण एकाच क्षणी पूर्ण प्रतिमा सर्व तपशीलांसकट पाहतो आहोत. छायाचित्रकाराला मानवी डोळे व कॅमेऱ्यांमधील हा फरक लक्षात ठेवणे गरजेचे आहे.

रंग पाहण्याची क्षमता :

चांगल्या प्रकाशात डोळा किमान दहा हजार रंगछटा वेगवेगळ्या ओळखू शकतो. यात विविध प्रकाशमानतेनुसार अजून हजारो रंगछटांची भर पडू शकते. पण प्रकाशाच्या प्रमाणानुसार डोळ्याच्या रंग ओळखण्याच्या क्षमतेवर परिणाम होतो. अतिशय कमी उजेडात आपल्याला केवळ बाह्याकार लक्षात येतात.

तथापि, कॅमेऱ्याचे संवेदक कमी उजेडातही एक्स्पोजर योग्य ठेवले असता रंग पाहू शकतात. त्यामुळे एखाद्या काळ्याकुट्ट अंधाऱ्या रात्री स्टारट्रेल घेताना जे आपल्याला फक्त कृष्णधवल दिसते तेच आकाश छायाचित्रात रंगीत येते.

दृश्य आकलन :

डोळ्यांच्या बदलत्या प्रकाशानुसार सतत समायोजन करण्याच्या क्षमतेमुळे एखाद्या दृश्यात जरी अतिशय जास्त प्रमाणात गडद आणि तेजस्वी घटक असतील तरी मानवी डोळ्यांना त्यातील सूक्ष्म बदल लगेच जाणवतात. ही क्षमता केवळ अतिशय उच्च दर्जाच्या कॅमेऱ्यांमध्येच काही प्रमाणात शक्य आहे. ह्यालाच 'डायनॅमिक रेंज' असे म्हणतात. त्यातही इलेक्ट्रॉनिक संवेदकांपेक्षा फिल्म्स मध्ये डायनॅमिक रेंज जास्त प्रमाणात असते. तसेच, संवेदकाच्या किंवा फिल्मच्या आकारावरही ती अवलंबून असते. जितका मोठा पृष्ठभाग तेवढी डायनॅमिक रेंज जास्त.

डोळे हे प्रकाशाच्या रंगाशीही जुळवून घेतात. हायलाइट्स जेवढे पांढरे दाखवता येतील तेवढे दाखवण्याचा डोळ्यांचा प्रयत्न असतो. त्यामुळे एकच वस्तू फ्लुओरेसंट उजेडात आणि टंगस्टन उजेडातही डोळ्यांना जवळजवळ एकाच रंगाची दिसते. कॅमेऱ्यांमध्ये व्हाइट बॅलन्स समायोजित करून हा परिणाम साधला जातो.

प्रतिमेच्या दर्जाला कारणीभूत ठरणारी काही वैशिष्ट्ये :

कॅमेऱ्यात कैद करून प्रिंट केलेली प्रतिमा ही त्या प्रतिमेतील विषयवस्तूच्या स्वरूपाच्या जितकी जवळ जाणारी असेल तितकी ती सर्वसाधारणपणे चांगली मानली जाते. हा निकष लावल्यास आज उपलब्ध असणारी एकही कॅमेरा सिस्टिम मानवी डोळ्याच्या क्षमतेच्या जवळपास जाऊ शकत नाही. तरीही ढोबळमानाने खालील काही मुद्दे चांगली प्रतिमा आणि वाईट प्रतिमेतील फरक स्पष्ट करू शकतात.

कुशाग्रता किंवा तीक्ष्णता (Sharpness)

रंग अचूकता (Color Accuracy)

रंगउठाव अचूकता (Tonal Accuracy)

गतिकीय कक्षा (Dynamic Range)

नाट्यकला :

इसवी सन पहिल्या ते पाचव्या शतकांदरम्यान कधीतरी नाट्यशास्त्राची रचना झाली असे मानले जाते. नाट्यशास्त्रात नाटकाच्या सैद्धांतिक आणि प्रायोगिक अंगांची चर्चा केलेली आहे. नाट्यशास्त्राच्या निर्मितीची जी कथा नाट्यशास्त्राच्या पहिल्या अध्यायात सांगितली गेली आहे ती अशी की, 'सर्व देव ब्रम्हदेवाकडे गेले आणि त्यांनी ब्रम्हदेवाला असे साकडे घातले की पृथ्वीवरील मानवासाठी एका दृक् श्राव्य खेळाची निर्मिती

व्हावी जो मानवाला आनंद प्रदान करेल. त्याची सांसारिक दुःखांपासून क्षणकालासाठी मुक्तता करू शकेल.' त्यानंतर ब्रम्हदेवाने नाट्यशास्त्र या पंचमवेदाची निर्मिती केली.

नाट्यशास्त्र इतर चार वेदांपेक्षा वेगळे आहे. तरी देखील वेद या शब्दाचे ज्ञान या संकल्पनेशी असलेले नाते नाट्यशास्त्रातही कायम आहे. नाट्यशास्त्र म्हणजे नाटकाचे सर्वंकष ज्ञानच आहे. नाटकांतून आनंदप्राप्ती होते तशीच ज्ञानप्राप्तीही होते. इतर वेदांप्रमाणे नाट्यवेद फक्त समाजातील काही लोकांसाठी नसून तो सर्व स्तरांतील सर्व लोकांसाठी खुला आहे. ब्रम्हदेवाने घनघोर तप केले आणि इतर चार वेदांच्या संयोगातून पंचमवेद निर्माण केला. ऋग्वेदातून पाठ्य किंवा संवाद, सामवेदातून संगीत, यजुर्वेदातून नृत्य आणि अभिनय आणि अथर्ववेदातून रस यांच्या संयोगातून नाट्यवेद निर्माण करण्यात आला. पुढच्या काही अध्यायात नाट्यशास्त्रात भरतमुनींनी रंगमंचाचे प्रकार, प्रेक्षागृह आणि रंगमंच व्यवस्था, आसन व्यवस्था, विश्वकर्म्याने दिलेल्या आराखड्यानुसार शास्त्रशुद्ध पद्धतीने नाट्यगृहांचा वापर, रंगमंचाचे तपशील, असुर शक्तींपासून घेण्याची काळजी, इत्यादींचे सखोल विवरण दिले आहे. नाट्यशास्त्रातील चौथ्या अध्यायात नृत्याविष्कारासंबंधीचे तपशील आहेत. अंगविक्षेपातून सादर होणाऱ्या नाट्यांतर्गत नृत्याचे विवेचन या अध्यायात केले आहे. पाचव्या अध्यायात वाद्यसंगीत आणि कंठसंगीत यांचा उहापोह केलेला आहे. नाटकातील संगीताचा उपयोग हा जरी विविध दैवी आणि असुर शक्तींना जागृत करून नाटकाला त्याचा मुख्य कथावस्तूशी थेट संबंध नसतो. सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने नाट्यशास्त्राचा सहावा अध्याय महत्त्वाचा आहे. कारण या अध्यायात भरतमुनींनी रस आणि भाव या संकल्पनांची चर्चा केली आहे. भरतमुनींच्या समकालीनांनी आणि नंतरच्या काळातील सौंदर्यमिमांसकांनी या मुद्याचा परामर्ष घेतलेला आहे. नंतरच्या अध्यायात भाव, विभाव, अनुभाव, व्यभिचारीभाव, स्थायिभाव, यांचा उहापोह केलेला आहे. पुढील अध्यायात अभिनयाच्या आंगिक, वाचिक, सात्त्विक आणि आहार्य या प्रकारांचे विवरण आहे. नाट्यशास्त्रात एकूण ३७ अध्याय असून त्यात नाट्यकलेच्या विविध अंगांची सखोल चर्चा केलेली आहे. वृत्ती प्रवृत्ती, नाट्यधर्मी, लोकधर्मी, विविध पात्रांची संवाद भाषा, काव्यातील अलंकार आदींचे सखोल विवेचन नाट्यशास्त्रात केलेले आहे. नाटक हे मुळात काव्य आहे. ती एक वाङ्मयीन रचना आहे. जेव्हा ते संगीत, नृत्य आणि अभिनयाच्या माध्यमांतून साकार केले जाते तेव्हा ते नाट्य या संज्ञेला प्राप्त होते त्याला दृक् काव्य म्हटले आहे. रंगमंचावर सादर होत नाही तोवर लिखित संहिता म्हणजे केवळ नाटक असते. वेगळा आयाम देणे असा असला, तरी नृत्य मात्र नाटकातील अलंकरण असते.

भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र आणि भारतीय कला :

१) नाट्यकला ही केवळ कौशल्यपूर्ण कला नाही. भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रानुसार सर्व प्रकारच्या विज्ञानांना, कलांना, कौशल्यांना, योगांना आणि कर्मांना नाट्यकला सामावून घेते. नाट्यकलेचे सर्वसमावेशक आणि व्यामिश्र स्वरूप या वचनावरून लक्षात येते. नाट्यकलेला केवळ शिल्प किंवा कला म्हणणे हे तिचे अवमूल्यन आहे. वेदसदृश ज्ञान आहे. कारण यात मानव, देव, दैत्य यांच्या सुखदुःखाचे दर्शन घडते. नाट्य भावानुकारण आणि भावानुकीर्तन आहे. म्हणजे ते संपूर्ण जीवनाचे, त्यातील भावभावनांचे प्रतिबिंब आहे. कवीची कल्पकता आणि योग्याची ध्यानमग्नता याचा दृक् श्राव्य आविष्कार म्हणजे

नाट्यकला. अभिनय, नृत्य, संगीत, शिल्प, चित्र, ध्वनी, प्रकाश आदींच्या सहयोगाने करण्याचा नाट्य हा यज्ञ आहे.

२) नाट्यकलेतून प्रामुख्याने मनोरंजन होत असले तरी तेवढेच तिचे कार्य नाही. श्रमाने शिणलेल्या, दुःखाने पिचलेल्या मनांचे शांतवन करणे हे नाट्यकलेचे कार्य आहे... नाट्यकला हा औषधोपचारासारखा गुणकारी मंत्र आहे. दुःख, श्रम, शोक आदींपासून नाट्यकला आस्वादकाला मुक्त करते.

३) नटाच्या अभिनयनिपुणतेतून होणाऱ्या भावाविष्कारापासून जो आनंद मिळतो त्याला रस असे म्हणतात. रंगमंचावर अभिनेत्याने त्याच्या मनःस्थितीचा केलेला आविष्कार बघून प्रेक्षकाला रंगमंचावरील सुखदुःखाच्या क्षणिक आविष्कारापलीकडचा अलिप्त असा -ब्रम्हानंदसहोदर परमानंद प्राप्त होतो. हा परमानंद म्हणजे रस. हा आनंदानुभव पाश्चात्त्य सौंदर्यशास्त्रातील सौंदर्यानुभवासारखा असतो. तो अलौकिक आणि अत्यंत दुर्मीळ असतो. माणसाच्या सत्त्वगुणांचे संवर्धन या सौंदर्यानुभवाने होते. व्यक्तिशः कुणाच्याही सुखदुःखात लिप्त न होता, इतरांच्या भावभावनांशी तादात्म्य पावण्याची शिकवण हा अनुभव देत असतो.

भरतमुनींचा रससिद्धांत :

सहाव्या अध्यायात भरतमुनींनी रससिद्धांताची चर्चा केली आहे. भरतमुनींच्या मते आठ भाव असून या आठ भावांपासून निर्माण होणारे आठ रस आहेत. रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय हे स्थायिभाव असून यापासून निर्माण होणारे रस म्हणजे श्रृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयंकर, बीभत्स आणि अद्भुत हे आठ रस आहेत. कालांतराने गरज ओळखून शांतरस हा नववा रस सामिल केला गेला. या आठ स्थायिभावांसोबत कंटाळा, तिरस्कार, संशय, दुःख, निष्क्रियता असे ३३ व्यभिचारी किंवा संचारी भाव आहेत. विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भावांच्या संयोगातून स्थायिभावाचे उद्दिपन होते. या उद्दिपनाशिवाय रसनिष्पत्ती अशक्य आहे. ज्याप्रमाणे विविध व्यंजनांच्या मिश्रणांतून रसास्वाद मिळतो, त्याचप्रमाणे नाट्यातूनही रसनिष्पत्ती होते. रंगमंचावर निर्माण केलेल्या कृतक परिस्थितीच्या मदतीने नटाने अभिनित केलेला मनःस्थितीचा आविष्कार म्हणजे विभाव. पात्राच्या मनःस्थितीचे शब्दांतून, हालचालीतून, हावभावांतून नटाने घडविलेले दर्शन म्हणजे अनुभाव आणि प्रमुख भावस्थितीला आंदोलित करणारे विविध तरंग म्हणजे व्यभिचारी भाव. उदाहरणार्थ करुण रसाचा स्थायिभाव शोक आहे. या रसाचे विभाव म्हणजे शापवाणी उच्चारणे, आततायीपणा करणे, संपत्तीनाश होणे, हिंसक आचरण, तुरुंगवास इत्यादी. अश्रुपात, कंठ कोरडा होणे, चेहरा फिक्का पडणे, जोरजोरात श्वास घेणे, इत्यादी अनुभाव आहेत. तर रडणे, थरथर कापणे, आवाजातील कंप, बेशुद्ध होणे, गोंधळलेल्या हालचाली इत्यादी म्हणजे व्यभिचारी भावाची अभिव्यक्ती होय.

नाट्यशास्त्रात भरतमुनींनी आठही रसांचे सखोल विवेचन केले आहे. अभिनेत्याच्या भुवया, पापण्या, बुबुळे, चेहऱ्याचे स्नायू, दात ओठ, यांच्या उपयोगांतून प्रेक्षकांच्या मनात निर्माण होणाऱ्या विभिन्न रसभावांचे वर्णन नाट्यशास्त्रात आहे. चेहऱ्यावरील भावदर्शन, शरीराच्या हालचाली आणि संवादभाषा यांच्या माध्यमांतून रंगमंचावर अभिनय केला जातो. अभि म्हणजे कडे आणि नय म्हणजे नेणे. नाट्यानुभवाकडे

प्रेक्षकाला नेणे असा अभिनय या शब्दाचा अर्थ नाट्यशास्त्रात कथन केला आहे. भरतमुनींनी अभिनयाचे चार प्रकार सांगितले आहेत. आंगिक, वाचिक, सात्त्विक आणि आहार्य अभिनय. या चार प्रकारातून अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव व्यक्त केले जातात. याप्रमाणे भाव आणि अभिनय हे परस्परपूरक आहेत.

नाट्यशास्त्राच्या आठव्या अध्यायात आंगिक अभिनयाचे सखोल विवेचन आहे. विभिन्न रसांनुरूप शरीराच्या डोके, चेहरा, डोळे, मान, पाठ, छाती, हात, पाय, आदी वेगवेगळ्या अवयवांच्या हालचाली कशा कराव्या याचे मार्गदर्शन नाट्यशास्त्रात आहे. अतिशय सूक्ष्म अवलोकन करून प्रत्येक हालचालीचे नामकरण केले गेले आहे. उदाहरणार्थ, अतिशय मंद गतीने डोक्याच्या वर आणि खाली होणाऱ्या हालचालीला अकंपिता असे म्हटले आहे, तर वेगाने होणाऱ्या हालचालींना कंपिता असे संबोधले गेले आहे. या अध्यायातील सूचना आणि मार्गदर्शन नर्तक नर्तकींना विशेष उपयुक्त आहे कारण नृत्याचा आविष्कार प्रामुख्याने शारीर हालचालींतूनच होत असतो. संवादातून पात्राची मानसिकता आणि भावस्थिती दर्शविण्यासाठी वाचिक अभिनयाचा उपयोग होतो. अभिनेते त्यांचे विचार, भावना, कल्पना, आपापसात आणि प्रेक्षकांपर्यंत वाचिक अभिनयातून प्रामुख्याने पोहचवितात. भरतमुनींनी समाजातील निरनिराळ्या स्तरांतील लोकांनी कशी भाषा वापरावी याचे नियम सांगितले आहेत. चेहऱ्यावरील हावभावांतून अत्यंत सूक्ष्मपणे आणि तरलपणे पात्राच्या अंतरंगातील भावभावना प्रेक्षकांपर्यंत पोहचविण्याचे कार्य सात्त्विक अभिनयातून होते. २१ व्या अध्यायात आहार्य अभिनयासंबंधीचे तपशील आहेत. पात्राचे सामाजिक स्थान, त्याचे वय, सांपत्तिक स्थिती आदींचे मंचावरील दृष्यबंधाचा आणि मंचवस्तूंचा वापर करून केलेला अभिनय आहार्य या सदरात मोडतो. एक प्रकारे ही रंगभूषाच आहे. भरताने अलंकारांचे, कपड्यांचे, फुलांचे, सजावटींचे प्रकार सांगितले आहेत.

नाट्याच्या सादरीकरणासाठी वरील सर्व कौशल्य आणि तंत्राची आवश्यकता असते. प्रेक्षकाला झालेल्या रसानुभूतीवर नाट्याचे यशापयश अवलंबून असते. प्रेक्षक अभिनेत्याने अभिनित केलेल्या पात्राच्या भावस्थितीशी कसा तादात्म्य पावतो यावर त्याची रसानुभूती अवलंबून असते. जर एखादा प्रेक्षक मंचावर सुरू असलेल्या नाट्याविषयी उदासीन असेल तर त्याला नाट्याचा सौंदर्यशास्त्रीय आनंदानुभव घेता येणार नाही, म्हणजेच त्याच्या ठायी रसनिष्पत्ती होणार नाही. ज्या भावस्थितीचे प्रक्षेपण रंगमंचावर होते, त्या भावस्थितीशी प्रेक्षक तादात्म्य पावतो. पात्र आनंदाच्या स्थितीत असेल तर त्याला आनंद होईल, आणि जर पात्र दुःखमग्न असेल तर त्याला दुःख होईल. नटाने अभिनित केलेल्या पात्राच्या भावस्थितीत प्रेक्षक मनाने प्रवेश करतो. अशावेळी त्याला त्याच्या स्वतःच्या भावस्थितीचा क्षणकालासाठी विसर पडतो. असा तादात्म्य पावणाऱ्या रसिकाच्या ठायी रसनिष्पत्ती होते असे भरतमुनींनी सांगितले आहे.

अभिजात संस्कृत रंगभूमीचा विचार करताना आपल्याला एक शास्त्रीय व आद्य ग्रंथ म्हणून भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्र या ग्रंथाचा आधार घ्यावाच लागतो. नाट्यशास्त्र ही एक नाट्यकोशसदृश रचना आहे. यात नाट्यविविधतेची चर्चा तर आहेच पण नाटकाच्या संगीत, नृत्य, अभिनय आदि प्रायोगिक अंगांचीही सखोल चिकित्सा केलेली आढळते. नाटकाला काव्य असेही म्हटले जाते. त्यातील लिखित संहिता ही काव्य या सदरात मोडते तर हे काव्य आणि रंगभूमीवरील तिचा प्रयोग यांच्या संयोगाला नाटक असे म्हटले जाते.

भरतमुनींचा रससिद्धांत :

नाटकातील संवाद रसानुकूल असतात. रस हा काव्याचा आत्मा होय ही भारतीय साहित्यशास्त्राची दृढ संकल्पना आहे. नाट्यप्रयोगात विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारीभाव यांचा रसिकांच्या स्थायीभावाशी संयोग होऊन रसनिष्पत्ती होते व रसिकांना आनंद प्राप्त होतो, हा नाट्यशास्त्रातील रससिद्धांत आहे. नाटकाच्या प्रयोगातून प्रेक्षकांचा स्थायिभाव उद्दीपित होतो व ब्रम्हानंदसहोदर असा आनंद प्रेक्षक आणि अभिनेत्यांना प्राप्त होतो असे भरतमुनींना सांगायचे आहे. उदाहरणार्थ श्रीकृष्ण रुक्मिणीच्या प्रणयप्रसंगात रुक्मिणीच्या मनात कृष्णाविषयी असलेला रती हा स्थायिभाव जागृत होतो. हाच रतिभाव प्रेक्षकांच्या मनात जागृत करण्यासाठी रुख्मिणीचा अभिनय करणारी अभिनेत्री कारणीभूत ठरते. कृष्णाचे दर्शन, मंदिरातील शृंगाराला पोषक वातावरण, तिचे लज्जा आदी विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारीभाव प्रेक्षकांच्या ठायी असलेल्या रती या स्थायिभावाशी संयोग पावतात आणि त्यातून रसाची निर्मिती होते. रसास्वाद हा सौंदर्यानुभव आहे. हा आस्वाद आणि त्यापासून मिळणारा आनंद दोन प्रकारचा असतो.

एक म्हणजे प्रेक्षकांच्या स्तरावरचा आणि दुसरा रंगभूमीवरील पात्रांच्या मानवी भावभावनांच्या प्रत्यक्ष अनुभवांतून, भूमिका साकार करतात, सौंदर्यानुभूती ते कायिक, वाचिक, आहार्य आणि सात्त्विक अशा अभिनयप्रकारांतून प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवितात. भरतमुनींच्या मते आठ रस आहेत. १) श्रृंगार २) हास्य, ३) करुण ४) रौद्र ५) वीर ६) भयानक ७) बीभत्स ८) अद्भुत या रसाचे १) रती २) हास ३) शोक ४) क्रोध उत्साह ६) भय ७) जुगुप्सा आणि ८) विस्मय असे मूळ स्थायिभाव मानले जातात. हे रंगभूमीवर नटाने कसे अभिनित करावे याचं विवेचन रससूत्रांत भरतमुनींनी केलेले आहे.

रसचर्चेचा विचार भारतीय तत्त्वज्ञानापासून अलग कल्पून करता येणे शक्य नाही. कारण भारतीय परंपरेनुसार कला आणि शास्त्र यांचा तत्त्वज्ञान हा एकच मूलस्त्रोत आहे ऋग्वेदापासून पाठ्य, सामवेदापासून गीत, यजुर्वेदापासून अभिनय, आणि अथर्ववेदापासून रस घेण्यात आला असून त्यांच्या समन्वयातून नाट्य हा पाचवा वेद निर्माण करण्याल आला आहे.

नाटकाच्या सादरीकरणातील अभिनयाचे तंत्र :

मूलतः नाटक ही रंगमंचावर घडणारी क्रिया किंवा कृती असते. नाटकाच्या इतिहासात सादरीकरणाच्या पद्धतीत आणि तंत्रात आमूलाग्र बदल झाले असले तरी या स्थित्यंतरात नाटकाचे मूलतत्त्व शिल्लक राहिले. नाटक म्हणजे रंगमंचीय अवकाशात, विशिष्ट परिस्थितीत, अभिनेत्यांनी अभिनित केलेली एक नाट्यपूर्ण गोष्ट असते. रंगमंच ही नाटक प्रभावीपणे सादर करण्याची जागा असते. रंगमंचीय अवकाशात पात्रांचे अंतरंग आणि बहिरंग उलगडत, नाटकाची कथावस्तू प्रेक्षकांच्या साक्षीने सादर करणे हे नाटकाचे निहित कार्य असते.

हालचाली, विभ्रम आणि स्वरभेद यातून लिखित संहितेतील पात्रांचे रंगमंचावरील सादरीकरण म्हणजे अभिनय. भारतीय संदर्भात अभिनय हा शब्द अभि अधिक नय यांच्या संयोगातून तयार झाला आहे. अभि म्हणजे कडे आणि नय म्हणजे नेणे. लिखित संहितेतील पात्राला चैतन्यख्य देऊन प्रेक्षकांपर्यंत पोहचविणे म्हणजे अभिनय. भरतमुनींनी त्यांच्या नाट्यशास्त्रात अभिनयाचे चार प्रकार सांगितले आहेत.

वाचिक अभिनय जो शब्दांतून व्यक्त होतो. आंगिक अभिनय जो देहबोलीतून अभिव्यक्त होतो. आहार्य अभिनय जो मंचवस्तूंच्या मदतीने प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविला जातो आणि सात्त्विक अभिनय जो पात्राची मन:स्थिती दर्शवितो.

कोणत्याही पात्राला रंगमंचावर सजीव करायचे असेल तर अभिनेत्याला चतुरस्त्र विचार करावा लागतो. एक म्हणजे त्याला आपला पोशाख, आपली वेशभूषा, अंगाचा वर्ण, केसाची पद्धत लिखित संहितेतील पात्राला अनुरूप होईल अशी धारण करावी लागते. दुसरे म्हणजे चालणे, हातवारे, उभे राहणे, बसणे इत्यादी पात्राला अनुरूप होईल असे करावे लागते. तिसरे म्हणजे स्वरांतून त्या पात्राचे भावविश्व उलगडेल अशी स्वर लिपी शोधावी लागते. चौथी म्हणजे पात्राच्या मन:स्थितीची स्पंदने अभिनेत्याला व्यक्त करता आली पाहिजेत.

नाटकांतील नट ज्याची भूमिका करायची असेल त्या पात्राला अनुरूप पोशाख करतो. अंगावर आभूषणेही तशीच घालतो. त्या पात्राशी शारीरिक व मानसिक तादात्म्य अनुभवतो आणि पात्राला साजेल अशा आवाजाचा पोत वापरतो.

भरतमुनींनी त्यांच्या नाट्यशास्त्र या ग्रंथात नाट्य कलेची सखोल मिमांसा केली आहे. नाट्यकलेच्या सर्व अंगांची, नाटकातील गायन वादन तथा नृत्याचीही त्यांनी मिमांसा केली आहे. रंगमंचावरील अभिनयाचे विस्तृत विवरण त्यांनी नाट्यशास्त्रात केले आहे. भारतीय रंगभूमीवरील अभिनयाच्या तंत्राची त्यातील चर्चा आजही कालबाह्य झालेली नाही.

भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्र अभिनयाचे प्रकार :

आहार्य अभिनय :

सर्व प्रकारच्या अभिनयात सकृतदर्शनी सोपा तरीही महत्त्वपूर्ण अभिनयाचा प्रकार म्हणजे 'आहार्य अभिनय.' आहार्य अभिनयात निरनिराळी वेषभूषा करणे, निरनिराळी आभुषणे परिधान करणे, निरनिराळे देखावे उभे करून त्यांच्या मदतीने पात्रांच्या मनातील भाव प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविणे, अंगाला रंग देणे, विशिष्ट पद्धतीची केशरचना करणे इत्यादी गोष्टींचा समावेश होतो.

आंगिक अभिनय :

'आंगिक अभिनय' म्हणजे अंगानी केलेला अभिनय. नटाला जे पात्र अभिनित करायचे असेल त्या पात्राला अनुरूप ठरणारी वेशभूषा धारण करून अत्यंत स्वाभाविक वाटेल अशी शरीराच्या, हात, पाय, मान, कटी, आदींची हालचाल आणि चेहऱ्यावरील अनुरूप हावभाव म्हणजे आंगिक अभिनय. आंगिक अभिनयाचे भरताने तीन प्रकार सांगितले आहेत. शारीर, मुखज, आणि चेष्टाकृत अभिनय.

वाचिक अभिनय :

भरतमुनींनी नाट्यशास्त्रात वाचिक अभिनयात नटाला जे शब्द उच्चारायचे असतात ते त्याने कसे उच्चारावे याविषयीचे सखोल विवेचन आहे.

सात्त्विक अभिनय :

लिखित संहितेतील पात्राची मनःस्थिती जेव्हा रंगमंचावरील अभिनेत्याला दर्शवायची असते, तेव्हा नटाच्या भावस्थितीला अनुरूप असा जो सत्त्वगुणसंपन्न अभिनय नट करतो तेव्हा तो सात्त्विक या श्रेणींस प्राप्त होतो. हा अभिनयाचा सर्वाधिक कठीण प्रकार आहे. भरतमुनींनी वर्णिलेल्या रसनिष्पत्तीसाठी तोच खऱ्या अर्थाने साहाय्यभूत ठरत असतो.

भरताने रंगभूमीला नाट्यशास्त्रीय शिस्त लावली. रंगभूमीवर काय दाखवावे आणि काय दाखवू नये याचा विवेक त्याने शिकवला. रंगभूमीवर जे दृष्यमान होते ते सगळेच सभ्य, सुसंस्कृत, उद्बोधक आणि रंजक असावे यावर त्यांचा कटाक्ष होता. त्याने रंगभूमाला प्रयोजन दिले. भरताच्या मते नाटक आणि नाटकाचा रंगभूमीवरील प्रयोग म्हणज सामाजिकाची प्रत्यक्ष जीवनातील कृती आणि तिचे अनुकरणजन्य कलात्मक रूप याचा संगम होय. भूतलावरील माणसांच्या भिन्न भिन्न स्वभावांचं, त्यांच्या भावभावनांचं, त्यांच्या उत्तम आणि अधम कृतींचं वर्णन करणं आणि विविध घटनांतून वास्तवाचा आभास निर्माण करत त्याचा कलात्मक आविष्कार करणं, यातच नाट्यनिर्मितीचं साफल्य आहे.

अभिनयाविषयीचे पाश्चात्त्य चिंतन :

अभिनयाची सुरुवात पाश्चात्त्य जगतात ग्रीक नाटकांपासून झाली. ग्रीक नाटकांतील शूरांच्या आणि देवदेवतांच्या कथांच्या प्रभावी सादरीकरणासाठी थेस्पीस या ग्रीक नटाने प्रथम अभिनय केला. त्यादृष्टीने थेस्पीस हा जगातील पहिला नट होता असे मानले जाते. ख्रिस्तपूर्व सहाव्या शतकापासून अभिनय कलेची सुरुवात झाली असे पाश्चात्य जगतात मानले जाते. ॲरिस्टॉटलच्या मते अभिनय म्हणजे विविध भावनांच्या दर्शनासाठी आवाजावरील नियंत्रणांतून केलेली अभिव्यक्ती होय. त्याच्या मते अभिनय ही उपजत असलेली कला आहे. अभिनय शिकता येतो यावर ॲरिस्टॉटलचा विश्वास नव्हता.

प्राचीन ग्रीक रंगभूमीवरील अभिनय हा शैलीदार अभिनय होता. पटांगणात किंवा डोंगराच्या उतारावर बसणाऱ्या दर्शकांसाठी करावयाचा असा तो अभिनय होता. असा अभिनय सूक्ष्म स्तरावरचा असणे शक्यच नव्हते. चेहऱ्यावर मुखवटे आणि दूरून दिसू शकेल अशी वेशभूषा आणि रंगभूषा यांचे त्यावेळच्या अभिनयात स्तोम होते. तरी त्याकाळी सुद्धा नैसर्गिक अभिनयाचे पक्षधर होतेच.

रोमन कालखंडात गुलामांना अभिनय करावा लागे. त्यामुळे त्या काळातील अभिनयाचा स्तर फारच निम्न दर्जाचा होता. ढोबळ विनोदी नाटके त्या काळात प्रामुख्याने सादर झालीत.

ख्रिश्चन कालखंडात अभिनय कलेचा जवळ जवळ अस्तच झाला. माईम सादर करणारे, कोलांट्या उड्या मारणारे कसरतपटू त्या काळात अभिनेते मानले जात. चर्चमध्ये सादर होणाऱ्या नाटकात बायबलमधील आणि ख्रिस्ताच्या जीवनातील प्रसंगावर नाटके सादर होत. त्यात काम करणारे नट हौशी असत.

आधुनिक व्यावसायिक अभिनयाची सुरुवात १६ व्या शतकातील इटालियन नाटकांपासून झाली. त्यातील नट नाट्यांतर्गत परिस्थितीला त्याच्या प्रतिभेने जिवंत आणि विश्वसनीय करीत. त्या काळात थॉमस बेटरटन आणि त्याची पत्नी मेरी यांच्या संवादफेकीतील सहजता अतिशय लोकप्रिय झाली.

विसाव्या शतकातील अभिनय मात्र रशियन नट दिग्दर्शक स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या अभिनय सिद्धांतांनी प्रभावित झालेला आढळतो. स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या मते अभिनेत्याने नाटकातील चरित्राशी मानसिक तादात्म्य किंवा एकरूपता अनुभवली पाहिजे आणि या तादात्म्याचा प्रत्यय त्याच्या संवाद फेकीतून आणि हालचालीतून प्रेक्षकांना आला पाहिजे. स्टॅनिस्लाव्हास्कीच्या अभिनय सिद्धांतांनी जगाला वेड लावले आणि त्यातून अनेक नैसर्गिक अभिनेते जन्माला आले.

काल्पनिक परिस्थितीला सत्य मानून त्या परिस्थितीत सहजपणे वावरणे म्हणजे अभिनय. रंगमंचावरील अवकाशातील कृती हाच अभिनयाचा आधार होय. नाटक, सिनेमा, दूरचित्रवाणीत काम करणारे सगळे अभिनेते हे प्रशिक्षित कलावंत नसतात. परंतु अभिनयाचे रीतसर प्रशिक्षण घेतलेल्या माणसाला अधिक यशस्वी अभिनेता होता येते. विद्यापीठातील नाट्यशास्त्र विभागात अभिनयाचे प्रशिक्षण घेता घेता रंगभूमीच्या इतरही अंगांचे शिक्षण घेता येते.

स्टॅनिस्लाव्हस्कीच्या तंत्रानुसार अभिनेत्याला पात्राचे अंतरंग समजून घेणे अनिवार्य असते. आधी पात्राच्या अंतरंगाचा वेध घ्यायचा आणि मग हळूहळू बाहेर प्रवास करायचा, म्हणजे त्याच्या हालचाली, वेषभूषा, रंगभूषा आदींचा विचार करायचा असे ते तंत्र आहे. पात्र एकदा मनात सजीव साकार झाले की मग त्याचे बाह्य रूप प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविणे सोपे असते असे ही अभिनयपद्धती मानते.

