लोक और भारतीय सौंदर्य की बनावट

रोमा चैटर्जी

अनुवाद : सुंबुल फ़राह, जामिया मिल्लिया इस्लामिया विश्वविद्यालय।

"यह मेरी परछाई है, मेरी अंतरात्मा", कलाबाई श्याम ने एक तस्वीर की तरफ इशारा करते हुए कहा. वह काली और सफ़ेद तस्वीर एक औरत के चेहरे को एक तरफ से दिखाती थी. उसके खुले बाल एक और बिलकुल वैसे ही चेहरे की रूपरेखा पर पर्दा डाले हुए थे. एक दिशा में देखते हुए, कलाबाई की ख़ास शैली में, दोनों चेहरे बिंदियों में ढके थे (फिगर २. १). मैं इस तस्वीर की तरफ इसलिए आकर्षित हुई क्योंकि इस का विषय गोंद चित्रकारी के आम विषयों जैसे काल्पनिक जानवर और जादुई दृश्यों से बहुत अलग थी.[1] कलाबाई की अपनी प्रतिमा का प्रतिरूप लोक और उच्च कला की आम श्रेढियों को लांघता है क्योंकि लोक कला निराकार मानी जाती है जो समय और जगह की सीमाओं के परे होती है. दूसरी तरफ, उच्च कला के चित्रांकन को आराम से पहचानी जाने वाली अनुकृति से सम्बंधित किया जाता है. 'लोग परछाइयों से डरते हैं, पर उन्हें डरना नहीं चाहिए. इसलिए मैंने उसे अपने चेहरे के साथ बनाया है ', कलाबाई ने मेरे चित्र सम्बंधित प्रश्नों के जवाब में कहा.

मुझे उस समय समझ नहीं आया की कलाबाई की व्याख्या - अपनी परछाई से अपनी अंतरआत्मा से जोड़ना - का क्या महत्त्व है पर बाद में जब मैंने सौंदर्य और भारतीय कलाकृतियों में प्रतिबिम्ब पर काम देखा, ख़ास तौर से अभिनवगुप्त दार्शनिक से प्रेरित, डेविड पीटर लॉरेंस का, तब मुझे कलाबाई की अनुकृति को समझने का रास्ता मिला. लॉरेंस (२००५: ५८३) अभिनवगुप्त की प्रतिबिम्ब की अनुरूपता को ले कर कहते हैं की भारतीय दार्शनिकता की विचारधारा अंतर करती है 'सेल्फ ऐस विटनेस' और शारीरिक सेल्फ के बीच जो दूसरों की आखों में, या आईने या पानी में प्रतिबिंबित होता है. लेकिन प्रतिबिंब को प्रतीकात्मकता का भी घटक कहा जाता है जो दर्पणीकरण की प्रक्रिया के माध्यम से दिव्य तक पहुंच को सक्षम बनाता है.[2]

---

[1] आमतौर पर एक 'आदिवासी' कला रूप के रूप में वर्णित, गोंड कला का विकास हुआ दो समुदायों के बीच के संबंध में, जिस में एक तरफ थे प्रधान गोंड समुदाय और दूसरी तरफ गोंडों के पारंपरिक भाटों और भारत भवन, जो 1980 के दशक में कलाकार जगदीश स्वामीनाथन के नेतृत्व में मध्य प्रदेश सरकार द्वारा भोपाल में स्थापित एक सांस्कृतिक संस्थान है। प्रधान गोंड, एक भाट समुदाय जो अपने विस्तृत मौखिक महाकाव्यों के लिए प्रसिद्ध है, चित्रकारों के एक पारंपरिक समुदाय के रूप में नहीं जाना जाता है, हालाँकि उनकी छवियों का संग्रह स्पष्ट रूप से उनके जीवंत पौराणिक ब्रह्मांड से प्रेरित है। एक तरह से, गोंड कला एक नई, मिश्रित, लोक कला शैली है, जो महानगरीय कला जगत के साथ अपनी अंतःक्रिया और शिल्प-आधारित शिक्षण एवं निर्माण पद्धति द्वारा आकार लेती है, जिसमें नए कलाकार उस गुरु की कृतियों की नकल करके सीखते हैं जिनसे वे प्रशिक्षु होते हैं (चटर्जी 2012)। इस निबंध में मैं लोक और जनजातीय या आदिवासी कला के बीच कोई भेद नहीं करती।

[2] अभिनवगुप्त 10वीं शताब्दी के दार्शनिक थे, जो नाट्यशास्त्र और ध्वन्यालोक पर अपनी दार्शनिक टिप्पणियों के लिए जाने जाते हैं।

लेकिन आंतरिक आत्मा की छवि के रूप में छाया से कोई क्यों डरेगा? हंस बेल्टिंग (2011) के बहुविषयक कार्य ने मुझे इसका उत्तर दिया - छवि की उपस्थिति अक्सर अनुपस्थिति को दर्शाती है, इसलिए कई संस्कृतियों में चित्रकला को मृत्यु से जोड़ा जाता है। इस बात को नज़र में रखा जाए तो कलाबाई का आत्म-चित्र बहुत साहस का कार्य था।