ग्रोटोव्हस्कीच्या थिएटर पद्धतीत शारीर प्रशिक्षणाला खूप महत्त्व आहे. कठोर शारीर साधनेतून चेतनेच्या उच्चतम पातळीवर पोहोचण्याची ती कला आहे. ग्रोटोव्हस्कीचा अभिनय पंथ 'पुअर थिएटर' म्हणून ओळखला जातो. तो आपल्या नटांना पवित्र नट मानीत असे. नटाच्या अंतरंगातील पावित्र्य त्यांच्या अभिनयात चैतन्य प्रकट करते असा त्याचा विश्वास होता. नाटक हे आत्मिक उन्नयनासाठी केले जाते अशी गोटोव्हस्कीची श्रद्धा होती.

अभिनयाची कुठलीही शैली वापरली, कुठलीही विचारधारा अनुसरली तरी इतके मात्र नक्की असते की अभिनेत्याला कठोर प्रशिक्षणाशिवाय पर्याय नाही. त्याला नाटकाच्या माहितेचे पृथ:करण करता आले पाहिजे. संहितेचा अन्वय लावता आला पाहिजे. स्वतःच्या हालचालींवर आणि आवाजावर हुकूमत मिळविता आली पाहिजे. अभिनय हा नटाचा धर्म आहे. त्याचे पालन करायचे तर शिस्त हवी, संयम हवा. आचरणाचे नियम हवेत. सततचा सराव हवा. अभिनय कलेविषयी आणि त्यातील तंत्राविषयी सुजाण भान असले पाहिजे...

चित्रपट कला :

नाट्य, साहित्य, गायन, वादन, नर्तन, चित्रकला, शिल्पकला, वास्तुशास्त्र, स्थापत्यशास्त्र अशा अनेक शतकातल्या या कला चित्रपट माध्यमात विरघळून गेल्या. आणि या सर्व कला प्रकारच्या सौंदर्यानी

नखशिखांत नटलेल्या चित्रपट माध्यमाने जगभरातील रसिकांवर गारूड करून त्यांना मंत्रमुग्ध करून टाकलं. चित्रपट ही एकमेव अशी कला आहे की जन्मल्याबरोबर व्यवसायाच्या चक्रात फिरू लागली. आणि रसिकांचं मनोरंजन, प्रबोधन करता करता 'पब्लिक डिमांड' हा चित्रटातला परवलीचा शब्द बनून गेला. चित्रपटाचे हे विश्व मोठं मजेदार, नमुनेदार आहे. इथं एक समान चैतन्य सळसळत असतं. एक अदृश्य पण बळकट धाग्यानं कलावंत, तंत्रज्ञ आणि रसिक प्रेक्षक एकमेकांशी जोडलेले असतात. चित्रपट प्रचंड लोकप्रिय बनला याचं कारण चित्रपटानं प्रबोधनाबरोबरच लोकरंजनाची भूमिका घेतली. एवढेच नव्हे तर 'जीवन जगण्याची' एक व्याख्या जनमानसासमोर सादर केली. गरीब-श्रीमंत, एकतर्फी प्रेमकथा, प्रेमाचा त्रिकोण, गुंतागुंतीचा मनो- विश्लेषणात्मक, अनेक पातळ्यांवरून फिरणारी कथा, त्यात लोकप्रिय कलावंत, गीत, संगीत, थोडा सस्पेन्स, विनोद, थोडा उपदेश आणि बराचसा मेलोड्रामा! वर्षानुवर्षे बरेच चित्रपट याच घटकांवर होऊ लागले. याचबरोबर कुटुंबसंस्था, भाऊबंदकी, कधी स्त्रियांचे बदलते चित्रण, कधी हरवले/सापडले/फॉर्म्यूले, धार्मिकता, सांप्रदायिकता अशा काही मसालेदार गोष्टींबरोबरच हत्ती, घोडे, कुत्री, कबूतर, डायनासोर, परग्रहवासी, भूत-प्रेत या समावेशातील चित्रपटांनीही प्रेक्षकांना भुरळ घातली आहे. चित्रपटातील विश्वातलं बरंचसं खरं आहे, हेच प्रेक्षकांच्या मनावर ठसलं आहे. चित्रपटांनी माणसाला काही स्वप्नांची ओळख करून दिली. ज्या वयात स्वप्ने पाहिली पाहिजेत त्या वयात चित्रपटाने ती दाखवली. काही आदर्श समोर ठेवले. त्याग, निरपेक्ष प्रेम, मैत्री, वात्सल्य, सद्भावना, विश्वास, माणुसकी करुणा, देशभक्ती आदि शाश्वत मूल्यांचा जयजयकार केला. जीवन जगताना काही श्रद्धा जपल्या पाहिजेत हे ही मनावर बिंबवलं. विसाव्या शतकातील ही सर्वश्रेष्ठ कला असूनही बरेचजण तिचा अभ्यास न करता, तिला वश करण्याचा प्रयत्न करतात. आणि मग प्रेमभंगाचे (व्यावसायिक अपयश) दोषारोप आपापसात करत बसतात. खरंतर इंटरनेटच्या युगात अभ्यासक व आस्वादक यांच्यासाठी खूप काही गोष्टी उपलब्ध आहे. चित्रपटाच्या सुरुवातीपासून आजपर्यंतचा सर्व इतिहास नेटवर उपलब्ध आहे. चित्रपटकर्ते होऊ इच्छिणाऱ्यांनी हा वारसा अभ्यासून, त्याचे मर्म जाणण्याचा प्रयत्न करायला हवा. चित्रपटकलेच्या जोडीने चित्रपटनिर्मिती आणि चित्रपट प्रदर्शन या व्यावसायिक घटकांचाही अभ्यास करायला हवा. 'ये पब्लिक है ये सब जानती हैं' पब्लिक ओरिएंटेड व्यवसायाची कला अभ्यासायला काय हरकत आहे? कवी संजय भास्कर जोशी म्हणतात- 'स्वप्ने अशी असावीत, की जगणं सुगंधित व्हावे असे जगावे प्रत्यक्ष, की स्वप्नांनी फिके पडावे.' मनोरंजनाचा व्यवसाय आता चांगलाच फोफावू लागलाय. मूकपटाने सुरू झालेली चित्रपटसृष्टी आणि लोककला, विधी-रूढी नाटयातून आकाराला आलेली. अत्याधुनिक रंगमंचावर सादर होणारी नाट्यसृष्टी बहरत चालली आहे. संगणकाच नवं तंत्रज्ञान, त्यातून सुचलेल्या नवनव्या कल्पना, त्यांचा नवनूतन आपल्याला भुरळ घालतो हे नक्की! सॅटेलाईट, ओ. टी. टी. प्लॅटफॉर्ममुळे आविष्कार जगभरातील रसिकांना आपापल्या कलेची देवाण घेवाण करत, आनंदाची उधळण करता येऊ लागली. मग यातून मिळणारा पैसा, ग्लॅमर, देशी-विदेशी सन्मान आणि लार्जर दॅन लाईफ इमेज, यामुळे चित्रपट क्षेत्रातली एकेकाळची अवहेलना काळाच्या पोटात गुडूप झाली. मनोरंजन व्यवसायाची भरभराट होत असतानाच, अनेकांना आपल्या कलागुणांचा साक्षात्कार होऊ लागला. जो तो रुपेरी पडद्याचं स्वप्न पाहू लागला. मोबाईलच्या पडद्यावर आणि अन्य ॲप्सवर आपण हे आविष्कार पाहतोच की हल्ली, काही खरंच दाद देण्याजोगे तर बहुसंख्य हास्यास्पदच ! खरंच, इतका सोपा

आहे का हो– रंगमंच अथवा रुपेरी पडद्यावरचा प्रवेश ? कुणाला निर्माता व्हायचंय? कुणाला दिग्दर्शकाची कॅप डोक्यावर घालायची घाई झालीय! कुणाला लेखक, कुणाला गीतकार–संगीतकार, कुणाला नट, कुणाला सिनेमॅटोग्राफर व्हायचंय! या सर्व झपाटलेल्या इच्छुकांत एक मोठा वर्ग आहे, तो अभिनयाच्या ओढीने प्रेरित झालेल्या 'नवकलाकारांची.' या सर्वांनी हे साध्य करण्यासाठी आपली पात्रता काय असायला हवी ती पात्रता कशी मिळवावी त्यासाठी काय करायला हवं? थोडक्यात या क्षेत्रात जे काम करावं लागतं ते काम आपल्याला येतंय का? या प्रश्नाचीच उत्तरं मिळवणं हे आधी गरजेचं आहे!

सादरीकरणाच्या या कलेला स्वत:ची अशी 'थिअरी' आहे, 'प्रॅक्टिकल्स' आहेत. म्हणजेच इथं कलाही आहे आणि शास्त्रही आहे. कलेला या शास्त्राच्या चौकटीतच सादर करायचं असतं. या क्षेत्रात येण्यापूर्वी काही गोष्टी चाचपडून पाहिल्या पाहिजेत. 'आपल्याला खरंच कलेची आवड आहे का?' कारण आवड असेल तरच इच्छा होते. ही आंतरिक इच्छा प्रबळ असेल तरच आविष्कार घडतो. कुठल्याही कलेच्या निर्मितीमध्ये प्रतिभा आणि परिश्रम यांनाच महत्त्व असते. साहजिकच आंतरिक ओढ हा कलेचा पहिला टप्पा असायला हवा असं साहित्यिक पु. ल. देशपांडे म्हणतात. नाटक आणि चित्रपटसृष्टी ही एक प्रकारच्या जुगारासारखीच आहे. 'नशीब, कर्म आणि कर्तबगारी' असा तीन पत्त्यांचा खेळच म्हणा ना! हा खेळ खेळायचा असतो चमचमणाऱ्या रुपेरी पडद्याच्या काळ्याकुट्ट अंधारात. खेळाची माहिती नसणारा अथवा वृथा अभिमानाने ब्लाईंड खेळणारा राजाचा रंक निश्चित होतो. पण जागरूक आणि सतर्क राहून या सृष्टीची सर्व पाने ओळखून, जो खेळतो तो 'कदाचित' नशिबाचा बादशाहही होऊ शकतो. चित्रपट हा एक धाडसी प्रयोग आहे. तो कठीण परिश्रम करूनच राबविता येतो. हा प्रयोग फक्त तीन तत्त्वांवरच चालतो. 'गुण, कसब आणि हिट!' इथं येणारे कलावंत म्हणजे निर्माता, लेखक, दिग्दर्शक, नट–नटी आणि तंत्रज्ञ एकमेकांच्या प्रतिभेने आणि साहाय्यानं रंगमंचावर अथवा रुपेरी पडद्यावर एक नाट्य घडवत असतात. या नाट्य उभारणीसाठी कलावंताजवळ स्वयं प्रतिभेचे बळ असायला हवे. कारण प्रतिभेच्या साहाय्याने प्रतिमांची गोष्ट प्रतिकांमधून सांगणारी ही आविष्कार कला आहे. पण नुसती प्रतिभा असून चालत नाही. तर या सर्व प्रक्रियेवर हुकमत हवी. 'जी गोष्ट खोटी आहे ती गोष्ट खरीच आहे' याचा आभास निर्माण करणारी कला आहे. वास्तवापेक्षा वास्तवाचा आभास निर्माण करायचा आहे, ही गोष्ट कलावंत व तंत्रज्ञांनी लक्षात घेणं गरजेचं आहे. चंद्र काचेचा, अश्रू ग्लिसरीनचे आणि फुलं कागदाची असली तरी पडद्यावरची गोष्ट, त्यातील पात्रे आणि त्यांच्या भावभावना १००% खऱ्याच असायला हव्यात. नुसती बुद्धी आहे, नुसता पैसा आहे, नुसते तंत्रकौशल्य आहे, नुसता संघटक आहे, नुसता थिएटर मालक आहे, नुसती कष्टाची तयारी आहे. या 'नुसत्या' गोष्टींनी नाटक अथवा चित्रपट तयार होत नसतो. प्रतिभाविलासाचे सामर्थ्य वाढत असताना 'काया–वाचा–मन' जागृत ठेऊन बघण्याची, निरीक्षणाची कला जोपासली तर कलावंतांचा आविष्कार अविस्मरणीय घडेल यात शंका नाही. कलेची आवड असणाऱ्या प्रत्येक साधकाने कलाक्षेत्रातील कौशल्ये धारदार करायला हवीत. कला, साहित्याचा अभ्यास करून ज्ञान व समज विकसित करायला हवे. जेणे करून प्रत्यक्ष काम करण्याची वेळ येईल तेव्हा निर्मिती, सादरीकरणातील सर्व आव्हाने पेलण्यास कलावंत म्हणून सक्षम होता येईल. त्याचबरोबर कलेच्या क्षेत्रात काम करताना एखाद्या लहान मुलासारखी उत्सुकता

ठेवून जाणीव समृद्ध केली पाहिजे. असं कलावंताला जमलं तर कलाजीवनाचा समतोल नक्कीच साधला जाईल यात शंका नाही. प्रत्येक कलेची स्वतःची वैशिष्ट्यपूर्ण शैली असते. त्याचप्रमाणे स्वतःची स्वतंत्र भाषा असते. प्रत्येक कला आपल्या परिपूर्णतेमधूनही स्वतंत्र भाषा आपल्यासमोर मांडत असते. ही भाषा व्यासंगी प्रेक्षक किंवा श्रोता जाणू शकतो. भाषा म्हणजे आपले भाव आणि विचार, दुसऱ्यास योग्यरीत्या समजतील अशा रितीने केलेले आदानप्रदान होय. कलेच्या या भाषेचे अस्तित्व 'मन व उच्चार' म्हणजेच 'विचार व व्यंजन' यावर अवलंबून असते. आपल्याला आवडणाऱ्या या सादरीकरण कलेचं मूळ आहे त्रेतायुगात. समाजातील सर्व स्तरातील लोकांना गृहीत धरून, 'डोळ्यांना दिसणारा, कानांना ऐकू येणारा आणि मनाला भावणारा' असा नाट्यवेद ब्रह्मदेवानं निर्माण केला. या नाट्यवेदाची निर्मिती करताना धर्म, अर्थ, कीर्ती याचे महत्त्व विषद करणाऱ्या कथा आणि सर्व कलांचा मागोवा घेतला जाईल अशी रचना केली. या नाट्यवेदाची निर्मिती करताना पाठांतर आणि पठणाचा भाग ऋग्वेदातून, संगीताचा विचार सामवेदातून, अभिनयाचा विचार यजुर्वेदातून आणि रसविचार अथर्ववेदातून निवडले गेले. या साऱ्या गुणवैशिष्ट्यांतून नाट्यवेदाची निर्मिती झाली. या नाट्यवेदालाच 'पंचमवेद' म्हटले गेले. पुढे ब्रह्मदेवांनी हा नाट्यवेद भरतमुनींना सोपवला आणि प्रत्यक्ष प्रयोग स्वरूपात सादरीकरणाची प्रेरणा दिली. भरतमुनींनी हा नाट्यवेद अभ्यासून सादरीकरणासाठी 'नाट्यशैलीचा' वापर केला. नाट्यलेखन, नाट्य सादरीकरण, नाट्यगृह बांधणी व नाट्यसंकेत अशा बाबींनी भरतमुनींनी हे नाट्यशास्त्र सजवले, नटवले. नाट्योत्पत्ती, मंडपविधान म्हणजे रंगमंदीर, नाटकाचे प्रकार, संभाषणातील चढ-उतार, नृत्य व काव्यलक्षणे, शारीरिक हालचाली, नेपथ्य, रंगभूषा, वेशभूषा, एकजिनसी सादरीकरण, नाट्यप्रयोगाचे यशापयश इत्यादी अनेक बाबींचा उहापोह नाट्यशास्त्रात अधोरेखित करण्यात आलेला आहे. नाट्यधर्मी आणि लोकधर्मी असलेली ही कला, लोकजीवनाशी निगडित व प्रभावी स्वरूपात सादर केली जायची. महाराष्ट्रात ललितं, भारूडं, कीर्तनं, जागरण-गोंधळ, गणगवळण, नमन, आख्यान अशा स्वरूपाची विधीनाट्ये, शाहिरी कथन, पोवाडे अशा विविध सादरीकरणातून ही कला विकसित होत गेली. दुःखी, थकलेल्या, शोकसंतप्त लोकांना योग्य वेळी विश्रांती देण्यासाठी नाट्यकलेची रचना केल्याचे भरतमुनींच्या नाट्यवेदाच्या प्रयोजना संदर्भात सांगतात. असंच काम आजच्या आधुनिक या नाट्यकलेचेच विकसित दृक्श्राव्य रूप असलेली चित्रपट कलाही करते. पुढे रंगभूमी मोठी होत गेली. रात्रभर चालणारे खेळ आकसत गेले. तमाशाचे झाले लोकनाट्य, तर नाटक झाले अंकांचे- दोन किंवा तीन तासांचे, कधी दीर्घांक तर कधी एकांकिका. संगीत रंगभूमी संपत चालली. नाटकवाले पळताहेत सिरियलच्या रेसमध्ये, सिरियलवाल्यांना स्वप्नं पडतात चित्रपटात जायची. असो, चित्रपट म्हणजे कलेतलं शेंडेफळच जणू. मानवानं आजपर्यंत ज्या महान कला निर्माण केल्या, त्या सर्व कलांमधली सर्वांत तरुण कला म्हणजे चित्रपट. चित्रपटाची कला ही कलावंत आणि रसिकांना एक छोटंसं जग भेट देते. इतर जगापासून वेगळ्या असलेल्या या चित्रपट जगात, काळ्याकुट्ट अंधारात समूहानं बसून, या जगातली स्वप्नं माणसं उघड्या डोळ्यांनी पाहून अंतरंगात साठवून घेतात. चित्रपटाची ही भेट औषधाचं काम करते जणू. सगळ्या ताणतणावापासून काही काळासाठी फ्रेश, ताजतवानं बनवते. चित्रपट म्हणजे स्वप्नावस्थेचं अजाणतेपणी केलेलं अनुकरण. स्वप्न आणि भावना व्यक्त करण्याचं सर्वोत्तम साधन. चित्रपट म्हणजे बोली भाषेची सीमा ओलांडून जगभरातल्या भावभावनांची प्रतिमा दाखवणारा एक आरसाच जणू.

एका सेकंदात पंचवीस वेळा सत्य मांडणारं हे माध्यम. म्हणून तर टॉलस्टॉयनं चित्रपटाला, 'गतिमानतेचं गूढ ईश्वरी वरदान लाभलेलं एक महान माध्यम' असं म्हटलंय. सन १९१०च्या सुमारास महाराष्ट्रातील एक तरुण शास्त्रीबुवा चित्रपटाच्या वेडानं झपाटला गेला. त्याच्या नजरेत पडद्यावर ख्रिस्त प्रभू, गोकुळ, अयोध्या तरळू लागले. चित्रनिर्मितीचा ध्यास त्याच्या रंध्रारंध्रात उसळ्या मारू लागला. आर्थिक, शारीरिक, मानसिक अशा सर्व संघर्षातून जात त्या शास्त्रीबुवानं, म्हणजेच दादासाहेब फाळकेंनी चित्रपटनिर्मिती केली. सन १९१३ साली मुंबईला 'राजा हरिश्चंद्र' झळकला. हाच पहिला भारतीय चित्रपट. चित्रपटामुळे माणसाला आपल्या अनुभवकक्षा ओलांडता येतात. चित्रपट माणसाला नाट्य, प्रणय, साहस अशा स्वप्ननगरीत घेऊन जातो. चित्रपट आनंद देतो, बुद्धीला खाद्य देतो. कधी प्रश्न विचारायला प्रवृत्त करतो. जागतिक संस्कृती, धार्मिकता, आचार विचार, तिथली माणसं, त्यांचे पेहेराव खाद्यसंस्कृती, तिथलं संगीत- गाणं अशी कितीतरी माहिती भारतीय प्रादेशिक आणि जागतिक चित्रपटांमधून आपापसात पोहोचत असते. ध्वनी आणि दृश्य या दोन्ही माध्यमांचा परिणामकारक बनलेला चित्रपट माणसाला खिळवून ठेवतो. चित्रपटामध्ये व्यावसायिक सिनेमा आणि आर्ट सिनेमा असे दोन प्रकार मानले जातात. असे का ते माहिती नाही. तुफानी वेग, खलनायकाची व्यक्तिरेखा, चमकदार संवाद, स्टार कलावंत, चित्रपटाला एक निश्चित असा शेवट आणि मुख्य म्हणजे मोठे बजेट, स्पेशल इफेक्ट्स आणि भव्य दिव्य ॲक्शन. या गोष्टी जगभरात आवडल्या जातात असं एक गृहीतक. आर्ट सिनेमाची अशी व्याख्या ठोस जरी नसली तरी हे चित्रपट दिग्दर्शकाच्या नावाने ओळखले जातात हे वैशिष्ट्य.. असो, हळूहळू ही चित्रपटकला तंत्रज्ञानानं बहरू लागली. मूकपटातून मग बोलत बोलत ही कला बोलपटात शिरली. पुढं जगभर हिचा प्रसार झाला. अनेक सृजन निर्माते, लेखक, दिग्दर्शक, नट-नटी, तंत्रज्ञ यांच्या वेगवेगळ्या कल्पनांची यात भर पडली. बोलता बोलता चित्रपट दृश्यांच्या साखळीत विरघळून गेला. भारतीय तसेच जागतिक चित्रपटांमधून चित्रपटाच्या वेगवेगळ्या शैली निर्माण झाल्या. भाषाभेद ओलांडून साऱ्या जगानं ही चित्रपट कला मोठ्या प्रेमानं, रसिकतेनं स्वीकारली. आज या चित्रपटकलेच्या व्यवसायानं जागतिक उलाढाल गाठली आहे.

चित्रपट हे संवादाचे अत्यंत प्रभावी असे आधुनिक माध्यम आहे. माणसाच्या भौतिक आणि आधिभौतिक जीवनाचे प्रच्छन्न दर्शन चित्रपटांतून घडते. कथानक सांगणे हाच चित्रपटाचा प्रमुख उद्देश असला तरी चित्रपट म्हणजे कथाकथन नाही. मानवी वृत्ती प्रवृत्तींचा आणि क्रियाकलापांचा धांडोळा घेणारे चित्रपट हे आगळे वेगळे दृक् श्राव्य माध्यम आहे. चित्रपटांत जितका बोललेला शब्द महत्त्वाचा असतो, तितकाच न बोललेला अर्थही महत्त्वपूर्ण असतो. जेव्हा चित्रपटांतील पात्रे बोलत नाहीत, तेव्हा कॅमेरा बोलत असतो. चित्रपटही कॅमेऱ्याच्या दृष्य भाषेत केलेली कथानकाची मांडणी असते. संगीत आणि शब्द हे जरी चित्रपटांतील संवाद अर्थपूर्ण करीत असले तरी बरेचदा चित्रपटांतील नि:शब्द संवाद अधिक अर्थवाही असू शकतो. निःशब्दतेतील संवाद हा परमोच्च स्वरूपाचा संवाद असतो असे जे मानले जाते, ते चांगल्या चित्रपटांत बरेचदा प्रत्ययाला येते. जसे लिखित भाषेचे व्याकरण असते तसेच सिनेमाच्या दृष्य भाषेचेही व्याकरण असते. जगातील कुठलाही चांगला सिनेमा या व्याकरणाचे पालन करताना आढळतो. कॅमेऱ्याचे कोन आणि दृष्य चित्रिकरणातील समीपता किंवा अंतर बरेचदा कथेला वेगळा अर्थपूर्ण आयाम प्रदान

करताना आढळते. एक्स्ट्रीम लाँग शॉट पासून एक्स्ट्रीम क्लोज अप पर्यंतचा कॅमेऱ्याचा प्रवास चित्रपटाला अधिक प्रत्ययकारी करतो.

व्यक्तीच्या सुखदुःखाची गोष्ट सांगत असताना कॅमेरा कधी व्यक्तीच्या अंतरंगात डोकावतो तर कधी त्या व्यक्तीभोवतीचा सबंध परिसर कवेत घेऊन त्या पार्श्वभूमीवर व्यक्तीच्या सुख दुःखाचा अन्वय लावतो. कॅमेऱ्याच्या आसाभोवतीची हालचाल म्हणजे पॅन असो किंवा त्याची वर खाली होणारी हालचाल म्हणजे टिल्ट असो कॅमेरा त्याच्या हालचालीतून चित्रपटाला परिणामकारकता प्रदान करतो. चित्रपटातील रंगसंगती असो किंवा विविध लेन्सेसचा वापर असो यातून चित्रपटाचा दृष्य भाषेतील संवाद सुरू असतो. त्यामुळे चित्रपट एकाच वेळी दोन भाषांतून संवाद साधताना आढळतो. एक शब्दांची भाषा व दुसरी कॅमेऱ्याची दृष्य भाषा. खरे तर चित्रपटाच्या दृष्य भाषेमुळेच सिनेमा जागतिक होतो. जगातील कुठल्याही भागात निर्माण झालेला चित्रपट अगदी विरुद्ध टोकावरील प्रदेशात स्वीकारला जाऊ शकतो. चित्रपट हे काळ, परिसर, संस्कृती यांच्या पलीकडचा. संवाद साधणारे जागतिक माध्यम आहे.

१.३ समारोप :

कोणत्याही माध्यमातून झालेला कलेचा आविष्कार घ्या, त्यातील शैलीला किंवा तंत्राला स्वतंत्रपणे कोणतीही मौलिक गुणवत्ता नसते. इंग्रज ग्रंथकार चेस्टरफील्ड म्हणतो, त्याप्रमाणे आविष्कारशैली वा तंत्र हे विचार व भावना ह्यांचे बाह्य आवरण असते. प्रत्येक कलाकृतीची घाटाई कलाकाराने तिच्या माध्यमातून आणि आशयातून कल्पिलेली पहिली आणि अखेरची घाटाई असते. कलाकृतीमधून जो शैलीचा धर्म, घाटदार पक्केपणा अथवा नेटावा भासमान होतो, तो त्या कलाकृतीपुरताच निर्माण झालेला असतो, असेही म्हणता येईल. तंत्रात व शैलीत जो भेद असतो, तोदेखील अर्थात अनुभवसिद्ध असाच असतो; मग कलाकाराला तंत्राची सलाबत बाळगण्याचे प्रयोजन ते काय? ह्या पाल्हाळकारक मजकुराचे धोरण आमच्या सुविद्य वाचकांच्या ध्यानी येईल ना? मागे एकदा लिहिलेच आहे, येथे पुन्हा एकदा साफ लिहून ठेविता येईल की, भावनांचा जोरदार आवेग व उत्कट जोश प्रदर्शित करण्याकरिता कलाकाराला आपल्या कलाकृतीच्या भरदारीत फरक करावा लागतो व भरदारीत असा बदल केला की, व्यक्तिगत तंत्र आपोआप, नकळत निर्माण होते. विशिष्ट परिस्थितीत शैलीमुळे किंवा तंत्रामुळे कलाकृतीला विशिष्ट आकार मिळाला, की ती कलाकृती आपली व्यक्तिगत भाषा बोलू लागते, आणि शैलीचा व तंत्राचा खास व्यक्तिगत बस्ता तयार होतो. शैली ही कलाकाराची स्वतःची जिगर असते, आणि म्हणूनच शैलीचा पाक व्यक्तिगत असतो. शैली म्हणजे संपूर्ण कलाकार. कलाकार व्यक्तिगत तंत्राचे भोवरे कलाकृतीमधून पेरून ठेवितो, त्यालाच मौलिक श्रेष्ठता लाभते.

१.४ स्वाध्याय :

(अ) योग्य पर्याय निवडा

(१) ज्या कला डोळ्यांशी संबंधित असतात किंवा ज्या दिसू शकतात त्यांना .... म्हणतात.

(अ) अप्रायोगिक कला (ब) दृश्यकला

(क) ललितकला (ड) श्राव्यकला

(२) दृश्यकला कधी कधी वस्तूंचे रूप धारण करतात म्हणून त्यांना .... म्हंटले जाते.

(अ) शिल्पकला (ब) चित्रकला

(क) गायनकला (ड) नाट्यकला

(३) .... या दृश्यकलेच्या प्राथमिक श्रेणी आहेत.

(अ) चित्रकला (ब) स्थापत्यशास्त्र

(क) शिल्पकला (ड) वरील पैकी सर्व

(४) एकूण रस .... आहेत.

(अ) ८ (ब) ९

(क) ३३ (ड) १०

(५) 'राजा हरिश्चंद्र' चित्रपट .... साली प्रदर्शित झाला.

(अ) १९०३ (ब) १९२३

(क) १९१३ (ड) १९१०

उत्तरे : १) ब २) अ ३) ड ४) ब ५) क

(आ) दीर्घोत्तरी प्रश्न -

(१) दृश्यकला व तिचे स्वरूप त्यांतील स्थित्यंतरासहीत स्पष्ट करा.

(२) चित्रपट कला व साहित्य तौलनिक विचार करा.

(३) 'छायाचित्रण' कलेचे तिच्या प्रकार व वैशिष्ट्यांसहित विस्तृत विश्लेषण करा.

(४) चित्रकला व छायाचित्रण या कलांचे स्वरूप व साहित्यिक विचार विषद करा.

(५) दृश्यकला व साहित्याचा परस्पर संबंध चर्चा करा.

(ई) लघुत्तरी प्रश्न -

(१) छायाचित्रणाचे प्रकार थोडक्यात सांगा.

(२) नाट्यकलेतील भरतमुनींच्या रसासिद्धांताविषयी थोडक्यात चर्चा करा.

(३) दृश्यकलेची व्याख्या सांगुन थोडक्यात स्वरूप सांगा.

(४) विविध दृश्यकलांची थोडक्यात ओळख करून द्या.

(५) लघुचित्रशैलींचा उदय व विकास थोडक्यात सांगा.

१.५ अधिक वाचनासाठी संदर्भ ग्रंथ :

१. चित्रपट एक कला – विजय दिक्षित, रेणुका प्रकाशन नाशिक

२. मराठी चित्रपट सृष्टीचा इतिहास – रेखा देशपांडे, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

३. नाटक एक आव्हान – प्रा. जयंत तारे, अनुबंध प्रकाशन, पुणे

४. नाटक एक मुक्त चिंतन – रवींद्र दामोदर लाखे, ग्रंथाली प्रकाशन, मुंबई

५. नाटक : स्वरूप व समीक्षा – डॉ. द. भि. कुलकर्णी, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे

६. भारतीय नाटकशास्त्र व नाट्यकला आणि पौरस्त्य व पाश्चात्य रंगभूमी – नारायण भवानराव पावगी, वरदा प्रकाशन, पुणे

७. भारतीय दृश्यकला – एक संक्षिप्त परिचय – डॉ. रुची रानी, अनु बुक्स, नवी दिल्ली

८. दृश्यकला के मूलभूत सिध्दांत – तकनीक और परंपरा – डॉ. हदय गुप्त, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रंथ अकादमी, भोपाल

९. आधुनिक भारतीय चित्रकला – डॉ. गिर्राज किशोर अग्रवाल, संजय पब्लिकेशन, आग्रा, उ. प्रदेश

१०. फोटोग्राफी – तकनिक एवं प्रयोग – नरेंद्रसिंह यादव, राजस्थान हिंदी ग्रंथ अकादमी, राजस्थान

११. मराठी साहित्य आकलन आणि आस्वाद – प्रा. विश्वनाथ शिंदे, शब्दालय प्रकाशन, श्रीरामपूर, महाराष्ट्र

❑❑❑

घटक २
चित्रकला, छायाचित्रण आणि चित्रपट

अनुक्रमणिका

२.० उद्दिष्ट्ये

२.१ प्रास्ताविक

२.२ विषय विवेचन

  २.२.१ दृश्यकलांचा माध्यम विचार

  २.२.२ चित्रकाराची माध्यमे, रेषा, आकार व रूप, छायाभेद, रंग, पोत आणि चित्रांचा आशय

  २.२.३ छायाचित्रण कला - स्वरूप व विचार

  २.२.४ छायाचित्रातील घटक, क्षमता

  २.२.५ कलेची दृश्यभाषा, सर्जनशीलता, सौंदर्यदृष्टी

  २.२.६ चित्रपट माध्यम विचार

  २.२.७ माध्यम आणि भाषा

  २.२.८ प्रतिमा विचार

  २.२.९ चित्रपटातील काळ व अवकाश

  २.२.१० चित्रपटाचे सौंदर्यशास्त्र

  २.२.११ मराठी चित्रपट आणि साहित्य

२.३ समारोप

२.४ स्वाध्याय

२.५ अधिक वाचनासाठी संदर्भ ग्रंथ

२.० उद्दिष्ट्ये :

१. चित्रकलेच्या घटकांचा, माध्यमांचा, रंगांचा, आशयाचा सखोल अभ्यास होईल.

२. छायाचित्रण कलेचे स्वरूप, घटक, क्षमता, स्वतंत्रता यांचा परिचय होईल.

३. कलांची दृश्यभाषा, त्यांतील सर्जनशीलतेची ओळख होईल.

४. कलांचे आणि चित्रपटांचे सौंदर्यशास्त्र समजेल.

५. चित्रपट माध्यमाचा सखोल अभ्यास होईल.

६. मराठी चित्रपट आणि साहित्य यांच्यातील परस्परसंबंध आणि तौलनिक विचार होईल.

२.१ प्रास्ताविक :

कलांमध्ये मूलत: चित्रकला किंवा काही इतर दृश्यकला येतात. ह्या कला द्विमित अवकाशामध्ये, म्हणजे कुठल्या तरी सपाट पृष्ठभागावर काही तरी काढणं यातून जन्माला येतात. त्याशिवाय शिल्पकला तीसुद्धा डोळ्याने बघितली जाते, आकाराला आणली जाते, पण ती प्रत्यक्षात त्रिमित अवकाशात अस्तित्वात येते. तिसरी दृश्यकला म्हणजे वास्तुकला. आता वास्तुकला ही कलाही आहे पण मुख्यत्वेकरून तिचा व्यवहार हा जीवन अस्तित्वाशी असलेल्या त्याच्या नात्याशी किंवा मूल्याशी होतो. म्हणजे काय, तर त्या वास्तूचा आपण कशासाठी तरी वापर करतो, त्या अनुषंगाने त्याचा व्यवहार होतो. दृश्यकलेतली त्रिमित कल्पना चित्रकलेतली द्विमित प्रतिमा आणि त्यात दृश्य पातळीवर जे विश्व निर्माण झालं आहे ते म्हणजे एक द्विमित प्रतिमा असते. म्हणजे जेव्हा ती आपण बघत असतो तेव्हा त्याचा संदर्भ एका त्रिमित अवकाश व्यवस्थेशी लागतो. द्विमित अवकाशामध्ये जे चित्र काढतो त्यात जे काही असतं त्यात अनेक वर्षांपासून चालत आलेले, निरनिराळ्या सामाजिक-सांस्कृतिक व्यवहारांतून चालत आलेले दृश्य संदर्भांचे व्यवहार एका पातळीवर असतात, तर त्याच्याशी निगडित असलेली जीवनपद्धती-प्रणाली आणि मूल्यव्यवस्था, संस्कृतिव्यवस्था दुसऱ्या पातळीवर असतात. म्हणजे, प्रतिमांचा काही भाग हा फक्त त्या घटित व्यवहाराच्या वास्तवदर्शनासाठी केला गेलेला असतो. पण त्या प्रतिमा मानवी डोळ्यांकडून मेंदूकडे जातात तेव्हा मेंदूतून अस्तित्वाचं भान तयार होतं. या दोन गोष्टींचा संदर्भ घेतला तर तो निव्वळ घटित व्यवहार जिथे ओलांडतो तिथे कलेचा काही संदर्भ येऊ लागतो. फक्त हुबेहूबता हा काही कलेचा संदर्भ असत नाही. आपण हजारो वर्षांच्या निरनिराळ्या प्रक्रियेतून, त्या त्या समाज-संस्कृतीतून तयार झालेल्या प्रतिमा पाहतो. त्यांना तिथल्या मिथकांचा आधार असेल, त्या काही विशिष्ट चिन्हव्यवस्थेच्या अनुषंगाने असतील. म्हणजे, त्या प्रतिमा ज्या गोष्टींच्या आहेत त्या गोष्टींचा संदर्भ इतर कलांमध्येही असतो. इतर म्हणजे कुठल्या? लिखित भाषेतही ते असतं आणि बोली भाषेतही. लिखित भाषा एका चिन्हव्यवस्थेतून येते. म्हणजे कागदावर काही अक्षरं, शब्द, यांची रचना करून आपण ती भाषा लिहितो. त्याचप्रमाणे ती भाषा उच्चारित करतो तेव्हा त्या उच्चारांचीही एक चिन्हव्यवस्था आहे. आपण 'साहित्य' या संदर्भात भाषा असं जिला म्हणतो, ती ही भाषा. साहित्याच्या भाषेबद्दल खूप काही बोललं जातं.

आता चित्रकला, शिल्पकला आणि वास्तुकला या तीनही कलांच्या अनुभव व्यवस्था दृश्य असतात त्यामुळे 'समोर उभं ठाकणं' याच्याशिवाय दुसरा पर्याय नाही. म्हणजे काय, तर आपण निसर्ग बघू शकतो, पण आपण निसर्गाचं चित्र बघतो म्हणजे एका विशिष्ट कलाकाराने काही तरी रचित व्यवहार केलेला आहे, तो आपण बघतो. आपण चित्रपटाची भाषा या संदर्भाकडे आणखी तपशीलात येऊ लागतो त्या वेळेला एक लक्षात येतं की, मुळातच डोळ्यांनी जे बघितलं जातं ते आणि कलाकाराने सादर केलेलं, 'चित्र' म्हणून जे काही आहे ते ह्यात हा फरक असतो-ते सादर केलेलं बघण्याकरता आपल्याला काही वेगळा स्वत:हून प्रयत्न करावा लागतो. त्याच्याशी नातं जोडण्याचा, किंवा मागचे काही संदर्भ घेऊन त्याच्या समोर उभं ठाकण्याचा प्रयत्न करावा लागतो. त्यामुळे, केवळ आपल्याला काही तरी दिसतंय किंवा आपण काही तरी बघितलंय, म्हणजे चित्र आपल्याला जाणवतं, भावतं, कळतं अशा समजुतीत राहून चालत नाही. म्हणजे

दृश्यकलांचीसुद्धा खरं तर भाषा आहेच. पण त्याचा कधी आपण एवढा विचार करत नाही. किंवा त्याची आपल्या समाजसंस्कृतिव्यवहारात, किंवा शिक्षणात किंवा जीवनव्यवहारात तितकीशी दखल घेतली जात नाही.

संगीत, नृत्य आणि नाट्य या तीन कला या प्रयोगकला, प्रयोगजीवी कला किंवा सादरीकरणाच्या कला असल्यामुळे त्यामध्ये कर्ता-करविता म्हणजे निर्मिती करणारा, सादर करणारा कलाकार आणि आस्वादक असे दोघे आमने सामने असतात, आणि त्याच क्षणाला त्याचा अनुभव व अनुभूती येणं असा प्रकार असतो. शिवाय, त्यांची रचना कालात असल्यामुळे त्या कालबद्ध व्यवस्था आहेत. त्यामुळे अवकाशबद्ध व्यवस्था, कालबध्द व्यवस्था आणि त्यांची एकमेकांमध्ये सरमिसळ होऊन आणखी काही तरी होतं. म्हणजे जेव्हा मी एखादं नाटक बघतो, संगीताची मैफल ऐकतो किंवा नृत्य बघतो तेव्हा मी दृश्य स्वरूपातही काही तरी म्हणजे त्याचे हावभाव आणि चिन्ह किंवा मुद्रा बघत असतो. आणि त्याच वेळी त्याला एक त्याची म्हणून काही एक तालरीतीपद्धतीही असते. म्हणजे तो तोडा किंवा तिय्या जर नृत्यकाराने घेतला असेल तर त्यासाठी त्याने काळाचंही व्यवस्थापन केलेलं आहे, म्हणजे तो तोडा किंवा तिय्या इथे संपतो, इथे अमुक होतं, इथे तो अशी मुद्रा करतो, वगैरे. म्हणजे इथे अवकाशही रचित किंवा पुनर्रचित होतंच, पण त्यात एक आकृती येते, जसे नृत्यामध्ये एक मनुष्यदेह येतो, तो हलतो, चलत होतो, त्याचे आकार होतात, त्याची रूपं होतात. त्याची चिन्हव्यवस्था होते. भारतामध्ये इतक्या प्रकारच्या संगीत आणि नृत्यकला आहेत. त्यांत शास्त्रीय म्हणतो तशाही आहेत आणि लोकधाटणीच्याही आहेत. अशा अनेक आहेत.

सिनेमासाठी इथून पुढे एक महत्त्वाचा मुद्दा आला तो म्हणजे 'कॅमेरा.' प्रतिमा हुबेहूब टिपण्याची एक क्षमता आणि धारणा ह्या यंत्राच्या हातात आली. यंत्र हुबेहूब चित्रित करतं. 'हुबेहूबता' म्हटल्यावर इथे मुद्दा आला की, ते बघतोय मी, म्हणजे 'मी काय बघतोय?' असा प्रश्न जोपर्यंत आपण विचारत नसतो तोपर्यंत ह्या भाषेचं रूप चलनव्यवहारात होत नसतं. फोटो मी बघतो. माझ्या मुलाचा फोटो बघतो, अमक्याचा बघतो पण फोटो हे एक मुद्रितस्थळ आहे, जागा आहे, आकार आहे. म्हणजे उद्या जर तुमचा फोटो काढला तर असा अर्थ होतो की, कॅमेरा इथे आहे, त्याच्यातून एवढं दिसतं आहे आणि एवढं दिसत असताना तुम्ही अशी मान हलवत होता, तेव्हा त्याच्या एक शतांश सेकंदाला मी ते मुद्रित करून ठेवलेलं आहे. म्हणजे मी काळ गोठवून ठेवण्याची व्यवस्था केलेली आहे. कारण काळ हा चलत आहे, सतत आहे, सलग आहे. आणि अवकाशसुद्धा. म्हणजे प्रत्यक्षात काळ आणि अवकाश हे एकमेकांशी संलग्नच असतात. ते सुटे होतच नसतात. पण कलाकार त्याच्या संदर्भांनी त्यांची काही पुनर्रचना करत असतो. त्याच्यासाठी तो अनेक संदर्भ आणि घटक वापरत असतो. त्याच वेळी, म्हणजे पुनर्रचना करत असताना त्याला हव्या त्या पद्धतीची त्यांची आकाररूपं तो तयार करतो.

फोटोग्राफी आल्यानंतर तशा तांत्रिक किंवा वैज्ञानिक प्रक्रियेतून म्हणजे दृष्टिसातत्याच्या तत्त्वाचा वापर करून, प्रतिमा नजरेसमोरून सरकवण्यात आल्या तर त्यात काही काळ ती प्रतिमा दिसते आणि मग दिसत नाही, पुन्हा प्रतिमा दिसते आणि दिसत नाही तुम्ही जर चित्रपटांच्या स्क्रीनिंगच्या जुन्या फिल्म्स बघाल तर त्याच्यामध्ये एक चित्रचौकट, मग काळी रेघ, मग चित्रचौकट, मग काळी रेघ असं दिसत राहतं. अशी

सेकंदाला चोवीस चित्रं तुमच्या डोळ्यासमोरून सरकवली जातात. ह्या पद्धतीच्या एका वैज्ञानिक प्रक्रियेतून चलत चित्रपटाचं अस्तित्व तयार होतं.

चित्रकला, शिल्पकला, वास्तुकला, साहित्य, संगीत, नृत्य, नाट्य अशा अनेक कला, त्यांच्याशी निगडित असलेल्या अनेक संस्कृती, रीती, परंपरा, त्यांच्याबरोबर निर्माण होणारी भासभ्रामक किंवा रूप-तत्त्वं आली, हे सगळं चित्रपटात आलं. या तत्त्वांतून त्या त्या देशाचा, त्या समाजसंस्कृतिसंदर्भांचा चित्रपट आकाराला येतो. यंत्र काय कुठेही वापरता येतं. म्हणजे कॅमेऱ्याने इथे चित्रित केलं काय किंवा एखाद्या दुसऱ्या देशात चित्रित केलं काय, तंत्र तेच राहतं. पण ते घेणारा जो माणूस आहे त्याच्याशी संस्कारित व्यवहारांनी ते घेतलं जातं. तो ज्या पद्धतीच्या सादरीकरणाच्या, कथनव्यवस्थेच्या, कथनरीतीच्या परंपरांचा, त्यांच्या बरोबर येणाऱ्या तत्त्वपरंपरांचा, जीवनवृत्ती परंपरांचा विचार करतो त्या पद्धतीने त्या चित्रपटाचे संदर्भ असतात. या सर्व संदर्भांची महिती आपण घेणार आहोत.

२.२ विषय विवेचन :

२.२.१ दृश्यकलांचा माध्यम विचार :

चित्र, शिल्प, स्थापत्य, संगीत, नृत्य, नाट्य, साहित्य या वेगवेगळ्या कलांची साधनद्रव्यं आणि माध्यमं वेगवेगळी आहेत. चित्रकलेसाठी कागद, कॅनव्हास, कापड, भिंत आणि रंग आवश्यक असतात. ग्राफिक कलांसाठी धातूचा पत्रा, लाकडी ठोकळे इत्यादी पदार्थ साधनं म्हणून काम करतात. चित्रकार त्यावर चित्र कोरतो. मग शाई अथवा रंग लावून त्याचे छापे घेतले जातात. साधनद्रव्याचं माध्यमात रूपांतर होत असतं. प्रत्येक कलेचं साधनद्रव्य वेगळं असतं. साधनद्रव्यांचा कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी उपयोग करीत असतानाच त्यांचं माध्यमात रूपांतर होत असतं. एरवी ती फक्त साधनद्रव्यं असतात. तथापि, साधनद्रव्यांच्या विशिष्टत्वामुळे कलाकृतीच्या निर्मितीला विशिष्ट रूप प्राप्त होतं. उदाहरणार्थ, जलरंगात काढलेलं चित्र आणि तैलरंगात काढलेलं चित्र अथवा पेन्सिलनं काढलेलं चित्र यात फरक असतो. त्याचप्रमाणे धातूच्या पत्र्यावर कोरलेलं, लाकडात खोदलेलं, मऊ दगडावर कोरलेलं अशा भिन्न भिन्न साधनद्रव्याचा उपयोग केलेल्या चित्रांतही भेद करावा लागतो. त्या सगळ्याच चित्रकलाकृती असल्या तरी त्यांच्या साधनद्रव्यांच्या भिन्नतेमुळे त्यांची रूपं भिन्न भिन्न झालेली असतात. त्यामुळे मूळ चित्रकृती आणि तिची मुद्रित आवृत्ती यांत अंतर पडतं. ते मूळ चित्रकृतीचं यांत्रिक पुनरुत्पादन असतं. या प्रतिकृती चित्रांची कल्पना देतात. प्रत्येक चित्रात कोणती तरी 'स्थिती' असते. त्या स्थितीचा अर्थ लावून स्थूलमानानं आशय सांगता येतो. रंग आणि रेषा यांच्या साहाय्यानं चित्रफलकावर या 'स्थिती' निर्माण केलेल्या असतात. कोणतंही माध्यम असलं तरी प्रत्येक कलाकृतीला काहीएक आकार असतो; तिच्या रचनेत अंतर्गत एकात्मता अथवा सुसंगती असते. त्या कलाकृतीच्या रचनेत वेगवेगळे घटक असे काही जुळवले गेलेले असले पाहिजेत की त्यांतून एक कलात्मक रचना आकारास आली पाहिजे. एखादं चित्र पाहत असताना रंग, रेषा, आकृती, विषय, द्विमिती, त्रिमितीचा आभास अशा निरनिराळ्या गोष्टी आपल्या ध्यानात येतात. त्या सगळ्या मिळून ते चित्र बनलेलं असतं. त्यातून त्या चित्रकारानं काही 'सांगितलेलं' असतं. एखादं चित्र असो की कविता असो, प्रत्येक कलाकृतीत

तीन घटक समान असतात – ‘द्रव्य’ किंवा ‘माध्यमं’, ‘रूपबंध’ किंवा ‘आकृतिबंध’ आणि ‘आशय’. प्रत्येक कलेचं ‘द्रव्य’ किंवा ‘माध्यम’ वेगळं असतं, त्यामुळे ‘रूपबंध’ वेगळा असतो. मात्र कोणतीही कलाकृती असली तरी ती कोणत्या तरी माध्यमात असते, तिला काही आकार असतो आणि तिच्यातून काही आशय व्यक्त होत असतो. कलाकृतीच्या संदर्भात हे तीन घटक अगदी अपरिहार्य असे आहेत.

दृष्टिप्रधान कला (दृश्यकला) आणि श्रुतिप्रधान कला (श्राव्यकला) असं एक वर्गीकरण केलं जातं. स्थापत्य, शिल्प, चित्र या दृष्टिप्रधान कला, तर संगीत ही श्रुतिप्रधान कला. नृत्य आणि नाट्य या कला संमिश्र आहेत. दृष्टिप्रधान कलांना ‘अवकाशात्मक’ आणि श्रुतिप्रधान कलांना ‘कालात्म’ अशी नावं दिली जातात. साहित्य या कलेचा समावेश श्रुतिप्रधान कलांमध्ये करावा की दृष्टिप्रधान कलांमध्ये असा प्रश्न पडतो. साहित्याच्या मौखिक रूपाचा विचार केल्यास, शब्दांच्या नादांची प्रतीती लक्षात घेतल्यास, श्रुतिप्रधान कलांमध्ये समावेश करता येतो; परंतु संगीतात स्वरांना द्रव्य म्हणून जे महत्त्व असतं ते शब्दांच्या नादांना नसतं. साहित्याचा दृष्टिप्रधान कलांतही समावेश करता येत नाही. अक्षरांच्या लिखित किंवा मुद्रित रूपाचं सौंदर्य हा साहित्यकृतीचा महत्त्वाचा घटक नसतो. त्यामुळे साहित्याचा श्रुतिप्रधान किंवा दृष्टिप्रधान कलांमध्ये समावेश करता येत नाही. शब्द हा श्राव्य आणि दृश्य असला तरी त्याचा ‘अर्थ’ हा घटक महत्त्वाचा असतो. शब्दाचा ध्वनी अथवा नाद आणि शब्दाचं अक्षररूप हे चिन्ह असतं. आपण शब्द ऐकतो किंवा वाचतो तेव्हा ती चिन्हं उलगडतात आणि अर्थ कळतो. चित्रकलेतल्या रेषा, रंग आणि आकृती याहून अक्षराचं रूप वेगळं असतं. संगीतातील स्वर किंवा नाद याहून शब्दाचा नाद वेगळा असतो. अक्षररूप किंवा वर्णनाद वाङ्मयीन कलाकृतीचे दुय्यम घटक असतात. ‘अर्थ’ हाच खरा घटक आणि तो मनात कळत असतो. शब्द हे अर्थसूचक असतात; त्यातून कल्पना, भावना आणि विचार यांचा बोध होतो. इतर कला जशा इंद्रियांना (डोळे, कान) आवाहन करणाऱ्या असतात, तशी साहित्यकला नसते.

दृश्यकला या ऐंद्रिय पातळीवर आस्वाद्य असतात, तशी साहित्यकला नसते. शब्द ऐकल्यानंतर किंवा वाचल्यानंतर त्यांचा अर्थबोध व्हावा लागतो. चित्रात दाखवलेल्या रेषा, रंग, आकृती, वस्तू इत्यादी गोष्टींचा ‘अर्थ’ लक्षात आल्याशिवाय त्या कलाकृतीचा प्रत्यय येत नाही. हे बरोबरच आहे. पण ‘घर’ हा शब्द आणि आकृती यात निश्चितच फरक आहे. घराचं वर्णन वाचताना मनात ते मूर्त होतं. चित्रात घर साक्षात समोरच असतं. चित्रातलं घर हेही अर्थाचं चिन्ह असू शकतं. किंबहुना चित्रातले सर्वच घटक चिन्हरूप असतात असंही म्हणता येतं. प्रत्येक कला चिन्हांचा वापर करीत असते. काही चिन्हं दृश्य असतात, काही श्राव्य असतात, तर काही मनोगम्य असतात. चित्रकलेप्रमाणे साहित्यकला आपला वर्ण्य विषय ‘दृश्य’ करू शकत नाही. सर्वच कलांमध्ये ‘अर्थ’ वा ‘आशय’ व्यक्त करणाऱ्या चिन्हांचा उपयोग केला जातो. चित्रकृतीमध्येही कवितेप्रमाणे प्रतिमा, प्रतीकं, मिथकं, आदिबंध, कल्पनाबंध हे अर्थबोधक घटक असतात; चित्राच्या आशयातून एखाद्या विचारव्यूहाचा, विचारप्रणालीचा बोध होत असतो.

कलांच्या अभिव्यक्तीच्या रूपांत फरक पडतो, तो त्यांच्या माध्यमांमुळे. कलांची माध्यमं भिन्न असतात, म्हणून कलाकृतींचे रूपबंध निराळे असतात. परंतु प्रत्येक कलाकृती ही कोणत्यातरी माध्यमातून रूप धारण करते आणि आशयाची अभिव्यक्ती करते. व्हिन्सेंट व्हान गॉग यानं म्हटलं होतं, शेक्सपीयरमध्ये रेम्ब्रांचं

काहीतरी आहे... आणि व्हिक्टर ह्यूगोमध्ये दलाक्राचं. (विल्यम शेक्सपीयर (१५६४- १६१६) हा ब्रिटिश नाटककार आणि व्हिक्टर ह्यूगो (१८०२-१८८५) हा फ्रेंच कादंबरीकार आणि रेम्ब्रां (१६०६ - १६६९) हा डच चित्रकार आणि दलाक्रा (१७९८-१८६३) हा फ्रेंच चित्रकार). एक नाटककार आणि दुसरा चित्रकार, एक कादंबरीकार आणि दुसरा चित्रकार. व्हान गॉगच्या या वाक्याचा अर्थ काय? चित्र आणि नाट्यकृती, कादंबरी या गोष्टी वेगळ्या आहेत. त्या नुसत्याच वेगळ्या कलाकृती नाहीत, तर त्या वेगळ्या कलांच्या अंतर्गत येतात, तरी व्हान गॉगला त्यांच्यात काहीतरी साम्य आढळतं. म्हणजे कला भिन्न असल्या तरी त्यांच्यात कोणतं तरी एक तत्त्व अंतर्भूत असतं आणि ते सगळ्या कलांना एकमेकींशी जोडतं. बाह्यत: त्या भिन्न असल्या तरी प्रत्येक कलाकृती काही व्यक्त करीत असते (आशय), तिला काही आकार असतो (रूपबंध) आणि हा आकार कोणत्या तरी द्रव्यातून निर्माण झालेला असतो (माध्यम). त्यामुळेच चित्रकलेतील वाद, विचारव्यूह साहित्यातही आलेले दिसतात. चिन्हमीमांसेच्या साहाय्यानं कोणत्याही कलाकृतीची समीक्षा केली जाऊ शकते.

आजचा दृश्यकलेचा झालेला विस्तार एवढा मोठा आहे आणि इतर कलाशाखांशी असलेले तिचे नाते इतक्या विविध प्रकारचे आहे की, दृश्यकलेच्या सीमा निश्चित करणे खूपच कठीण झाले आहे. आजच्या दृक्श्राव्य प्रसारमाध्यमांच्या युगात दृश्यप्रतिमांना सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त झालेले आहे. दृश्यकलेच्या बाबतीत काही कलाविषयक प्रश्न पुन्हा पुन्हा निर्माण होताना दिसतात. कलेचे अलौकिकत्व आणि तिचे उपयुक्तता मूल्य यांचे द्वंद्व कला इतिहासात पुनरावृत्त होताना दिसते. आर्ट आणि क्राफ्ट, कला आणि कौशल्य यांच्यातल्या सीमारेषा प्रत्येक काळात नव्याने स्पष्ट होत आलेल्या आहेत. सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्टच्या स्थापनेपासून आर्ट आणि क्राफ्टचे साहचर्य होते. त्यातूनच वास्तूंचे अलंकरण, उपयोजित कलेचा स्वतंत्र विभाग, मूलभूत अभ्यासक्रमातला बाहाऊस आणि डिझाइन संकल्पनेचा प्रभाव अशा वेगवेगळ्या पातळ्यांवर कला व कौशल्य यांच्यामधले, तसेच अलौकिकता व उपयुक्तता यांच्यातले नाते नव्याने प्रस्थापित होताना दिसते. काळाच्या ओघात कलामाध्यमांच्या व कलाप्रकारांच्या संकल्पना बदलल्या संवेदनशीलतेत मोठे बदल झाले आहेत.

२.२.२ चित्रकाराची माध्यमे, रेषा, आकार व रूप, छायाभेद, रंग, पोत आणि चित्रांचा आशय :

चित्रकला ही दृक् संवेदनांची भाषा आहे. ती समजून घेण्यासाठी आस्वादकाला चित्रकलेच्या घटकांचे ज्ञान असणे आवश्यक आहे. चित्रकार चित्र निर्मिती करताना रेषा, आकार, रंग, पोत इत्यादींचा उपयोग करतात. हे चित्रातील महत्वाचे घटक आहेत. या मूळ घटकांतून अधिक प्रगल्भ अशा चित्रातील घाटांचा, आकारांचा, अवकाशाचा आणि गतिशीलतेचा आस्वाद घेता येतो. सर्वसाधारणपणे लोकांचा असा गैरसमज असतो की चित्रकाराचे कार्य एखाद्या पत्रकारासारखे किंवा छायाचित्रकारासारखे असते. त्यामुळे बरेचदा घोटाळा होतो. सर्वसाधारण रसिक चित्र बघताना त्यात वास्तवाचे हुबेहूब तपशील शोधू लागतो. असे तंतोतंत तपशील त्याला ज्या चित्रात आढळतात ते उत्तम चित्र आहे असे तो गृहीत धरतो. वस्तुस्थिती याहून वेगळी असते. चित्रकाराला त्याच्या भोवतीच्या जगाचे केवळ हुबेहूब चित्रण करायचे नसते. बरेचदा त्याला त्या दृष्यात दडलेला एक अमूर्त क्षण त्याच्या चित्रात पकडायचा असतो. ते दृष्य बघितल्यावर संवेदनांच्या

पातळीवर त्याला जे जाणवले ते त्याला त्याच्या चित्रांतून आणि रंगसंगतीतून व्यक्त करावयाचे असते. चित्रकाराची ही धडपड समजून घेण्यासाठी वेगळी दृष्टी, वेगळे भान रसिकांच्या ठायी असावे लागते. इतकेच नव्हे तर त्याला चित्रकलेच्या मूळ घटकांची पुरेशी माहिती असावी लागते. रेषांतून, आकारांतून, रंगलेपनातून तो चित्रकार नेमके काय सांगू इच्छितो याविषयी समजूत वाढविणे ही चित्रकलेच्या रसिकाची पूर्वतयारी असते. चित्राच्या अनुभवाशी पोहचण्यासाठी त्याला त्याची पात्रता वाढवावी लागते. कारण चित्रातून नेमके काय सांगायचे आहे हे जर चित्रकाराला सांगता आले असते तर त्याने चित्र कशाला काढले असते? किंवा जर त्याला भोवतीच्या गतिमान घडामोडींतला एखादा स्थिर क्षणच बंदिस्त करायचा असता तर त्याने छायाचित्र काढले असते. चित्रकाराच्या प्रेरणा या दोन्हीपेक्षा वेगळ्या आहेत. चित्रकाराला समजून घ्यायचे असेल तर चित्रकलेच्या दृष्य भाषेशी परिचय करून घेणे आवश्यक आहे. ही भाषा चिन्हांची, आकारांची, रेषांची, रंगाची, पोताची, रुपाची भाषा आहे. या भाषेचे व्याकरण माहीत असल्याशिवाय चित्रकलेला समजून घेणे अशक्य आहे.

चित्रकलेचे घटक :

बिंदू :

बिंदू हा चित्रकलेतील सगळ्यात लघू घटक आहे. ज्याला लांबी, रुंदी, खोली किंवा त्रिज्या, व्यास नाही तरीदेखील अस्तित्व आहे असा एखाद्या चौकटीतला थेंब म्हणजे बिंदू. दृष्यचौकटीतला बिंदूने व्यापलेला भाग महत्त्वाचा नसला तरी बिंदूमुळे दृष्यचौकटीला एक परिमाण मिळते. बिंदूपासून आकाराची सुरुवात होते. बिंदू हा आकाराला साकार करणारा एक लघुत्तम घटक आहे.

रेषा :

रेषा दोन बिंदूच्या मधला मार्ग दर्शविते. कुठलाही आकार रेषेने सहजगत्या चितारता येतो. रेषा उभी, आडवी, सरळ, वक्र कशीही असू शकते. रेषेतून गतीचा बोध होतो, दिशेचे भान येते. एका चौकटीतील अनेक बिंदूना जोडणारा दुवा म्हणजे रेषा. एका चौकटीतील चार बिंदूना जोडणाऱ्या रेषांतून चौकोनाचा आकार निर्माण होऊ शकतो. रेषा त्रिकोण, चौकोन, पंचकोन, षट्कोन इत्यादी अनंत आकार निर्माण करते. रेषांमध्ये भावभावना प्रकट करण्याचे सामर्थ्य असते. आडवी रेष शांतता आणि आराम दर्शविते. उभी रेषा सत्ता आणि ताकद दर्शविते. तिरपी रेषा गती दर्शविते तर वक्र रेषा लौकिकातील आनंद व्यक्त करतात. एककेंद्राभिमूख रेषांतून सखोलता व्यक्त होते. रेषा काढणे ही माणसाची अत्यंत स्वाभाविक कृती आहे. रेषा ही अत्यंत उस्फूर्तपणे काढली जाते. रेषा आखण्यासाठी अतिशय कमी साहित्य लागते. चित्रातील रेषा कशी काढली जाते यावर चित्रांतील बरेचसे घाट अवलंबून आहेत. जाड रेषेतून स्थैर्य, वजन किंवा कोमलता दाखविता येते. तर सूक्ष्म रेषेतून टणक पृष्ठभाग दर्शविता येतो. केवळ रेषांच्या मदतीने कितीतरी महान चित्रकारांनी त्यांची चित्रे बोलकी आणि अधिक प्रभावी केली आहेत. जाड बारीक रेषांच्या संगतीतून हलत्या चित्राचा भास निर्माण करता येतो. रेषांमुळे एखाद्या चित्राला खोलीचे परिमाण देता येते. रेषा ही चित्रांची मूळ भाषा आहे. चित्रांतील आकार रंगसंगती रेषांमुळे उठून दिसतात.

आकार :

बंदिस्त रेषांतून आकाराची निर्मिती होते. आकार म्हणजे एक विविक्षित भाग. एका चित्रात अनेक आकार दिसू शकतात. वस्तूच्या बाह्य रेषेमुळे आकार तयार होतात. चौकोन, त्रिकोण, षट्कोन हे प्राथमिक आकार आहेत. आकारांतून संवाद साधला जातो. आकार प्रतीकरूपाने संवाद साधतात. कुठल्याही त्रिमित आकाराकडे चित्ररसिकाला एक भूमितीय आकार म्हणून बघता आले पाहिजे. चित्रातील आकाराकडे जेव्हा आपण वस्तुनिष्ठपणे बघतो तेव्हा तेव्हा आपल्याला त्या रंगाकाराचे किंवा पोताकाराचे दर्शन घडते. चित्रकार हा अचल द्विमितीय आकारातून रसिकांशी संवाद साधत असतो. रसिकाला वस्तूच्या बाह्य भूजेवर लक्ष केंद्रित करावे लागते. आकारातील अंतर्गत अवकाशाइतकाच आकाराच्या बाहेरचा अवकाशही महत्त्वाचा असतो. उत्तम चित्रकार आकाराच्या आतील आणि बाहेरील पोकळीचे सुयोग्य नियोजन करतो. चित्रकला ही प्रतीकांची आणि चिन्हांची कला आहे. पण या प्रतीकांमागील पारंपरिक आशय ठाऊक नसतानाही चित्राचा आस्वाद घेता येतो. ज्याप्रमाणे पौर्णिमेच्या रात्री पूर्ण उमललेल्या चंद्राचे आणि आकाशात खच्चून भरलेल्या तारकांचे सौंदर्य खगोलशास्त्राचे ज्ञान नसतानाही आपल्या मनाला मोहून घेते, तद्वतच चित्रकलेच्या घटकांचे ज्ञान नसलेला माणूसही चित्रकलेतील सौंदर्यानुभव घेऊ शकतो. आकारांतून भावस्थितीचाही अनुभव घेता येतो. काही आकार मनाला उदास खिन्न करणारे असू शकतात, तर काही आकार मनाला उल्हासित करतात. आकारातून होणारा संवाद हा अनेक पातळ्यांवर आपल्याला समृद्ध करीत असतो.