मैं कलाबाई के आत्म-चित्र की चर्चा से शुरुआत करती हूँ, जो एक अनूठा प्रयोग है जिसे उनके कार्यों में या गोंड शैली के अन्य चित्रों में दोहराया नहीं गया है, जो उन मूल्यों को व्यक्त करते हैं जिन्हें आधुनिक शहरी जनता लोक कला के प्रतिनिधि के रूप में पहचानती है, अर्थात्, वे एक चित्रात्मक शब्दावली का उपयोग करते हैं जो सामूहिक है, मिथक पर आधारित है और शिल्पकला सीखने के माध्यम से पीढ़ियों से चली आ रही है, जिस से हमारा ध्यान आकर्षित हो उस राजनीतिक उद्देश्य की ओर, जो लोककथाएं एक वैकल्पिक भारतीय सौंदर्यशास्त्र को व्यक्त करने के लिए करती हैं। इस प्रकार, इस अध्याय में, मैं लोककथाशास्त्र के अनुशासन और भारत में इसके अभ्यास के तरीके की समीक्षा प्रस्तुत नहीं कर रहा हूँ। इसके बजाय, मैं लोक की श्रेणी और उन तरीकों की जांच करती हूं जिनसे यह राष्ट्रीय संस्कृति के बारे में कुछ प्रकार के विमर्शों में शामिल है और जिनकी प्रतिध्वनि आज की कला प्रथाओं में दिखती है। मेरा दृष्टिकोण प्रारंभिक लोककथाकारों के लेखन से प्रभावित है, जिनके कार्य में विद्वत्ता की विशिष्ट क्षेत्रीय परम्पराएं प्रतिबिंबित होती हैं, जिन्हें अखिल भारतीय परिप्रेक्ष्य में सामान्यीकृत नहीं किया जा सकता। इस अभिविन्यास का सबसे बड़ा फायदा यह है कि यह मुझे मुख्यधारा के अंग्रेजी पाठों के साथ-साथ स्थानीय भाषा में लिखे गए लेखों को भी शामिल करने की अनुमति देता है। मैं बंगाली लेखकों पर ध्यान केंद्रित करती हूं, पर अधिक समावेशी तर्क देने के लिए मैंने अन्य महत्वपूर्ण भारतीय विद्वानों को भी इसमें शामिल किया है।

लोक संस्कृति क्या है?

यद्यपि भारत में 'लोक' शब्द में जर्मन शब्द के समान अनिवार्य *volksgeist* (लोक भावना) का भाव नहीं था, फिर भी इसने राष्ट्रवाद की विचारधारा के प्रति एक विशिष्ट अभिविन्यास के विकास में योगदान दिया। शायद भारत जैसे विविधतापूर्ण देश में विचारधारा की एकवचन में बात करना ग़लत है। भारतीय राष्ट्रवाद के विमर्श में विविध सांस्कृतिक आंदोलनों ने योगदान दिया है, और उन सभी का एक अध्याय के दायरे में वर्णन करना असंभव है। इसके बजाय, मेरा ध्यान कुछ विशिष्ट आवाजों पर होगा जिनका संस्कृति पर चर्चा में योगदान अभी भी काफी महत्वपूर्ण है। यूरोप में राष्ट्रवाद की परियोजनाओं में लोककथाओं के योगदान की अधिकांश विद्वत्तापूर्ण समीक्षाओं में राष्ट्रीय पहचान के बारे में प्रचलित विचारों को वैध बनाने में इसकी भूमिका पर ध्यान केंद्रित किया गया है, जो मिथक और इतिहास के बीच एक कड़ी के रूप में कार्य करता है - ऐसे विचार जिन्हें आज अप्रचलित माना जाता है (फिशर 2009; कारशेंब्लैट-गिम्ब्लेट 1998). हालाँकि, भारत के कुछ हिस्सों में, लोककथाओं ने मुख्यधारा की संस्कृति -

संस्कृत संस्कृति - के प्रति विरोधी रुख व्यक्त किया और इस प्रकार भारत के भविष्य के लिए तथा अधिक न्यायसंगत और लोकतांत्रिक आधार पर इसकी राष्ट्रीय विरासत के पुनर्गठन के लिए आशा की किरण दिखाई। इस प्रकार, दुर्गा भागवत (1958) भारत की विविध लोक परंपराओं की सह-उपस्थिति को प्राचीन साहित्यिक संस्कृतियों के रूपांतरण के रूप में प्रस्तुत करते हैं, जो लोक तत्वों के अवशोषण के माध्यम से विकसित हुई होंगी। हालांकि यही बात अन्य देशों के लिए भी कही जा सकती है, लेकिन उनका कहना है कि भारत का मामला अद्वितीय है, क्योंकि केवल यहीं पर वैदिक, गैर-वैदिक और आदिवासी सांस्कृतिक धाराएं जीवंत परंपराओं के रूप में सह-अस्तित्व में हैं, जबकि अन्य देशों में शास्त्रीय परंपराएं विलुप्त हो चुकी हैं। वह राष्ट्रीय आदर्श वाक्य 'अनेकता में एकता' को क्षेत्रीय लोक संस्कृतियों में अनुसंधान के लिए आधार के रूप में लेती हैं और कहती हैं कि इसे वैचारिक आडंबरों से मुक्त करके अनुभवजन्य रूप से प्रदर्शित किया जाना चाहिए। जिस समय भागवत अपनी प्रमुख कृतियाँ लिख रही थीं, उस समय राष्ट्र के 'कल्पित समुदाय' के लिए एक संस्कृति के निर्माण की परियोजना को विद्वानों, राजनेताओं और प्रशासकों द्वारा समान रूप से साझा जिम्मेदारी माना जाता था। पर राष्ट्रीय संस्कृति की कल्पना किसी कृत्रिम, अधिराष्ट्रीय शैली में नहीं की गई थी, बल्कि इसे विविध लोगों के बीच 'गहन क्षैतिज भाईचारे' को सक्षम करने वाली संस्कृति के रूप में देखा गया था (एंडरसन 1983: 16)। आज के समय में, लोककथाओं की अवधारणा का यह तरीका अभी भी साहित्य और नृत्य जैसे सांस्कृतिक क्षेत्रों में प्रतिध्वनित होता है और इसे नए और रोमांचक तरीकों से कलात्मक रचनात्मकता के बारे में सोचने के लिए पुनः स्थापित किया गया है। इस तरह की पुनर्स्थापना में अनिवार्य रूप से किसी न किसी प्रकार का अनुवाद शामिल होता है - भाषाओं, विषयों और संस्कृतियों के बीच। यह वास्तव में इस प्रकार का सांस्कृतिक अनुवाद है जिसने इंडोलॉजिस्ट आनंद कुमारस्वामी (1877-1947) को 'लोक' और 'लोकप्रिय' या 'उच्च' और 'सुसंस्कृत' जैसे शब्दों के अर्थ पर विचार करने के लिए प्रेरित किया (कुमारस्वामी 1956)। भारत में उच्च कला/निम्न कला द्विआधारी के लिए समानता खोजने के प्रयास में, उन्होंने पाया कि उनके संस्कृत समकक्षों में शब्दों के बीच मूल्यों का पुनर्वितरण शामिल था। इस प्रकार, मार्ग जिसका अर्थ है 'उच्च', 'आध्यात्मिक' या 'सार्वभौमिक, देसी या 'स्थानीय' के विपरीत है, जो लोकप्रिय मनोरंजन को भी दर्शाता है। इस भेद के अनुसार, उनका मानना था कि लोक कलाओं को मार्ग की श्रेणी में शामिल किया जाना चाहिए, क्योंकि वे पौराणिक विषयों से संबंधित हैं, जबकि मध्यकालीन भारत में मुगल दरबारों में निर्मित लघु चित्रकला जैसे परिष्कृत रूप देसी हैं, क्योंकि उनके विषय काफी हद तक धर्मनिरपेक्ष हैं। कुमारस्वामी के लिए, 'मार्ग' और 'देसी' अभिजात वर्ग और किसानों की कला और संस्कृति को नहीं दर्शाते, बल्कि विभिन्न अभिविन्यास शैलियों को दर्शाते हैं। पौराणिक विषय रोज़मर्रा की ज़िंदगी की प्रासंगिकता से परे होते हैं और जब उन्हें सौंदर्यपरक रूप से प्रस्तुत किया जाता है, तो उन्हें सार्वभौमिक (सामान्य) बनाया जाना चाहिए ताकि कलाकृतियों के दर्शक खुद को चित्रित दृश्यों से अलग कर सकें और उनके सौंदर्य गुणों की सराहना कर सकें (ग्नोली 1956)। वास्तव में, कलाबाई का आत्मचित्र कुमारस्वामी की