रंग :

रंग हा चित्रकलेतील अत्यंत महत्त्वाचा घटक आहे. रंगामुळे चित्राला उठाव येतो. रंगांमुळे चित्र जिवंत होते. रंग चित्रांत प्राण फुंकतात. रंगामुळे चित्रांचे रूप पालटते. निव्वळ आकारातून होऊ न शकणारा अर्थबोध चित्रांतील रंगसंगतीमुळे सहजगत्या होऊ शकतो. रसिकांची रंगांना प्रतिसाद देण्याची वृत्ती वेगवेगळी असते. एखादा रंग कुणाला उत्साही करेल तर तोच रंग कुणाला निराशेच्या गर्तेतही घेऊन जाऊ शकतो. कारण रंगांचा संबंध मानवाच्या अनुभवविश्वाशी आहे. एखाद्याच्या अनुभवविश्वात अबोध स्तरावर विशिष्ट रंगाचा जो संकेत असेल, त्याप्रमाणे ती व्यक्ती त्या रंगाला प्रतिसाद देईल. अर्थात काही रंगाच्या मागे एक पारंपरिक अर्थ दडलेला असतो. चित्रकारही त्या परंपरेचे कधी कधी भान ठेवून त्याबरहुकूम विशिष्ट आकारात विशिष्ट रंग भरत असतो. परंतु असे केलेच पाहिजे असा नियम नाही. दुसरे म्हणजे सभोवतालच्या सृष्टीतील रंगसंगतीप्रमाणेच चित्रातील रंगसंगती असली पाहिजे असे अजिबात नाही. झाडाच्या पानांना हिरव्या ऐवजी लाल रंग दिल्याने चित्र निरर्थक ठरत नाही. रंगांचा वापर गुहाचित्रांपासून तर आधुनिक कलाकृतींपर्यंत सर्वकाळात विपुलपणे केलेला दिसून येतो. गुहाचित्रांमध्ये मर्यादित रंगयोजना होती. लाल, पिवळा, काळा आणि कथ्था इतकेच रंग गुहाचित्रांत वापरलेले दिसतात. याचे साधे कारण त्या काळात रंग तितक्या विपुल छटांमध्ये त्या काळात उपलब्ध नव्हते. इजिप्शीअन काळात या रंगांमध्ये बरीच भर पडली. स्त्री आकृत्यांना या काळात हलक्या छटांचे रंग दिले जात, तर पुरुष आकृत्यांना गडद रंग दिले जात. ख्रिस्त

कालखंडात रंगांचा प्रतिकात्मक वापर केलेला आढळतो. निळा रंग विशुद्धतेचे प्रतीक असल्यामुळे चित्रांतील मेरीच्या वस्त्रांना निळा रंग दिलेला दिसतो. भारतातही राम, कृष्ण, शंकरादी देवतांना निळाच रंग दिलेला दिसतो. पूर्वी रंग हा चित्र सुशोभित करण्यासाठी वापरला जात असे. आधुनिक काळात रंग हे अभिव्यक्तीचे महत्त्वाचे साधन ठरले आहे. रंग हा कलावंताच्या अंतरंगातील आशय संक्रमित करण्यासाठी वापरण्यात येणारा आधुनिक काळातील महत्त्वाचा घटक आहे. पूर्वी चित्रकार चित्र पूर्ण झाल्यावर पार्श्वभूमीचे आणि चित्रांतील आकारांतील रंगलेपन करीत. त्यामुळे रंग तितके महत्त्वाचे ठरत नसत. १७ व्या आणि १८ व्या शतकांपासून चित्रकारांनी रंगांकडे चित्रांचा एक अविभाज्य भाग म्हणून बघायला सुरुवात केली. त्यांच्या चित्रांत रंग अगदी पहिल्या पायरीपासून अवतीर्ण होऊ लागले. १९ व्या शतकाच्या आरंभी रंगांवर वैज्ञानिक संशोधन झाले. तेव्हापासून रंगाकडे बघण्याच्या दृष्टिकोनात आमूलाग्र बदल झाला. २० व्या शतकांत रंग अतिशय महत्त्वपूर्ण ठरले. वस्तूंच्या मूळ रंगांपेक्षा वेगळेच रंग जाणीवपूर्वक चित्रांमधून प्रकट होऊ लागले.

अमूर्त चित्रकारांनी तर आकार आणि रंग हेच दोन घटक प्रामुख्याने त्यांच्या चित्रांत वापरले. प्रत्येक रंगाचा स्वतःचा असा एक विशेष गुणधर्म असतो. तो ढोबळमानाने चित्रांतून व्यक्त होतो. प्रत्येक रंग विशिष्ट भावभावनांशी संलग्न असतो. चित्रांतील त्यांच्या प्रकटीकरणांतून त्या भावभावनांचा परिपोष होतो. रंगांचे दोन विभाग पडतात. १) उष्ण रंग २) शीत रंग उष्ण रंगातून उत्साह किंवा कार्यमग्नता दिसून येते तर शीत रंगातून शांतता किंवा स्थैर्य यांचा प्रत्यय येतो.

उठाव :

ज्या गुणधर्मांमुळे चित्राला गडदपणा किंवा फिकेपणा येतो तो गुणधर्म म्हणजे उठाव किंवा टोन. द्विमितीय चित्राला त्रिमितीय परिमाण देण्यासाठी उठावाचा वापर केला जातो. यामध्ये रंगांच्या विविध छटा बघायला मिळतात. निसर्गात रंगांच्या विविध छटा निसर्गतःच बघायला मिळतात. या छटांचा परिणाम चित्रात दाखविण्यासाठी चित्रकाराला रंगांचे निरनिराळे उठाव वापरावे लागतात. अशावेळी चित्रकार गडद रंगाच्या बाजूला फिका रंग किंवा एका रंगाच्या बाजूला त्याच्या अगदी विरोधी रंगाचे लेपन करून परिणाम साधताना दिसतात. प्रत्येक रंगाला एक अनुरूप उठाव मूल्य असते.

पोत :

एखाद्या पृष्ठभागाचा खडबडीत, गुळगुळीत किंवा मृदू असा अनुभव म्हणजे पोत. पोत हा स्पर्शाने जाणवतो किंवा तो डोळ्यांनाही जाणवू शकतो. दैनंदिन जीवनात पोताचा अनुभव हा स्पर्शजन्यच असतो. एखादा पृष्ठभाग खडबडीत, गुळगुळीत किंवा मृदू आहे की नाही हे त्या पृष्ठभागाला स्पर्श केल्यावरच कळू शकते. परंतु चित्रांच्या संदर्भात मात्र ही संकल्पना अधिक व्यापक स्वरूपाची आहे. एखाद्या पृष्ठभागावर त्याच्या रचनेमुळे एक गतिशीलता अनुभवता येते त्या अनुभवालासुद्धा पोत म्हणतात. छोट्या-छोट्या रेषांद्वारे किंवा आकारांमुळे पोत तयार होतो. उदाहरणार्थ नागमोडी रेषांतून पाण्याचा आभास निर्माण केला जातो किंवा तिरप्या रेषांतून पाऊस दर्शविला जातो. चित्रातील पोत वस्तूचा नैसर्गिक पोत दाखविणारा असू शकतो, किंवा प्रकाशाची तीव्रता किंवा अवकाशातील गतिशीलता दर्शविणारा असू शकतो. चित्रात वेलबुट्टी किंवा

नक्षीकाम आल्याबरोबर चित्र उठावदार होते. दोन भिन्न प्रकारचे पोत असलेले पृष्ठभाग शेजारी आले की रंगसंगतीचा वेगळाच उठाव दिसतो. भारतीय लघुचित्रातील पाने, फुलं या सगळ्यांना चित्राच्या पोताचाच भाग समजू शकतो. पोतामधून आकारमान, अवकाश आणि गती दर्शविता येते.

आकार आणि अवकाश :

चित्रकलेच्या संदर्भात आकार आणि अवकाश यांचा अर्थ वेगळा असतो. आकार म्हणजे चित्रात दिसणारा असा भाग ज्याला घनता, वजन व रचना असते. आकार म्हणजे चित्रामधील चिन्हांकित केलेला भाग होय तर घाट म्हणजे त्या चिन्हांकित भागाला दिलेला घनतेचा आभास होय. अवकाश म्हणजे चित्रातील द्विमितीय पृष्ठभागाला मिळणारा त्रिमितीय आभास होय. एक प्रतिमा पुढे आहे आणि दुसरी त्याच्या मागे आहे असा आभास जेव्हा चित्र निर्माण करते तेव्हा दोन विभिन्न पातळ्यांचा चित्रांतून अनुभव येतो. तो अनुभव चित्रातील अवकाशाचा अनुभव आहे.

प्रकाश आणि छटा :

एखाद्या वस्तूवर जेव्हा प्रकाश एका बाजूने पडतो तेव्हा त्या वस्तूचा काही भाग उजेडात तर काही भाग अंधारात असतो. त्यामुळे घनतेचा आभास निर्माण होतो. एखाद्या वस्तूविषयी आपला दृष्टिकोन प्रकाश त्या वस्तूवर कोणत्या दिशेने पडला आहे यावर अवलंबून असतो. प्रकाश त्या वस्तूला खोली प्रदान करतो.

गती :

चित्राचा विषय कुठलाही असला किंवा चित्राची शैली कोणतीही असली तरी एक नक्की असते की, कुठल्याही चांगल्या कलाकृतीमध्ये गतीचा आभास निर्माण होत असतो. अगदी संपूर्ण अमूर्त शैलीतील चित्रांतसुद्धा गतिशीलता दिसतेच. चित्रातील गतिमानता विविध कारणांमुळे प्रत्ययाला येते. कधी प्रकाशामुळे गतिमानता जाणवते. चित्राचे पोत गुंतागुंतीचे असले तरी गतिमानता प्रत्ययाला येते. चित्राच्या दर्शकाने एखादे चित्र कसे आणि कुठून बघावे यासाठी चित्रकार काही रचना करतात, त्यामुळे चित्राला गतिमानता येते. कुठून आपण जेव्हा स्टेशनवर उभ्या असलेल्या ट्रेनमध्ये बसलेला असतो आणि अचानक विरुद्ध दिशेने गाडी जाते तेव्हा क्षणकाल आपलीच गाडी सुटली आहे असा आभास आपल्याला होतो. चित्रातही विरुद्ध दिशांच्या आंतरर्विरोधातून गतिशीलता दर्शवता येते.

रचना :

चित्राच्या संपूर्ण दृक् प्रत्ययाला रचना असे म्हणतात. चित्राची दृक् रचना म्हणजे घटकांची मांडणी, अवकाशाचे नियोजन आणि गतीचा आभास होय. रचना म्हणजे एखाद्या योजनेची कल्पना करून आणि तिला मूर्ततेत आणणे. रचना मूर्ततेत येण्यासाठी रचनाकाराजवळ सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टिकोन असावा लागतो. संशोधन, कल्पकता आणि संवाद यांच्या त्रयीतून कुठलीही रचना साकार होते. चित्रातले सर्व घटक एकमेकांशी संबंधित असतात आणि एकमेकांवर अवलंबूनही असतात. चित्रातील सर्व भागांच्या

आंतरसंबंधातून गतिमानता प्रत्ययाला येते आणि त्यांच्या मांडणीतून सायुज्यता, समतोल आणि विरोधाभासही तयार होतो. चित्राचा आस्वाद एक रचना म्हणून आणि त्रिमितीय अवकाश म्हणून घेता यायला हवा.

दृक् कलेच्या रचनेवर परिणाम करणारी तत्वे बिंदू, रेषा, आकार, घाट, पोत, उठाव, रंग या दृक् कलेतील घटकांप्रमाणेच दृक् कलेची काही तत्त्वे असतात.

चित्रकलेच्या घटकांतून सातत्याने आणि निश्चितपणे पुन्हा पुन्हा मनाला गुंतवून ठेवणाऱ्या रचनेची निर्मिती करता येते हे दृक् कलेचे तत्त्व आहे. अर्थात अशा तत्त्वांची नेमकी व्याख्या करणे अवघड आहे. त्याशिवाय तत्त्वांची एखादी सर्वसमावेशक सूची करणे देखील तितकेच कठीण आहे. तरीदेखील ढोबळमानाने समतोल, अनुपात, प्रमाणबद्धता, आघात, एकात्मता आणि रचनेची उद्दिष्टे ही दृक् कलेची मूलभूत तत्त्वे होत. आपण जेव्हा असे म्हणतो की, एखाद्या चित्रात एकात्मता आहे आणि त्या चित्राला एक खोली आहे तेव्हा तेव्हा आपण त्या चित्राचं मूल्यांकन करीत असतो. एकात्मता हे चित्रकलेचे महत्त्वाचे तत्त्व असले तरी विविधता नसेल तर चित्रातील एकात्मता कंटाळवाणी होऊ शकते. त्याचप्रमाणे चित्रात एकात्मता नसेल आणि नुसतीच विविधता असेल तर ती रचना म्हणजे निव्वळ गोंधळ ठरेल. खोली आणि एकात्मतेतून एक तात्त्विक दृक् प्रत्यय येतो. चित्रकलेतील तत्त्वे कधी कधी जोडीने प्रत्ययाला येतात. कधी कधी तत्त्वांच्या सूचीत नसलेले एखादे वेगळेच तत्त्व दृक् कलेचे तत्त्व म्हणून जाणवू शकते. समतोल : चित्रातील आकार, पोत, रंग या घटकांचे चित्रकाराने केलेले नियोजन चित्राला समतोल प्रदान करतात. कधी कधी या घटकांच्या साधर्म्यातून तोल साधला जातो तर कधी त्यातील विरोधातूनही तोल साधला जातो. उदाहरणार्थ एखाद्या चित्रात दोन गोलाकार नाणी चितारली असली तर त्यांच्या साधर्म्यातून तोल साधला जाईल पण जर त्यातील एका नाण्याच्या ऐवजी तिथे आगपेटी रेखाटली तरीदेखील चित्र समतोल होऊ शकते. फक्त या ठिकाणी साधलेला तोल हा विरोधाभासातून साधलेला तोल असेल इतकेच. आपण एखाद्या चित्रात जेव्हा अनेक आकारांचे नियोजन करतो, तेव्हा त्या आकारांचे परस्परांशी कधी साहचर्याचे तर कधी विरोधाचे नाते असते. चित्रकलेत साहचर्य आणि विरोध दोन्ही सारखेच महत्त्वाचे असतात. चित्राच्या काल्पनिक द्विभाजनातील दोन्ही भागात जर आकारांचे वजन सारखे असेल तर साधर्म्यातून तोल साधला गेला आहे असे आपण म्हणू शकू. परंतु चित्रातील दोन भागातील सर्व आकार वेगवेगळ्या वजनाचे असतील तरीही चित्रात समतोल साधला जाऊ शकतो. अशा तोलाला अप्रमाणबद्ध समतोल म्हणता येईल. ज्याप्रमाणे आपण तराजूत एका बाजूला कागदाचा मोठा गठ्ठा तोलण्यासाठी दुसऱ्या बाजूला त्यापेक्षा कितीतरी लहान आकाराचे धातूचे वजन ठेवतो त्याचप्रमाणे चित्रातही वेगवेगळ्या आकारातूनही समतोल साधला जातो. तोल ही दुसरे तिसरे काही नसून चित्रातील आकारांच्या वजनाची जाणीव होय. चित्रातील आकार एकमेकांपासून किती अंतरावर आहेत यावरही चित्राचा तोल ठरत असतो. आपण प्रत्येक चित्राचा एक मध्यबिंदू नकळत ठरवत असतो. त्या आपण ठरविलेल्या मध्यबिंदूपासून डावीकडे एखादा मोठा आकार असेल तर त्याला तोलणारा लहानसा आकारही उजवीकडे असू शकतो, फक्त अशावेळी मध्यबिंदूपासून उजवीकडील आकाराचे अंतर अधिक असते.

प्रमाणबद्धता :

दृक् घटकांचे एकमेकांशी आणि संपूर्ण चित्राशी असलेले आकारमानाचे नाते म्हणजे प्रमाणबद्धता. प्रमाणबद्धता हे चित्रकलेतील महत्त्वाचे तत्त्व आहे कारण, चित्रातील प्रमाणशीलतेला दर्शक भावनिक प्रतिसाद देतात. दर्शकाला चित्रातील प्रमाणशीलता मोहक वाटते. एखाद्या चित्रातील रंग, त्यातील वस्तूंचे आकारमान, यातून तोलही साधला जातो आणि प्रमाणशीलताही साधली जाते. बरेचदा असमतोल किंवा ताण चित्राला अधिक परिणामकारक करताना दिसतो. इथे आपल्याला कलावंताच्या वर्णविषयाविषयीच्या नेणिवेतील प्रेरणांचा शोध घेता येतो. प्रत्येक कलावंत हा एकमेवाद्वितीय असतो आणि प्रत्येकाने त्याची पृथगात्मता कसोशीने जपली पाहिजे. निदान कलेच्या क्षेत्रात तरी अशा वेगळेपणाचे खूप मोल असते. त्यामुळेच एकाच वस्तूकडे किंवा आकाराकडे वेगवेगळ्या चित्रकारांना भिन्नभिन्न पणे बघता येते. थोडक्यात असे म्हणता येईल की, चित्रकाराला चित्र रेखाटताना प्रमाणाचे भान असले पाहिजे. परंतु प्रत्यक्ष चित्र निर्माण होताना अनेक घटक प्रेरक ठरत असतात. चित्रकाराची त्या विषयाविषयीची संवेदनशीलता चित्राचे प्रारूप अजाणतेपणी नक्की करीत जाते. त्यांतील 'समप्रमाणता' ही एक अशी संज्ञा आहे ज्यातून चित्रातील सुसंगतीची किंवा सौंदर्यशास्त्रीय प्रमाणबद्धता आणि तोल यांची आनंदानुभूती येते. समप्रमाणतेमुळे चित्राच्या सौंदर्याचा किंवा पूर्णत्वाचा प्रत्यय येतो. चित्रातील आकारांचे भूमितीय साम्य किंवा विरोध चित्राला समप्रमाणता प्रदान करते. चित्रातील समप्रमाणता घटकांच्या प्रतिबिंबात्मक मांडणीतून जाणवू शकते किंवा ती घटकांच्या वर्तुळाकार गतीतून प्रत्ययाला येऊ शकते. भूमितीय समप्रमाणता हे चित्रातील एक व्यवच्छेदक लक्षण आहे. एकमितीय चित्रांतील भूमितीय समप्रमाणता ही बिंदूच्या मांडणीची समप्रमाणता असते तर द्विमितीय चित्रांत ती आसांच्या मांडणीतून निर्माण होणारी समप्रमाणता असते. त्रिमितीय चित्रांत ती पृष्ठभागांच्या मांडणीची समप्रमाणता असते. समप्रमाणता म्हणजे चित्रांतील नमुन्यांची अनुकृती. घटकांचा साधलेला तोल. किंवा आकारांचे साधर्म्य. नृत्य, संगीत आणि दृक् कलांना समप्रमाणतेमुळे सौंदर्य प्राप्त होते. चित्रांतील सारखे आकार जेव्हा एकाच दिशेला अभिमुख झालेले असतात तेव्हा चित्रात समप्रमाणता साधलेली दिसते. चित्रातील आकारांचे जेव्हा एकमेकांशी प्रतिबिंबात्मक नाते असते तेव्हा प्रतिबिंबात्मक समप्रमाणता साधली आहे असे आपण म्हणतो. चित्रातील घटकांच्या वर्तुळाकार गतीतूनसुद्धा समप्रमाणता साधलेली दिसते.

आघात किंवा महत्त्व :

चित्रातील काही भाग जेव्हा चित्राच्या इतर भागांपेक्षा महत्त्वाचा असल्याचे सुचविले जाते तेव्हा दृक् आघात साधला जातो. दर्शकानी एखादे चित्र कुठल्या दिशेने आणि कोणत्या क्रमाने बघावे हे सुचविणारा बिंदू म्हणजे त्या चित्राचा केंद्रीय बिंदू होय. या केंद्रीय बिंदूपासून चित्राची दृष्यात्मक गती आरंभ होते. चित्रातील हा केंद्रीय बिंदू ज्या आकारापाशी स्थित असतो तो आकार चित्रांतील इतर आकारांपेक्षा महत्त्वपूर्ण झालेला दिसतो. एखादे चित्र दर्शकाने कसे बघावे याचे अध्याहृत नियंत्रण चित्रातील केंद्रीय बिंदू करीत असतो. चित्रातील आकार, रंग, पोत आदी दृक् घटकांच्या नियोजनांतून चित्रातील काही भाग हा इतर भागापेक्षा महत्त्वपूर्ण ठरत असतो. त्याचे अध्ययन चित्रकलेच्या विद्यार्थ्याला करावे लागते.

एकात्मता :

एकात्मता हे चित्रातील सर्वाधिक महत्त्वाचे तरी परिभाषित करण्यास सगळ्यात अवघड असे तत्त्व आहे. एकात्मता हे कलाकृतीच्या श्रेष्ठतेचे गमक आहे. एखादी कलाकृती दुसऱ्यापेक्षा उजवी ठरते तेव्हा एकात्मता हा निकष लावला जातो. चित्रातील विभिन्न घटक जेव्हा आपापल्या विविधतेचे विसर्जन करून चित्राला पूर्णाकार प्रदान करतात तेव्हा चित्रात एकात्मता साधलेली असते. एकात्मता हे चित्रांतील घटकांच्या, तत्त्वांच्या, संकल्पनांच्या एकीकरणाचे एक व्यामिश्र रसायन आहे.

सुसंगती :

चित्रांतील आकारांचे आपापसातील सामंजस्य प्रस्थापित करणारी संकल्पना म्हणजे सुसंगती. चित्रांतील रंगांच्या, प्रतिमांच्या, आकारांच्या, दोन आकारांमधील अंतरांच्या नियोजनातून सुसंगती साधली जाऊ शकते. अर्थात चित्रांमध्ये सुसंगतीच असली पाहिजे असे नाही. काही कलावंत चित्रांतील घटकांची आणि आकारांची वैचित्र्यपूर्ण आणि गोंधळात टाकणारी रचनाही करतात. अर्थात या वरवरच्या गोंधळामागेही एक अंतर्गत सुसंगती असतेच.

ताल :

ताल हे चित्रकलेतील एक महत्त्वाचे तत्त्व आहे. वरवर बघता असे वाटते की, ताल ही संगीतातील संकल्पना आहे. परंतु खोलात शिरून बघितले तर माणसाचे सगळे जीवनच तालबद्ध असल्याचे जाणवते. हृदयाचा ताल किंवा श्वासाची गती या मानवी जीवनातील मूलभूत बाबी होत. जीवनात सतत तालाचा प्रत्यय येतो. जीवन हे तालबद्ध प्रतिमा, घटना आणि नाद यांचे रसायन आहे. दृश्यकलेतील ताल हा अनुकृतीतून निर्माण झालेला असतो. प्रतिमांच्या नियोजनांतून किंवा सादरीकरणांतून दृश्यकलेत तालाचा प्रत्यय येतो. नृत्य, संगीत, विज्ञान आदि सर्वच शाखांमध्ये तालाला अतिशय महत्त्व आहे. चित्रात ताल नसेल तर चित्राचा तोल साधला जाणार नाही, चित्रात प्रमाणबद्धतेचा प्रत्यय येणार नाही किंवा चित्रांत एकात्मता आणि सुसंगतीही प्रत्ययाला येणार नाही. ताल हा सर्व कलांच्या आणि मानवी जीवनाच्या अंतस्थ असलेला अनाहत नाद आहे.

विविधता :

कलावंताला जेव्हा त्याच्या कलाकृतीशी आस्वादकाला बांधून ठेवायचे असते तेव्हा तो त्यासाठी विविधता हे मुख्य तत्त्व म्हणून वापरतो. अर्थात विविधतेशिवायही कलाकृती आस्वाद्य होऊ शकते. रसिकाला तिच्या ठायी बांधून ठेऊ शकते. काही कलाकृतींच्या साधेपणातही सौंदर्य जाणवते. विविधता हा कलाकृतीला चित्तवेधक करण्याचा केवळ एक आयाम आहे. काही कलावंतांना विविधतेतून एक व्यामिश्र मांडणी करायची असते. अशा कलावंतांसाठी विविधता हे अतिशय महत्त्वाचे तत्त्व आहे. वैविध्य मांडणीत असते तसे ते विषयांतही असू शकते.

२.२.३ छायाचित्रण कला – स्वरूप व विचार :

छायाचित्रण हे जसे एक तंत्र आहे, तसेच ती एक कलाही आहे. चित्रकला व आरेख्यककला यांच्याशी पहिल्यापासून छायाचित्रण निगडित आहे. अठराव्या शतकात कॅमेरा ऑब्स्क्यूराचा उपयोग चित्रकार निसर्गचित्रणाच्या आरेखनाकरिता वा वास्तवाच्या त्रिमितीय चित्रणाकरिता मनसोक्त करीत असत. जोपर्यंत वास्तवचित्रण हेच कलेचे उच्च ध्येय होते, तोपर्यंत डोळ्याला दिसणारी वस्तुप्रतिमा व चित्रकाराने केलेले चित्रण यांतील फरक जाणण्याकरिताच एक मोजमाप म्हणून छायाचित्रणाचा उपयोग होई; परंतु छायाचित्रण तंत्राच्या उदयाबरोबर दागेअरने (फ्रेंच चित्रकार – 'दागेअरोटाईप' आद्य छायाचित्रण पध्दतीचा जनक) व्यक्तिगत कलाविष्काराचे सामर्थ्य चांगले जाणले होते. त्याने केलेल्या प्रायोगिक चित्रनिर्मितीमधील प्रकाशरचना, कलावस्तूंची मांडणी आणि अर्थवाहक प्रतीकांची योजना या सर्व गोष्टी चित्रकारांच्या शैलीची आठवण करून देणाऱ्या होत्या. या बाबतीत आजही उपलब्ध असलेल्या त्याच्या कित्येक कलाकृती त्यांतील छायाप्रकाशांच्या सूक्ष्म आणि नाजुक बारकाव्यांसाठी प्रसिद्ध आहेत. उत्कीर्णित शिल्पांपेक्षाही त्या अधिक रेखीव आहेत. दागेअरने केलेले स्थिर वस्तुसमूहाचे चित्रण आणि फॉक्स टॉलबट याने घेतलेल्या वस्तूंच्या केवळ प्रतिमा (उदा., त्याचे लेसचे चित्र) त्या वेळी कलात्मक छायाचित्रणाचे नमुने म्हणूनच ओळखले जात.

छायाचित्रण व चित्रकारांची प्रतिक्रिया :

छायाचित्रणामुळे पंधराव्या शतकापासून चित्रकारांच्या डोळ्यांसमोर असलेल्या वास्तव चित्रणाच्या ध्येयाचा पाठपुरावा सुलभतेने करण्याचा सोपा व जवळचा मार्ग सापडला म्हणून कलाकारांना आणि चित्रकारांना आनंद झाला. निसर्गाचे चित्रण आजपर्यंत माहित नसलेल्या निष्ठेने व एखाद्या विश्वासू साक्षीदाराप्रमाणे होऊ लागल्याचे पाहून प्रसिद्ध फ्रेंच चित्रकार पॉल द ला रॉश याने चित्रकलेचा शेवट झाला, हे जाहीर केले, परिणामतः चित्रकलेची सद्दी आता संपली की काय, असे वाटून चित्रकार हवालदिल झाले. चित्रकलेला सोडून देऊन अनेक चित्रकारांनी छायाचित्रणाचा आश्रय घेतला. चित्रकला आणि छायाचित्रण यांचा परस्परांवर परिणाम होऊ लागला. तो जमाना व्यक्तिचित्रणाचा असून छायाचित्रणाद्वारा अल्पावधीत व स्वस्त किंमतीत व्यक्तिचित्र काढून घेण्याची शक्यता वाढली होती. व्यक्तिचित्रणाकरिता हे माध्यम त्या वेळी अनुकूल नसतानादेखील बरेच चित्रकार या माध्यमाचा, त्याच्या वस्तुनिष्ठतेचा गुण कसोशीने वापरू लागले. चित्रकारांचेच ध्येय पुढे ठेवून छायाचित्रण सुरू झाले. या नव्या माध्यमाला जुनी परंपरा नसल्यामुळे त्याचा आविष्कार चित्रकलेच्या शैलीमधूनच होत राहिला. या माध्यमामुळे व्यक्तिचित्र काढून घेणे सामान्य जनतेच्या आवाक्यात आले; पण ज्या कलाकारांनी केवळ वस्तुनिष्ठ चित्रणाकरिता हे माध्यम वापरले, त्यांच्या व्यक्तिचित्रणात कलात्मकता निर्माण झाली नाही. चित्रकार आणि छायाचित्रकार या दोघांनीही आपल्या ध्येयाचा टापू वास्तववादापुरता निश्चित केला होता. तथापि चित्रकारांनी वास्तववादी छायाचित्रांना कला म्हणून तर मान्यता दिली नाहीच, उलट एखाद्या चित्रकाराच्या चित्रात जर वास्तवता दिसली, तर अशा चित्राला छायाचित्र म्हणून हिणविण्यात येऊ लागले.

चित्रकला व आरेख्यक कला यांना पूरक म्हणून छायाचित्रणाचा उपयोग प्रथम डेव्हिड ऑक्टेव्हिअस हिल (१८०२-७०) या चित्रकाराने ॲडमसनच्या मदतीने केला. त्याने ४७४ स्कॉटिश धर्मगुरूंची व्यक्तिचित्रे असलेल्या कायदेमंडळाच्या बैठकीचे भव्य चित्र रंगविले. याशिवाय हिलने काही व्यक्तींची हृदयस्पर्शी छायाचित्रे घेतली. चित्रकार हिल हा एक श्रेष्ठ छायाचित्रकार म्हणूनही ओळखला जातो, ही एकच गोष्ट छायाचित्रण हे एक स्वतंत्र कलामाध्यम आहे, हे सिद्ध करण्यास पुरेशी आहे. हिलने घेतलेल्या निसर्गचित्रांवर आणि कॅमरनच्या प्रतीकात्मक छायाचित्रांवर पडलेली उदासीनतेची दु:खद छाया त्या काळाची निदर्शक आहे. रॉजर फेंटनने युद्धभूमीवरील हालचालींचे चित्रण लांबून केले. कॅमरनने व्यक्तीचे निकट दर्शन विशिष्ट बिलोरी भिंगे वापरून घडविले. याच तंत्राचा वापर करून छायाचित्रणातील लोभस मुलायमपणा आणि अनंत अर्धच्छटांचा मनोहर मिलाप याने साध्य केला. हे करताना मात्र त्याने तंत्राची कदर न करणे, हेच खास तंत्र निर्माण केले. इंग्लंडमधील धुक्याचे चित्रण करण्याच्या धडपडीतून ते पुढे आले. कलासंग्रहालयाच्या बंदिस्त जागेत छायाचित्रण करणाऱ्या मॅकफर्सनने मोठ्या आकाराचे माध्यम व दीर्घ प्रकाशनकाळ हा आडाखा बसविला. सांधेजोड पद्धतीने अनेक ऋण प्रतिमांचा वापर करून एक कल्पनाचित्र निर्माण करण्याचे अजब तंत्र रॉबिन्सनने शोधून काढले.

लंडन येथे २० जानेवारी १८५३ रोजी फोटोग्राफिक सोसायटीची स्थापना झाली आणि सर्व छायाचित्रकारांना एकत्रित येऊन विचार करण्यास संधी मिळाली. या संस्थेला राजाश्रय मिळून छायाचित्रणकलेचे संवर्धनही करण्याचे प्रयत्न सुरू झाले. पुढे १८९७ मध्ये याच संस्थेचे रूपांतर रॉयल फोटोग्राफिक सोसायटीमध्ये झाले. लंडन येथील क्रिस्टल पॅलेसमध्ये भरलेल्या १८६१ च्या ग्रेट एक्झिबिशन या आंतरराष्ट्रीय प्रदर्शनात छायाचित्रे प्रथमच प्रदर्शित झाली, ॲडमसनच्या कलाकृतींसह सर्व छायाचित्रे शास्त्रीय, शस्त्रक्रियेची उपकरणे अथवा शेतीची अवजारे अशा यांत्रिक विभागांत मांडलेली होती. त्यांत हिल व ॲडमसन यांचीही छायाचित्रे होती; बहुतेक छायाचित्रकार आणि सर्व परीक्षक चित्रकारच होते. त्यांनी छायाचित्रांतून चित्रगुणांची अपेक्षा केली, त्यामुळे चित्रकला व छायाचित्रण यांचे मूल्यमापन एकाच मापाने होऊ लागले. परिणामतः बाह्यात्कारी चित्रांप्रमाणे दिसणाऱ्या छायाचित्रांची प्रदर्शनातून गर्दी होऊ लागली.

या परिस्थितीत बदल घडवून आणण्याचे कार्य छायाचित्रण संस्थांनी आपल्या अंगावर घेतले. शास्त्रीय वा तांत्रिक छायाचित्रण आणि कलात्मक छायाचित्रण यांतील फरक विशद करण्याच्या दृष्टीने छायाचित्रण कलेतील सौंदर्यशास्त्राची मीमांसा लघुचित्रकार सर विल्यम न्यूटन याने प्रथम केली. छायाचित्रण ही स्वतंत्र कला आहे, हे त्याला मान्य नव्हते. छायाचित्रण हे एक आणखी नवीन कलामाध्यम एवढेच तो मानत होता. छायाचित्रकारांनी इतर कलामाध्यमांतील कलाकृतींच्या तत्त्वांवर आधारित आणि चित्ररचनेच्या प्रस्थापित असलेल्या नियमांचे पालन करून आपले छायाचित्रण करावे, म्हणजेच छायाचित्रणाला कलेचा दर्जा मिळेल, असे तो समजत असे. याकरिता छायाचित्रात क्रमाने कमी होत जाणारा रेखीवपणा आणण्यास त्याची हरकत नव्हती. छायाचित्रणाच्या संवेदनशीलकाचा सप्तरंगांतील सूक्ष्म छटाभेद टिपण्यास समर्थ नव्हता. ही उणीव दूर करण्याकरिता अनेक ऋण प्रतिमांचा उपयोग करून अगर ऋण प्रतिमेवर हस्तकौशल्याने इच्छित बदल घडवून

आणण्यास न्यूटनने प्रोत्साहन दिले. रॉबिन्सन याने लिहिलेल्या तीन लहान पुस्तकांतून विल्यम न्यूटनचेच विचारसूत्र सांगितले आहे.

छायाचित्रणाला ललितकलेचा दर्जा मिळवून देण्याकरिता कलाकारांनी एक चळवळ सुरू केली. ही चळवळ 'पिक्टोरिआलिझम' म्हणजे चित्रवाद या नावाने ओळखली जाते. चित्रकलेच्या गुणविशेषांना अनुसरणे हे या चळवळीचे ध्येय होते. चित्रात्मक छायाचित्रणात तीन ठळक गुण आवश्यक मानले जात : (१) छायाचित्रणातील तांत्रिक कौशल्य (२) चित्रकलेच्या पारंपारिक नियमांनुसार कलाविषयाची जाणीवपूर्वक केलेली रचना व (३) चित्रविषयापेक्षा त्याच्या आविष्कारास द्यावयाचे महत्त्व. वस्तुजाताची यथातथ्य नोंद करण्याचा छायाचित्रणाचा गुण व स्वच्छंदतावादी चित्रकारांची काव्यात्मकता यांच्या परस्परसंबंधातून छायाचित्रणातील चित्रगुणांची खुलावट होऊ लागली. अशा रीतीने 'सोल्जर्स ड्रीम' या टॉमस कॅम्बेलच्या काव्यावर आधारित अशा सहा छायाचित्रांचा आणि 'लॉर्ड्स प्रेअर' या मथळ्याखाली दहा छायाचित्रांचा असे दोन संग्रह फिलाडेल्फिया येथील मेऑल या चित्रकाराने प्रदर्शनामध्ये दाखल केले. त्याच्या या संस्कारित छायाचित्रांतून भाववृत्तींचा प्रत्यय येत असल्यामुळे व तत्कालीन कथनचित्रमालिकेशी असलेल्या साम्यामुळे ही छायाचित्रे अत्यंत गाजली. मुक्त आत्माविष्कारासाठी गुलबकावलीसारख्या अथवा बायबलमधील कथांच्या आधारे कल्पित छायाचित्रांचा एक सणंग वाण निर्माण करण्याचा अभिनव प्रयोग ओ. जी. रायलेंडर आणि एच. पी. रॉबिन्सन (१८३०१९०१) या दोन छायाचित्रकारांनी केला. 'द टू वेज ऑफ लाइफ' सारख्या अन्योक्तिवजा व 'फेडिंग अवे' सारख्या प्रतीकात्मक छायाचित्ररचना त्यांनी निर्माण केल्या.

याउलट चित्रकारांच्या परंपरेला न जुमानता शुद्ध व वास्तववादी छायाचित्रणाचा पुरस्कार करून नादार या व्यंगचित्रकाराने थोरा-मोठ्यांची भव्य व्यक्तिचित्रे घेतली. मानसशास्त्रीय दृष्टिकोनातून त्याने छायाचित्रण केले. त्याच्या छायाचित्रांत व्यक्तींची सामाजिक राहणी व अंतःकरणातील मानवतावादी भावना यांचे दर्शन घडते. आपल्या कलामाध्यमाच्या तांत्रिक मर्यादा पाळूनही आत्माविष्काराचा ठसा उमटलेल्या हिल, कॅमरन व नादार यांच्या छायाचित्राकृती आजही अभिजात वाटतात.

२.२.४ छायाचित्रातील घटक, क्षमता :

१९३० नंतर तीन नवे दृष्टिकोण छायाचित्रणात प्रभावी ठरले, ते असे : (१) मोठ्या आकाराचे छायाचित्रण माध्यम वापरणे, (२) अत्याधुनिक यंत्रसामग्रीच्या वापराने अपेक्षित सुसंगतता योग्य क्षणी छायाचित्रित करणे व (३) चित्रविषयाचे मूळस्वरूप न ओळखण्याइतके फिरवून, छायाचित्रण-प्रक्रियेतून नवा आकृतिबंध निर्माण करणे. मोठ्या आकाराचे माध्यम वापरून चित्रण करणारे कलाकार बहूअंशी अमेरिकन होते. त्यांच्या छायाचित्रणातून त्यांची पारंपरिक तंत्रावरील श्रद्धा आणि चित्रविषयासंबंधीची आदरभावना व्यक्त होते. ॲल्फ्रेड स्टीग्लिट्स, एडवर्ड वेस्टन, एडवर्ड स्टाइकेन व पॉल स्ट्रँड यांच्या बाह्यपरिसरात आणि स्वाभाविक प्रकाशात घेतलेल्या व्यक्तींच्या छायाचित्रात औपचारिकपणा आणि साचेबंदपणा नाही. १९३३ नंतर ३५ मि.मी. आकाराची चित्रे घेणाऱ्या छोटेखानी कॅमेऱ्याचा जमाना सुरू झाला. छोट्या ऋणप्रतिमेवरून तिच्या हव्या त्या भागाचा विस्तार करून कलात्मकता साधण्याचे प्रयत्न होऊ लागले. छोटेखानी लायका

कॅमेऱ्याचा उपयोग आंरी कार्तिएर ब्रेस्साँ या वृत्तपत्रीय छायाचित्रकाराने प्रथम केला. 'कॅमेरा हा डोळ्याचा अविभाज्य घटक मानून योग्य क्षणाचे चित्रण करणे', हे त्याचे वचन प्रसिद्ध आहे. छायाचित्रणाच्या वेळी एक अगर अनेक इलेक्ट्रॉन उत्सर्जक (फ्लॅशेस) एकाच वेळी वापरण्याचे तंत्र हाताळणारी मार्गारिट बर्कव्हाइट ही पहिली छायाचित्रकर्ती. याच तंत्राचा उपयोग एडवर्ड स्टाइकेन याने व्यक्तींच्या चित्रणाकरिता केला. बार्बरा मॉरगनने नृत्यातील हालचालींचे चित्रण करण्याकरिताच नाही, तर एक नवनिर्मितीचे साधन म्हणूनही या पद्धतीचा उपयोग केला. एकूण छायाचित्रणकलेचा विकास हा चित्रकलेच्या निकषांचा प्रभाव कमी करून तिचे वेगळेपण सिद्ध करण्याच्या दिशेने झाल्याचे दिसून येते.

छायाचित्राची चिकित्सा :

कलात्मक दृष्टीने छायाचित्राची चिकित्सा करण्यासाठी काही स्थूल निकष विचारात घेतले जातात, ते पुढीलप्रमाणे :

(१) छायाचित्रविषयाची स्वतंत्रता :

छायाचित्राचा विषय स्वतंत्र असावा; म्हणजे छायाचित्रातील वस्तू वा व्यक्ती जरी जुन्या किंवा परिचित असतील, तरी त्यांचे चित्रण नव्या अर्थाचे सूचक ठरावे. याचा अर्थ कोणत्याही विषयाच्या चित्रात अभिनव आशय निर्माण करणारी स्वतंत्र कलादृष्टी असावी लागते.

(२) छायाचित्रविषयाची एकूण मांडणी :

छायाचित्रातील सर्व घटक परस्परांशी सुसंगत ठेवणे आवश्यक असते. चित्रकाराप्रमाणे छायाचित्रकाराला संकल्पित चित्रातील अनावश्यक भाग गाळणे किंवा आवश्यक भागाची भर घालणे नेहमीच शक्य नसते. यासाठी कॅमेऱ्याचा कोन बदलून अथवा वस्तूंची सुयोग्य मांडणी जमून येईपर्यंत थांबून छायाचित्रण करावे लागते. छायाचित्रातील विशिष्ट घटकांना उठाव देण्यासाठी आणि दुय्यम गोष्टी त्यांना पूरक राखण्यासाठी चित्रविषयाचे आकारमान व स्थान विचारात घेऊन छटा, प्रकाशयोजना व रेखीव किरणकेंद्रीकरण यांचा योग्य उपयोग करावा लागतो. साध्या छायाचित्रात काळ्या पार्श्वभूमीवर पांढरी वस्तू किंवा पांढऱ्या पार्श्वभूमीवर काळी वस्तू असल्यास छायाचित्रास योग्य तो उठाव येतो; परंतु जेथे चित्रातील सगळेच घटक जवळजवळ सारख्याच छटांचे असतील, तेथे छायाचित्राला उठाव आणण्यासाठी पूर्णकेंद्रीकरण उपयुक्त ठरते.

कॅमेरा ज्या अंतरावर केंद्रित करण्यात येतो, त्या अंतरावरील वस्तूंचेच पूर्णकेंद्रित प्रतिबिंब पडते. बाकीच्या वस्तूंची प्रतिबिंबे थोड्याफार प्रमाणात अपकेंद्रित असतात. त्यामुळे कॅमेऱ्याच्या भिंगासमोरील छिद्रपटल (डायफ्राम) लहान केल्यास सुकेंद्र-विस्तार (डेप्थ ऑफ फील्ड) वाढतो व छिद्रपटल मोठे केल्यास तो कमी होतो. उठावासाठी विशिष्ट प्रकाशयोजनाही उपयुक्त ठरते. वस्तूंवरील प्रकाश नैसर्गिक असेल, तर योग्य दिशेला जाऊन किंवा वस्तू सरकविण्याजोगी असेल, तर ती थोडी फिरवून किंवा योग्य दिशेने प्रकाश येण्याची वाट पाहून चित्रण साधावे लागते. छटांचा कमीजास्तपणा परावर्तकांच्या साहाय्यानेही करता येतो. प्रकाशयोजना कृत्रिम असेल, तर परावर्तकाचा योग्य उपयोग होतो. छायाचित्रात ज्या वस्तूने जास्त जागा

व्यापली असेल तिला महत्त्व प्राप्त होते. वस्तू जसजशी कॅमेऱ्याच्या जवळ येते, तसतसा तिचा छायाचित्रातील आकार वाढत जातो. गाई हाकणारा गुराखी पुढे असून गाय त्याच्या मागून येत असेल, तर छायाचित्रात गुराख्याला महत्त्व येईल. जर गाय पुढे असेल, तर तिला महत्त्व येईल आणि ती दोघे कॅमेऱ्याच्या जवळ असतील, तर गुराख्याच्या मानाने गाय खूपच मोठी दिसेल, परंतु त्या दोघांपासून कॅमेरा बऱ्याच अंतरावर नेला, तर गाय पुढे असूनही प्रमाणाबाहेर मोठी दिसणार नाही. म्हणून वस्तुवस्तूंमधील अंतर कमीजास्त करून व त्या वस्तूंचे कॅमेऱ्यापासूनचे अंतर कमीअधिक करून छायाचित्रात प्रमाणबद्धता राखता येते. यासाठी निरनिराळ्या केंद्रांतरांची भिंगेही वापरता येतात.

छायाचित्रात विशिष्ट घटकास प्राधान्य द्यावयाचे असेल, तर ते कसे साधावे, याबद्दल काही आराखडे आहेत. त्यांतील काही असे :

(अ) दोन उभ्या व दोन आडव्या रेषा काढून चित्रचौकटीचे नऊ सारखे भाग केले, तर त्यांपैकी प्रत्येक दोन रेषा ज्या ठिकाणी एकमेकींस छेदतात, असे चार बिंदू मिळतात. त्यांपैकी प्रत्येक बिंदू छायाचित्रातील महत्त्वबिंदू होय. ज्या घटकाला प्राधान्य द्यावयाचे असेल, तो यांपैकी एका बिंदूजवळ असावा व इतर कोणतेही घटक बाकीच्या तिन्ही बिंदूंपासून वेगळे असावेत.

(आ) चित्रचौकटीचा गुरुत्वमध्याशी म्हणजेच जेथे दोन्ही विकर्ण एकमेकांस छेदतात तेथे कोणताही घटक असू नये. तसे झाल्यास त्या घटकांवरच दृष्टी खिळून राहते व चित्र निर्जीव भासते. या बिंदूला मृतकेंद्र (डेड सेंटर) असेच नाव दिले जाते.

(इ) छायाचित्रात पुरोभूमी व पार्श्वभूमी विभक्त करणारी रेषा चित्रचौकटीच्या बरोबर मध्यावर येणार नाही, याची काळजी घ्यावी लागते. निसर्गदृश्यात क्षितिज ही अशीच एक रेषा असते. क्षितिजरेषेने छायाचित्राचे दोन सारखे भाग होत असतील, तर लक्ष द्विधा होते म्हणून ही क्षितिजरेषा चित्राचे सारखे दोन भाग करणार नाही, याची काळजी घ्यावी लागते. ती चित्रचौकटीच्या पायारेषेशी समांतर असावी लागते.

(ई) छायाचित्रात महत्त्वाच्या घटकांचे संतुलन राखावे लागते. त्यामुळे छायाचित्राला स्थैर्य प्राप्त होते. सारख्याच आकाराच्या वस्तू छायाचित्रांच्या मध्यापासून सारख्याच अंतरावर असतील, तर तराजूच्या पारड्याप्रमाणेच समतोल साधतो; परंतु त्यात जोर नसतो. एखादी जवळची मोठी वस्तू, चित्रमध्यापासून विरुद्ध बाजूला जास्त अंतरावर ठेवलेल्या लहान वस्तूबरोबर संतुलन साधते व चित्र अधिक उठावदार दिसते.

(उ) छायाचित्रणात एखादी गतिमान वस्तू ज्या दिशेला जात असेल, त्या दिशेला जास्त जागा सोडावी लागते. तसेच एखादी खाली पडणारी वस्तू असेल किंवा उडी मारणारा प्राणी वा व्यक्ती असेल, तर ती वस्तू किंवा प्राणी ज्या जागेवर उतरणार असेल, ती जागा छायाचित्रात असावी लागते.

(ऊ) छायाचित्रात अनावश्यक घटकांपासून महत्त्वाचा भाग अलग केल्यास त्याकडे ताबडतोब लक्ष खेचले जाते. उदा., फुलांची छायाचित्रे आकाशाच्या पार्श्वभूमीवर उठून दिसतात. त्यासाठी फुलांच्या शक्य तेवढ्या जवळ जाऊन खालच्या पातळीवरून छायाचित्र घेता येते किंवा साध्या पडद्याची योग्य ती कृत्रिम पार्श्वभूमी वापरूनही मूळच्या उपद्रवकारक पार्श्वभूमीपासून त्यास दूर करता येते.

(ए) छायाचित्र कळण्यास सोपे असावे. त्यात मुख्य आकर्षणबिंदू एकच असावा व तो योग्य ठिकाणी असावा. छायाचित्रात फक्त त्यास पूरक ठरणारे घटकच असावेत. त्यामुळेच चित्रात साधेपणा साधता येतो.

(ऐ) छायाचित्रात एकात्मता आणण्यासाठी त्यातील सर्व घटकांत अर्थपूर्ण परस्पर संबंध असावा. उभ्या किंवा आडव्या रेषेत घटक तोडले जाऊ नयेत.

(ओ) छायाचित्र योग्य क्षणी टिपलेले असावे. व्यक्तींचे, वस्तूंचे किंवा देखाव्याचे नेमके वैशिष्ट्य प्रकट होईल, अशा त्याच्या अवस्था टिपणे महत्त्वाचे असते. या नेमक्या क्षणाचे कलादृष्टीने फार महत्त्व असते. मांडणीचे हे सर्व आडाखे काटेकोरपणे पाळले जातातच, असे नाही; पण त्यांकडे दुर्लक्ष झाल्यास तशा छायाचित्रांत काहीतरी उणिवा निर्माण होतात.

(३) छायाचित्राचा मुद्रणदर्जा :

मूळ वस्तूचे जेवढे भाग प्रकाशित असतात तेवढे ते छायाचित्रात कधीही येत नाहीत. झगझगीत सूर्य आणि छायेमध्ये आलेला काळ्या दगडावरील भाग एकाच वेळी छायाचित्रात दाखविणे अशक्य असते. रंगीत छायाचित्रात सूर्याच्या दीप्तीचा थोडाफार आभास रंगाच्या वापराने निर्माण करता येतो. छायाप्रकाशाचे लहान प्रमाण घेऊन मुळातील प्रकाशमूल्ये त्याच प्रमाणात छायाचित्रात आणणे, ही एक कला आहे. डोळा हे एक अतिशय संवेदनक्षम इंद्रिय आहे. तो एकाच वेळी स्वच्छ उन्हामधील पांढरे पदार्थ व त्यांवरील सूक्ष्म छटा आणि सावलीतील काळ्या पदार्थांवरील सूक्ष्म छटा पाहू शकतो. हे कॅमेऱ्याच्या भिंगाला साधत नाही. तरीही तंत्रज्ञान वापरून छायाचित्रण हे सत्याभासाच्या जेवढे जवळ जाईल, तेवढा मुद्रणदर्जा चांगला ठरतो. म्हशीच्या पाठीवर ऊन पडले असता घेतलेल्या छायाचित्रात उन्हातील भाग पांढरे येतात. ते पांढरे न वाटता तो पांढरा आभास प्रकाशाचे परावर्तन आहे व त्याखाली म्हशीचा रंग काळाच आहे, असे ज्या छायाचित्रात भासेल त्याचा दर्जा उच्च ठरतो. छायाचित्राचे सर्व भाग समप्रमाणात उमटलेले असावे, त्यावर कसलेही डाग असू नयेत, याची काळजी घ्यावी लागते.

(४) छायाचित्रातील त्रिमितीय आभासनिर्मिती :

छायाचित्राचे बरेचसे विषय त्रिमितीय असल्याने, त्यांची छायाचित्रे त्रिमिती भासावीत हे क्रमप्राप्तच आहे. द्विमिती कागदावर त्रिमितीचा आभास उत्पन्न करताना पुढील आडाखे उपयुक्त ठरतात :

(अ) निमुळत्या समांतर रेषा : समोरच्या दिशेने समांतर जाणारे आगगाडीचे रूळ निमुळते दिसतात. छायाचित्रांतही अशा निमुळत्या रस्त्यांमुळे चित्रे त्रिमितीय वाटतात.

(आ) आडव्या समांतर रेषा : विस्तीर्ण पटांगणात सारख्या अंतरावर काढलेल्या आडव्या रेषांकडे पाहिल्यास जवळच्या भागात त्या दूर दूर वाटतात; परंतु लांब अंतरावर त्या जवळजवळ वाटतात. छायाचित्रात याचाही त्रिमितीय आभासासाठी उपयोग करण्यात येतो. समुद्रावरील लाटा असा आभास निर्माण करतात.

(इ) मावळत्या छटा : एकामागे एक आलेल्या डोंगरांच्या ओळींचे छायाचित्र घेतल्यास अगदी जवळचे डोंगर येतात. डोंगराच्या दूरवरच्या ओळी क्रमाने फिकट होत जातात आणि शेवटच्या तर करड्या बनून आकाशाच्या पार्श्वभूमीत लुप्त होतात. अशा छटाभिन्नत्वामुळे आलेला त्रिमितीय आभास उच्च दर्जाचा असतो.

(ई) पडछाया : वस्तूच्या मागील बाजूस सूर्य अथवा दिवे असल्यास त्या वस्तूच्या पडछाया पुढील बाजूस पडतात. अशा पडछायांच्या कडा वस्तूंपेक्षा कॅमेऱ्याच्या अधिक जवळ आल्याने त्या पडछाया वस्तूंच्या बाजूला जाताना निमुळत्या होत जातात व निमुळत्या समांतर रेषांप्रमाणेच त्या त्रिमितीय आभास निर्माण करतात.

(५) छायाचित्रातील पट्टी :

कित्येक छायाचित्रांत पांढरी शुभ्र वस्तू किंचित करड्या छटांनी दाखविली जाते. अशा छायाचित्रांस आसन्न शुभ्र (हाय की) छायाचित्रे म्हणतात. आनंद, तारुण्य, मृदुता, कोमलता इ. भाव दाखविण्यास ही पद्धत वापरतात. याउलट ज्या छायाचित्रांत बहुतांशी काळ्या छटा असतात व महत्त्वाचे भाग तेवढे प्रकाशित केले जातात, अशा छायाचित्रांस आसन्न कृष्ण (लो की) छायाचित्रे म्हणतात. वार्धक्य, गंभीरता, वैषम्य, निराशा इ. भाव या पद्धतीने जास्त प्रभावी दिसतात.

(६) छायाचित्रातील किरणकेंद्रीकरण :

बहुतेक छायाचित्रांत त्यांतील सर्वच भाग पूर्णकेंद्रित असावे लागतात; परंतु काही छायाचित्रांत मुख्य घटकाचे पूर्णकेंद्रीकरण करून बाकीच्या भागांचे जाणूनबुजून योग्य प्रमाणात अपकेंद्रण करावे लागते; कॅमेऱ्याकडे बघणाऱ्या व्यक्तीचे डोळे आणि नाक पूर्णकेंद्रित करून कान आणि डोक्याच्या आकाररेषांचे अपकेंद्रीकरण करण्यात येते. त्यामुळे असे छायाचित्र अगदी वास्तवदर्शी होते. या प्रकारास भेददर्शी केंद्रीकरण म्हणतात. नाजूकपणा किंवा कोमल भावना दाखविताना मृदुकेंद्रीकरणाचा उपयोग करतात. असे छायाचित्र घेण्याकरिता मृदुकेंद्रण करणारी स्वतंत्र भिंगे अथवा चालू भिंगांवर लावण्याची उपभिंगे वापरतात. कॅमेऱ्याच्या किंवा चित्रवर्धकाच्या भिंगापुढे बारीक जाळी (नेट किंवा मेश) धरूनही मृदुकेंद्रीकरण साधता येते. यातही भेददर्शी केंद्रीकरण होऊ शकते. साधारणपणे कृष्णश्वेत छायाचित्रांत नजीकचे घटक (पुरोभूमी) पूर्णकेंद्रित असावे लागतात; परंतु रंगीत छायाचित्रांत पुरोभाग काय किंवा पार्श्वभाग काय किंवा प्रसंगी दोन्ही भाग अपकेंद्रित केल्यास त्या भागांतील रंगांचे संमिश्रण होऊन छायाचित्राला उठाव लाभतो. छिद्रपटल विस्तृत ठेवून हे साधता येते.

(७) छायाचित्राचे अंतिम संस्करण :

या सर्व गुणधर्मांबरोबरच छायाचित्रावर कचऱ्यामुळे आलेले पांढरे डाग, किंवा ऋणपट्टीवरील सूचिछिद्रांमुळे आलेले काळे डाग घालविण्यासाठी संस्करण (स्पॉटिंग अँड फिनिशिंग) करावे लागते.

(८) पोत–अभिसाधन :

कापड किंवा गालिचे यांसारख्या वस्तूंचे पोत, झाडांच्या सालीचा अथवा झोपड्यांच्या भिंतीवरील खडबडीत पृष्ठभाग, त्वचेवरील छिद्रे, चेहऱ्यावरील सुरकुत्या, भांड्यांवरील चमक इत्यादींचे तंतोतंत छायाचित्रण करणे हा एक महत्त्वाचा भाग आहे. असे छायाचित्रण वस्तुपृष्ठांवर शक्य तेवढा तिरपा प्रकाश टाकून करता येते.

कलात्मक छायाचित्रणाच्या पद्धती :

छायाचित्रणाला कलात्मक दर्जा प्राप्त व्हावा आणि त्यातून अभिप्रेत आशय प्रकट व्हावा यासाठी अनेक पद्धती वापरतात. त्या पुढीलप्रमाणे आहेत :

(१) प्रकाशछानकांचा उपयोग :

खुल्या भिंगाने निळ्या आकाशातील विरळ पांढरे ढग मुद्रणप्रतीत येऊ शकत नाहीत, पण पिवळा छानक वापरून असे ढग असलेल्या निसर्गदृश्याचे तत्सदृश छायाचित्र घेता येते. नारंगी रंगाचा छानक ढगांस अधिक उठाव देतो, तर फिकट लाल छानक आकाश जास्त काळे करून वादळी हवामान दर्शवितो. फुलांच्या पाकळ्यांवर असणारे नाजुक व सुंदर आकृतिबंध फुलांच्याच रंगाचे छानक वापरून उठावदार करता येतात. हिरव्या रंगाची वनश्री हिरव्या छानकाने अधिक उठावदार बनते, तर धूसर छानकाने जरूर पडल्यास धुक्याचा प्रभाव कमी करता येतो. पोलोरॉइड छानक वापरून काचेसारख्या वस्तूवरील जाचक परावर्तन टाळता येते, तर लाल छानक अथवा अवरक्त छानक व त्याकरिता मिळणारी खास अवरक्त फिल्म वापरून झगझगीत सूर्यप्रकाशातील निसर्गदृश्यांतही चांदण्याचा आभास उत्पन्न करता येतो.

(२) उत्थित शिल्पसदृश छायाचित्रे :

ऋणप्रतीपासून त्याच आकाराची एक पारदर्शक धनप्रत तयार करण्यात येते. मूळ ऋणप्रत व अशी धनप्रत जर एकमेकांशी मिळत्याजुळत्या ठेवल्या, तर दोहोंच्याही परस्परविरुद्ध छटांमुळे त्या साधारणपणे अखंड करड्या रंगाच्या भासतात. परंतु जर त्यांतील एक प्रत थोडी बाजूला सरकवून त्या दोन्ही प्रती चिकटपट्टीने कडेला चिकटवून, चित्रवर्धकाने त्या युतीपासून (युती हीच नवी ऋणप्रत समजून) धनप्रत बनविली, तर ते उत्थित शिल्पसदृश किंवा नखचित्राप्रमाणे भासते. या तऱ्हेची चित्रे इटालियन सपाट शिल्पाप्रमाणे दिसतात.

(३) सौरविनाशन (सोलरायझेशन) :

ऋणप्रतीपासून धनप्रत बनविण्यासाठी संवेदनशील कागद प्रकाशनानंतर विकसन-द्रावणात टाकला असतानाच जर पांढरा दिवा लावला, तर तो सर्वच कागद संपूर्ण काळा होतो; परंतु असा पांढरा दिवा लावून लगेच विझविला व विकसनाचे कार्य पुढे चालू ठेवले, तर त्या कागदावर ऋणप्रतच तयार होते. त्याच वेळी त्यातील आकृतीच्या आकाररेषेभोवती एक करड्या रंगाची रेषा उमटते. या उमटलेल्या रेषेचा उपयोग करूनच विशिष्ट परिणाम साधता येतो.

(४) भित्तिपत्रवत् सुलभीकरण (पोस्टरायझेशन) :

सामान्य छायाचित्रात त्यातील छटा अगदी पूर्ण पांढऱ्या रंगापासून तो संपूर्ण काळ्या रंगापर्यंत क्रमाने वाढत जातात, त्यास अखंड छटाक्रम म्हणतात. अशा छायाचित्राच्या पारदर्शक धनप्रतीवरून या अखंड छटाक्रमांतील तीन किंवा चार छटांपासून प्रत्येक छटेसाठी एक नवे ऋणपत्र बनवितात. ह्या ऋणप्रती एकापाठोपाठ एकाच संवेदनशील कागदावर छापून अशा तऱ्हेचे छायाचित्र बनवितात. या पूर्ण छायाचित्रांत भित्तिपत्रिकेतील चित्राप्रमाणे फक्त तीन वा चार छटा दिसतात.

(५) रंगपालट :

रासायनिक प्रक्रियेने मूळ कृष्णश्वेत छायाचित्रांचे हिरव्या-पांढऱ्या, निळ्या-पांढऱ्या अशा अनेक छटांत रूपांतर करता येते. चित्रविषयाचा योग्य अशा छटेत रंगपालट केल्यास चित्र उठून दिसते. गोल्डक्लोराईडचा उपयोग करून रंगपालट केलेली चित्रे सुंदर तर दिसतातच, पण काही अंशी अधिक काळ टिकतात.

(६) रेखारूप छायाचित्रण :

गर्द काळ्या व स्वच्छ पांढऱ्या छटांचा किंवा ठिपक्यांचा उपयोग करून एखादे चित्र काढावे, तसा परिणाम या प्रकारच्या छायाचित्रांत दिसतो. ऋणप्रतीवरून लीथसारख्या अल्पछटाक्रम (काँट्रास्टी शॉर्ट टोनल रेंज) फिल्मवर धनप्रत काढतात. या धनप्रतीवरून पुन्हा ऋणप्रत, त्यावरून पुन्हा धनप्रत असे चारसहा वेळा करतात. प्रत्येक वेळी नको असलेले भाग रासायनिक प्रक्रियेने किंवा रंग लावून काढण्यात येतात. शेवटच्या ऋणप्रतीपासून प्रत्यक्ष छायाचित्रण तयार केले जाते.

(७) फोटोग्राफ किंवा सर्जनशील छायाचित्रण :

संवेदनशील कागदावर निरनिराळ्या वस्तू, चित्रविचित्र काचतुकडे किंवा काचेच्या वस्तू, कागदाचे कपटे इ. ठेवून कागदावर थोडा प्रकाश पाडण्यात येतो. नंतर त्यावरील वस्तू काढीत किंवा फिरवीत जाऊन दर वेळी थोडा वेळ प्रकाश पाडला जातो. नंतर अशा कागदावर विकसन व स्थिरीकरणाच्या प्रक्रिया केल्या जातात. वस्तूंचा आकार, त्या कागदावर ठेवण्याची किंवा फिरवण्याची पद्धत व प्रकाशनाच्या कालमर्यादा यांचे नियंत्रण करून मनात योजिलेले अप्रतिरूप छायाचित्र तयार करता येते. अशा चित्रास 'फोटोग्राम' अशी संज्ञा आहे.

(८) तुकडेजोड छायाचित्रण (कॉंबिनेशन प्रिंटिंग) :

यामध्ये भिन्न भिन्न ऋणप्रतींतून थोडे थोडे विभाग घेऊन ते चित्रवर्धकातून एकाच संवेदनशील कागदावर छापण्यात येतात. यालाच अप्रतिरूप तुकडेजोड छायाचित्रे म्हणतात. अशी चित्रे बनविण्याची पद्धत एकोणिसाव्या शतकापासूनच चालत आली आहे.

(९) मेजपृष्ठीय (टेबलटॉप) छायाचित्रण :

लहान खेळणी किंवा इतर वस्तू टेबलांवर मांडून, आरसे, काचा, माती, दगड, धोंडे इत्यादींच्या साहाय्याने त्यांचे देखावे रचतात व त्यावरून निसर्गसदृश छायाचित्रे तयार करण्यात येतात. त्यांनाच ही संज्ञा आहे. स्वच्छ पांढरे मीठ, पीठ किंवा तत्सम पदार्थ वापरून हिमवर्षावाचा देखावा निर्माण केलेली दृश्ये अशा छायाचित्रणाचाच एक नमुना होय.

(१०) स्थिर वस्तूंचे छायाचित्रण :

कलात्मक आकाराच्या कृत्रिम अथवा नैसर्गिक वस्तूंची आकर्षक मांडणी करून ही छायाचित्रे घेता येतात. यांत मुख्य भर वक्ररेषा, आकार आणि पोत-अभिसाधन यावर दिला जातो.

(११) गतिमान पदार्थांचे छायाचित्रण :

नृत्यकार, धावते प्राणी, उडते पक्षी इत्यादींची छायाचित्रे घेताना प्रकाशनकाल जास्त ठेवल्यास चित्रकाराने कुंचल्याचे स्वैर फटकारे मारावेत त्याप्रमाणे, गतिदर्शक छायाचित्रे घेता येतात.

(१२) अतिनिकट छायाचित्रण (अल्ट्रा क्लोजअप) :

झाडांच्या साली किंवा अतिसूक्ष्म वस्तू, यांतील चमत्कृतिजन्य आकृतींतून मोठी केलेली छायाचित्रे यांचा यात समावेश होतो.

(१३) किमया चित्रे (कॅमेरा ट्रिक्स) :

एकाच फिल्म-भागावर (फ्रेम) भिन्न भिन्न वस्तूंची दोन वा अधिक छायाचित्रे घेऊन चमत्कृतिजनक छायाचित्रे तयार करण्यात येतात.

(१४) आकृतिबंधात्मक (पॅटर्न) छायाचित्रे :

ऋणप्रतींवरील एकच चित्र किंवा चित्राचा काही भाग एकाच कागदावर एकदा उलटा एकदा सुलटा असा वारंवार जोडून चमत्कृतिपूर्ण आकृतिबंध तयार करता येतात. अशी छायाचित्रे बहुरूपदर्शकाचा उपयोग करूनही घेतली जातात.

त्यांपैकी एक घटक छायाचित्रणाचा होय. सामान्यतः चांगल्या छायाचित्रणाचे जे सर्वसामान्य निकष असतात, तेच चित्रपटीय छायाचित्रणासही लागू पडतात. तथापि चित्रपटातील छायाचित्रणात कल्पकतेला

अधिक वाव असतो. त्यामुळे कोणत्याही चित्रपटाच्या यशात छायाचित्रणाचा भाग बराच असतो. हे आपण पुढे पाहणारच आहोत.

२.२.५ या कलेची दृश्यभाषा, सर्जनशीलता, सौंदर्यदृष्टी :

चित्रपटातील छायाचित्रण हे एक सांघिक फलनिर्मितीचे कार्य असते. संकल्पित अंदाजपत्रकाची एक प्राथमिक मर्यादा चित्रपटाच्या छायाचित्रकाराला पाळावीच लागते. पटकथेतील प्रसंगाचा नीटपणे विचार करणे, त्यासंबंधी दिग्दर्शकाच्या कल्पना समजावून घेणे, नटनट्यांना अभिनयास पुरेसा वाव मिळेल किंवा त्यांच्या अभिनयास पुरेसा उठाव मिळेल याबद्दल दक्ष राहणे, कलादिग्दर्शकाने योजिलेल्या देखाव्यांचे प्रभावी चित्रिकरण करणे, त्यांतील उणिवा झाकणे, तसेच चित्रपटातील नृत्यगायनादी प्रसंगांना पुरेशी परिणामकारकता लाभेल, या किंवा अशा सर्व गोष्टींचे भान चित्रपटाच्या छायाचित्रकाराला ठेवावे लागते. केवळ कलेसाठी कला अशी भूमिका चित्रपटाच्या छायाचित्रणात संभवत नाही. उलट चित्रपटाची कथावस्तू उठावदार करणे, हे चित्रपटीय छायाचित्रणाचे मुख्य उद्दिष्ट असते.