थीसिस के अनुरूप प्रतीत होता है क्योंकि यह ऐतिहासिक समय से परे है, अनुभवजन्य वास्तविकता का प्रतिनिधित्व करने के बजाय एक विचार की छवि प्रस्तुत करता है।

लोककथाओं की सामयिकता—समकालीन और समसामयिकता के बीच का भेद—और परिवर्तनशील विषय-वस्तु के संदर्भ में विश्वविद्यालय-स्तरीय अनुशासन के रूप में इसकी प्रासंगिकता पर उठे प्रश्नों ने इसे मानवतावादी विषयों की एक विस्तृत श्रृंखला में फैला दिया है, जो कभी लोककथाशास्त्र के विषय माने जाने वाले एक या एक से अधिक पहलुओं को ग्रहण कर सकते हैं (किर्शेनब्लाट-गिम्बलेट 1998)। उदाहरण के लिए, दिल्ली विश्वविद्यालय में कोई अलग लोककथा विभाग नहीं है, लेकिन साहित्य, इतिहास, नृविज्ञान, समाजशास्त्र और भूगोल विभागों में क्रमशः 'मौखिक साहित्य', 'अमूर्त विरासत' और 'लोकपथ और प्रदर्शन' जैसे उप-क्षेत्र पढ़ाए जाते हैं। फिर भी लोककथाओं के बारे में यही वियोजन माना जाता है - वर्तमान में रह कर, उसका हिस्सा न होना, जैसा कि बारबरा किर्शेनब्लाट-गिम्बलेट (1998) कहती हैं - जिस का प्रयोग अनेक रचनात्मक व्यक्तियों द्वारा अपनी कलात्मक प्रथाओं को पुनर्गठित करने के लिए प्रभावी ढंग से किया गया है। मैं कला, नृत्य, नाटक और साहित्य के कुछ ऐसे प्रयोगों का संक्षेप में ज़िक्र करूँगी जिनमें लोककथाओं के विचारों का आत्म चेतनापूर्वक उपयोग किया गया है, लेकिन पहले लोककथाओं की सक्रियता की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि का संक्षिप्त विवरण देना उचित होगा। इस चर्चा का अधिकांश भाग बंगाल पर केंद्रित है, जो ब्रिटिश उपनिवेशवाद और उसके परिणामस्वरूप लोककथाओं की गतिविधियों का अनुभव करने वाले शुरुआती क्षेत्रों में से एक था। तमिलनाडु जैसे अन्य क्षेत्रों के विपरीत, जिन्होंने बहुत पहले ही औपनिवेशिक शासन का अनुभव किया था, बंगाल के पास कोई विशिष्ट शास्त्रीय विरासत नहीं थी जिसका उपयोग उसकी सांस्कृतिक विरासत को अभिव्यक्त करने के लिए किया जा सके, और बंगाली राष्ट्रवादियों ने अपनी राजनीतिक मान्यताओं के लिए प्रेरणा लोक संस्कृति से ही ली (ब्लैकबर्न 2003)। बंगाली लोक संस्कृति के विचारों को मुख्यधारा में लाने में विशेष रूप से प्रभावशाली रहे दो लेखक हैं गुरुसदय दत्त (1882-1941), जो एक औपनिवेशिक प्रशासक थे और कई ग्रामीण जिलों में सेवा करते हुए बंगाल की मूल संस्कृति से परिचित हुए, और दिनेश चंद्र सेन (1866-1939), जिन्होंने कलकत्ता विश्वविद्यालय में बांग्ला साहित्य विभाग की स्थापना में मदद की।

दत्त (1990) का मानना था कि लोक संस्कृति बंगाल की राष्ट्रीय संस्कृति थी—यह एक ऐसा तथ्य है जिसे बंगाली बुद्धिजीवी, जो बंगाली पुनर्जागरण द्वारा प्रस्तुत तार्किक मानवतावाद से प्रभावित थे, कभी-कभी भूल जाते हैं। यह आर्य-पूर्व भारतीय सभ्यता के साथ अटूट निरंतरता के रिश्ते में विद्यमान थी, लेकिन बंगाल आने पर आर्यों द्वारा प्रदान की गई सर्वोत्तम चीज़ों को भी आत्मसात करने में सक्षम थी। यह दोनों सभ्यतागत धाराओं का संश्लेषण करने में सक्षम थी। हालाँकि, यह बंगाल के राजनीतिक इतिहास के कुछ चरणों में ही अपना वास्तविक

महत्व व्यक्त कर पाया। वह भी तब जब यह अखिल भारतीय साम्राज्यवादी शक्तियों, अर्थात् गुप्त, पाल और सेना, जिनका लगभग 12वीं शताब्दी तक प्रभुत्व रहा, के प्रभुत्व से मुक्त हुआ। उन्होंने 'संरक्षित' या अभिजात और दरबारी मार्ग (रास्ता) और 'सहज' मार्ग - ग्रामीण लोगों द्वारा प्रस्तुत सरल और लोकप्रिय मार्ग - ग्रामीण कलाकारों द्वारा जिनकी कलात्मक गतिविधि रोजमर्रा की जिंदगी की गतिविधियों में समाहित थी, के बीच अंतर किया।

बंगाल में लोककथाओं के विमर्श की एक दिलचस्प विशेषता यह है कि संस्कृति को स्व-चेतन चुनाव का परिणाम माना जाता है। लोक संस्कृति को सांस्कृतिक अभिविन्यास के कई विभिन्न रूपों में से एक के रूप में प्रस्तुत किया जाता है और लोक कलाकारों के बारे में माना जाता है कि वे अपने दर्शकों की रुचि के अनुसार अपनी रचनाएँ गढ़ते हैं। इस प्रकार, चित्रकार की कला के बारे में बात करते समय, जो एक बार्ड समुदाय था, जो अपनी गाई जाने वाली कहानियों को चित्रित करने के लिए चित्रित स्क्रॉल प्रदर्शित करते थे, दत्त कहते हैं कि उन्होंने गांवों में अपने लोगों के लिए अधिक अमूर्त, आध्यात्मिक शैली को आरक्षित रखा और जब उन्हें परिष्कृत शहरी अभिजात वर्ग को सम्बोधित करना था, तो उन्होंने अधिक 'यथार्थवादी' शैली का इस्तेमाल किया (चटर्जी 2012; दत्त 1990)।

कलाकार जामिनी रॉय (1887-1972) ने इस बात को और भी स्पष्ट रूप से व्यक्त किया। रॉय ने कलकत्ता के सरकारी कला विद्यालय में प्रशिक्षण प्राप्त किया और यूरोपीय शैली में चित्रकारी सीखी। दत्त जैसे विद्वानों द्वारा प्रतिपादित राष्ट्रवादी विचारों के संपर्क ने उन्हें एक विशुद्ध स्वदेशी शैली की खोज के लिए प्रेरित किया और इस प्रकार वे अपने गृह ज़िले बांकुड़ा के चित्रकारों के पास पहुँचे। अमूर्तता के परिष्कृत रूपों से प्रभावित होकर, जो भारत की लोक कलाओं की दृश्य शब्दावली का हिस्सा थे, वे उनकी तुलना यूरोप की प्राचीन शैल कलाओं से करने के लिए प्रेरित हुए, जिन्होंने पश्चिम में आदिमवादियों द्वारा कला प्रथाओं पर प्रश्न उठाने को भी प्रेरित किया था।[3] हालाँकि, उनका मानना था कि प्रागैतिहासिक गुफा चित्रों के लिए ज़िम्मेदार कलाकारों के विपरीत, बंगाली चित्रकारों ने शैली के मामले में एक सचेत चुनाव किया। ऐसा इसलिए था क्योंकि वे ऐसे वातावरण में काम करते थे जहाँ उन्हें तकनीकी रूप से अधिक परिपक्व कला शैलियों का ज्ञान प्राप्त था। उनका काम एक पौराणिक ब्रह्मांड में अंतर्निहित था जिसने उनकी कलात्मक चेतना को आकार दिया। उनका मानना था कि केवल जीवंत पौराणिक परंपराओं वाली संस्कृतियों में ही कला रूप ऐसे अमूर्त चित्र उत्पन्न कर सकते थे जो

[3] अवांट-गार्डे पश्चिमी कला में आदिमवाद के विपरीत, जो तथाकथित 'आदिम कला' के औपचारिक गुणों का जश्न मनाते हुए भी इसे भोलेपन और तकनीकी परिष्कार की कमी जैसे नकारात्मक गुणों के लिए जिम्मेदार ठहराता था, भारतीय विद्वान और कलाकार वास्तविक कलाकारों की उत्पादन प्रथाओं और शिल्प तकनीकों के पुनरुद्धार में भी रुचि रखते थे (मिट्टर 2007; मॉर्फी और पर्किन्स 2006)।

प्रतीकात्मक महत्व प्राप्त करते थे। उन्होंने कहा कि मिथकों के बिना, अमूर्तताएँ ज्यामितीय आकृतियों के अलावा कुछ नहीं थीं और रचनात्मक कला के जीवंत अनुभव का हिस्सा नहीं थीं। मिथकों के बिना, कला को किसी समुदाय के जीवंत अनुभव का हिस्सा नहीं माना जा सकता था, बल्कि यह व्यक्तिगत व्यक्तिपरकता का विषय बन जाती थी, जैसा कि धर्मसुधार के बाद यूरोप में हुआ था, जब ईसाई धर्म ने अपने मिथकीय आधार खो दिए थे (डे और इरविन 1944)।[4]