चित्रपट–छायाचित्रणात मांडणीचा विचार महत्त्वाचा असतो. प्रत्येक छायाचित्राची चौकट (फ्रेम) परिपूर्ण असावी लागते. त्याचप्रमाणे अशा प्रत्येक चौकटीचा पुढच्या भागाच्या छायाचित्रणाशी योग्य प्रकारे मेळही असला पाहिजे. चित्रपट हे चलत् चित्र असल्याने प्रत्येक चौकटीची परिपूर्णता साधण्यासाठी, तसेच अनेक चौकटींत योग्य तो दुवा राखण्यासाठी कॅमेऱ्याची हालचाल कौशल्याने करावी लागते.

योग्य प्रकारचे किरणकेंद्रीकरण साधणे म्हणजे केंद्रीकरण, अपकेंद्रीकरण किंवा भेददर्शी केंद्रीकरण यांचा यथाप्रसंग उपयोग करणे. पार्श्वभूमी अतिगडद असेल, गुंतागुंतीची असेल किंवा धूसर दाखविणे असेल, तर भेददर्शी केंद्रीकरण योजावे लागते. प्राणी किंवा वाहने यांच्या चालण्याच्या दिशेने कॅमेरा फिरविला असेल, तर त्यांच्या चालण्याच्या दिशेला पुरेसे अंतर राखणे आवश्यक असते.

चित्रपटातील छायाचित्रणाला कलात्मक दर्जा येतो, तो त्यातील योग्य प्रकाशयोजनेमुळे. बाह्य चित्रीकरणात प्रकाशयोजनेविषयी विशेष काळजी घ्यावी लागते. पात्रांच्या प्रभावी भावदर्शनासाठी किंवा मार्मिक अभिनयासाठी विशिष्ट प्रकारची प्रकाशयोजना करावी लागते. सूर्योदय, सूर्यास्त, धुके, पाऊस यांसारख्या निसर्गदृश्यांचा नेमका असा प्रत्यय येण्यासाठी योग्य ती प्रकाशयोजना करावी लागते. प्रकाश परावर्तकांचाही उपयोग करून घेणे कौशल्याचे असते. पात्रांची रंगभूषा व वेशभूषा वेधक पद्धतीने चित्रित होईल यासाठी मुद्दाम लक्ष द्यावे लागते. त्यातील दोष शक्यतो झाकण्याचा प्रयत्न करावा लागतो. छायाचित्रणाच्या सोयीसाठी अनेक यांत्रिक साधने वापरावी लागतात. विविध प्रकारची भिंगे, छानके, जाळ्या, ढकलगाड्या इत्यादींचा उपयोग करावा लागतो. बदलत्या केंद्रांतराची भिंगेही वापरावी लागतात. चित्रपटात चमत्कृतिदृश्येही असतात. उदा., उडता गालिचा, पौराणिक अस्त्रप्रयोग, अदृश्य माणूस यांसारख्या चमत्कृती साधण्यासाठी कॅमेऱ्याचाच चातुर्याने उपयोग करावा लागतो. व्यंगपटात सचेतनीकरणाची प्रक्रिया वापरून चित्रीकरण करावे लागते. संपूर्ण रंगीत चित्रपटात तर योग्य ती रंगसंगती कायम राखणे अत्यंत आवश्यक असते. सुस्पष्टता, सुयोग्य केंद्रीकरण, छायाचित्रणातील सातत्य, स्थलकालांचा योग्य आभास,

डोळ्यांस जाणवणारी सुसंगतता, चमत्कृतिदृश्यांची परिणामकारकता, चित्रपटातील नटनट्यांच्या सूक्ष्म भावदर्शनास व अभिनयास दिलेला उठाव आणि समर्पक प्रकाशयोजना इ. निकष वापरून चित्रपटातील छायाचित्रणाचा कलात्मक दर्जा ठरविण्यात येतो.

२.२.६ चित्रपट माध्यम विचार :

चित्रपट किंवा सिनेमा म्हणजे काय? ती कला आहे की विज्ञान? ते मनोरंजनाचं साधन आहे की प्रबोधनाचं? चित्रपटाच्या यशात तंत्राचा भाग किती? तंत्रज्ञानाचा किती? चित्रपट हे कथाप्रधान माध्यम असेल तर कथांविरहित चित्रपट असू शकत नाहीत का? आजच्या अवस्थेला चित्रपट येण्याआधी तो इतर कोणकोणत्या टप्प्यांतून गेला? चित्रपटाच्या सुरुवातीपासूनच तो या प्रकारची प्रगती साधेल असं कोणाला वाटलं होतं का? आजचा चित्रपट हा परिपूर्ण म्हणता येईल का? असे या ना त्या प्रकारचे अनेक प्रश्न आपल्याला चित्रपटांबद्दल संभवतात. त्यातल्या काहींची उत्तरं आपल्याला माहीत आहेत; काहींबद्दल मुळातच मतभेद आहेत आणि काहींची उत्तर मिळण्यासाठी अजून कित्येक वर्षं उलटावी लागतील. चित्रपट ही कला आहे, असं एक लोकप्रिय मत आहे. हेगेलच्या सौंदर्यशास्त्राप्रमाणे मूळ पाच कला आहेत. वास्तुकला, शिल्पकला, चित्रकला, संगीत आणि काव्य. पुढे यात सहाव्या कलेची भर पडली, ती म्हणजे नृत्यकला. सिनेमाला सातवी कला असल्याचा मान दिला जातो. आता सिनेमाची गणना जर इतर कलांबरोबर करायची, तर त्या कलांच्या तुलनेत सिनेमाला आपला विकास साधण्यासाठी किती वेळ मिळाला, याचीही तुलना करावी लागेल. या साऱ्या कलांकडे पाहिलं तर लक्षात येईल की त्यांचा विकास हा शेकडो वर्षांचा आहे आणि त्यात काळानुसार प्रचंड प्रमाणात बदलही होत गेले आहेत. हजारो कलावंतांचा या विकासात हातभार लागला आहे. अनेक विचारवंतांचा त्याला आधार आहे, त्याचबरोबर इतिहासातले महत्त्वाचे टप्पे, सामाजिक चळवळी, युद्ध, स्थलांतर, तंत्रज्ञानातली प्रगती या सगळ्या मिश्रणातून या कलांना आज जे स्वरूप आहे, ते मिळालं आहे. त्यामानाने चित्रपटाचा शोध आणि विकास हा जेमतेम सव्वाशे वर्षांचा. या कमी कालावधीत चित्रपटामध्ये होत गेलेला बदल आणि त्याने इतर कलांबरोबर साधलेली बरोबरी ही लक्षवेधी नक्कीच आहे, पण त्याबरोबरच आपण हे लक्षात घ्यायला हवं की, आज दिसणारं चित्रपटाचं हे स्वरूप अंतिम आहे असं आपल्याला मानता येणार नाही. चित्रपटांची ही नुकती सुरुवात आहे आणि यानंतरच्या काही शतकांमध्ये त्याच्यात आमूलाग्र बदल घडू शकतात. काहीजणांच्या दृष्टीने चित्रपट हा विज्ञान आणि कला यांचा संगम आहे. वरवर पाहता ते खरंही आहे. कारण तंत्रज्ञानाचा चित्रपटनिर्मितीत निश्चितच मोठा वाटा आहे. मुळात केवळ समोर असलेलं दृश्य एका छिद्रातून उलटं परावर्तित करणाऱ्या मकॅमेरा ऑब्स्क्यूराफ सारख्या मूलभूत कल्पनेपासून फोटोग्राफी आणि चित्रपट या दोन्हींची सुरुवात झाली असली, तरीही त्यापुढचा चित्रपटांचा विकास हा तंत्रज्ञानातल्या मोठ्या प्रगतीशिवाय शक्य झालेला नाही. फिल्मचा शोध, छायालेखन, संकलन, ध्वनिमुद्रण, असे चित्रपटाला पूर्णत्वाकडे नेणारे सर्व घटक हे तंत्राधारित आहेत आणि या तंत्रात, तंत्रज्ञानात होणारी प्रगती ही चित्रपटात होणाऱ्या बदलांना मोठ्या प्रमाणात कारणीभूत आहे. आज चित्रपटांमधून सेल्युलॉइड, किंवा फिल्मचीच हकालपट्टी झालेय आणि डिजिटल माध्यमाच्या आधारे चित्रपटांचा प्रवास पुढे चालू झालाय. कॅमेरांचा आकार लहान होत होत आज सेलफोन्सवर चित्रपट बनू

शकताहेत. त्यामुळे चित्रपटाच्या विकासातला विज्ञानाचा, तंत्रज्ञानाचा वाटा नाकारता येणार नाही. तरीही मी चित्रपटातला विज्ञानाचा वाटा दुय्यम स्वरूपाचाच मानेन. कारण इथेही कलावंताच्या कल्पनेची भरारी, त्याच्या विचारांमधून चित्रपटाला मिळालेली नवी दिशा, ही खरी महत्त्वाची आहे. चित्रपटांच्या इतिहासात वेळोवेळी असं दिसून आलंय की साधनांची कमतरता असतानाही विचार पुढे सरकला आहे. रशिअन राज्यक्रांतीनंतरच्या दिवसात चित्रपटनिर्मितीसाठी मोठ्या प्रमाणात साधनसामग्री उपलब्ध नव्हती. पण तेव्हाही रशिअन विचारवंतांनी चित्रपटांमधल्या संकलनाच्या स्थानावर मोठ्या प्रमाणात विचार करून 'मोन्टाज' सारख्या चळवळीला आरंभ केला. नववास्तववादाच्या प्रारंभी युद्धग्रस्त इटलीमधल्या चित्रपटकर्त्यांनी आपल्या मर्यादांनाच आपल्या शैलीचा विशेष बनवलं आणि राजकीय दबावाने चित्रपट बनवायलाच बंदी केलेल्या जाफर पनाहीसारख्या इराणी चित्रपटकर्त्याने आपल्याकडल्या साधनांच्या कमतरतेमधूनच 'धिस इज नॉट ए फिल्म' (२०११) सारखा चित्रपट बनवला. या आणि अशा इतरही अनेक उदाहरणांमधून आपण पाहू शकतो की, कलाविचाराला चित्रपटांमध्ये सातत्याने प्राधान्य मिळत गेलंय. त्यामुळे विज्ञान ही एक मूलभूत बाब मान्य करूनही आपल्याला चित्रपटांमधल्या कलात्मकतेलाच वरचं स्थान द्यावं लागेल. असं असतानाही चित्रपटाला सरसकट कला म्हणायचं तर एक अडचण आहे. १८९० मध्ये चित्रकलेविषयी बोलताना सिम्बॉलिस्ट चित्रकार मॉरीस डेनिस म्हणाला होता की, कोणत्याही चित्राच्या एखादी वस्तू, व्यक्ती किंवा विषय म्हणून ओळखलं जाण्याआधी चित्राचं मूळ अस्तित्व म्हणजे एका प्रतलावर विशिष्ट क्रमाने देण्यात आलेले रंग, हेच आहे. याचाच दुसरा अर्थ हा की चित्रकलेत शैलीचा, विषयाचा आणि गुणवत्तेचा अभ्यास करण्याआधी मुळात तिचं माध्यम काय आहे, हे आपण ओळखायला हवं; समजून घ्यायला हवं. त्याचं पूर्णतः आकलन झाल्याखेरीज कलाविचार शक्य होणार नाही. प्रत्येक कलेत माध्यमाचा स्पष्ट विचार करणारी या प्रकारची उद्धृतं आपल्याला त्या त्या कलेतील संबंधितांनी केलेली सापडतात. अभ्यासकांच्या दृष्टीने प्रत्येक कलेचं अस्तित्व विशिष्ट आणि वैशिष्ट्यपूर्ण माध्यमाशी जोडलेलं असणं अपेक्षित आहे आणि हे जर मान्य केलं, तर मग चित्रपटाला स्वतंत्र कला कसं मानता येईल? कारण नृत्य, अभिनय यांसारख्या सादर केल्या जाणाऱ्या कला, तसेच चित्र, शिल्प यांसारख्या दृश्यकला अशा इतर सर्व कलांचा आणि त्यामुळे त्या त्या कलेशी जोडलेल्या संबंधित माध्यमांचाही थोडाबहुत सहभाग चित्रपटांमध्ये निश्चितच आहे. चित्रपटाला सातव्या कलेचा दर्जा देणारा इटालिअन चित्रपट अभ्यासक रिचिटो कानूडो याचं मतही हेच होतं की, चित्रपट हे आधीच्या सगळ्या कलांचं मिश्रण आहे. आधीच्या सहा कलांच्या सहभागातून तयार झालेली ही सातवी कला आहे. पण याचबरोबर असेही काही अभ्यासक आहेत जे या कलेतला इतर कलांचा सहभाग संपूर्णपणे अमान्य करतात. त्यांच्या दृष्टीने तो असला तरीही त्याचं स्थान वरवरचं आहे. प्रत्यक्षात चित्रपटाशी जोडलेली अभिनव कलादृष्टी, पडद्यावर उमटणारे आकार आणि हालचाल, वेग गती यांच्या मिश्रणातूनच ही नवी कला समोर आली आहे. या कलेला काही मर्यादा जरूर आहेत, जशा त्या प्रत्येक कलेलाच असतात. पण अंतिमतः या मर्यादांच्या सकारात्मक वापरातूनच त्या कलेची जडणघडण होत आहे. चित्रपटाचा आणि सर्वसाधारण प्रेक्षकांचा विचार करताना हे नाकारून चालणार नाही, की बहुतेक चित्रपटरसिकांच्या मनात चित्रपट आणि कथावस्तू या दोन गोष्टी अविभाज्य आहेत. सिनेमा म्हटला की त्याने गोष्ट सांगितलीच पाहिजे हा त्यांच्यापुरता अलिखित नियम आहे. मात्र प्रत्यक्षात जर आपण व्यावसायिक भूमिका थोडी बाजूला

ठेवून चित्रपटांचं कला म्हणून असणं मान्य केलं, तर त्यांचा हेतू निव्वळ गोष्ट सांगण्याइतका मर्यादित ठेवणं बरोबर वाटत नाही. किंबहुना, गेली अनेक वर्ष, कथन हा चित्रपटाचा हेतू असावा अथवा नसावा, याबद्दलही अभ्यासकांमध्ये दुमत दिसतं. चित्रपटांचं वेगळं असं खास वैशिष्ट्य म्हणजे आपण त्यात वास्तवाची प्रतिकृती पाहू शकतो. वास्तवाला पडद्यावर पुनरुज्जीवित करू शकतो. इतर कोणतीही कला असं थेट प्रतिरूप साधू शकत नाही. चित्रकलेत तशी शक्यता निश्चितच असते, मात्र ते वास्तवाचं जसंच्या तसं चित्रण नसतं, तर चित्रकाराच्या नजरेला ते जसं आलं, त्याचीच एक आवृत्ती म्हणून चित्र आकार घेतं. कॅमेरा ज्याप्रमाणे दिसणारी गोष्ट त्यात स्वतःची भर न टाकता त्रयस्थपणे चित्रित करू शकतो, तसं चित्रं करत नाहीत, करू शकत नाहीत. या प्रतिकृतीचा उपयोग चित्रपटातल्या कथेच्या मांडणीसाठी सहजपणे करता येतो. कारण, आपल्या भवताली पसरलेल्या जगाची प्रतिकृतीच पडद्यावर उमटवत तो सांगितल्या जाणाऱ्या कथानकाला वास्तव भासणारी पार्श्वभूमी आणून देऊ शकतो. चित्रपटाचा विचार जर कथनात्मक माध्यम म्हणून केला, तर कथनात्मक साहित्याशी त्याची तुलना करता येते. चित्रपटाचा काय किंवा साहित्याचा काय, कथाकथन हा अंतिम हेतू नाही, पण सामान्यतः बहुतेक प्रेक्षक आणि वाचक त्या दृष्टिकोनातूनच पाहत असल्याने हा उपयोग दुर्लक्ष करण्यासारखा नक्कीच नाही. साहित्य हे कथेच्या निवेदनात नेहमी वाचकाला सहभागी करून घेत असतं. कारण, आपण जे वाचतो त्याच्या प्रतिमा आपल्या मनात उमटतात. लिहिलेले शब्द आणि मनातल्या प्रतिमा यांच्या मिश्रणातूनच आपला वाचनाचा अनुभव परिपूर्ण होतो. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचं तर वाचकाच्या कल्पनाशक्तीची आणि आकलनशक्तीची मर्यादा किती, याचाही तो प्रत्येक पुस्तकापासून काय मिळवू शकतो याच्याशी संबंध आहे. याउलट चित्रपट हा प्रत्यक्ष प्रतिमा पुरवत असल्याने प्रत्येक प्रेक्षकाला त्यापासून मिळणारा अनुभव हा वरवर पाहता एकाच प्रकारचा असू शकतो आणि त्याची मर्यादाही आस्वादकाच्या कल्पनाशक्तीएवढी नसून दिग्दर्शकाच्या सर्जनशीलतेएवढी असते. यात बदल तेव्हाच संभवतो, जेव्हा प्रत्यक्ष दिसणाऱ्या दृश्यांमधूनही वेगळे, प्रतीकात्मक अर्थ काढण्याची संधी चित्रपट प्रेक्षकाला देतो. अशा वेळीदेखील प्रेक्षकाला समोर दिसणारा वास्तवाचा आभास इतका खरा असतो, की त्यामधून प्रतीकात्मक अर्थ काढणं प्रत्येकाला शक्य होतच असं नाही. त्यामुळे चित्रपट पूर्णपणे समजायचा तर त्याच्या या दर्शनी बाजूपलीकडे पाहण्याची तयारी जागरूक प्रेक्षकासाठी विशेष महत्त्वाची.

२.२.७ माध्यम आणि भाषा :

सिनेमा–स्वरूप विश्लेषण सामाजिक बदल घडवून आणण्यात सिनेमा नेहमीच अग्रेसर राहिला आहे. खऱ्या अर्थाने सिनेमा हा केवळ खेळण्यातील चालणारा पिक्चर नसतो हे खरे आहे. उलट ते लोकशिक्षणाचे अत्यंत प्रभावी माध्यम असल्याचे सिद्ध झाले आहे. प्रत्येक चित्रपट ही एक कथा असते. साहित्यिक परस्परसंबंधांच्या आधारे, सिनेमाच्या कथेचे कथानक साहित्यिक कथेच्या कथानकाशी पूर्णपणे जुळते. यात कथाकथनही पाहायला मिळते. भूमिका, विषय, पात्र आणि व्यक्तिरेखा, काळातील वातावरण, संवाद, आवड, अभिनय, भाषाशैली, उद्देश इत्यादी सर्व घटकांद्वारे चित्रपटाची कथा नवीन, आकर्षक आणि प्रभावी बनवली आहे. साहित्य प्रकारांप्रमाणेच सिनेमाचीही अनेक भागात विभागणी करता येते जसे आर्ट फिल्म्स, टेलिफिल्म्स, चाईल्ड फिल्म्स, डॉक्युमेंटरी फिल्म्स, कमर्शियल फिल्म्स, डॉक्युमेंट्री, जाहिरात चित्रपट, युद्ध

आणि शांतता चित्रपट इ. साहित्याच्या सहा मुख्य घटकांव्यतिरिक्त, इतर घटक देखील कोणत्याही चित्रपटाच्या कथेत आढळतात. यात निर्माते, दिग्दर्शक, पटकथा लेखक, अभिनेते, गीतकार, संगीतकार, नृत्यदिग्दर्शक, समालोचक, स्टंटमॅन, डेकोरेटर आदी सहभागी होतात. सिनेमात नवीन चव, गुण, आवाज, चालीरीती इत्यादींचाही समावेश होतो. साहित्याप्रमाणे सिनेमातही श्रृंगाराचे सार 'रसराज' आहे. जवळपास प्रत्येक चित्रपटात एक तरी प्रेमकथा असते. सिनेमा हे अभिव्यक्तीचे सर्वात प्रभावी आणि शक्तिशाली माध्यम आहे. ''सिनेमा हे सर्व सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक आणि राजकीय परिस्थितींना आत्मसात करणारे एक सर्जनशील माध्यम बनले आहे यात शंका नाही. कथा, कादंबरी, संस्मरण, नाटक, कविता, अहवाल रेखाटन या सर्व गोष्टींना सिनेमाने सशक्त अभिव्यक्ती दिली आहे. सिनेमा एक सुंदर संगम आहे. सर्जनशील आणि यांत्रिक प्रतिभेची निर्मिती झाली आहे.'' कला, विज्ञान आणि वाणिज्य यांचा त्रिवेणी संगम सिनेमाच्या माध्यमात दिसतो.

चित्रपटाची भाषा आपल्याला समजते हे आज आपण गृहीत धरलेलं आहे. आपल्याला या दृश्यभाषेची सवय झालेली आहे. तिला काही माफक नियम आहेत आणि हे नियम चित्रपटाने पाळले तर आपल्या पुढे उलगडणारा चित्रपट सहजगत्या उलगडतो. अनेकदा हे निवेदन सलग चित्रित झालेलं नसून असंख्य छोटे छोटे तुकडे, शॉट्स एकत्र करून बनलं आहे, हे आपल्या लक्षातही येत नाही. जेव्हा हे चित्रभाषेचे नियम जाणीवपूर्वक मोडले जातात, बदलले जातात, तेव्हाच आपल्याला त्यांचं अस्तित्व जाणवतं. प्रत्येक वेळी दिग्दर्शकाने नक्की काय केलं हे आपल्या प्रथमदर्शनी लक्षात येतंच असं नाही, पण सर्वसाधारण प्रेक्षकालाही काहीतरी बदललं हे अप्रत्यक्षपणे सूचित होणं, हा अशा नियम मोडण्याच्या योजनेचा भाग असतो. त्यामुळे प्रेक्षक सतर्क राहतो. चित्रपटाच्या विशिष्ट भागाकडे त्याचं लक्ष वेधलं जातं. आता अर्थात आज आपण ज्या प्रकारे हे भाषाशास्त्र विकसित झालेलं पाहतो, तो चित्रपटांचा फार पुढचा टप्पा आहे. आजच्या प्रेक्षकाला चित्रपट पाहून आणि दृश्यभाषेचे अनेक अवतार तो सभोवताली असलेल्या अनेक पडद्यांवरून अनुभवतोय त्यांवरूनही चित्रपटाच्या व्याकरणाची एक जाण तयार झाली आहे. ती तो कदाचित शब्दांत सांगू शकणार नाही, पण तिच्या अस्तित्वाबद्दल शंका घ्यायला जागा नाही. ही झाली आताची गोष्ट. पण चित्रपटमाध्यमाच्या सुरुवातीला हे कसं शक्य झालं असेल? शब्द हा भाषेतला स्वतंत्र अर्थ असणारा लहानात लहान घटक मानला, तर शॉट हा दृश्यभाषेतला लहानात लहान घटक मानता येईल. अनेक शब्द जोडून जसं एक वाक्य तयार होतं तसं अनेक शॉट्स एकत्र करून त्यातून सीन किंवा प्रसंग तयार होतो. अर्थातच जेव्हा चित्रपट बनवायला सुरुवात झाली, तेव्हा याचा फारसा विचार झालेला नव्हता. चित्रपटांतून कथा मांडता येतील हे लक्षात आलं तेव्हादेखील अभिनय आणि प्रसंगांमधून गोष्ट सांगणारं दुसरं परिचित माध्यम रंगभूमी होतं. त्यामुळे चित्रपटांमधल्या प्रसंगांची सुरुवातीच्या काळातली मांडणी चित्रित नाटकाप्रमाणेच भासणारी होती. दृश्यांना खोलीचा अभाव होता. जर प्रसंग मोकळ्यावर घडत असेल, तरच दृश्याला खोली देण्याचा प्रयत्न केला जाई. एरवी सपाट नेपथ्यापुढे येऊन अभिनेत्यांनी साकारलेली भूमिका आणि त्याचं कॅमेरात जसंच्या तसं होणारं चित्रण, यापलीकडे या भाषेत वेगळेपणा आणण्याचा प्रयत्न नव्हता. आणि एका परीने ते साहजिक होतं; अपेक्षित होतं. समोर घडणारी घटना जशीच्या तशी पाहण्याची, ती समजून घेण्याची

प्रेक्षकांना सवय होती. प्रसंगाचे तुकडे करणं शक्य होईल का आणि केले तर या सुट्या तुकड्यांमधून सलग अर्थ प्रेक्षकांपर्यंत पोहचू शकेल का याचा विचार कोणी केला नव्हता. हा विचार करण्याची सुरुवात चित्रपटाच्या व्याकरणाला समजून घेण्याची सुरुवात म्हणावी लागेल. आधी एडविन पोर्टर आणि त्यानंतर डी. डब्ल्यू. ग्रिफिथ ही दोन नावं या दृष्टीने महत्त्वाची ठरली आहेत. एक गोष्ट लक्षात घ्यायला हवी की, आज जे ओळखीचं भासतं, तर्काला धरून केल्यासारखं वाटतं, ते तेव्हा कोणाला वाटलं असतंच, असं सांगता येत नाही. तेव्हा घेण्यात आलेले निर्णय योग्य का अयोग्य याबद्दल आपण आज मधे काळ गेल्यानंतर आणि त्या निर्णयांचा प्रभाव पडताळून पाहिला गेल्यानंतर बोलू शकतो, पण जेव्हा तत्कालीन दिग्दर्शक या कल्पनांपर्यंत पोहचले, तेव्हा त्यांना पडताळून पाहण्यासाठी आधी कोणतंच काम उपलब्ध नव्हतं. त्यांनी केलेल्या कामाचं, त्यामागे असलेल्या विचारांचं आणि त्यातून झालेल्या प्रगतीचं महत्त्व हेच की, आज जो चित्रपट तयार झाला, त्याची जडणघडण विशिष्ट प्रकारे होण्यासाठी या साऱ्यांची मदत झाली. त्यांनी घेतलेले बरोबर किंवा चुकीचे निर्णय हे दोन्हीही महत्त्वाचे उरायला हवेत ते त्यासाठीच.

२.२.८ प्रतिमा विचार :

चित्रपटांचं वास्तववादी धोरण हे जसं व्यक्तिरेखा आणि पार्श्वभूमीच्या निवडीत दिसून येतं, तसंच ते मूळ कथावस्तू आणि संहितेची रचना यांमध्येही दिसून येतं. यातील खरं नाट्य हे रोजच्या आयुष्यातच असतं आणि लक्षपूर्वक पाहणाऱ्याला (चित्रकर्त्याला) ते दिसतंच दिसतं. याचाच कॉन्व्हर्स असा, की जर हे नाट्य दिसत नसेल, तर चित्रकर्ते लक्षपूर्वक पाहत नसल्याचाच निष्कर्ष निघू शकतो. इथे एक गोष्ट नमूद करण्यासारखी आहे, ती म्हणजे हे चित्रपट नाट्याला जाणूनबुजून पूर्णपणे टाळतात अशातला भाग नाही. त्यांचा विरोध असतो, तो नाट्यपूर्णता लादण्याला. जर ती विषयाचा अपरिहार्य भाग असेल तर ती आहे तशी, आहे तितकी येणारच, नाही का? आपल्याकडलं हल्लीचं एक उदाहरण या संदर्भात पाहता येईल. सतीश मनवर दिग्दर्शित 'गाभ्रीचा पाऊस'चा (२००९) या चित्रपटाचा मध्यवर्ती विषय शेतकऱ्यांच्या आत्महत्या हा आहे. आता आत्महत्या या विषयाशी मुळातच नाट्यपूर्ण शक्यता जोडलेल्या आहेत. तरीही इथे हा विषय खरोखरच बिकट वास्तवाशी संबंधित असल्याने आणि दिग्दर्शक मांडणी कुठेही कृत्रिम, अतिरंजित होऊ देत नसल्याने, या चित्रपटाची रिॲलिस्ट टेंडन्सी शाबूत राहू शकते. मात्र असे नाट्यपूर्णता ही विषयाची गरज असलेले वास्तववादी चित्रपट क्वचित पाहायला मिळतात. बहुधा त्यांचं स्वरूप सामान्यांच्या सामान्य आयुष्याचं निरीक्षण हेच असतं. रंजनप्रधान व्यावसायिक चित्रपटातल्या घटना, त्यातल्या सर्व संबंधित पात्रांची आयुष्यं ही वरवर वास्तवाचा आव आणत असली तरी त्यांचा प्रवास, गतिमानता, कथानकातले चढउतार हे चित्रपटाच्या उत्कर्षबिंदूकडे नजर ठेवून योजले गेल्याचं आपल्या लक्षात येतं. त्यांच्या दृष्टीने चांगली पटकथा ही प्रसंगागणीक चित्रपट पुढे नेणारी, कमीतकमी पात्रांना अधिकाधिक काटकसरीने वापरणारी, कथानकाला संथपणा न येऊ देता सतत गतिमान ठेवणारी असते. प्रत्यक्ष आयुष्य असं असणार नाही हे उघड आहे. वास्तववादी चित्रपट हे सारे संकेत टाळतात आणि प्रत्यक्ष आयुष्याची लय पकडण्याचा प्रयत्न करतात. त्यांच्या पटकथा बेतीव वाटेल असा नेमकेपणा येऊ देत नाहीत आणि रचनेत बंदिस्तपणा टाळून मोकळीढाकळी मांडणी ठेवतात. दर पात्राच्या असण्यामागे काही हेतू असावा असा त्यांचा

आग्रह नसतो आणि प्रेक्षकांचं रंजन करण्यापेक्षा त्याच्यापुढे आरसा धरण्याची त्यांना गरज वाटते. हा आरसा धरण्याचं काम किंचित सोपं होतं, ते त्यांच्या दृश्य परिमाणामुळे. आज हॉलिवुड वा तत्सम लोकप्रिय चित्रपटांना वाहिलेल्या उद्योगाचं काम हे चित्रपटातली एखाददुसरी दृश्य चौकट पाहूनही लगेच ओळखता येण्याजोगं असतं. दृश्य संकल्पना, प्रकाशयोजना, वेषभूषा या साऱ्याचा विचार हा विशिष्ट पात्रांना अधिक महत्त्व दिलं जाईल अशा पद्धतीने करण्यात आलेला असतो. अभिनयशैलीदेखील बऱ्याचदा व्यक्तिरेखेशी प्रामाणिक नसून ती साकारणाऱ्या नटांच्या प्रतिमेशी सुसंगत असते. वास्तववादी चित्रपट हे होऊ देत नाहीत. या चित्रपटांमधलं गर्दीचं दृश्य हे कोणत्याही बाबतीत हा प्रमुख नट, तो दुय्यम असा भेदभाव करताना दिसत नाही.

२.२.९ चित्रपटातील काळ व अवकाश :

१९ व्या शतकांत गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत मांडणाऱ्या न्यूटनचे असे म्हणणे होते की, काळ सतत पुढे सरकत असतो. आईनस्टाईननी मात्र काळाविषयीचा न्यूटनचा हा समज मोडीत काढला. आईनस्टाईनच्या मते, काळ ही अवकाशाशी अनुसंधान असलेली एक मिती आहे.

कलेतील काळ आणि अवकाशाचे नातेही असेच दृढ मानले गेले आहे. चित्रकार त्याच्या कॅनव्हासवरील अवकाशात काळाचा एक गोठलेला क्षण चित्रित करतो. तेच छायाचित्रकलेचेही आहे. छायाचित्रातील स्थिर प्रतिमा आणि कॅनव्हासवरील दृश्य प्रतिमा या उलटून गेलेल्या काळाचा एका स्थिर क्षण आपल्या डोळ्यापुढे साकार करतात. कधी चित्र किंवा छायाचित्राच्या अवकाशातील प्रतिमा गतिमान असल्याचा आभासही निर्माण करतात. चित्र कधी एका स्थिर क्षणाचा आविष्कार असते किंवा कधी उलटत चाललेला काळही चित्रांतून सूचित होतो. चित्र निर्माण होण्यास जो कालावधी लागतो तोही चित्रकलेतील महत्त्वाचा कालखंड असतो आणि त्याला त्या कलाकृतीचा सर्जनकाळ म्हणतात. हा काळ कधी काही तासांचा कधी काही दिवसांचा तर कधी काही महिन्यांचाही असू शकतो. तसाच चित्र बघण्यास त्याचे आकलन करून घेण्यासही काही काळ लागतो. चित्रातील अवकाशाचे या काळाशीही नाळेचे नाते असते. संगीतातील काळ हा मैफिलीच्या सादरीकरणाचा एकूण काळ तर असतोच, पण संगीताचे काळाशी एक निराळेही नाते आहे. दिवसाच्या आणि रात्रीच्या कोणत्या प्रहरात कोणता राग गावा याविषयीचे दृढ संकेत भारतीय संगीतात दिलेले आहेत. रागाचा गान समय म्हणजे संगीतातील एक कालवाचक संकल्पना आहे. तसाच कुठल्या ऋतूत कुठला राग सादर करावा याविषयीचीही मार्गदर्शक तत्त्वे आहेत.

चित्रपटातील काळ हा चित्रपटाच्या एकूण सादरीकरणाचा काळ असतो. तसाच चित्रपट सुरू झाल्यापासून ते संपेपर्यंत चित्रपटाच्या कथानकातही एक कालखंड उलटून जातो. तो काळ चित्रपटाच्या रचनांतर्गत काळ असतो. चित्रपट लिहून पूर्ण होऊन ते चित्रित होऊन प्रदर्शित होण्यातही काही काळ जातो. तो कालखंडही चित्रपटाच्या संदर्भात महत्त्वाचा असतो. त्यामुळे चित्रपटात कथानकाच्या दृष्टीने वास्तवता आणि वास्तववाद या गोष्टी महत्त्वाच्या ठरतात.

वास्तववादी चित्रपट हे उसने कथानक न मांडता जीवनाचा एक तुकडा आपल्यापुढे मांडताहेत असं पाहणाऱ्याला वाटलं पाहिजे अशी या चित्रपटांची धारणा असते, आणि असं जर वाटायचं तर कथानक अस्तित्वात असूनही त्याची ओळख पुसून टाकणं हा पटकथेच्या रचनेचा एक महत्त्वाचा भाग ठरतो. ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राप्रमाणे कथेचे सुरुवात, मध्य आणि शेवट हे तीन भाग असतात आणि ते त्या क्रमाने कथेत यावेत ही अपेक्षा असते. किंबहुना त्यांचं तसं असणं हे एक प्रकारे कथेचं अस्तित्व अधोरेखित करतं. साहजिकच कथेचं अस्तित्व पुसण्यात महत्त्वाचं ठरतं ते या परिचित आलेखाला पुसून टाकणं. चित्रपटाचं कथानक अमुक ठिकाणी सुरू झालं, त्यात अमुक अमुक घटना घडल्या आणि ते मजल दरमजल करत या उत्कर्षबिंदूपर्यंत येऊन पोहचलं असं जाणवू न देण्यासाठी हे चित्रपट निश्चित सुरुवात आणि शेवट दाखवणं टाळतात. आपल्या आयुष्यात अनेक घटना एकत्रितपणे चालू असतात आणि कोणत्या प्रकरणाची सुरुवात नक्की कधी झाली आणि शेवट हा खरोखर झाला का, हे त्या त्या वेळी समजू शकत नाही. या विचारसरणीच्या चित्रपटांनादेखील असाच अनिश्चित परिणाम हवा असतो. पटकथेच्या निवेदनशैलीतून तो आणण्याचा प्रयत्न केला जातो. आशयघन वास्तववादी चित्रपट हे बहुधा व्यक्तीपेक्षा परिस्थितीवर आपली सुरुवात करतात. डे सिकाच्या 'बायसिकल थिव्ज'मधला रिची आपल्याला नोकरीच्या शोधात असणाऱ्या लोकांच्या घोळक्याचा एक भाग म्हणून भेटतो; विस्कोन्तीच्या 'ल तेरा त्रेमा' मधली कोळ्यांची वस्ती माहितीपटाला शोभेलशा खरेपणाने कॅमेरापुढे अवतरते आणि गोबादीच्या 'टर्टल्स कॅन फ्लाय' मधली मुलंदेखील युद्धग्रस्त वसाहतीचा एक भाग म्हणूनच दिसतात. ही परिस्थिती व्यक्तिबाह्य अवकाश दाखवते आणि प्रमुख व्यक्तिरेखा या घटनाचक्रामागचं प्रमुख कारण म्हणून न येता त्याचा एक भाग म्हणून येतात. या मार्गाने कथानकाच्या पार्श्वभूमीवर कमेंटदेखील केली जाते. अशीच कमेंट ही बहुधा शेवटातही अपेक्षित असते; जो एकट्यादुकट्या माणसाच्या माध्यमातून सामाजिक वास्तवाचा विचार करू पाहतो. असं वास्तव, जे केवळ कथानायकाच्या वैशिष्ट्यपूर्ण परिस्थितीशी जोडलेलं नसून गुंतागुंतीच्या सामाजिक प्रवाहांशी संबंधित असेल. असं करताना प्रोटॅगनिस्टच्या कथेला आटोपशीर शेवट मिळाला नाही तरी या चित्रपटांची हरकत नसते किंबहुना अनेकदा तसं होणंच त्यांच्या एकूण दृष्टिकोनाशी सुसंगत असतं. ती त्यांच्या निवेदनशैलीची गरज असते असंही म्हणता येईल. याच तर्कशास्त्रामुळे 'बायसिकल थिव्ज'मधल्या रिचीला शेवटी सायकल परत मिळणं महत्त्वाचं ठरत नाही, तर सामान्य माणसांनाही भलती पावलं उचलायला लावणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीवर टीका होणं महत्त्वाचं ठरतं.

थोडक्यात सांगायचं तर चित्रपट आणि वास्तववाद यांचे एक मूलभूत स्वरूपाचं नातं आहे. मग तो वास्तववाद कोणत्या का प्रकारचा असेना. त्याचं वास्तवाचा आव आणून काल्पनिक रम्य कथांमध्ये रमणं असेल; केवळ तर्काचं भान कथानकाला आणण्यासाठी केलेला तेवढ्यापुरता वापर असेल; आशयाच्या पातळीवरच सत्यशोधन असेल वा आपल्या आजूबाजूच्या अवकाशाचं प्रतिरूप दाखवणारा शंभर टक्के अस्सल प्रयत्न असेल. आणि एका परीने असं नातं असणंदेखील चांगलंच, तत्त्वज्ञ स्टॅनली कॅवेल यांचं मत ग्राह्य धरायचं तर हे केवळ चांगलं नसून आवश्यकही आहे. एरवी जगरहाटीत गुरफटलेल्या माणसाला त्याच्या वैयक्तिक पाशांमुळे, जबाबदाऱ्यांमुळे जीवनाचा वेगळा विचार करता येत नाही. पडद्यावर या जगाची प्रतिकृती

पाहणं. मग ती अचूक, आभासी वा सूचक का असेना, ती पाहणं हे प्रेक्षकाला आपल्या परिस्थितीचा, आपल्या जीवनशैलीचा, आयुष्याचा विचार करायला लावतं. तोही त्रयस्थपणे, जगाच्या मोहमायेत न अडकता. हा अप्रत्यक्षपणे केलेला विचार पाहणाऱ्याचं या जगाशी असलेलं नातं पुन्हा एकवार घट्ट करतो; त्याला जगण्याची प्रेरणा देतो. मला वाटतं की आयुष्य आणि चित्रपट यांचा याहून निकटचा संबंध क्वचितच लावता येईल. वास्तववादाच्या चित्रपटीय वापराची सुरुवात जरी वास्तवाचं प्रतिरूप म्हणून झाली असली आणि अनेक वर्षे त्याचा उपयोग रंजनवादी चित्रपटांवर उतारा म्हणून झाला असला, तरीही पुढल्या काळात असं दिसून आलं की रंजनवादाने स्वतःहूनच वास्तववादाला जवळ करायला सुरुवात केली. मात्र ते प्रामुख्याने शैली म्हणून. मनोरंजनापलीकडे काही करू पाहणारे दिग्दर्शक करमणूकप्रधान चित्रपटांच्या त्याच त्या स्वरूपाला कंटाळले होते; ज्यामुळे वेळोवेळी उभ्या राहणाऱ्या चळवळींनी वास्तववाद स्वीकारला, हे खरंच. मात्र कंटाळणारे दिग्दर्शक काही त्या एकाच गोटातले होते असं नाही. चित्रपट हे असं माध्यम आहे जिथे नव्याचा शोध सगळ्यांनाच असतो. किंबहुना मुळात तो प्रेक्षकांना असतो आणि अखेर सारा उद्योग हा आर्थिक गणितावर अवलंबून असल्याने प्रेक्षकांना हवं ते पुरवणं, हा व्यावसायिक चतुराईचा भाग असतो. या परिस्थितीत उघडच काही वेगळं करून पाहण्याचं धोरण व्यावसायिक कंपूतल्या काही मंडळींनी स्वीकारलं. रिॲलिटी टीव्हीची सुरुवात हा त्या व्यावसायिक धोरणबदलातला पहिला टप्पा मानता येईल तर इंटरनेटवरून सामान्य माणसांच्या सामान्य आयुष्याचं ग्लोरीफिकेशन होणं हा दुसरा टप्पा. वास्तववादाची या प्रेक्षकांशी इतक्या जवळून भेट आणि खरंतर मैत्री झाल्याने पडद्यावरची आयुष्य त्यांना परकी वाटायला लागली यात आश्चर्य नाही. टेलिव्हिजनच्या बातमीपत्रांतून जे व्हिडिओ चित्रीकरण पाहायला मिळतं ते, हँडिकॅमच्या निमित्ताने घराघरांत पोहोचलेला कॅमेरा आणि त्याचं स्मार्टफोन्समधून पुढे आलेलं अधिक क्रांतिकारी रूप यांचा एक एकत्र परिणाम या नव्या वास्तववादावर झालेला आपण पाहू शकतो. बातमी चित्रित होताना सामान्यतः एका कॅमेऱ्यावर चित्रित होते. या वेळी छायाचित्रकार तंत्राचा विचार करत बसू शकत नाही. महत्त्व येतं ते विशिष्ट क्षण पकडण्याला, रिॲलिटी टिव्हीमध्येही हेच तर्कशास्त्र दिसतं, तसंच हँडिकॅमपासून फोनपर्यंत सारे पर्सनल कॅमेरेदेखील, या विशिष्ट क्षण पकडण्याच्या तंत्रालाच महत्त्व देतात. रेखीवपणा, चित्रभाषेचे नियम हे सारं बाजूला ठेवून घडणाऱ्या क्षणामागे धावणाऱ्या कॅमेऱ्याची गतीची भाषा आज बऱ्याच दिग्दर्शकांना अधिक महत्त्वाची वाटते. काही विषय हे खास पडद्याचे आणि त्याच्या परिचित, पारंपरिक सौंदर्यदृष्टीच्या गणितात बसवण्याचे असतात, हे तर उघड आहे. मात्र सर्वांना हा एकच नियम लागू करणं हे विषयांची विविधता पाहता योग्य नाही. सबब दिग्दर्शनातल्या नव्या शिलेदारांनी टीव्ही आणि इंटरनेटमधून जवळ आलेला नवा वास्तववाद मोठ्या पडद्यावर आणायला सुरुवात केली. हे करताना नव्याने येत असलेल्या डिजिटल तंत्रज्ञानाची खूप मदत झाली. तुलनेने कमी खर्चात, कमी फापटपसाऱ्यात वेगळा दृश्यपरिणाम साधण्याची शक्यता असणारं हे माध्यम झपाट्याने लोकप्रिय होत गेलं ते या चित्रणपद्धतीशी सुसंगत विषय वाढायला लागल्यावर. रिॲलिटी टीव्ही ('माय लिटल आय'), फाउंड फूटेज फिल्म्स ('ब्लेअर विच प्रोजेक्ट', 'क्लोवरफिल्ड'), भयपट ('रेक,' 'पॅरानॉर्मल ॲक्टिविटी'), मॉक्यूमेंटरी ('डेथ ऑफ अ प्रेसिडेंट') यांसारख्या विषयांकरता हे माध्यम अतिशय योग्य ठरलं. प्रामुख्याने त्याच्या दृश्य परिणामासाठी, पण केवळ त्यासाठीच नव्हे. या विषयांना भासणारी अडचणीच्या जागांमध्ये, कमी-अधिक प्रकाशात किंवा

क्वचित प्रतिकूल परिस्थितीत चित्रीकरण करण्याची आवश्यकता, मोजकं ठरावीक चित्रण न करता भरमसाट प्रमाणात फूटेज घेण्याची आणि ते त्याच प्रमाणात पण जलद संकलित करण्याची शक्यता या साऱ्या गोष्टीदेखील या माध्यमाच्या निवडीत महत्त्वाच्या होत्या. हे सारे विशेष आणि कमी खर्च या दुग्धशर्करा योगाने अधिकाधिक नवे चित्रकर्ते या वास्तव शैलीचा आभास तयार करणाऱ्या चित्रपटांकडे वळले आणि रंजनवादी व वास्तववादी शैली एकत्रितपणे हाताळणारा हायब्रीड सिनेमा तयार झाला. आज पारंपरिक रिॲलिस्ट चित्रपट जरूर अस्तित्वात आहेत, नाही असं नाही, पण जेनेरिक चित्रपटांमध्ये हायब्रीड सिनेमाला मिळालेल्या लोकप्रियतेने जगभरात त्याला वाढती मागणी आहे. असं असतानाही परंपरा असणारा अस्सल वास्तववाद आणि त्याचं बाह्य रूप स्वीकारणारा रंजक हायब्रीड यांमध्ये एक महत्त्वाचा फरक आहे आणि तो म्हणजे त्यामागची फिलॉसॉफी. ज्या ज्या चळवळींनी आणि दिग्दर्शकांनी वास्तववादाचा त्याच्या अस्सल रूपात वापर केला, त्यांनी तो पूर्ण विचारांती, काहीएक निश्चित विचार सांगण्यासाठी केला. त्यासाठी त्यांनी अनेक अडचणींना तोंड दिलं. कधी साधनांच्या कमतरतेवर मात करून, कधी राजकीय रोषाला तोंड देत, कधी प्रेक्षकांनी पाठ फिरवण्याचा धोका पत्करूनही ते आपल्या मतावर ठाम राहिले. प्रामाणिकपणे आणि कोणत्याही आकर्षक वेष्टनाशिवाय त्यांचे चित्रपट बनत गेले ते त्यांच्या कर्त्यांना वाटणाऱ्या आपलं म्हणणं मांडण्याच्या निकडीमुळेच. ही निकड थेट वा अप्रत्यक्षपणे प्रेक्षकांपर्यंत पोचली आणि त्यामागचे विचारही. आज मोठ्या प्रमाणात येणाऱ्या हायब्रीड चित्रपटांमागे ही निकड नसणार हे तर उघड आहे. त्याऐवजी आहेत ती व्यावसायिक गणितं आणि सादरीकरणातल्या क्लृप्त्यांचा विचार. मात्र अशा चित्रपटांची संख्या खूप आहे. तीही दिवसेंदिवस वाढणारी. आज ना उद्या या वाढत्या संख्येपुढे खरा वास्तववादी चित्रपट हरवून जाण्याची शक्यता कमी नाही. तो तसा हरवू नये असं वाटत असेल तर प्रेक्षकांची जबाबदारी वाढते. चित्रपटाच्या बाह्य रूपावर न जाता त्याकडे अधिक चौकसपणे पाहण्याची, त्यामागचा विचार जाणून घेण्याची आपण तयारी दाखवली, तर आपण हे सहज करू शकतो. प्रश्न उरतो तो इतकाच की, अशी तयारी दाखवण्याची गरज खरोखर आपल्यातल्या कितीजणांना वाटते ?

२.२.१० चित्रपटाचे सौंदर्यशास्त्र :

प्रत्यक्ष कला निर्मितीइतकाच कलेचा आस्वाद ही सुद्धा एक महत्त्वपूर्ण प्रक्रिया आहे. कारण ज्याप्रमाणे कलावंताच्या संवेदना तीव्र असतात, तद्वतच केवळ संवेदनशील व्यक्तीलाच कलास्वादक रसिक होता येते. एखादी कलाकृती श्रेष्ठ दर्जाची आहे की नाही? तिच्यात सौंदर्याचा प्रत्यय येतो आहे की नाही हे तपासून बघणे ही कलेच्या आस्वादकाची नियतीच असते. जरी कलेची निर्मिती ही मानवाच्या निरंकुश कल्पकतेतून होत असली, तरी आस्वादकाशिवाय कला अपूर्ण ठरते. आस्वादकाच्या उच्च अभिरुचीमुळेच कलाकृतीचे साफल्य प्रत्ययाला येत असते. ज्या आस्वादकाची सौंदर्यदृष्टी विकसित झालेली आहे. असाच आस्वादक, कलाकृतीचे योग्य मूल्यमापन करू शकतो. कलावंताची कलाकृतीच्या निर्मितीमागची प्रेरणा समजून घेणे, त्याची प्रतिमासृष्टी समजून घेणे हे आस्वादकाचे काम असते. कला हा जगातील सर्व अनुभवांमधला अत्यंत तरल आणि उदात्त असा आध्यात्मिक अनुभव आहे. अशा अनुभवाचे रसग्रहण करण्यासाठी आणि त्या अनुभवाला सामोरे जाणारे भान निर्माण करण्यासाठी सौंदर्यशास्त्र मदत करत असते.

कलेच्या आस्वादनाचे, तिच्यातील सौंदर्यबोधाचे जे शास्त्र विकसित झाले त्यालाच संवेदनशास्त्र किंवा प्रचलित भाषेत 'सौंदर्यशास्त्र' म्हणतात. अर्थात निव्वळ कलाव्यवहारातील सौंदर्यबोधाचा शोध इतकेच या शास्त्राचे मर्यादित स्वरूप नाही. तरीदेखील कलेच्या उत्क्रांतीच्या इतिहासात कलेने स्वतःसाठी जे नियम आणि मापदंड ठरविलेत, त्यांची समग्रपणे मांडणी करणे हे सौंदर्यशास्त्राचे प्रमुख कार्य आहे. मानवी जीवन हे असंख्य क्रियाकलापांनी युक्त असते. त्यातील काहीच क्रिया, कला या संज्ञेला पात्र ठरतात. मानवीय कलाविष्काराचे सृष्टीतील महत्त्व निर्धारित करणे, हे संवेदनशास्त्राचे किंवा सौंदर्यशास्त्राचे कार्य आहे. वास्तविक संवेदनशास्त्र किंवा सौंदर्यशास्त्र ही कलेच्या तत्त्वज्ञानापेक्षा अधिक व्यापक अशी ज्ञानाची शाखा आहे. ती फक्त कलेचे स्वरूप आणि कलेचे मूल्य याविषयी प्रतिपादन करत नाही, तर साऱ्या सृष्टीलाच आपल्या कवेत घेते आणि सौंदर्याचे मानवासाठी असलेले महत्त्व आणि त्याचे मोल यावर विचारमंथन घडवून आणते. कला हा मानवी कृतीचा तेजस्वी आविष्कार आहे. कलाकृतींतून मानव त्याच्या भोवतीच्या सृष्टीतील सौंदर्याचा कल्पक आविष्कार घडवतो. कलाकृतीत दडलेल्या सौंदर्याचं रसग्रहण करणारी तत्त्वे प्रतिपादन करणे हे सौंदर्यशास्त्राचे कार्य आहे.

सर्व कलांच्या केंद्रस्थानी एक कल्पना किंवा तत्त्वज्ञान हा पाया आहे. ज्या पायावर या सर्व कलांची रचना होऊन सृष्टीला जन्म दिला जातो. कारण, रंगभूमी नेहमीच ललित कलांच्या केंद्रस्थानी राहिली आहे. त्यापेक्षा या कलेत बहुतांश कला एकत्र आल्या आहेत आणि रंगभूमीच्या सर्व शक्यता सिनेमात आहेत. अशा रीतीने सिनेमाचे सौंदर्यशास्त्र तर शक्य आहेच पण तेच सौंदर्यशास्त्र नाटकाच्या कामातही असते. चित्रपटसृष्टीत रंगभूमीचे सारे आकर्षण असते. हे नुसते सांगितले जात नाही कारण जेव्हा भारतात चित्रपट बनू लागले तेव्हा पारशी लोकांचा रंगभूमीवर खूप प्रभाव होता. त्या काळात पारशी रंगभूमीवरील अनेक व्यक्तिमत्त्वांनी चित्रपटसृष्टीत प्रवेश केला आणि त्यांनीच चित्रपटसृष्टीला जन्म दिला. वास्तविक, सिनेमा हा थिएटरचा विस्तार आहे. कारण, सिनेमामध्ये त्या सर्व कलांचा समावेश होतो ज्या थिएटरमध्ये वापरल्या जातात. फरक हा आहे की थिएटरमध्ये आपण ते थेट रंगमंचावर घडताना पाहतो, तर सिनेमात आपण कॅमेराच्या डोळ्याद्वारे त्याच गोष्टी रेकॉर्ड करतो, नंतर एक नवीन मांडणी आणि संयोजन करून, त्याच्या अनेक प्रती तयार करून दाखवतो. सिनेमा आणि थिएटरमध्ये एक मूलभूत फरक असा आहे की थिएटरमध्ये गोष्टी किंवा कलाकार नेहमी त्यांच्या उंचीच्या समान दिसतात, लहान किंवा मोठे नसतात, तर सिनेमात, लोक आणि वस्तू त्यांच्या उंचीपेक्षा लहान किंवा मोठ्या दाखवल्या जाऊ शकतात. अशाप्रकारे, सिनेमा ही थिएटरपेक्षा अधिक वास्तववादी कला आहे. मात्र, सिनेमा ही एक अशी कला आहे जी श्रद्धेपेक्षा सत्याला प्राधान्य देते, कारण छोट्या छोट्या गोष्टीही सिनेमात स्पष्टपणे दिसतात. तसेच सिनेमा जगाच्या कोणत्याही कोपऱ्यात जाऊन सत्य दाखवू शकतो. रंगभूमीवर सर्व काही आणावे लागते आणि रंगमंचावर सर्वकाही आणणे शक्य नसते. थिएटरपेक्षा सिनेमात कल्पनेच्या शक्यताही जास्त असतात ही वेगळी गोष्ट. आता हे चित्रपट निर्मात्यावर अवलंबून आहे की तो सत्य कसे दाखवतो? अशा प्रकारे, दोघांमध्ये बरेच तांत्रिक फरक आहेत, परंतु हे सर्व असूनही, कलात्मक दृष्टिकोनातून दोघे समान आहेत. यावरून हे सिद्ध होते. त्या सिनेमात एक ललित कला बनण्याची पूर्ण क्षमता आहे. आपले चित्रपट कितपत ललित कला बनले आणि

किती करमणुकीचे बनले ही वेगळी बाब आहे; मात्र, कधी कधी थिएटरही केवळ मनोरंजनच राहते. पण याचा अर्थ असा नाही की, थिएटर ही आता ललित कला राहिलेली नाही, सिनेमाबद्दलही असेच म्हणता येईल. जर काही चित्रपट फक्त मनोरंजनासाठी असतील तर याचा अर्थ सिनेमा ही ललित कला राहिलेली नाही. अशाप्रकारे आपण असे म्हणू शकतो की सिनेमा ही थिएटरसारखी ललित कला बनण्याच्या अनेक शक्यता आहेत. सिनेमा ही थिएटरच्या सर्वात जवळची कला आहे. केवळ कलात्मक वर्तनाच्या दृष्टीनेच नव्हे तर सर्जनशील प्रक्रियेच्या दृष्टीनेही. त्यामुळे रंगभूमीचे सौंदर्यशास्त्र काही प्रमाणात सिनेमातही वापरले जाऊ शकते. कोणत्याही रचनेत दोन मूलभूत प्रश्न असतात? प्रथम काय म्हटले आहे? दुसरे कसे नमूद केले आहे? कधी काय म्हणतात? पण नीट पाहिलं तर हा प्रश्नही चर्चेत येतो की त्याचा विषय काय? आणि त्याचा तात्विक किंवा वैचारिक पाया काय आहे? जवळजवळ सर्व कलांमध्ये मूलभूत तत्त्वे सारखीच राहिली असली, तरी त्यांच्याकडे पाहण्याचा केवळ दृष्टीकोन आणि दिलेली वर्णने बदलतात. तर असे कसे म्हणतात? पण जेव्हा आपण लक्ष देतो तेव्हा आपल्याला या प्रश्नांकडेही लक्ष द्यावे लागते की त्याच्या अभिव्यक्तीचे स्त्रोत काय आहेत? त्याचे माध्यम काय आहे? त्याची भाषा कशी आहे? त्याचे वर्णन करण्याची पद्धत कशी आहे? आणि त्याची रचना काय आहे? किंबहुना, प्रत्येक कलेचे विशिष्ट गुण या मूलभूत प्रश्नांवरून प्रस्थापित होतात.

प्रत्येक कलेची स्वतःची आवश्यकता आणि निर्मिती प्रक्रिया असते. सिनेमाने त्या गरजा आणि निर्मितीच्या मापदंडांची पूर्तता केली, तर तिला नक्कीच ललित कला म्हणता येईल. कलेच्या अस्तित्त्वात, उद्योग आहे की नाही हे महत्त्वाचे नाही. तत्वज्ञानात वस्तूमध्ये दिसणारे सौंदर्य सिद्ध करण्यासाठी दोन अटी सांगितल्या आहेत. पहिली म्हणजे सौंदर्य आणि दुसरी म्हणजे ती एक ललित कला. सौंदर्य ही मुळात एक बाह्य गोष्ट आहे जी मानवी संवेदनांवर परिणाम करते. बहुतेक चित्रपटांमध्ये सौंदर्याचाही समावेश होतो. हे चित्रपट बाह्य किंवा दृश्य सौंदर्यावर अधिक भर देतात. परंतु त्यांची ललित कला बनणे ही अधिक गुंतागुंतीची आणि अंतर्गत प्रक्रिया आहे. सिनेमा ही ललित कलांची एक शाखा आहे. प्रसिद्ध जर्मन तत्त्ववेत्ता इमॅन्युएल कांट यांनी सौंदर्यशास्त्रावरील आपल्या कल्पनांमध्ये सौंदर्यासाठी दोन मूलभूत अटी दिल्या आहेत. उदात्तता आणि सौंदर्य हे त्यांनी सौंदर्यशास्त्रासाठी आवश्यक मानले आहे. सौंदर्याबद्दल कांटचे मत असे आहे की, ते मानवामध्ये शांतता आणि शांतता निर्माण करते. तर उदात्तता अस्वस्थता आणि अशांतता निर्माण करते. सौंदर्यशास्त्राचा मूलभूत संबंध उदात्ततेशी आहे. सौंदर्य हे तिचे बाह्य रूप. सत्यजित रे यांचा चित्रपट 'पथेर पांचाली' (१९५५) हा भारतातील सर्वोत्कृष्ट चित्रपटांपैकी एक मानला जातो. त्याचे बाह्य सौंदर्य बघितले तर त्यात ना सुंदर रंग, ना सुंदर चेहरे ना सुंदर नैसर्गिक सौंदर्य. तरीही, सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टिकोनातून 'पथेर पांचाली' हा भारतातील सर्वोत्कृष्ट चित्रपटांपैकी एक आहे, हे कसे शक्य आहे? याचं उत्तर असं आहे की हा चित्रपट आपल्यात खळबळ आणि अस्वस्थता निर्माण करतो आणि खूप काही विचार करायला भाग पाडतो. आणि आंतरिक सौंदर्याची जाणीव देते. चित्रपट एक ललित कला म्हणून सिद्ध करण्यासाठी, त्याच मूलभूत प्रश्नांवर चर्चा करावी लागेल. साहित्य, नाट्य आणि इतर ललित कलांकडून आपण काय अपेक्षा

करतो, उदाहरणार्थ चित्रकला, संगीत आणि नृत्य इ. या कला काय करतात हे समजून घ्यायला हवे? ज्यांच्या आधारे आपण त्यांना ललितकला म्हणतो.

२.२.११ मराठी चित्रपट आणि साहित्य :

चित्रपट आणि साहित्य या दोन्हींचा भर हा प्रामुख्याने कथा सांगण्यावर असला तरीही ही दोन्ही माध्यमं परस्परांपेक्षा खूपच वेगळी आहेत हे तर उघड आहे. या फरकाचं मूलभूत कारण आहे, ते या माध्यमांमध्ये वापरल्या जाणाऱ्या कथनशैलीत. अगदी ढोबळमानाने सांगायचं तर साहित्य हे शब्दांचा वापर करतं. चित्रपटातही भाषेला नक्कीच स्थान आहे, संवादांच्या यथायोग्य वापराशिवाय आशयघन चित्रपटांची निर्मिती कठीण, मात्र असं असतानाही दृश्यभाषा ही चित्रपटाची खरी भाषा.

साहित्यामधला शब्दांचा वापर हा स्वाभाविकपणेच अधिक मोकळा असतो. लेखकाचे शब्द केवळ अर्थ सांगत नाहीत, तर त्यांच्या वापरात लेखकाची काहीएक भूमिका असते, शैलीचे विशेष असतात, ज्यामुळे चांगले साहित्यिक हे गोष्ट सांगण्यापलीकडे जाऊन या शब्दांचा वापर आशयाला नवी खोली आणण्यासाठी करताना दिसतात. मात्र असं असतानाही वाचक या निवेदनाचा, कथनाचा वापर संपूर्ण कथानक आपल्या कल्पनेत घडवण्यासाठी एक आधार म्हणून करतो, हे आपण विसरू शकत नाही. त्यामुळे वाचकाचं कल्पनेचं स्वातंत्र्य हे कोणतीही साहित्यकृती गृहीत धरते आणि त्याच्या कल्पनाशक्तीचं कमी-अधिक असणं, हे बऱ्याचदा साहित्याचा त्या त्या व्यक्तीवर होणारा प्रभाव कमी-जास्त होण्यासाठी कारणीभूत ठरू शकतं. याउलट चित्रपट हा प्रत्येक घटना प्रेक्षकांसमोर घडवत असल्याने हे स्वातंत्र्य मुळातच मर्यादित करतो. प्रत्येक प्रेक्षक हा आपापल्या कुवतीनुसार, आपापल्या अनुभवानुसार पडद्यावरल्या प्रतिमांमधूनही आशयाचा विस्तार पडताळू पाहतो. मात्र मुळात या प्रतिमा दर प्रेक्षकासाठी त्याच असल्याने चित्रपटाचा मूलभूत अनुभव हा प्रत्येकासाठी बराचसा एकसारखा राहतो.

एखादी साहित्यकृती जेव्हा यशस्वी होते, तेव्हा तिच्यावर आधारलेला चित्रपट पाहण्याकरता एक मोठा प्रेक्षकवर्ग आपोआप उपलब्ध आहे असं मानल जातं. यात तथ्य असलं तरी हे शंभर टक्के खरं नाही. कारण या वाचकांतल्या प्रत्येकाने पुस्तक वाचताना आपल्या डोक्यात एक वेगळा चित्रपट कल्पिलेला असतो; जो प्रत्यक्षातला दिग्दर्शकाचा दृष्टिकोन, त्याची कल्पनाशक्ती यांच्याशी सुसंगत असेलच असं नाही. यात जर मोठी फारकत पडली, तर परिणाम उलटाच होण्याची शक्यता असते.

जेव्हा आपण मराठीच्या कक्षेत साहित्यकृतीवर आधारलेल्या चित्रपटांचा विचार करतो, तेव्हा साहित्यकृतीचा अर्थ थोडा व्यापक ठेवणं मला आवश्यक वाटतं. नाटकांचा, म्हणजे प्रत्यक्ष प्रयोग नाही, पण निदान संहितेचा विचारही इथे साहित्याप्रमाणेच करणं आवश्यक ठरेल. महाराष्ट्रात व्यावसायिक, प्रायोगिक आणि लोकरंगभूमीचं स्थान हे महत्त्वाचं आहे आणि यातल्या अनेकांची रूपांतरं पडद्यावर येत आलेली आहेत. चांगल्या रूपांतरांमध्ये जसा साहित्याचा विचार नव्याने केला जातो तसाच तो या संहितांमध्येही करावा लागत असल्याने या रूपांतरांकडे एकत्रितपणे पाहणं रास्तच ठरेल.

भारतीय चित्रपटाला शंभर वर्ष पूर्ण होऊन गेली आहेत. या उद्योगाची आपल्याकडे सुरुवात करणारा चित्रपट १९१३ साली दादासाहेब फाळक्यांनी बनवलेला 'राजा हरिचंद्र' हा मराठी होता. हा चित्रपट मराठी होता असं म्हणतो, तेव्हा इथे त्याची भाषा मराठी असणं अपेक्षित नाही. त्या काळात अभिमान वाटण्यासारखीच गोष्ट आहे. अर्थात, एक गोष्ट इथे लक्षात घ्यायला हवी, की जेव्हा चित्रपट बोलत नसे, जो बोलायला आणखी वीसेक वर्षांचा कालावधी जावा लागला. नाही म्हणायला त्यात कथासूचना असणारी टायटल कार्डस जरूर होती, मात्र तीदेखील केवळ मराठीत नव्हती. यात नेमका निर्देश करायचाय तो प्रत्यक्ष भाषेकडे नाही तर या चित्रपटाशी संबंधित वातावरणाकडे. त्याच्याशी संबंधित व्यक्ती, त्यात दिसणारा कलात्मक आणि सांस्कृतिक विचार, त्याचा अपेक्षित प्रेक्षकवर्ग या साऱ्या गोष्टी इथे मराठीच होत्या. पुढे चित्रपटांना केवळ मराठीच नाही तर एकूण भारतीय चित्रपटांना जी दिशा मिळाली, तिची काही अंशी जबाबदारी 'राजा हरिचंद्र'कडे जाते. हा आपला सर्वात पहिला पूर्ण लांबीचा चित्रपट कोणत्याही साहित्यकृतीवर आधारलेला नव्हता. फाळके स्वतः सुशिक्षित होते, त्यांचं वाचन चांगलं होतं आणि मुख्य म्हणजे हे माध्यम जरी नवं असलं, तरी त्यातून आपण सफाईदारपणे एखादी छान गोष्ट सांगू शकतो असा त्यांना पूर्ण विश्वास होता. मग या पार्श्वभूमीवर आपण असा प्रश्न विचारू शकतो की, पटकथेसाठी एखादी लोकप्रिय साहित्यकृती न निवडता त्यांनी राजा हरिश्चंद्रासारख्या पौराणिक कथानकाला का हात घातला? हा प्रश्न पडण्यामागे कारण आहे. आपण जर पाश्चात्त्य चित्रपटसृष्टीचा इतिहास पाहिला तर आपल्या लक्षात येईल की, मूकपटांच्या काळापासूनच त्यांच्याकडे महत्त्वाच्या साहित्यकृतींना पडद्यावर आणण्याचा संकेत आहे. याची उदाहरणं कितीतरी म्हणजे ज्यूल्ज व्हर्नच्या अद्भुत कादंबऱ्यांच्या जॉर्ज मेलिएसने फ्रान्समध्ये केलेल्या रूपांतरांपासून दृश्यभाषेचा जन्मदाता मानल्या जाणाऱ्या डी. डब्ल्यू ग्रिफिने, थॉमस हूड, जॅक लंडन यांसारख्या अनेक नावाजलेल्या लेखकांच्या पुस्तकांना दिलेल्या चित्रपटरूपापर्यंत मूकपट असल्याने आशय पोहोचवण्यावर येणारी मर्यादा आणि चित्रपटांची कमी-अधिक लांबी या दोन्ही तत्कालीन अडचणी लक्षात घेता या चित्रपटांचा परिणाम मूळ साहित्यकृतींच्या तुलनेत कमी पडण्याची शक्यता ही मूळातच गृहीत धरली पाहिजे. मात्र तरीही या सतत होत असणाऱ्या प्रयत्नांमागचा हेतू आपल्याला सहज कळण्याजोगा आहे. साहित्यासारख्या प्रामुख्याने शिक्षित समाजाच्या सद्दीत येणाऱ्या क्षेत्रातल्या महत्त्वाच्या कलाकृतींच्या आस्वादाचा परीघ वाढवणं आणि त्याचबरोबर या कलाकृतींना नव्या मितीत आणून भव्य रूपात सादर करणं, हे चित्रकर्त्यांचे दोन्ही हेतू समजण्यासारखेच आहेत. असं असतानाही फाळकेंचा पहिला चित्रपट आणि त्यांनी त्यानंतर केलेले महत्त्वाचे चित्रपट यांमध्ये आपल्याला साहित्यापासून घेतलेली स्फूर्ती दिसत नाही. त्यांच्या हा मार्ग न पत्करण्यामागे अनेक कारणं असू शकतात. मात्र या घडीला आपण त्यांच्या या निर्णयाबद्दल केवळ अंदाज करण्यापलीकडे काहीच करू शकत नाही.