दिनेश चंद्र सेन (1986) का भी मानना था कि बंगाली लोककथाएँ, विशेषकर लोक साहित्य, राष्ट्रीय पुनरुत्थान का स्रोत बन सकता है—औपनिवेशिक शासन से मुक्त भारत के लिए एक ऐसा दर्पण जो भविष्य की राष्ट्रीय संस्कृति को प्रतिबिंबित करता हो। स्थानीय भाषा साहित्य में उनकी रुचि औपनिवेशिक शासन के संदर्भ में विकसित हुई, जिसने यह मान लिया था कि बांग्ला साहित्य एक आधुनिक परिघटना है, जिसे पश्चिमी विचारों ने आकार दिया है। भारतीय संस्कृति के पुरोधा रवींद्रनाथ टैगोर से प्रेरित होकर, उन्होंने लोक साहित्य के दस्तावेजीकरण की एक परियोजना शुरू करके यह प्रदर्शित करने का प्रयास किया कि बंगाल का साहित्य स्वायत्त है, धर्म और मिथक के प्रभाव से मुक्त है, और इसलिए अपने आप में अध्ययन के योग्य है (सेन 1986)। 1923 में, सेन ने पूर्वी बंगाल के महाकाव्य गीतों के अपने संग्रह का पहला खंड प्रकाशित किया, जिसका नाम था "मैमनसिंहेर गीतिका" (द बैलेडस ऑफ़ मैमनसिंह; सेन 1923)। गीतों की मौखिक कलात्मकता और उनकी मानवतावादी संवेदनशीलता, जो किसी भी धार्मिक रंग से मुक्त प्रतीत होती थी, दोनों के कारण इसे बहुत उत्साह से प्राप्त किया गया। सेन ने इसका श्रेय मैमनसिंह के स्थान को दिया, जो बंगाल के राजनीतिक केंद्र से सीमांत क्षेत्र था और इस प्रकार ब्राह्मणवादी हिंदू धर्म और ब्रिटिश उपनिवेशवाद के सभ्यतागत प्रभावों से सुरक्षित था। उन्होंने महसूस किया कि इन गीतों के नायकों द्वारा व्यक्त व्यावहारिक संवेदनशीलता, व्यक्तिवाद और सबसे बढ़कर, धर्मनिरपेक्ष भावना, शास्त्रीय बंगाली साहित्य से बिल्कुल अलग थी, जो मुख्यतः धार्मिक प्रकृति का था। सेन के अनुसार, जिन समुदायों से ये कवि संबंधित थे, वे हिंदू और इस्लामी प्रभावों के मिश्रण के साथ, प्रकृति में समन्वयवादी थे, लेकिन सबसे बढ़कर, एक लोक आध्यात्मिकता को प्रकट करते थे जो बंगाल में इन दोनों धर्मों के आगमन से पहले की थी।[5]

---

[4] इसके विपरीत, कुमारस्वामी (1956: 139) का मानना था कि गाँव के लोग लोक स्मृति के अचेतन वाहक होते हैं और लोककथाएँ 'एक प्रकार का संदूक होती हैं, जिसमें पूर्व युग का ज्ञान विघटन काल के पार ले जाया जाता है (*tiryate*)...'। यह ज्ञान आवश्यक रूप से लोगों द्वारा समझा नहीं जाता, बल्कि उनकी जीवंत परंपरा का हिस्सा होता है.

[5] ये गाथाएँ मुख्यतः मुसलमानों और निम्न जाति के हिंदुओं द्वारा गाई जाती थीं (सेन 1988)। चित्रकार, एक ऐसा समुदाय जिसने दत्त के लोक आध्यात्मिकता संबंधी कई विचारों को प्रेरित

कुमारस्वामी के विपरीत, जो धर्म के क्षेत्र में लोक और अभिजात वर्ग के बीच कोई भेद नहीं करते थे और जिनका मुख्य सरोकार हिंदू धर्म से था, यहाँ चर्चित बंगाली लोककथाकारों ने लोक समन्वयवाद—हिंदू और मुस्लिम मान्यताओं और प्रथाओं का एक मिश्रण—के विचार का उपयोग भारतीय राष्ट्रीय संस्कृति की व्यापक रूपरेखा में बंगाली संस्कृति के लिए एक विशिष्ट स्थान बनाने के लिए किया। हालाँकि, उनके बीच चाहे जो भी मतभेद हों, वे सभी एक विशिष्ट राष्ट्रवादी सौंदर्यशास्त्र और सभ्यतागत इतिहास के एक वैकल्पिक स्रोत को व्यक्त करने के लिए लोक की एक विशिष्ट दृष्टि की ओर मुड़े, जो भारत को स्वतंत्रता और स्वराज (स्वतंत्रता या स्वशासन) की ओर आगे ले जा सके। यह ठीक यही विचार है—कि लोक स्वदेशी मूल्यों के भंडार के रूप में काम कर सकता है—जिसने हाल के दिनों में इस शब्द के रचनात्मक उपयोग को प्रेरित किया है। यह भी ध्यान देने योग्य है कि सेन और अन्य बंगाली लोककथाकार, जिन्होंने संस्थागत धर्म से परे एक लोक लोकाचार को महत्व दिया, महाराष्ट्र के विद्वानों और सुधारकों जैसे एम.जी. उदाहरण के लिए, रानाडे या जी.एस. घुर्ये जैसे लोग, जिन्होंने हिंदू शास्त्र ग्रंथों में तर्कसंगतता और उदारवाद जैसे मूल्यों को स्थापित करके उन्हें स्वदेशी बनाने की कोशिश की (शेख 2015)।[6] अगले खंड में, मैं नृत्य, साहित्य, नाटक और चित्रकला जैसे क्षेत्रों में कुछ महत्वपूर्ण प्रयोगों की ओर मुड़ती हूं, जिन्होंने इतिहास और संस्कृति की आलोचना करने और वैकल्पिक स्रोत प्रदान करने के लिए लोक शैली का उपयोग किया है।