चित्रपट या माध्यमाचा फाळकेंना आलेला प्रथम अनुभव होता, तो 'लाईफ ऑफ क्राईस्ट' या मूकपटाचा आणि इतिहास नोंदवतो की, हा चित्रपट पाहिल्यापासूनच ते त्यापासून स्फूर्ती घेऊन आपल्या संस्कृतीशी संबंधित धार्मिक, पौराणिक अवतारांना पडद्यावर आणण्याच्या कल्पनेने झपाटून गेले होते. त्यांनी आधुनिक साहित्य टाळून राजा हरिचंद्राची कथा निवडण्यामागे हे एक महत्त्वाचं कारण असू शकतं. त्याखेरीज

तेव्हाच्या प्रेक्षकप्रिय रंगभूमीवरला अशा विषयांचा पगडा हेदेखील एक कारण संभवतं. किंबहुना त्याच सुमारास हरिश्चंद्राच्या कथेवर आलेल्या एका नाटकाने मराठी आणि गुजराती रंगभूमी गाजवल्याचंही सांगितलं जातं. फाळकेंवर त्यांच्या कला महाविद्यालयातल्या शिक्षणामुळे आणि प्रिंटींगमधल्या कामामुळेही राजा रविवर्मा यांच्या चित्रांचा खूप प्रभाव होता. त्यांच्या चित्रांवरून स्फुरलेल्या नेपथ्य आणि दृश्ययोजनांनी फाळकेंच्या 'राजा हरिचंद्र'ला आणि पुढल्या काही चित्रपटांना एक निश्चित व्हिजुअल टेक्श्चर आणून दिलं. फाळकेंनी हा विषय निवडण्यामागे अशीही शक्यता दिसते की त्यांनी त्या काळात उपलब्ध प्रेक्षकवर्गाचा विचारही केला असावा. लोकप्रिय साहित्यातला विषय निवडून केवळ सुशिक्षित उच्च आणि मध्यमवर्गासाठी चित्रपट बनवण्यापेक्षा सर्व थरांमधे चालू शकणारा विषय निवडणं कदाचित त्यांना व्यावसायिक दृष्टिकोनातून अधिक महत्त्वाचं वाटलं असावं. त्यांचा भर एखादा चित्रपट उभा करून गप्प बसण्यावर नव्हता तर भारतात हा उद्योग सुरू व्हावा असं फाळकेंचं स्वप्न होतं हे सर्वज्ञात आहे. त्या दृष्टिकोनातूनही हा विषय योग्य होता. जे असेल ते असो, या चित्रपटाने जे करणं आवश्यक होतं ते करून दाखवलं आणि नव्या चित्रपटांची वाट खुली केली.

याचाच दुसरा परिणाम असाही झाला की, हमखास यश मिळणारा फॉर्म्युला समोर दिसत असल्याने त्यात बदल न करता त्याच्याच विविध आवृत्त्या काढण्याचं काम चित्रपटसृष्टीत सुरू झालं. पुढल्या काही वर्षांत याच प्रकारचे विषय आणि सादरीकरणाची पद्धत यांना चांगलंच यश मिळालं आणि समोर असणाऱ्या यशस्वी साहित्याकडेही चित्रकर्त्यांनी पाठ फिरवली. प्रसिद्ध ऐतिहासिक विषय असतानाही बाबूराव पेंटरांनी आपल्या 'सिंहगड' चित्रपटासाठी हरी नारायण आपटेंची 'गड आला पण सिंह गेला' ही कादंबरी वापरण्याजोगे अपवाद जरूर होते, पण त्यांचं प्रमाण तुलनेने अत्यल्प होतं. प्रभात फिल्म कंपनीने 'अयोध्येचा राजा' (१९३२) हा पहिला मराठी बोलपट बनवून चित्रपटाच्या नव्या युगाला प्रारंभ करेपर्यंत हे चित्र बदललं नाही. 'अयोध्येचा राजा' देखील पुन्हा हरिचंद्र राजाच्या गोष्टीचीच नवी आवृत्ती होता यातूनही हेच सिद्ध होतं. प्रभातच्या या बोलपटाला भरपूर यश मिळालं आणि प्रभातचं नाव भारतातल्या महत्त्वाच्या चित्रसंस्थांमध्ये जाऊन पोहोचलं. यानंतरच्या काळात मात्र पहिल्या प्रथमच साहित्यकृतींच्या नियमित रूपांतरांना काही प्रमाणात सुरुवात झाली. त्यांनीच निर्मिलेला 'सिद्ध संसार' या लोकप्रिय गुजराती नाटकावर आधारित व्ही शांताराम दिग्दर्शित चित्रपट 'माया मच्छिंद्र' (१९३२) हे याचं सुरुवातीचं उदाहरण मानता येईल. यानंतर मात्र अशा प्रकारच्या इतर प्रयत्नांना वेग आल्याचं दिसून येतं.

साहित्यावर आधारित चित्रपट बनवण्यात असणारा सर्वात मोठा फायदा आहे तो स्वतंत्र विचार केलेला परिपूर्ण आशय चित्रपटाकरता उपलब्ध होणं हा. या आशयावर दिग्दर्शक आवश्यक ते संस्कार करून त्याला अधिक समृद्ध करू शकतो. लेखक जेव्हा एखादी साहित्यकृती लिहायला घेतो, तेव्हा तो तिच्या एखाद दुसऱ्या अंगाचा विचार करून थांबत नाही. निवेदनशैली, भिन्न कथासूत्रांचा वापर, व्यक्तिचित्रण अशा विशिष्ट जागांवर लक्ष न एकवटता तो आपल्या विचारातून लेखणीच्या मदतीने एक नवीन जग तयार करण्याचा प्रयत्न करत असतो. या जगाच्या निर्मितीला तो एकटाच जबाबदार असल्याने आणि अर्थकारणासारख्या प्रॅक्टिकल अडचणीचा या निर्मितीशी थेट संबंध नसल्याने तो एका परीने संपूर्ण बंधनमुक्त असतो. चित्रपटाप्रमाणे त्याला

कथानकाची लांबी, खर्चाचे आकडे, तत्कालीन तंत्रज्ञानाची मजल अशा गोष्टींमध्ये अडकावं लागत नाही. परिणामी तो एकूण कलाकृतीचा विचार पूर्ण तपशिलात आणि काहीएक निश्चित विचार मांडण्याच्या दृष्टिकोनातून करू शकतो. याउलट सामान्यतः चित्रपट दिग्दर्शक हा काहीही करताना पहिला आणि अनेकदा शेवटचाही विचार करतो, तो दृश्य परिणामाचा गुंतागुंतीचा आशय मांडण्यापेक्षा दृश्य भाषेत स्पष्ट होणाऱ्या ढोबळ कल्पना वापरण्याकडे त्याचा कल असतो. पटकथांचा विचार असे दिग्दर्शक जरूर करतात, पण ते आपल्या कल्पना जोडणारा एक आराखडा म्हणूनच. जेव्हा पटकथा ही मुळात साहित्यकृतीचा आधार घेते, तेव्हा चित्र बदलतं. अशा परिस्थितीत पटकथेकडे मुळातच आशय आणि संकल्पनांच्या पातळीवर सांगण्यासारखं खूप काही असतं. चित्रपटाला त्यामुळे एक दिशा मिळते. दिग्दर्शकाचा विचार या विशिष्ट टप्प्यापासून पुढे चालू झाल्याने एकूण परिणाम अधिक गहिरा होण्याची शक्यता वाढते.

मोठ्या साहित्यकृती चित्रपटातून मांडायच्या तर दृश्य आणि संवाद या दोन्ही गोष्टी महत्त्वाच्या. त्यामुळे मूकपटांच्या काळात संवादाअभावी तुटपुंज्या टायटल कार्डस् मधून या साहित्यकृतींचा परिणाम अपुरा राहणार हे उघड आहे. त्यामुळे चित्रपटांमधलं ध्वनीचं आगमन अशा चित्रपटांच्या संख्येत वाढ करणारं ठरावं हे सुसंगतच आहे. बोलपटांच्या सुरुवातीच्या दिवसांतच चित्रपटांनी हे ओळखलं आणि रूपांतरांमधून वेगवेगळ्या विषयांना पडद्यावर आणायला सुरुवात केली. प्रभातसाठी शांतारामांनी केलेली 'सिंहगड'ची बोलपट आवृत्ती (१९३३) जो पहिला मराठी ऐतिहासिक बोलपट म्हणता येईल आणि त्यांनीच केलेला नारायण हरी आपट्यांच्या 'न पटणारी गोष्ट'वर आधारित गाजलेला सामाजिक चित्रपट 'कुंकू' (१९३७) ही या नव्या आशयस्वातंत्र्याची उदाहरणं मानावी लागतील... याच प्रकारचे इतरही प्रयत्न या सुमारास होत होते; ज्यांनी साहित्याच्या रूपांतरातून एक वेगळा आशयघन सिनेमा प्रेक्षकांना देण्याचा प्रयत्न केला.

मराठीला साहित्याची एक परंपरा आहे. या बोलपटांच्या पहिल्या काही वर्षांत अनेक लिहिते लेख हे आपला निश्चित वाचकवर्ग असणारे आणि घराघरांत पोचलेले होते. ते हाताळत असलेल्या विषयांमध्ये विविधता होती आणि त्या त्या साहित्यप्रकाराचा स्वतंत्रपणे वेगळा वाचकही तयार झालेला होता. या साहित्यिकांमध्ये उल्लेखनीय म्हणण्यासारखी अनेक नावं होती. ज्यांच्या कादंबऱ्यांचा उल्लेख झाला, ते नारायण हरी आपटे आणि हरी नारायण आपटे हे दोघंही यात होते. हे दोन्ही मोठे लेखक स्वातंत्र्यलढ्याला सहानुभूती असणारे आणि त्याबरोबरच नव्या सामाजिक विचारांचे पुरस्कर्ते होते. दोघांनीही सामाजिक आणि ऐतिहासिक विषयांवर मोठ्या प्रमाणात लिहिलं होतं. त्यांच्या अनेक साहित्यकृतींची चित्रपट रूपांतरे झाली. इतकंच नाही तर या रूपांतरांमध्येही या लेखकांचा प्रत्यक्ष सहभाग होता. चिं. वि. जोशींनी विनोद हा आपला प्रांत म्हणून निवडला असला तरी दर्जात्मक दृष्टीने त्यांचं लिखाण आपल्या सर्वोत्तम साहित्यात गणलं जातं. त्यांनी 'चिमणराव' या व्यक्तिरेखेचा उपयोग तत्कालीन मध्यमवर्गावरच्या परखड टीकेसाठी आणि सामाजिक विसंगती शोधण्यासाठी केला. त्यांच्या कथांवर आधारित 'सत्याचे प्रयोग' (१९३५), 'सरकारी पाहुणे' (१९४२) यांसारखे चित्रपट आजही आपली ओळख ठेवून आहेत. 'सावळ्या तांडेल' (१९४२) 'ई मराठा' (१९५१) यांसारख्या ऐतिहासिक चित्रपटांच्या निमित्ताने पडद्यावर आलेलं नाथमाधवांच साहित्य, किंवा 'पुढचं पाऊल' (१९५०), 'वंशाचा दिवा' (१९५०). 'भल्याची दुनिया' (१९५५) यांमधून दिसलेला व्यंकटेश

माडगूळकरांचा ग्रामीण वास्तववाद अशा अनेक चित्रपटांची नावं घेता येतील. अगदी खांडेकर, फडक्यांच्या रोमँटिक वळणाच्या साहित्यानेही तेव्हाच्या मराठी चित्रपटात आपलं स्थान निर्माण केलं होतं. दिग्दर्शक, निर्माता, पत्रकार, नेता अशा वेगवेगळ्या भूमिकांमधून आपल्याला माहीत असणाऱ्या आचार्य अत्र्यांनी साने गुरुजींच्या प्रख्यात 'श्यामची आई'चं (१९५३) गाजलेलं चित्रपटरूप बनवलं. अत्रे स्वतःही लेखक होतेच आणि त्यांनी आपलं स्वतःचं साहित्यही मोठ्या प्रमाणात पडद्यावर आणलं. 'श्यामची आई' हा सर्वोत्कृष्ट चित्रपटाचा राष्ट्रीय पुरस्कार, 'सुवर्णकमळ' मिळवणारा पहिला चित्रपट ठरला आणि मराठी चित्रपटाचं नाव त्याने नव्या उंचीला पोहोचवलं. ही सारीच नावं महत्त्वाची असली तरी अर्थातच ही यादी संपूर्ण नाही, मात्र यादी देणं हा मुद्दाही नाही. मुद्दा हा की या काळातल्या बऱ्याचशा लक्षवेधी साहित्याचा विचार हा चित्रपटरूपांतरासाठी केला गेला आणि त्यातल्या अनेकांची प्रत्यक्ष रूपांतरही करण्यात आली.

या काळातली चित्रपट रूपांतरं केवळ जुन्या अभिजात साहित्यावर बेतलेली नव्हती तर त्यातला बराच भाग तत्कालीन साहित्याचा होता, असं असल्याने अनेकदा दिग्दर्शक मूळ लेखकांना रूपांतरात सामील करून घेत आणि पटकथेला आपसूकच अधिक खोली येण्याची शक्यता तयार करत. या क्षेत्रात अनुभवी लेखक असल्याचे इतरही फायदे होते. कधी दुसऱ्या लेखकाच्या कथा-कादंबरीच्या रूपांतरावर काम करताना आशयाला वेगळी मिती आणण्याची संधी त्यांना मिळे, किंवा कधी कधी स्वतंत्र पटकथा लिहितानाही त्यांची साहित्यिक जाण या पटकथांना वेगळा दर्जा आणण्यासाठी उपयोगी ठरे, चांगली साहित्यकृती, अगदी निश्चित कथानक असणारी साहित्यकृतीदेखील केवळ एकामागून एक घटनांची मालिका नव्हे. चांगल्या साहित्यकृतीत मानवतेवरचा एक विश्वास दिसून येतो, पात्राबद्दल एक सहानुभूती दिसते, पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचं म्हणजे कथेत दिसणाऱ्या घटनांच्या मर्यादित अशक्यापलीकडे जात विस्तृत वैश्विक दृष्टिकोनातून विषयाकडे पाहण्याची एक वृत्ती दिसून येते. ही वृत्ती, ही जाण असणाऱ्या लेखकांचा माध्यमातला सहभाग या काळाला मराठी चित्रपटांच्या इतिहासातला सर्वात महत्त्वाचा कालावधी ठरवून गेला.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात चित्रपटांमध्ये केवळ साहित्यालाच नव्हे, तर साहित्यिक दृष्टिकोनालाही एक प्रकारचं महत्त्व असल्याचं दिसून येतं. त्यामुळे अनेक साहित्यकृतींचं पडद्यावर दाखल होणं हे तर्काला धरून होतंच, पण साहित्यिकांचा नव्या निर्मितीतला सहभागही त्यामुळे प्रचलित झाला. चित्रपटांचा काळ आणि निर्मितिमूल्यं यांनी आखून दिलेल्या चौकटीत राहूनही आशयाचा सखोल विस्तार असणारे चित्रपट या काळात पाहायला मिळाले. मात्र हे शक्य होण्याला जितके चित्रकर्ते जबाबदार होते, तितकाच या पडद्यावरल्या वैविध्याचं कौतुक करणारा प्रेक्षकवर्गही जबाबदार होता. त्यांनी जर हा विचारप्रवर्तक चित्रपट पाहायला नकार दिला असता, तर केवळ दर्जा या चित्रपटांना वाचवण्यासाठी पुरेसा ठरला नसता. तेव्हाच्या सुशिक्षित मध्यमवर्गातून आलेल्या प्रमुख प्रेक्षकवर्गाने या चित्रपटांना हवा तो प्रतिसाद दिला आणि मराठी चित्रपटांमधलं साहित्य आणि साहित्यिक दृष्टी यांचं स्थान पक्क राहिलं. स्वातंत्र्यानंतर मात्र परिस्थिती बदलायला लागली. याचं प्रमुख कारण म्हणजे प्रेक्षक आणि त्याच्या चित्रपटांकडून असणाऱ्या अपेक्षा यात होत गेलेला बदल. या काळातही साहित्यावर विश्वास असणारे काही मोजके दिग्दर्शक कार्यरत होते; ज्यांनी काही महत्त्वाच्या गंभीर प्रयत्नांमधून आपलं काम लोकांपर्यंत पोचवलं. जब्बार पटेलांचे तीन चित्रपट, गो. नी. दांडेकरांच्या

मठाकरवाडी'वर आधारित 'जैत रे जैत' (१९७७), अरुण साधूंच्या 'सिंहासन' आणि 'मुंबई दिनांक'वरून विजय तेंडुलकरांनी पटकथेत रूपांतरित केलेला 'सिंहासन' (१९७२) आणि तेंडुलकरांनीच शांता निसळ यांच्या 'बेघर' या कादंबरीवरून रूपांतर केलेला 'उंबरठा' (१९८१), हे आजही उत्तम साहित्य रूपांतरात गणले जातात. या तिन्ही चित्रपटांची जातकुळी ही एकमेकांपेक्षा पूर्णपणे वेगळी होती, पण तरीही जब्बार पटेलांनी या तिन्ही रूपांतरांना पूर्ण न्याय दिला होता. या काळात स्वतः तेंडुलकरही राष्ट्रीय पातळीवरचे महत्त्वाचे लेखक म्हणून गाजत होते आणि त्यांचं हिंदी समांतर चित्रपटांमधलं कामही गाजत होतं. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये तेंडुलकर आणि पटेलांनी एकत्र काम करून आपण रंगभूमीवर लक्षवेधी काम करू शकतो हे याआधीच सिद्ध केलेलं होतं. चित्रपटांमध्येही ते त्याच ताकदीने पुन्हा एकवार दिसून आलं. थोड्या नंतरच्या काळात अमोल पालेकरांनी व्यंकटेश माडगूळकरांच्या 'बनगरवाडी'ला (१९९५) पडद्यावर आणलं आणि नंतर २००१ साली जी. ए. कुलकर्णींच्या 'कैरी' या कथेवरही त्याच नावाचा चित्रपट बनवला. ही ठाशीव लक्षवेधी रूपांतरं सोडून या स्वातंत्र्यानंतरच्या पन्नासेक वर्षांच्या कालावधीत अनंत माने, राजा परांजपे आणि नंतर राजदत्त यांनीही साहित्यकृतींवरून वेळोवेळी रूपांतरं केली, पण त्यांचे प्रयत्न हे अधिक व्यावसायिक राहिले.

पुढल्या काळात, म्हणजे 'श्वास'ला मान्यता मिळून मराठी चित्रपटांबद्दल कौतुक आणि कुतूहल अचानक वाढीला लागल्यानंतरच्या काळात, मात्र मराठी चित्रपटांमध्ये जाणवण्यासारखा बदल झालेला दिसतो. साहित्यकृतींशी संबंधित चित्रपटांचं प्रमाणही लक्षात येण्याजोगं वाढीला लागलं आहे. अशी शक्यता आहे की, बराच काळ फुटकळ निरुद्देश निर्मितीचं कलात्मक आणि व्यावसायिक या दोन्ही पातळ्यांवर निष्प्रभ ठरणं पाहिल्यावर कथेचा आधार असणाऱ्या 'श्वास'ची दमदार कामगिरी विरोधाभासातून चित्रकर्त्यांच्या लक्षात आली असेल, किंवा कदाचित वर्षानुवर्षं अर्थहीन काम केल्यावर आपल्या चित्रपटांचा फोलपणा त्यांच्या आपसूकच लक्षात आला असेल. जे असेल ते असो, पण झालेला बदल स्वागतार्ह आहे, यात शंका नाही. या नव्या रूपांतरावर काम करणाऱ्यातले अनेक जण नव्या पिढीचे आहेत, अनेकांचे हे प्रथम प्रयत्न आहेत. हे चित्रपट ज्या साहित्यावर आधारलेले आहेत कथनाच्या मर्यादा ओलांडण्याचा प्रयत्न करणारं आहे. राजीव पाटील ('जोगवा', 'पांगिरा'), त्यातलं बरंच साहित्य सामाजिक संदर्भ असणारं, गुंतागुंतीचा आशय मांडणारं आणि पारंपरिक, रवी जाधव ('नटरंग'), रेणुका शहाणे ('रीटा'), सुजय डहाके (''शाळा'') या आणि अशा इतरही दिग्दर्शकांनी दर्जेदार साहित्य आपापल्या मार्गाने प्रेक्षकांपर्यंत नेलं आहे. यातल्या अनेक चित्रपटांचा राष्ट्रीय पातळीवर गौरव झाला आहे. रत्नाकर मतकरी यांनी प्रथम दिग्दर्शकीय प्रयत्नात केलेल्या 'इन्व्हेस्टमेंट' या त्यांनीच लिहिलेल्या दीर्घकथेच्या चित्रपटरूपांतरालाही सर्वोत्कृष्ट मराठी चित्रपटाचं राष्ट्रीय पारितोषिकही मिळालं. इतरही अनेक प्रयत्न झाले. एकूण काय तर साहित्याशी आपल्या चित्रपटांचा संबंध पुन्हा एकदा जुळून आला.

जर लेखनप्रक्रिया केवळ पडद्यापुरती मर्यादित नसून तिची सुरुवात स्वतंत्र साहित्यकृती म्हणून झालेली असेल तर तिचा फायदा हा कितीतरी अधिक आहे. पटकथेच्या गणितात कथा बसवण्याचं बंधन नसणारा आणि वाङ्मयीन निर्मिती म्हणूनच तिच्याकडे पाहणारा लेखक हा या कथाबीजाचा विकास कोणत्याही

हिशेबात न बसवता मुक्तपणे करतो. आणि मग तिच्यावर चित्रपट म्हणून संस्कार करणारा दिग्दर्शक परिपूर्ण अशा कथानकाला नव्या मांडणीत बांधताना अधिक वरची पातळी गाठू शकतो. हे साहित्याचं महत्त्व आणि रूपांतरात मिळणारी आशयविस्ताराची संधी आजच्या मराठी चित्रपट उद्योगाच्या लक्षात आली आहे असं गेल्या काही वर्षांमधला मराठी चित्रपट पाहून वाटतं. येणाऱ्या काळात हे चित्र तसंच राहतं का बदलतं हे नक्कीच पहाण्यासारखं ठरेल.

२.३ समारोप :

अशा प्रकारे आपण पाहतो की साहित्य आणि चित्रपट ही कलेची दोन भिन्न माध्यमे आहेत. चित्रपट आणि साहित्य ही वेगवेगळी माध्यमे असूनही परस्पर पूरक आहेत. वरवर पाहता, साहित्य आणि सिनेमाचे स्वरूप एकमेकांपेक्षा बरेच वेगळे आहे. शब्दांवरील साहित्य जर तुम्ही अवलंबून असाल तर सिनेमा हे दृकश्राव्य माध्यम आहे. साहित्य पेनवर अवलंबून असते तर सिनेमा कॅमेरावर अवलंबून असतो. साहित्याच्या व्याख्या आणि त्यातील घटक त्याचे स्वरूप समजून घेण्यास थोडी मदत करतात, परंतु ते साहित्याचे स्वरूप पूर्णपणे स्पष्ट करत नाहीत. सिनेमाच्या बाबतीतही तेच आहे. सिनेमा हा कला आणि विज्ञान यांचा संगम आहे. सिनेमाची तांत्रिक बाजू आणि कलात्मक पैलू समजून घेतल्यावर सिनेमाचं स्वरूप कळतं, पण तीही ओळख पुरेशी नसते. साहित्य आणि सिनेमा यांची व्याख्या करणे हे फार अवघड काम आहे असे वाटते. कोणतीही व्याख्या आपल्याला साहित्य आणि सिनेमाबद्दल सर्वसमावेशक माहिती देत नाही. या दोन्ही कलांचे स्वरूप इतके व्यापक आहे की त्यांचे स्वरूप पूर्णपणे स्पष्ट करण्यात मर्यादा येतात. असे असले तरी साहित्य आणि सिनेमाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न या प्रकरणात करण्यात आला आहे. साहित्य आणि सिनेमाच्या अंगभूत घटकांतून दोन्ही कला समजून घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. सिनेमाची तांत्रिक बाजू बाजूला ठेवली तर सिनेमा आणि साहित्याचा कला पैलू यांचा जवळचा संबंध आहे. दोघांमध्ये अनेक समानता आपल्याला दिसतात. खरंतर कला, सिनेमा आणि साहित्य या दोन्ही क्षेत्रांतील सादरीकरणाच्या पातळीवर फरक असू शकतो, परंतु काही मूलभूत मुद्द्यांवर समानता आहे. साहित्यात कथा, कादंबरी, नाटक, कविता, आत्मचरित्र इत्यादी विविध शैली त्याचे स्वरूप ठरवतात, तर सिनेमात साहित्याच्या विविध प्रकारांचे आणि इतर कला प्रकारांचे सुंदर समायोजन केले जाते. समाजाच्या दृष्टीकोनातून साहित्य आणि सिनेमाचे महत्त्व समजून घेण्याचा प्रयत्न केला तेव्हा सर्वात महत्त्वाची गोष्ट समोर आली ती म्हणजे साहित्य आणि सिनेमा यांचे समाजाशी अगदी सुरुवातीपासूनच अतूट नाते आहे. साहित्य आणि सिनेमाला आपण समाजापासून वेगळे करून पाहू शकत नाही.समाजाला आरसा दाखवण्याचे काम लेखक आणि चित्रपट दिग्दर्शकांनी नेहमीच केले आहे. मनोरंजनाबरोबरच प्रवचनाचे सारही लोकांपर्यंत पोहोचवले आहे. त्रस्त लोकांच्या चेहऱ्यावर हास्य फुलवण्याचा प्रयत्न करण्यात आला आहे. निराश मनांना प्रेरणा आणि उत्साहाने भरण्याचे काम केले आहे. समाजाच्या विविध समस्या आम्ही आमच्यासमोर ठेवल्या आहेत आणि त्यांचे निराकरण आमच्या पद्धतीने करण्याचा प्रयत्न केला आहे. साहित्य आणि सिनेमा ही वेगवेगळी माध्यमे असू शकतात पण 'समाज' दोन्हीच्या केंद्रस्थानी आहे. समाजाचे प्रश्न आहेत. सामाजिक, राजकीय, धार्मिक आणि आर्थिक परिस्थितीचा प्रभाव घेऊन या दोन्ही माध्यमांनी त्यावर वेळोवेळी भाष्य केले आहे. त्यांनी

सर्वसामान्यांच्या व्यथा मांडल्या आहेत आणि समाजाचे काही न सुटलेले प्रश्नही त्यांच्या माध्यमातून सोडवण्याचा प्रयत्न केला आहे. जरी काहीवेळा त्यांच्या पद्धती कायदेशीर नसल्या तरीही, समस्येवर काल्पनिक उपाय शोधल्यानंतर लोक आध्यात्मिक आनंद अनुभवतात, जरी ते थोड्या काळासाठी असले तरीही, हे देखील कमी नाही. अनेकवेळा लोकांनी साहित्य आणि चित्रपटातून प्रेरणा घेऊन व्यवस्थेच्या विरोधात आंदोलने केली आहेत, याचा इतिहास साक्षीदार आहे. साहित्य आणि सिनेमाची ताकद खूप मोठी आहे. या दोन्ही माध्यमांचे महत्त्व समाजात खूप जास्त आहे. साहित्य, चित्रपट आणि समाज हे एकमेकांशी अतूटपणे जोडलेले आहेत. ते परस्पर पूरकही आहे. वेळोवेळी ते एकमेकांवर प्रभाव टाकतात आणि प्रभावित होतात. साहित्य आणि चित्रपटांनी समाज आणि राष्ट्र उभारणीत स्वतःचे अनमोल योगदान दिले आहे. समाजाला मार्गदर्शन केले. यावरून या दोन्ही माध्यमांचे महत्त्व समजते.

२.४ स्वाध्याय :

(अ) योग्य पर्याय निवडा–

(१) कलेच्या आस्वादनाचे, तिच्यातील सौंदर्यबोधाचे जे शास्त्र विकसित झाले त्यालाच प्रचलित भाषेत............. म्हणतात.

(अ) तत्वज्ञान (ब) स्थापत्यशास्त्र (क) नाट्यशास्त्र (ड) सौंदर्यशास्त्र

(२) सत्यजित रे यांचा .... हा चित्रपट भारतातील सर्वोत्कृष्ट चित्रपटांपैकी एक मानला जातो.

(अ) पथेर पांचाली (ब) दो बिघा जमीन (क) मदर इंडीया (ड) सुजाता

(३) .... हा सर्वोत्कृष्ट चित्रपटाचा राष्ट्रीय पुरस्कार व 'सुवर्णकमळ' मिळवणारा पहिला चित्रपट होय.

(अ) सिंहगड (ब) श्यामची आई (क) सरकारी पाहुणे (ड) पुढचं पाऊल

(४) .... हा चित्रकलेतील सगळ्यात लघू घटक आहे.

(अ) रुंदी (ब) खोली (क) बिंदू (ड) रेषा

(५) छायाचित्रणाला ललितकलेचा दर्जा मिळवून देण्यासाठी .... ही चळवळ सुरू केली.

(अ) चित्रवाद (ब) नैसर्गिकवाद (क) वास्तववाद (ड) साम्यवाद

उत्तरे : १) ड २) अ ३) ब ४) क ५) अ

(आ) दीर्घोतरी प्रश्न –

(१) चित्रकाराची माध्यमे, चित्रकलेचे घटक व चित्रांचा आशय विषद करा.

(२) छायाचित्रण कला – स्वरूप, घटक व क्षमता विस्तृतपणे स्पष्ट करा.

(३) 'मराठी साहित्य व चित्रपट' संदर्भासह स्पष्ट करा.

(४) कलांची दृश्यभाषा, सर्जनशीलता व सौंदर्यदृष्टी संकल्पना स्पष्ट करा.

(५) चित्रपट माध्यम, भाषा आणि चित्रपटाचे सौंदर्यशास्त्र विषद करा.

(ई) लघुतरी प्रश्न –

(१) साहित्याचे चित्रपटात माध्यमांतर सोदाहरण थोडक्यात सांगा.

(२) चित्रपट माध्यमाविषयी थोडक्यात लिहा.

(३) चित्रकलेच्या घटकांची थोडक्यात चर्चा करा.

(४) छायाचित्राची चिकित्सा करण्यासाठी कोणते निकष लावले जातात ?

(५) चित्रपट माध्यमांमध्ये साहित्याचे महत्त्व थोडक्यात विषद करा.

२.५ अधिक वाचनासाठी संदर्भ ग्रंथ :

१. मराठी चित्रपट सृष्टीचा समग्र इतिहास – रेश्मा देशपांडे, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

२. चित्रपटाचे सौंदर्यशास्त्र – प्रा. सतीश बहादूर, लोकवाङ्मय गृह प्रकाशन, मुंबई

३. भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र– सरोज देशपांडे, स्नेहवर्धन प्रकाशन, पुणे

४. प्रदर्शन एवं दृश्य कला – मुनेश कुमार, हिंदी बुक सेंटर, नवी दिल्ली

५. भारतीय कला विविध आयाम – डॉ. उमेश कुमार सिध्द, राष्ट्रीय साहित्य संस्थान, जयपूर

६. डिजीटल फोटोग्राफी – कॅमेरा आणि छायाचित्रण – डॉ जितेंद्र शरदचंद्र, कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे

७. डिजिटल फोटोग्राफी – एक परिचय – रयाज हसन, बुक एनक्लेव्ह पब्लिशर्स, जयपूर

८. मराठी साहित्य आणि 'चित्र' पटकथा – डॉ.प्रविण नारायण महाजन, माय बुक्स पब्लिकेशन, नवी दिल्ली

९. सौंदर्य आणि साहित्य – बा. सी. मर्ढेकर, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई

१०. कला और सौंदर्य – रामकृष्ण शुक्ल, युनिव्हर्सिटी बुक डेपो, जालंधर, दिल्ली

❑❑❑