कला में 'लोक' को अंकित करना

गुरुसदय दत्त के सूत्रीकरण में, 'लोक' और 'शास्त्रीय' अभ्यास और अभिविन्यास के वैकल्पिक प्रदर्शनों की सूची को दर्शाते हुए द्विआधारी के रूप में कार्य करते हैं। 1930 के दशक में ऐसे समय में लिखते हुए जब भारत के 'शास्त्रीय' नृत्यों को संहिताबद्ध और 'एक राष्ट्रवादी वंशावली में एकीकृत' किया जा रहा था, उन्होंने सोचा कि लोक नृत्य कथक (जिसे तब नौच (nautch) कहा जाता था) जैसे पतनशील रूपों के विपरीत 'राष्ट्रीय आत्म-अभिव्यक्ति' का स्रोत प्रदान कर सकते हैं, (डालमिया 2006: 158)। भरतनाट्यम शैली में प्रशिक्षित नृत्यांगना महुआ मुखर्जी (2004), जो बंगाल के लिए एक शास्त्रीय नृत्य रूप की जड़ों का पता लगाने और उसे संहिताबद्ध

किया, भी अधिकांशतः मुसलमान हैं, हालाँकि उनकी पारंपरिक कथाएँ इस्लाम और हिंदू धर्म, दोनों के पौराणिक ब्रह्मांडों में व्याप्त हैं (चटर्जी 2012)।

[6] यह न सोचा जाए कि यह बंगाल और महाराष्ट्र के बीच एक क्षेत्रीय भेद का संकेत हो सकता है, लेकिन यह ध्यान देने योग्य है कि महाराष्ट्र के विद्वान रामचंद्र चिंतामन ढेरे (2011) ने महत्वपूर्ण लोक देवता विट्ठल की चर्चा की है, जिन्हें पहले से ही मध्ययुगीन महाराष्ट्र में भक्ति संतों के गीतों में वेदों, स्मृतियों और पुराणों को शांत करने वाले के रूप में महिमामंडित किया जा रहा था।

करने के अपने प्रयासों के लिए अधिक प्रसिद्ध हैं, ने दत्त के नृत्य लेखन (दत्त 1954) से प्रेरणा ली है और एक पुनर्गठित शास्त्रीय नृत्य के लिए छो और रायबेशे जैसे लोक नृत्य शैलियों का उपयोग करने का प्रयास किया है, जिसे उन्होंने पश्चिम बंगाल में गौड़्य राज्य के नाम पर गौड़ियो नृत्य नाम दिया है। वह दत्त के विचारों का अनुसरण करते हुए यह मानती हैं कि बंगाल के 'लोक' नृत्यों ने उसके जीवनवादी लोकाचार को अभिव्यक्त किया, लेकिन लोक और शास्त्रीय नृत्य के बीच के अंतर को धुंधला करने में दत्त से अलग हट जाती हैं। कुमारस्वामी के तर्क से मिलते-जुलते एक तर्क में, वह बंगाल के समकालीन लोक नृत्यों में एक प्राचीन शास्त्रीय नृत्य शैली के निशान खोजती हैं। इस प्रकार, लोक संस्कृति बंगाल की सांस्कृतिक विरासत का भंडार बन जाती है, जिसे नव-शहरीकृत अभिजात वर्ग ने भुला दिया है, जो हर तरह की 'पश्चिमी' चीज़ों से मोहित था—चाहे वह हिंदुस्तानी संगीत और कथक नृत्य हो जो अवध से कलकत्ता आया था, जब उसके पूर्व शासक वाजिद अली शाह को अंग्रेजों ने बंगाल निर्वासित कर दिया था, या यूरोपीय साहित्य और नाटक—वे साहित्यिक रूप जो स्वयं अंग्रेजों द्वारा लाए गए थे।

स्वदेशी मूल्यों के स्रोत के लिए लोक संस्कृति की ओर रुख नाटक का क्षेत्र भी प्रमुख है, खासकर 1970 और 1980 के दशक में जब प्रोसेनियम मंच की प्राकृतिक परंपराओं से बचने के लिए लोक रूपों की प्रदर्शनात्मक क्षमता का उपयोग करके शहरी रंगमंच को फिर से सक्रिय करने के केंद्रित प्रयास किए गए थे। हालाँकि इस तरह के रूपों का प्रयोगात्मक उपयोग नया नहीं था क्योंकि भारतीय जन नाट्य संघ 1940 के दशक में अपनी स्थापना के बाद से जनता तक राजनीतिक संदेश पहुँचाने के लिए इनके इस्तेमाल की वकालत करता रहा था, ब्रेख्तियन नाट्य तकनीकों की मध्यस्थता के माध्यम से ही लोक रूपों ने शहरी मंच पर प्रवेश किया। हबीब तनवीर (1923-2009), विजय तेंदुलकर (1928-2008) और गिरीश कर्नाड (जन्म 1938) जैसे महत्वपूर्ण नाटककारों ने समकालीन सामाजिक-राजनीतिक मुद्दों को संबोधित करने के लिए नौटंकी और नाचा जैसे लोक रंगमंच के कुछ रूपों का इस्तेमाल किया। ब्रेख्त ने यथार्थता की स्वाभाविक प्रवृत्ति से बाहर निकलने के लिए मुखौटे, कोरस और ललाट संबोधन जैसे प्रदर्शनात्मक उपकरणों के साथ दंतकथाओं और एक ढीली महाकाव्य संरचना का उपयोग किया, जिसका उपयोग पारंपरिक सौंदर्य संबंधी धारणाओं जैसे कि साधरणीकरण या सामान्यीकरण को संबोधित करने के लिए किया जा सकता है, जिसके तहत अभिनेताओं को उन पात्रों के समग्र व्यक्तित्व के साथ बहुत अधिक निकटता से पहचान नहीं करनी होती थी, जिन्हें वे निभा रहे थे, लेकिन अपनी भूमिकाओं का उपयोग एक आदर्श चित्रण को व्यक्त करने के लिए करते थे, जो सामयिक समय और स्थान के उत्थान की अनुमति देता था और एक सार्वभौमिक मानवतावादी आलोचना को सक्षम करता था जो इतिहास के प्रतिबंधात्मक दृष्टिकोण तक सीमित नहीं था (डालमिया 2006)।

यदि लोक रूपों को भारतीय रंगमंच के लिए एक स्वदेशी मुहावरा बनाने और प्रकृतिवादी परंपराओं को थके हुए पश्चिमी आयात के रूप में खारिज करने के लिए इस्तेमाल किया गया था, तो महाश्वेता देवी (1926-2016) जैसे बंगाली लेखकों द्वारा उपन्यास के साथ साहित्यिक प्रयोग इसके विपरीत काम कर रहे थे, जैसे मुकुंदराम चक्रवर्ती द्वारा लिखित चंडीमंगल काव्य जैसे बांग्ला में मध्ययुगीन कथाओं की व्याख्या करने के लिए एक प्रकृतिवादी ढांचा प्रदान करना। महाश्वेता देवी (2002) द्वारा लिखित उपन्यास व्याध कांड या शिकारी की पुस्तक, देवी चंडी की स्तुति करने वाले महाकाव्य का एक काल्पनिक पुनर्लेखन है। महाश्वेता देवी भारत की अग्रणी उपन्यासकारों में से एक हैं, जिनकी शक्तिशाली कथाएँ आदिवासी या जनजातीय इतिहास को औपनिवेशिक और उत्तर-औपनिवेशिक निम्नवर्ग के साथ जोड़ती हैं। वह भारत के प्रारंभिक निवासियों के अलिखित इतिहास को स्पष्ट करने के लिए कहानी, अफवाह, मिथक और किंवदंती की भूमिका पर जोर देती हैं (स्पीवाक 2002)। चण्डीमंगल में महान देवी के विभिन्न अवतारों के बारे में कहानियों की एक श्रृंखला शामिल है। कहानियों को जिस क्रमिक क्रम में प्रस्तुत किया गया है, उससे देवी पूजा का क्रमिक विस्तार पता चलता है, जिस में सबसे पहले जंगली जानवरों में, फिर जंगल में रहने वाले आदिवासी समुदायों में और अंत में उच्च हिंदू जातियों के धर्मांतरण के साथ व्यापक समाज में देवी की पूजा की जाती है (एस. सेन 1975)। कालकेतु के राज्य में बसे विभिन्न समुदायों का ऐतिहासिक रूप से सटीक वर्णन, नायकों के जीवंत रेखाचित्र और पशु याचकों की मानवीय आवाजें, जो बंगाल पर मुगल आक्रमण के सामाजिक प्रभावों पर एक राजनीतिक रूपक माना जाता है (डी.सी. सेन 1986), कुछ ऐसी विशेषताएं थीं, जिन्होंने देवी को मुकुंदराम के पाठ की ओर आकर्षित किया। वह मुकुंदराम के काम में मानव नायकों[7] के सामाजिक परिवेश के विस्तृत वर्णन से प्रेरणा लेती हैं, ताकि निम्न वर्गीय समूहों को सशक्त बनाने के लिए काल्पनिक इतिहास बनाने हेतु मिथकों का उपयोग किया जा सके।

यदि साहित्यिक अभिव्यक्ति की रचनात्मक खोज में महाश्वेता देवी द्वारा मध्यकालीन बंगाल के वन पर्यावरण और आदिवासी समुदायों के बारे में मुकुंदराम द्वारा किए गए विस्तृत वर्णन में पूर्व-पश्चिमी यथार्थवाद के निशान पाए जा सकते हैं, तो चित्रकार जगदीश स्वामीनाथन ने आदिवासी और लोक कला में पारलौकिकता का जो मूल्य देखा था, वह इसके विपरीत था। यह उचित है कि मैं अपने अध्याय का समापन स्वामीनाथन के विचारों की चर्चा के साथ करूं, जिसे उन्होंने 'नुमेन' कहा था, जो गोंड कला में पवित्रता का प्रतिबिंब है, जिसका एक उदाहरण परिचय में उल्लेख किया गया था। स्वामीनाथन ने गोंड कला में जो देखा और जिसने उनके अपने काम को प्रेरित किया, वह यह था कि कैसे ये लोक कलाकार शुद्ध रंगों का उपयोग करके घोर भौतिकवाद से ऊपर उठकर, अपने पौराणिक ब्रह्मांड की गहन समझ के आधार पर एक दिव्य उपस्थिति व्यक्त करने में सक्षम थे। रंग को चित्रात्मक स्थान पर व्याप्त वस्तुओं की एक विशेषता के रूप में देखने के बजाय, उन्होंने रंग को चित्रात्मक क्षेत्र को व्यवस्थित करने वाला,

[7] साहित्य में प्रकृतिवाद की यही परिभाषा है (डालमिया 2006)।

एक वैकल्पिक वैचारिक परिदृश्य बनाने वाला माना, जिसमें कुछ आदर्श आकृतियों का उपयोग ऐतिहासिक समय से परे मानवतावादी आध्यात्मिकता को व्यक्त करने के लिए किया जा सकता था। दिलचस्प बात यह है कि स्वामीनाथन के मिथकीय समय के चिंतन पर मानवविज्ञानी क्लाउड लेवी-स्ट्रॉस के उनके अध्ययन का जितना प्रभाव रहा होगा, उतना ही अवांट-गार्डे (avant -garde) पश्चिमी कला की धाराओं का भी रहा होगा।[8] लेवी-स्ट्रॉस के काम ने उन्हें मिथक के आदिकालीन समय में स्थित गोंड कला पर अपनी मानवतावादी दृष्टि से विचार करने और उन्हें समकालीनों के रूप में देखने का अवसर दिया, जो एक ऐसे समय में व्याप्त थे जो निरंतर और समकालिक था जिसमें दोनों प्रकार की कलाएँ एक-दूसरे के संरचनात्मक रूपांतर थीं (cf. लेवी-स्ट्रॉस 1964)। इस चर्चा के आलोक में, कलाबाई का आत्मचित्र अब व्यापक गोंड परंपरा में एक विचलन नहीं लगता। इसके बजाय, हम इसे एक विशाल वर्तमान के भीतर स्थित मान सकते हैं जिसमें यह स्वामीनाथन के काम के साथ सह-अस्तित्व में है। लेकिन कौन से ऐसे मॉडल हैं जिनका उपयोग कलाबाई ने इस तरह के एक नए चित्रण के लिए किया होगा? जिस समय कलाबाई ने अपना आत्म-चित्र बनाया, उसी समय उन्होंने नर्मदा नदी के मानवरूपी प्रभावशाली चित्र भी बनाए—एक चेहरा, पानी की धारा छोड़ने के लिए मुँह खुला, बाल बिखरे हुए, बिल्कुल चित्र में दर्शाए गए चित्र की तरह। जैसा कि मैंने पहले ही उल्लेख किया है, ये चित्र कलाबाई के पारंपरिक प्रदर्शनों की सूची से बिल्कुल अलग थे। ये चित्र उस समय बनाए गए जब कलाबाई दिल्ली के शिल्प संग्रहालय में ठहरी हुई थीं और उन्हें भारत के अन्य हिस्सों के लोक कलाकारों, विशेष रूप से चित्रकारों, से बातचीत करने का अवसर मिला, जो प्राकृतिक आपदाओं के दृश्यों को मानवरूपी रूप में चित्रित करने के लिए प्रसिद्ध हैं। चित्रकार चित्र एक बड़ी कहानी का हिस्सा होते हैं जो प्राकृतिक आपदाओं को देवी की दिव्य लीला के संकेत के रूप में प्रस्तुत करती है। पानी छोड़ता चेहरा न केवल उफान पर नदी का मानवरूपी चित्रण है, बल्कि देवी का चेहरा भी है जो अपनी लीला की साक्षी है, और ज़िद्दी भक्तों को उनकी उपस्थिति की याद दिलाती है (चटर्जी 2014)। भारत में मुखौटा-संबंधी अनुष्ठानों पर अपनी कृति की एक विचारोत्तेजक भूमिका में, डेविड शुलमैन (2006) कहते हैं कि आप जो देखते हैं, वह आपको घूरता है। आँख केवल बाहरी दुनिया को ही नहीं देखती, बल्कि भीतर भी देखती है और स्वयं को देखती है। आत्मा आँखों में प्रतिबिम्बित होती है और दृश्यमान हो जाती है, भीतर से प्रकट होती है जिससे देखने की क्रिया आत्मा में निवास करने का एक तरीका बन जाती है। शुलमन की कहानी चंदयोग उपनिषद से ली गई है, जो भारत की प्राचीन पाठ्य परंपरा का हिस्सा है, एक ऐसी परंपरा जिस तक कलाबाई की सीधी पहुँच नहीं है। फिर भी उनकी पेंटिंग,

[8] अल्फ्रेड गेल (2013) दर्शाते हैं कि किस प्रकार ड्यूरी या लौकिक निरंतरता का विचार, जिसमें परिवर्तन को ऐतिहासिक असंततता के बजाय एक प्रकार के संरचनात्मक परिवर्तन के रूप में देखा जा सकता है, आधुनिकतावादी युग में एक महत्वपूर्ण बौद्धिक धारा हो सकती है, जो न केवल कला में बल्कि दर्शन और मानवशास्त्र में भी परिलक्षित होती है।

बालों के एक प्रभामंडल से घिरा एक चेहरा जिसके माध्यम से उसकी लघु प्रतिकृति की झलक मिलती है, उन कई सतहों का संकेत देती है जिनके माध्यम से आत्मा स्वयं को देख सकती है, पेंटिंग की क्रिया को एक सतह पर आत्मा को चित्रित करने का एक तरीका समझा जाता है।[9] जैसा कि कुमारस्वामी और अन्य सुझाव देते हैं, बार्डिक और कारीगर समुदायों के कथात्मक भंडार दार्शनिक विचारों के भंडार हो सकते हैं, जो न केवल कहानियों के माध्यम से बल्कि लोक अभ्यास के अन्य भंडारों में भी प्राप्त होते हैं। इस परिप्रेक्ष्य से, 'लोक' शब्द स्थानीय के साथ जुड़ाव का नहीं, बल्कि विचार और अभिव्यक्ति के अन्य क्षेत्रों के प्रति खुले दृष्टिकोण का संकेत देता है, जो अतीत में वापस जाता है और भविष्य की ओर देखता है, जो इसकी विविध अभिव्यक्तियों की प्रतिबिंबित सतहों में केवल धुंधले रूप से ही देखा जाता है।

[9] मैं इस पाठ की ओर मेरा ध्यान आकर्षित करने के लिए अनिरुद्ध राघवन का आभारी हूँ।